

Thiago César Viana Lopes Saltarelli

**AS POÉTICAS SEISCENTISTAS E A OBRA DE
DOM FRANCISCO MANUEL DE MELO**

**Belo Horizonte
Junho de 2008**

Thiago César Viana Lopes Saltarelli

As poéticas seiscentistas e a obra de Dom Francisco Manuel de Melo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras — Estudos literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Junho de 2008

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M528.Ys-p Saltarelli, Thiago César Viana Lopes.
As poéticas seiscentistas e a obra de Dom Francisco Manuel de Melo [manuscrito] / , Thiago César Viana Lopes Saltarelli. – 2009. 200 f., enc. : il.

Orientador: Marcus Vinicius de Freitas.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 187-200.

1. Melo, D. Francisco Manuel de, 1608–1666 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poética – Teses. 3. Retórica – Teses. 4. Literatura barroca – Portugal – Séc. XVI-XVII – História e crítica – Teses. 5. Literaturas românicas – História e crítica – Teses. 6. Literatura portuguesa – Séc. XVI-XVII – História e crítica – Teses. 7. Literatura – Filosofia – Teses. I. Freitas, Marcus Vinicius de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 869.32



Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Caixa Postal 905 – Tel: (31) 3409-5112 – Fax: (31) 3409-5490
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte – MG – e-mail: poslit@letras.ufmg.br



Dissertação intitulada *As poéticas seiscentistas e a obra de Dom Francisco Manuel de Melo*, de autoria do Mestrando THIAGO CÉSAR VIANA LOPES SALTARELLI, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros - FALE/UFMG

Prof. Dra. Melânia Silva de Aguiar - PUC/MG

Prof. Dr. JULIO JEHA

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 27 de junho de 2008.

Três anos de pré-primário...

Oito anos de Ensino Fundamental...

Três anos de Ensino Médio...

Cinco anos de Graduação...

Dois anos de Mestrado...

Esta dissertação é, de certa forma, um coroamento de todos esses longos vinte e um anos de educação formal...

Por isso a dedico a meus pais, que sempre se esforçaram para me possibilitar o acesso a essa educação e que, desde cedo, puseram-me em contato com a cultura, remédio contra as barbáries, um dos bens mais valiosos do ser humano.

AGRADECIMENTOS

À Alinne, pelo amor, pelo carinho, pela amizade, pela atenção, pela dedicação, pela compreensão, pelas palavras de apoio nos momentos desesperadores, enfim... Por todo o suporte a mim dedicado durante esse período.

À tia Tê, pelo computador, instrumento de trabalho imprescindível, que me permitiu fugir do pandemônio lá fora e recolher-me no silêncio do meu quarto para escrever, sem o que este trabalho não existiria hoje!

À *família que me dei*, ou seja, meus preciosos amigos de infância, sempre a meu lado, sempre compreensivos, sempre especiais, sempre... Altivo, André, Fábio, Janaína, Marília, Moisés...

E ao Eduardo, o irmão que chegou mais tarde, mas sem par neste mundo, com quem minhas afinidades atingem limites inefáveis...

Ao professor Marcus Vinícius de Freitas, orientador neste trabalho, o maior incentivador do meu percurso acadêmico, desde a graduação.

Ao professor José Américo de Miranda Barros, referência de virtude e de profissionalismo, pelo zelo com que ensina, com que lê nossos trabalhos, com que atende a uma dúvida ou a um pedido.

Mais uma vez ao José Américo e à professora Melânia Silva de Aguiar, por terem aceitado o convite para ler este trabalho e compor a banca examinadora.

À Letícia e às outras meninas da secretaria da pós-graduação, pela simpatia e educação com que nos atendem.

À tia Jackie...

Aos professores Sérgio Alves Peixoto, Marília Mattos e Beatriz Vaz Leão, pela valiosa amizade.

À professora Ângela Vaz Leão, por tudo o que me tem ensinado.

À professora Vanda de Oliveira Bittencourt e a Miriam de Oliveira Bittencourt, pelo desprendimento e gratuidade com que me ajudam.

À professora Cilea Tavares, cujas aulas “fervorosas” levaram-me ao curso de Letras.

Ao Alexandre Gloor, que me ensinou a tocar violino e me abriu o universo da música antiga.

Ao professor André Cavazzotti, da Escola de Música da UFMG, pelas aulas, pelos materiais, pelas discussões, pela paixão pela música.

Ao Gustavo, pela solicitude de sempre, e também ao Adriano.

À Angélica e à Camila, que colorem os meus dias.

Aos outros amigos e colegas.

Aos demais professores da Faculdade de Letras da UFMG que, de alguma forma, tornaram-se especiais, seja pelo que me ensinam, pela convivência, por um livro emprestado, por palavras de apoio, ou mesmo por um sorriso naqueles dias em que pensamos em desistir de tudo: Antônio Martinez de Rezende, César Nardelli Cambraia, Gláucia Renate Gonçalves, Ida Lúcia Machado, Jacyntho José Lins Brandão, José Olímpio de Magalhães, Maria Cecília Bruzzi Boëchat, Mônica Valéria da Costa Vitorino, Patrícia Collina Bastianetto, Reinaldo Martiniano Marques, Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, Silvana Maria Pessôa de Oliveira, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Viviane Cunha.

À Karla, por um novo começo...

SUMÁRIO

Resumo	9
Résumé.....	10
Introdução	11
1 — Panorama da Península Ibérica nos séculos XVI e XVII	21
1.1 Aspectos históricos e políticos de Portugal e de Espanha	21
1.2 A situação lingüística	30
1.3 A poesia em torno de Camões e Góngora.....	46
2 — Dom Francisco Manuel de Melo e o contexto das poéticas seiscentistas.....	58
2.1 Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da <i>mimesis</i>	58
2.2 Agudeza, faculdade suprema do engenho.....	80
2.3 Decoro e racionalidade de corte: o modelo do cortesão discreto	98
3 — Da <i>inventio</i> à <i>elocutio</i> : tópicos, disposição discursiva e recursos elocutórios da poética seiscentista na obra de Dom Francisco Manuel de Melo	115
3.1 Ecos da tradição ibérica quatrocentista e quinhentista	121
3.2 Um exemplo de glosa stricto sensu	137
3.3 Tradução como emulação	139
3.4 Aspectos agudos de um estilo gongórico.....	142
3.4.1 Metáforas cultas	142
3.4.2 Epítetos	144
3.4.3 Táticas dos conjuntos semelhantes	146
3.5 Extremos do raciocínio conceituoso.....	149
3.6 Outras tópicos das letras seiscentistas	155
3.6.1 Organização do discurso por antíteses.....	155
3.6.2 Retórica corporal	157
3.6.3 <i>Theatrum mundi</i>	160
3.6.4 <i>Vanitas</i> e <i>memento mori</i>	163
3.6.5 A Monarquia Católica Absolutista	166
3.7 Manifestações do gênero epidítico.....	168
3.7.1 Laudatório e heróico.....	169
3.7.2 Fúnebre	173
3.7.3 Familiar.....	175
3.7.4 Festivo.....	178
Considerações finais	182
Bibliografia.....	187

RESUMO

Esta dissertação procura investigar os elementos mais significativos da poética seiscentista, como a emulação, a agudeza e o decoro, dentre outros. Para tanto, a pesquisa pressupõe a consulta direta aos principais tratados de retórica e de poética do século XVII, raramente abordados pelos críticos, como a *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián, e o *Cannocchiale Aristotelico*, de Emanuele Tesauro. Tal pesquisa possibilita o estudo da teoria literária vigente na própria época analisada, evitando uma abordagem anacrônica do objeto, originária da utilização de categorias pós-iluministas, românticas ou positivistas. O estudo das poéticas seiscentistas será vinculado à obra de Dom Francisco Manuel de Melo, a qual, longe de ser mero exemplo dos elementos dessas poéticas, participa ativamente da formulação de seus principais fundamentos. É preciso lembrar que, entre as suas obras, encontra-se o *Hospital das letras*, espécie de “crítica literária” realizada pelo autor. Finalmente, para fornecer uma visão mais ampla do contexto em que foram compostas algumas preceptivas poéticas e a obra de D. Francisco, discutem-se alguns aspectos históricos, políticos, sociais, culturais, lingüísticos e literários da Península Ibérica nos séculos XVI e XVII.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à vérifier les éléments les plus significatifs de la poétique du XVII^e siècle, comme par exemple, l'émulation, la pointe et le décorum, parmi tant d'autres. Pour ce faire, la recherche présuppose la consultation directe des principaux traités de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle, rarement abordés par les critiques, tels que *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián, et *Cannocchiale Aristotelico*, de Emanuele Tesauro. Ce travail rend possible l'étude de la théorie littéraire en vigueur à cette époque-là, ce qui permet d'éviter l'abordage anachronique de l'objet, originaire de l'emploi de catégories "post-Lumières", romantiques ou positivistes. L'étude des poétiques du XVII^e siècle sera attachée à l'oeuvre de Dom Francisco Manuel de Melo, qui, loin d'être un simple exemple des éléments des poétiques de l'époque, prend part activement à la formulation de leurs principaux fondements. Il faut rappeler que, parmi les oeuvres de Dom Francisco Manuel de Melo, on trouve *Hospital das letras*, une sorte de "critique littéraire" réalisée par l'auteur. Enfin, pour donner une vision plus ample du contexte dans lequel ont été composés quelques traités poétiques et l'oeuvre de D. Francisco, on discute quelques aspects historiques, politiques, sociaux, culturels, linguistiques et littéraires de la Péninsule Ibérique aux XVI^e et XVII^e siècles.

INTRODUÇÃO

Há onze anos, quando iniciei meus estudos de violino, abria-se de certa forma o caminho que resultaria na pesquisa apresentada nesta dissertação. Naquela época, fui tomado por uma verdadeira paixão pelo que atualmente, no universo da música erudita, costuma-se chamar de *música antiga*, termo que designa, em princípio, a música da Idade Média ao século XVIII. Uma vez despertados a minha curiosidade e os meus interesses intelectuais, comecei a alargar meu repertório, tanto como ouvinte quanto como instrumentista. Lia um pouco de tudo sobre o assunto, de livros de história da música a encartes de CD, os quais, embora muita gente não aceite, são uma excelente fonte de informação. Mais tarde, passei a frequentar festivais voltados para a prática da música antiga, e foi aí que entrei em contato com as *performances historicamente orientadas*, que exerceriam grande influência na direção de pesquisa mais tarde adotada por mim.

Esse tipo de *performance* ou de prática interpretativa é originário de uma série de pesquisas sobre a música antiga que ganharam fôlego a partir da década de 1950, embora já existissem, de forma incipiente, antes da Segunda Guerra. Alguns músicos e musicólogos perceberam que a música dos séculos XVII e XVIII havia sido resgatada, em grande parte, no final do século XIX e início do XX, e era executada sob a concepção estética dessa época, que muitas vezes se mostrava inadequada. Assim, músicos como Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Frans Brüggen e os irmãos Kuijken, dentre outros, deram início a um movimento de investigação das condições históricas de produção e recepção dessa música do passado. Ao lado de estudos nas áreas da história, da cultura e da sociedade, a pesquisa também contemplava a investigação das condições acústicas dos locais em que aquela música era normalmente executada e das diferenças entre os

instrumentos antigos e contemporâneos. Percebendo notáveis diferenças físicas entre eles, o que gera também diferenças na técnica usada para tocar o instrumento, aqueles músicos investiram na reconstrução de instrumentos nos moldes antigos, com base em diversos registros iconográficos, e no desenvolvimento e resgate de uma técnica que fosse adequada a eles. Daqui venha, talvez, o traço mais importante de toda essa pesquisa, ou pelo menos o que mais me chamou a atenção: trata-se do contato direto com os tratados e preceptivas da época, anteriormente esquecidos. Os pesquisadores do universo da música antiga, numa tentativa de evitar anacronismos e de compreender as concepções de composição e de execução postuladas pelos próprios contemporâneos da música que estudavam, passaram a consultar tratados escritos nos séculos XVII e XVIII, como os de Geminiani, Mattheson e Leopold Mozart, e a executar as obras segundo as recomendações que ali encontravam. O que poderia ser um simples historicismo trouxe-nos uma inesperada renovação estética, imprimindo vida e um novo vigor a obras que, executadas dentro dos moldes românticos, tornavam-se absolutamente banais, desinteressantes, cansativas ou mesmo desagradáveis.

Essa pesquisa diletante, informal, no campo da música, passou ao âmbito da literatura no meu quarto período de graduação. Naquela ocasião, cursava duas disciplinas que foram decisivas no direcionamento do meu percurso acadêmico. Uma delas, sobre a poesia de Camões, com o professor Marcus Vinícius de Freitas, consolidou minha paixão pelo autor e pelo estudo de sua época e, de certa forma, ajudou-me a unir a dimensão do puro prazer da leitura à dimensão da pesquisa acadêmica. A outra disciplina, sobre a literatura brasileira do século XVII, com o professor José Américo de Miranda Barros, permitiu-me travar contato com um texto que mantinha vários pontos em comum com as idéias defendidas pelo movimento da *música antiga* e da execução historicamente informada. Trata-se do artigo “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, de João Adolfo

Hansen. O texto, de mais de cinquenta páginas, apresenta uma nova abordagem para as práticas de representação luso-brasileiras do século XVII, buscando evitar o uso dedutivo e acrítico da noção estilística de “barroco”, formulada no século XIX, e os anacronismos resultantes de seu emprego. O autor propõe, então, o exame das categorias difundidas na própria época a ser estudada, para, a partir delas, tornar possível o estudo não anacrônico das representações seiscentistas ibéricas e coloniais. Assim, ele examina detalhadamente várias dessas categorias, como os códigos lingüísticos e bibliográficos; a questão da erudição e da autoria; a concepção de tempo e história; as relações entre teologia, política e poder; as noções de engenho, agudeza, representação e público, dentre outras. A partir da leitura do artigo, passei a entender melhor as diversas posturas críticas passíveis de ser assumidas diante do objeto de estudo, compreendendo inclusive o porquê de certo desconforto que sempre tivera em relação, por exemplo, à visão de Haroldo de Campos sobre o barroco, que considera Gregório de Matos um vanguardista. Fascinado pelas novidades e pela erudição do artigo de Hansen, li-o várias vezes, ainda na graduação, depois de terminada a disciplina.

Outro ponto que me interessou bastante foi aquele que, como disse, assemelhava-se à pesquisa em música antiga. Falo sobre o fato de o estudo das categorias e das próprias obras do século XVII ser realizado, como procede Hansen, pela leitura e consulta dos tratados da época, sejam de retórica, de poesia, de iconologia. Além da curiosidade e do prazer intelectual que tal estudo pode suscitar, passei a considerá-los de suma importância à medida que estudava mais a fundo a teoria da literatura. Percebia, então, um grande vácuo nos estudos teóricos relativos ao período que vai da Idade Média ao século XVIII. Estudava-se com frequência a teoria literária do século XX, em suas diversas tendências, tais como o Formalismo Russo, o *New Criticism*, o Estruturalismo, a Estética da Recepção e,

atualmente, os Estudos Culturais mesclados ao Desconstrucionismo. Na outra ponta, a poética grega e latina também tem seu lugar garantido no meio acadêmico. Quanto ao século XIX, também se fala sobre ele, embora com menos frequência, mas nomes como Schlegel, Schiller e Victor Hugo são bem conhecidos, enquanto teóricos. Ao contrário, quase nada se fala sobre as poéticas do período a que aludi anteriormente. Em parte, esse silêncio é explicado pela escassez de boa bibliografia no Brasil, se tomamos a Europa ou os Estados Unidos como referência. Contudo, isso não pode e não deve se tornar um motivo para o abandono do estudo de épocas tão ricas e instigantes quanto quaisquer outras.

Assim, passei a dedicar-me ao estudo mais aprofundado da literatura do século XVII — e também dos anteriores —, tornando-me cada vez mais fascinado pelo tema. Percebi que a maior parte das definições de *barroco* oscila entre duas vertentes. A primeira, de ordem estética ou estilística, tende a considerar o barroco como uma manifestação universal, transistórica, passível de ocorrer em qualquer tempo. Nessa concepção, o século XVII seria apenas o momento em que essa constante universal atingiu o seu apogeu, o seu ponto supremo, mas haveria também um barroco no helenismo antigo, um barroco no período gótico, um barroco no surrealismo, etc. A segunda vertente, de ordem histórica, condiciona a noção de barroco aos eventos sociais, políticos e culturais do século XVII. Assim, há um homem barroco, uma concepção barroca do estado, uma política barroca, uma economia barroca, e as obras são consideradas apenas reflexo ou manifestação desses condicionamentos históricos, numa visão fortemente determinista. Surgiram então as perguntas: como conciliar essas duas vertentes? Essa conciliação seria possível? Teria de escolher uma delas? A resposta, de certa forma, viria com mais estudo, sobretudo pela leitura do ensaio “Teorias do Barroco”, de Lourival Gomes Machado, contido no seu livro *Barroco mineiro*. Após fazer uma longa exposição das principais teorias sobre o barroco,

difundidas em nossa cultura, de Wölfflin a Weisbach, de Dvorak a Hauser, o autor conclui o seguinte:

Descoberta a constância e a especificidade da morfologia barroca, abstraiu-se a forma para cair-se no formalismo, com todos os desnecessários esquematismos que, logo depois, se buscou abrandar com achegas históricas e culturais. Verificadas as ligações entre as manifestações barrocas e certos elementos do complexo cultural que traduzia artisticamente, abstraiu-se essa causa próxima para elevá-la à posição de determinante ou condicionante exclusiva que, a seguir, precisava sofrer as restrições que inevitavelmente traziam outras interpretações igualmente exclusivistas, mas de diversa preferência. Enfim, abstraiu-se demais e durante muito tempo. Mas, desde que, por qualquer modo, se levantava uma ponta do véu e adivinhava-se a importância e a riqueza do objeto da investigação, uma reação normal e necessária fazia-se sentir na correção das posições extremadas e dos pontos-de-vista particulares. *O barroco, afinal, recusava-se a conter-se nos limites de uma teoria.*¹ (grifo nosso)

A partir dessa afirmação, entendi que não precisaria escolher uma daquelas teorias para abordar os objetos que eu estudava e para dar conta de explicá-los. Decidi então estudar alguns dos elementos da poética seiscentista tratados pelos próprios preceptistas, como o engenho, a agudeza, o decoro. Sem uma pretensão totalizadora e cientificista, busquei um autor em que pudesse identificar esses elementos a partir de sua própria obra, ou seja, confirmar se, ali, aquelas categorias expostas nos tratados estavam realmente presentes, e não querer apenas aplicá-las a todo custo, numa postura acirradamente dedutivista. Por uma sugestão do professor Marcus Vinícius de Freitas, li o *Tratado da ciência Cabala*, de D. Francisco Manuel de Melo. Embora ele não tenha suscitado diretamente as questões que pensava em desenvolver no mestrado, encontrei alguns pontos importantes, que me levaram a pesquisar mais sobre o restante da obra de D. Francisco. Descobri, com a pesquisa, que ele representa de maneira exemplar as práticas poéticas

¹ MACHADO. *Barroco mineiro*. p. 75.

difundidas no século XVII, além de possuir uma obra vasta e versátil, que alia diversos gêneros e tendências, inclusive de “crítica literária”, como penso que podem ser designadas algumas das preceptivas seiscentistas que apresentam discussões sobre os escritores coetâneos e os da tradição.

Finalmente, por não ser adepto da adoção de uma teoria e um método únicos, nos dois últimos anos vieram unir-se aos meus interesses a filologia e a estilística, consideradas, por alguns críticos, como perspectivas obsoletas. Entretanto, acredito verdadeiramente que ambas ainda guardam o seu valor e que podem ser revitalizadas por novas abordagens que as atualizem e as resgatem do abandono em que, de forma geral, se encontram. Afinal, elas servem ao objeto desta pesquisa melhor do que algumas tendências modernas. Enfim, sem nenhuma pretensão totalizante, como disse, esta dissertação procura não mais do que apontar alguns elementos característicos das poéticas seiscentistas na obra de D. Francisco Manuel de Melo e torná-los claros e perceptíveis para o leitor.

**BREVE APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS QUE DIALOGAM NO
HOSPITAL DAS LETRAS, DE DOM FRANCISCO MANUEL DE MELO, E NA
CORTE NA ALDEIA, DE FRANCISCO RODRIGUES LOBO**

A tradição da escrita de tratados sobre as mais diversas matérias em forma de diálogo remonta aos gregos, dentre os quais se destaca, certamente, Platão. Ao longo da Idade Média, da Renascença e dos séculos XVII e XVIII, essa convenção de gênero não foi abandonada, resultando em diversas obras que seguem tal modelo. Entre essas obras encontram-se o *Hospital das letras*, de D. Francisco Manuel de Melo, e a *Corte na aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, as quais são largamente comentadas e analisadas nesta dissertação. Logo, a fim de que, cada vez que mencionarmos um de seus personagens, não tenhamos que interromper o raciocínio para contextualizar o leitor, faremos de antemão uma breve apresentação de tais obras, focalizando os personagens que tomam parte nos seus diálogos.

Hospital das letras

O *Hospital das letras* integra o conjunto dos chamados *apólogos dialogais*, obras de D. Francisco em que objetos e seres inanimados debatem sobre diversas questões concernentes aos costumes humanos. Os demais apólogos são *Relógios falantes*, em que dialogam o relógio da Igreja das Chagas de Lisboa, representando a cidade, e o relógio da Vila de Belas, representando o campo; *Visita das fontes*, cujos interlocutores são a Fonte Velha do Rossio, a Fonte Nova do Terreiro, uma estátua de Apolo e outra de um soldado; e o *Escritório avarento*, em que dialogam quatro moedas, a saber: o português, o dobrão, o cruzado e o vintém. Nesses três apólogos o autor elabora uma crítica de costumes, por

vezes satírica, mas nunca demasiadamente corrosiva. O *Hospital das letras*, quarto e último dos apólogos dialogais, diferencia-se um pouco dos outros três pela sua temática. Ali não estão em questão os costumes sociais, porém a tradição das letras. D. Francisco promove uma discussão sobre obras, autores, preceitos poéticos, cânones, dentre outros assuntos. O motivo que fundamenta o apólogo baseia-se numa metáfora que concebe uma biblioteca como um grande hospital, onde os livros dos mais diversos escritores são pacientes. Para examiná-los e curar os doentes, são designados pela “Relação de Apolo” os livros de quatro autores:

1. *Justo Lísio*: humanista flamengo (Joost Lips, na sua língua original, ou Justus Lipsius, em latim), nascido em 1547 e morto em 1606. Escreveu uma vasta obra englobando as áreas de direito, política, filosofia, teologia e belas letras. Lecionou em universidades como a de Iena, de Leyde e de Louvain. Manteve uma correspondência com grandes escritores da Península Ibérica, entre eles Francisco de Quevedo.
2. *Bocalino*: escritor italiano (Traiano Boccalini), nascido em 1556 e morto em 1613. Opôs-se obstinadamente à ocupação espanhola dos territórios italianos, além de ter se envolvido em outras polêmicas, logrando diversos inimigos entre clérigos, políticos e escritores. Compôs uma importante obra denominada *Ragguagli di Parnaso*, em que concebe um reino de intelectuais e grandes homens governados por Apolo.
3. *Quevedo*: trata-se do famoso escritor espanhol, Francisco de Quevedo y Villegas, autor das obras *Parnaso español* e *Los sueños*, dentre as mais conhecidas. Nascido em 1580 e morto em 1645, foi amigo de D. Francisco Manuel de Melo, com quem,

diz-se, trocava algumas impressões literárias. Como ele, era fidalgo e esteve um tempo na prisão.

4. *O autor*: o quarto interlocutor do *Hospital das letras* não é outro senão o próprio D. Francisco (1608-1666). Alguns dados de sua biografia serão apresentados no segundo capítulo, a fim de mostrar a sua relação com os meios cortesãos da época.

Corte na aldeia

A *Corte na aldeia* segue os moldes dos tratados de civilidade e cortesia difundidos entre as classes aristocráticas desde o século XVI. Seus principais modelos são o *Libro del Cortigiano*, de Baldassare Castiglione; o *Galateo*, de Giovanni della Casa; *El galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco, que emula seu homônimo italiano; a *Piazza universale*, de Tomaso Garzoni. A obra se configura como um diálogo transcrito durante várias noites de inverno entre nobres que, retirados para suas quintas durante a ausência de uma corte régia em Lisboa (período da dominação filipina), gastam seu tempo de ócio em aprazíveis conversações sobre os hábitos cortesãos. Diversas são as matérias discutidas, que vão do estatuto da língua portuguesa diante do castelhano e das demais línguas românicas à formação da corte e da milícia, passando pelo estilo de redação das cartas missivas. Os cinco personagens principais que dialogam são os seguintes:

1. *Leonardo*, dono da casa onde quase sempre ocorrem as noites de conversação, antigo frequentador da Corte nos tempos de D. João III e D. Sebastião.
2. *Lívio*, doutor em direito, homem letrado e prudente, que já ocupara cargos no governo, versado nas histórias da humanidade.
3. *D. Júlio*, fidalgo mancebo, ligado ao exercício da caça e às coisas da pátria.

4. *Píndaro*, estudante, rapaz de bom engenho e dedicado à poesia.
5. *Solino*, velho, ex-servidor de um dos Grandes da Corte, engraçado e espirituoso, dado à murmuração (prática da maledicência ou da lisonja), aos chistes e aos ditos irônicos.

Esperamos, assim, ter contextualizado as obras e seus personagens, para que o leitor não se perca durante a leitura de nosso trabalho.

CAPÍTULO I

PANORAMA DA PENÍNSULA IBÉRICA NOS SÉCULOS XVI E XVII

1.1 – Aspectos históricos e políticos de Portugal e de Espanha

Desde a tomada de Ceuta pelo infante D. Henrique, em 1415, Portugal veio se estabelecendo como potência marítima pioneira e dominante no mundo europeu. O infante, embora mais preocupado em combater os mouros infiéis do que em desbravar os mares e encontrar uma rota para as Índias, imbuído mais de um espírito cavaleiresco de raízes medievais do que de uma visão renascentista, científica, lucrativa e utilitária da empresa marítima, acabou contribuindo para o advento desta. De acordo com António José Saraiva,

Na história de Portugal, ele [D. Henrique] abriu dois caminhos contraditórios, que na origem coincidiram. Um, na seqüência da tomada de Ceuta, é o caminho cavaleiresco que levará à empresa de D. Sebastião [...] é a guerra da “honra” sem proveito económico para o Reino, a guerra cavaleiresca por excelência, a guerra como escola de guerreiros, a guerra contra o infiel que outrora invadira a Espanha [...] O outro caminho é o que decorre da navegação empreendida inicialmente como auxiliar da guerra africana. Houve um momento, provavelmente a partir de D. João II, em que se concebeu a navegação como um caminho de atingir a Índia e as fabulosas especiarias [...] Este é um caminho que foi sempre planeado como um tráfico; em que a ganância tinha primazia sobre a honra [...] caminho em que um povo de guerreiros se convertia numa cáfila de chatins.²

Diante do novo “caminho” da empresa marítima citado por Saraiva, os reinados de D. João II e de D. Manuel I, no âmbito da política externa, são caracterizados sobretudo pela ênfase nas navegações e pela dilatação do Império. A imagem de D. João II como um grande incentivador da expansão é expressa por Fernando Pessoa em “O mostrengo”,

² SARAIVA. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. p. 276.

quarto poema da segunda parte de *Mensagem*. Esse texto narra a aparição, diante dos navegadores portugueses, de uma das muitas criaturas fantásticas que se acreditava habitarem os mares, uma espécie de monstro. Ele indaga quem são aqueles que se atreveram a penetrar em seus domínios e a navegar pelos mares antes por ele dominados. Diante de tal admoestação, o piloto responde sempre em nome do rei, bradando “El-Rei D. João Segundo!”. A terceira e última estrofe resume bem a contenda descrita no poema:

Trez vezes do leme as mãos ergueu,
Trez vezes ao leme as reprendeu,
E disse no fim de tremer trez vezes,
“Aqui ao leme sou mais do que eu:
Sou um Povo que quere o mar que é teu;
E mais que o mostrengo, que me a alma teme
E roda nas trevas do fim do mundo,
Manda a vontade, que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo!”³

Dessa forma, D. João II, dotado de um espírito empreendedor segundo alguns historiadores, com toda sua “vontade” mencionada por Pessoa, projetou algumas das principais expedições marítimas portuguesas, como a de Bartolomeu Dias, que chegou ao Cabo da Boa Esperança, antigo Cabo das Tormentas.

Contudo, talvez a principal delas, empreendida por Vasco da Gama e que chegou a Calicute, na Índia, contornando a África e dobrando o Cabo da Boa Esperança, viria a se realizar durante o reinado de seu sucessor, D. Manuel I. Esse monarca colheu muitos dos frutos plantados por seu antecessor, dando prosseguimento a tal empresa. Cognominado “o Venturoso”, seu reinado, que inaugura o século XVI em Portugal, marca o período em que o país atinge o cume de sua grandeza e expansão universalista. As especiarias e outras diversas riquezas e raridades trazidas da África, do Oriente e do Brasil contribuem para um

³ PESSOA. *Obra poética*. p. 79-80.

espantoso surto econômico no país. Lisboa torna-se uma capital cosmopolita, centro de luxo, grandeza e suntuosidade da Europa.

A partir do reinado de D. João III (1521-1557) começam a surgir algumas condições adversas. O ímpeto das navegações e descobertas gera um grande despovoamento do reino. Com isso, a mão-de-obra para as atividades agrícolas torna-se escassa, gerando graves consequências sociais, econômicas e financeiras. Além disso, há também um grande dispêndio com os conflitos além-mar, a fim de proteger as colônias e possessões ultramarinas contra piratas, corsários e outras nações invasoras. Por outro lado, há sob o reinado desse monarca uma nova efervescência cultural, a partir do incentivo e da renovação da cultura e das letras. D. João III implementou uma reforma na Universidade, transferida de Lisboa para Coimbra em 1537, e criou o Colégio das Artes em 1548, instituição responsável por preparar alunos para o ingresso na Universidade. Também concedeu diversas bolsas de estudo para aperfeiçoamento em universidades estrangeiras. Pode-se dizer que há com D. João III uma mudança de paradigma: a nobreza deixa de se dedicar apenas às armas para se instruir e se dedicar também às letras. Tal fato pode ser explicado, em primeiro lugar, pelo novo ideal de príncipe culto difundido pelo Renascimento e pelo Humanismo:

[...] o ideal do príncipe culto do Renascimento terá repercutido entre nós e, embora pessoalmente D. João III não fosse muito dado às letras, o interesse que os problemas culturais lhe suscitavam não deve ter deixado de influir nas disposições intelectuais dos nobres. D. João III pode ser considerado como um mecenas, e a sua corte, um alobre de letrados e artistas.⁴

⁴ FRAGA. *Humanismo e experimentalismo na cultura portuguesa do século XVI*. p. 85-86.

Além da difusão do novo ideal de príncipe culto, os principais cargos públicos tornaram-se vedados aos nobres iletrados, por falta de preparação adequada. Estes, que haviam se habituado ao luxo dos tempos de D. Manuel — luxo cujo excesso D. João III procurou combater em alguma medida —, necessitavam de tais cargos para garantir a vida faustosa, uma vez que as tenças e pensões revelavam-se exíguas para satisfazer as suas exigências. Por isso buscaram instruir-se e dedicar-se às letras. Por fim, há que se ressaltar a preponderância adquirida pela Companhia de Jesus durante o reinado de D. João III. O monarca delegou aos jesuítas, em grande parte, a responsabilidade pelas reformas no âmbito da cultura. Diversos são os colégios fundados pela ordem, como os de Coimbra, Lisboa, Évora, Braga, Bragança, Porto, etc. Em 1555, o Colégio das Artes também é entregue à companhia. E as principais missões evangelizadoras nas colônias são realizadas por padres jesuítas.

Enquanto isso, a Espanha, recém-unificada sob a coroa de Castela, também se desenvolvia, adquiria prestígio e buscava estabelecer sua hegemonia diante da nova configuração global, concorrendo com Portugal na empresa marítima. A viagem de Cristóvão Colombo à América, financiada pelos reis Fernando e Isabel, é um dos símbolos dessa concorrência e da luta pela hegemonia sobre os domínios ultramarinos. Os Reis Católicos preparam um século XVI triunfante para a Espanha, cujo herdeiro será ninguém menos que Carlos V, futuro imperador do grande Império Habsburgo. Depois de um longo reinado de quarenta anos, Carlos V (Carlos I de Espanha) abdica do trono em favor de seu filho Filipe II. Este dá prosseguimento à tentativa de consolidação da hegemonia espanhola no panorama europeu, implementando políticas defensivas contra os turcos no Mediterrâneo, contra os insurretos dos Países Baixos e contra a rivalidade naval da Inglaterra. Mostra-se também um modelo de rei católico, tornando-se um dos principais

agentes contrarreformistas na luta contra as igrejas reformadas. Isso fica ainda mais patente pelo forte vínculo da Espanha com a Companhia de Jesus, cujos fundadores eram, em sua maioria, espanhóis, incluindo Santo Inácio de Loyola. Além disso, os três primeiros superiores gerais da Companhia — Inácio de Loyola, Diego de Lainez e Francisco de Borja — também eram espanhóis.

No ano de 1578, ocorre então o fato crucial que irá alterar a seqüência dinástica de Portugal, ponto nevrálgico da história que inaugura um novo momento, o qual nos interessa estudar aqui. D. Sebastião, neto de D. João III e rei de Portugal, desejoso de retomar o caminho da guerra cavaleiresca descrito por Saraiva, ao qual aludimos anteriormente, organiza uma espécie de cruzada contra os mouros do norte da África, pela qual sucumbe e desaparece em Alcácer-Quibir. Como não tivera herdeiros, seu desaparecimento dá ensejo a uma delicada questão relativa à sucessão do trono. Por dois anos, o cardeal D. Henrique, irmão de D. João III e tio-avô de D. Sebastião, já quase septuagenário, governa o país. Com a sua morte, em janeiro de 1580, as tensões pela sucessão aumentam. Filipe II de Espanha, neto de D. Manuel, sobrinho de D. João III, tio de D. Sebastião e, portanto, um dos candidatos à sucessão, reúne tropas sob o comando do Duque d’Alba e ordena a invasão de Portugal. No ano seguinte, o monarca chega ao país já tomado pelas forças espanholas e é jurado Rei de Portugal e seus domínios. Assim, de 1580 até 1640, Portugal permanecerá sob o domínio espanhol, e é esse período que interessa sobremaneira em nosso estudo.

A primeira idéia que se deve ter da União Ibérica é que, ao contrário do que comumente se pensa, ela não foi fruto de uma invasão inesperada e fortuita planejada por Filipe II, como se este desejara declarar guerra e conquistar um país qualquer. Os historiadores modernos entendem-na como um “sonho alimentado durante mais de um século pelos reis castelhanos e portugueses, [...] conseqüência quase inevitável de uma

persistente política de casamentos entre os príncipes das duas coroas...”, nas palavras de Pilar Vásquez Cuesta.⁵ Ela mostra que havia um franco desejo de união das duas coroas por parte da nobreza, da alta burguesia e do alto clero lusitanos. Logo, somente o povo — cuja condição naquele tempo piorara ainda mais, com escassez de alimentos e de trabalho — teria visto na anexação uma ameaça à liberdade, uma usurpação do reino. As classes dominantes, ao contrário, já vinham contribuindo para uma castelhanização do reino português bem antes da anexação filipina.

Em primeiro lugar, a nobreza, como já dissemos, praticava uma política de casamentos com príncipes e princesas castelhanos a qual acabaria por levar à fusão monárquica, sobretudo devido à alta taxa de mortalidade da época. Desde 1479, quando foi assinado o *Tratado das Alcáçovas*, estabelecendo a paz entre Portugal e Castela após alguns conflitos pela sucessão do trono castelhano, a influência exercida nos ambientes palacianos portugueses por tudo o que proviesse de Castela se operaria com extremo vigor. Isso é reforçado pelo fato de que, entre 1498 e 1578, a corte lusitana será ininterruptamente presidida por rainhas castelhanas: *D. Isabel*, filha de Fernando e Isabel, primeira esposa de D. Manuel; *D. Maria*, também filha dos Reis Católicos, segunda esposa de D. Manuel e mãe de D. João III; *D. Leonor*, neta dos Reis Católicos, irmã de Carlos V, terceira esposa de D. Manuel; e *D. Catarina*, irmã de D. Leonor, esposa de D. João III. Essas quatro rainhas, orgulhosas da nação e da cultura de onde provinham, transmitiram à sua corte em Portugal inúmeras características da cultura castelhana, que afetaram desde a organização dos funcionários do paço até os costumes lingüísticos e literários, passando pela escolha dos preceptores e confessores dos infantes. Não por acaso, a primeira peça do teatro de Gil Vicente, o *Auto da visitação* ou *Monólogo do vaqueiro*, escrita para distrair D. Maria,

⁵ CUESTA. *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*. p. 7.

convalescente do parto do futuro D. João III, encontra-se em saiguês, espécie de dialeto pastoril do castelhano. O uso do castelhano, em paralelo com o português, permanece freqüente no autor, que compõe outras peças de ocasião, como a *Nau de amores* e o *Triunfo do inverno*, destinadas a celebrar a entrada da rainha D. Catarina em Lisboa e um de seus diversos partos. Ainda discutiremos a questão do bilingüismo mais adiante. No momento é importante ter em mente que, na época da anexação filipina, a classe nobre lusitana já se encontrava altamente castelhanizada, além de ter razões suficientes para apoiar Filipe II, como a proteção que as tropas espanholas poderiam oferecer a uma nobreza desgastada com as campanhas sebastianistas contra revoltas e sublevações populares.

Por sua vez, a alta burguesia e o alto clero também contribuíram para a castelhanização do Portugal pré-filipino e a conseqüente União Ibérica. Os grandes burgueses possuíam interesses comerciais relacionados ao império colonial e às novas rotas marítimas de comércio. Logo, a possibilidade de unir as atividades em territórios portugueses e espanhóis se lhes afigurava bastante lucrativa. Ao comércio de especiarias realizado nas possessões portuguesas poderiam acrescentar a exploração da prata nos territórios americanos sob o domínio espanhol, por exemplo. Por outro lado, a influência do clero na castelhanização de Portugal está ligada diretamente aos jesuítas. Já tecemos alguns comentários sobre o caráter predominantemente espanhol da Companhia de Jesus nos tempos de sua fundação, devido à influência e origem de seus fundadores e superiores gerais. Presentes no reino português desde 1540, a convite de D. João III, os jesuítas, já tendo adquirido grande simpatia e apoio das rainhas castelhanas de Portugal, ajudaram a consolidar a influência e o domínio espanhol, principalmente por meio da ideologia da Contra-Reforma, diretamente vinculada à casa dos Habsburgos. Há que se ressaltar ainda o papel da universidade na transmissão da cultura castelhana em Portugal. No século XVI, a

maioria dos estudantes portugueses freqüentava as Universidades de Salamanca e de Alcalá de Henares, dignas de grande reputação naquele tempo. Mesmo com a reforma da Universidade portuguesa e sua transferência para Coimbra em 1537, realizadas por D. João III, grande parte dos habitantes do norte e do centro de Portugal continuaram a estudar em Salamanca, por ser mais próxima. Além disso, a dita reforma da universidade contou com o recrutamento, por parte de D. João III, de diversos humanistas provenientes da Espanha, dentre outros.

Dessa forma, em 1580, Filipe II não encontrou grande resistência para anexar Portugal à coroa de Castela. Enquanto as classes dominantes não se lhe opuseram, o terceiro estado não dispunha de meios para conter as tropas espanholas. A nobreza lusitana, contudo, exigiu do monarca espanhol o cumprimento de um pacto autonômico, que salvaguardava os direitos nacionais de Portugal. Tal pacto postulava, por exemplo, que as cortes só poderiam se reunir em território português; que os cargos políticos só poderiam ser entregues a cidadãos portugueses, com exceção de membros da família real; que a língua portuguesa continuaria a ser a oficial dentro do reino, dentre diversas outras disposições. Contudo, esses postulados passaram a ser paulatinamente descumpridos pelos Filipes: as cortes quase não foram convocadas nos sessenta anos de monarquia dual e alguns cidadãos castelhanos foram nomeados para ocupar cargos públicos e administrativos. As fronteiras aduaneiras entre Portugal e Espanha não foram abertas de imediato, e os comerciantes tiveram que esperar o reinado de Filipe III para que um alvará fosse expedido nesse sentido. Aliás, sob o governo desse monarca, diversos fiscais castelhanos foram designados para inspecionarem as atividades ligadas à Real Fazenda e à Casa da Índia, o que causou revolta e desapontamento em muitos portugueses. Também se deve mencionar o envolvimento de Portugal na guerra espanhola contra Flandres, levando a

um grande dispêndio de homens, armas e finanças. Este, aliás, foi um outro grande problema decorrente da anexação. D. João III havia mantido o país fora das grandes guerras européias do século XVI, e agora grandes inimigos da Espanha, como Inglaterra e Holanda, tornavam-se abertamente inimigos de Portugal. Com Filipe IV, alguns historiadores chegam a falar de um absorcionismo intolerável.⁶ Um de seus validos, o Conde-Duque de Olivares, instaurou uma política centralista e unitária, na tentativa de converter Portugal de Estado à parte em mera província da monarquia espanhola, como se faria com a Galiza e a Catalunha, por exemplo. Diante de tais fatos, a disposição das classes dominantes foi se modificando ao longo dos sessenta anos da União Ibérica, passando aquelas a apoiar nos seus anos finais a independência de Portugal em relação à coroa espanhola. Isso deu ensejo à chamada guerra da Restauração, que reconquistou a autonomia portuguesa e levou D. João IV ao trono, inaugurando a dinastia de Bragança.

Todavia, a influência espanhola permaneceria ainda na utilização do castelhano por diversos autores portugueses mesmo tempos depois da Restauração. O que acontece é que a situação lingüística da Península não caminhou totalmente em paralelo com a situação política. O processo de castelhanização lingüística e cultural de Portugal é anterior à anexação, e até então não fora percebido pela maioria dos portugueses como suficientemente perigoso para ameaçar a soberania e a cultura nacional. Pilar Vásquez Cuesta afirma que, “pela sua aparente falta de brutalidade, a agressão lingüística é um dos processos mais eficazes para criar dependências que registra a História...”.⁷ Somente com as medidas centralizadoras de Filipe III e Filipe IV é que se robustece o espírito autonomista e patriótico lusitano, mas vinculado sobretudo a questões políticas, ainda não

⁶ Cf. GIORDANI. *História dos séculos XVI e XVII na Europa*. p. 203.

⁷ CUESTA. *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*. p. 121.

postas em total paralelo com a questão lingüística. Isso reflete a idéia do humanista italiano Lorenzo Valla, também referido por Cuesta, de que “os povos submetidos sacodem mais depressa o jugo das armas do que o jugo da língua”.⁸ Vejamos agora, então, como se deu “o jugo da língua” castelhana em Portugal e as vozes que se levantaram contra ele. Nesse percurso, apontaremos também algumas vicissitudes do estabelecimento das línguas românicas como o português e o espanhol enquanto línguas de cultura, a partir da época humanística.

1.2 – A situação lingüística

Ao examinarmos algumas gramáticas⁹ da época humanística, podemos perceber que os autores demonstram uma percepção daquilo que, séculos mais tarde, será o fundamento da sociolingüística laboviana, a saber, a variação lingüística. De fato, autores como Fernão de Oliveira e Duarte Nunes de Leão se mostram atentos para o que hoje se denominam variação diatópica, diacrônica, diastrática, etc. O primeiro, por exemplo, em sua obra *Gramática da linguagem portuguesa*, nos dá testemunho da diferença entre os falares da região da Beira, onde passou a infância, e da cidade de Évora, para onde foi aos treze anos e cujos habitantes, segundo ele, zombavam de seu dialeto beirão. Esse dado, que pode facilmente passar despercebido, nos faz atentar para a variação e inclusive para certo preconceito lingüístico, já existentes no século XVI, mesmo em Portugal, como não costuma crer o senso comum.

⁸ CUESTA. *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*. p. 152.

⁹ Estamos considerando aqui, além das gramáticas estrito senso, compêndios, tratados ou anotações sobre uma determinada língua.

Da mesma forma, Duarte Nunes de Leão abre sua *Origem da língua portuguesa* com um capítulo que leva por título “Da mudança que as línguas fazem per discurso de tempo”, demonstrando que as línguas não se mantêm inalteráveis ao longo dos séculos. No capítulo XXV, o autor chama a atenção para a diferença de registro entre a linguagem daqueles “que fallão ou escreuem de cousas graues, como são os historiadores”, e a linguagem dos baixos e “mecânicos”. Enquanto aqueles devem se servir de um registro elevado, congruente à sua nobreza e entendimento e à condição de seus interlocutores, o vulgo se serve de palavras comuns, adequadas à sua condição e às matérias de que tratam. Nunes de Leão chega mesmo a estabelecer uma analogia para explicar tal necessidade, dizendo que um plebeu preferirá sem dúvida ouvir uma chacota ou cantiga vilanesca a uma canção de artificiosa compostura.

Nesses exemplos, como já afirmamos, nota-se nos dois gramáticos citados uma acuidade para perceber o fenômeno da variação lingüística, que ganhará relevo e será posto em evidência no século XX, com o advento da Sociolingüística. Importante é notar, nesse último caso, a recomendação dada por Duarte Nunes de Leão para que haja adequação do uso de determinado registro lingüístico à matéria discutida. Não sei se poderíamos falar de uma completa isenção de valores, dada a vinculação dos registros aos diferentes estamentos sociais, mas, ao menos, já desponta ali a noção de adequação. A questão do uso, por sua vez, parece ser de extrema importância para Fernão de Oliveira no sentido mesmo da elaboração de sua “anotação da língua portuguesa”, como ele próprio denomina sua gramática. Assim como Juan de Valdés, citado por Gauger, que no âmbito da língua castelhana afirma que “la principal razón que tengo es el uso de los que bien escriben”¹⁰,

¹⁰ GAUGER. La conciencia lingüística en el Siglo de Oro. p. 52: “a principal razão que tenho é o uso dos que bem escrevem”. (tradução nossa).

Oliveira parece privilegiar a reflexão sobre a língua em uso, em detrimento do estabelecimento de regras rígidas e normativas, sendo essa última característica mais próxima de João de Barros. Maria Leonor Carvalhão Buescu considera a *Gramática da linguagem portuguesa*, de Fernão de Oliveira, “eminente pragmatista, baseada numa experiência pedagógica e humana, [...] uma obra altamente expressiva dum espírito aberto e atento à realidade circundante...”.¹¹ Nesse sentido, tanto Oliveira quanto Valdés se opõem a Antonio de Nebrija, o primeiro gramático da língua castelhana, para quem, segundo Hans-Martin Gauger, a língua deveria se converter numa *ars*, isto é, algo fixado por regras, que se pode ensinar e aprender e que se encontra subtraído à ação corrosiva do tempo.¹²

Na esteira da percepção da variação lingüística, os gramáticos também se mostram atentos para as relações entre língua e poder. É bem interessante pensarmos que, desde aquela época, homens de letras já se mostraram conscientes do poder e do alcance de uma língua na representatividade do Estado e na colonização de outros povos. Esse fato irá gerar, dentre os principais gramáticos de cada nação, uma série de apologias às suas respectivas línguas vernaculares. Vejamos o caso do português, com as duas passagens que se seguem. Esta primeira pertence à *Gramática da linguagem portuguesa*, de Fernão de Oliveira:

Porque Greçia & Roma so por isto ainda viuẽ: porq̃ quando senhoreauão o mundo mandarão a todas as gentes a elles sogeytas aprender suas linguas: & em ellas escreuião muytas bõas doutrinas [...] E desta feyção nos obrigarão a que ainda agora trabalhemos em aprender & apurar o seu esqueçendo nos do nosso não façamos assy mas tornemos sobre nos agora que he tempo & somos senhores porque melhor he que ensinemos a Guineca que sejamos ensinados de Roma: ainda que ella agora teuera toda sua valia & preço.¹³

¹¹ BUESCU. *Gramáticos portugueses do século XVI*. p. 54.

¹² GAUGER. *La conciencia lingüística en el Siglo de Oro*. p. 51.

¹³ OLIVEIRA. *Gramática da linguagem portuguesa*. (sem paginação). Vale lembrar aqui que a visão de Fernão de Oliveira é refutada por muitos historiadores, segundo os quais o processo de latinização das

O segundo trecho, citado por Maria Leonor Buescu, é de João de Barros, do *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, obra que acompanha a *Gramática da língua portuguesa*:

Çérto é que nam (h)á glória que se póssa comparár a quando os mininos etíopes, persianos, índios, d'aquém e d'além do Gange, em suas próprias térras, na força de seus templos e pagódes, onde nunca se ouviu o nome romano, per ésta nóssa árte aprenderem a nóssa linguágem, com que póssam ser doutrinádos em os preceitos da nóssa fé, que néla vam escritos.¹⁴

Ambos os excertos desacreditam uma suposta isenção ou neutralidade da língua, relacionando-a com uma dimensão política, social, cultural e até mesmo religiosa. Ora, sabemos bem que a palavra foi e continua sendo um dos principais instrumentos de inserção de determinada doutrina religiosa numa sociedade, tendo tido papel capital na catequização dos povos colonizados principalmente por Portugal e Espanha durante a época da expansão ultramarina. Dessa forma, a língua torna-se uma poderosa ferramenta no processo de dominação e evangelização dos povos engendrado pelas potências marítimas. Mais do que isso, e pensando sobretudo nas monarquias católicas portuguesa e espanhola, ela torna-se um símbolo mesmo do corpo místico do Estado, em sua organização absoluta e inabalável. Fernão de Oliveira assim o define muito bem, ao dizer que "...a língua e a unidade della he mui çerto apellido do reyno do senhor e da irmandade dos vassallos...".¹⁵

Os gramáticos espanhóis também escreveram apologias à língua castelhana, como Juan de Robles (*apud* Gauger), que afirmou: "Está hoy nuestra lengua en el estado que la

colônias do Império Romano ocorreu de baixo para cima, ou seja, os próprios colonizados, almejando maior inserção cultural e social, apropriaram-se da cultura e da língua dos romanos, sem que estes as impusessem.

¹⁴ BARROS, João de. *Diálogo em louvor da nossa linguagem*. *Apud* BUESCU. *Gramáticos portugueses do século XVI*. p. 91.

¹⁵ OLIVEIRA. *Gramática da linguagem portuguesa*. (sem paginação).

latina estuvo en tiempo de Cicerón”.¹⁶ Tal passagem é interessante pela comparação que estabelece com o latim. Esta é a primeira direção tomada na apologia das línguas vulgares: sua comparação e filiação à língua latina. Nessa direção, a apologia não se faz por meio da simples degradação ou desvalorização da língua tomada para comparação, afinal, trata-se daquela que é origem e princípio das línguas românicas. Desse modo, procura-se equilibrar a manutenção da dignidade e autoridade do latim com a nova valorização das línguas vernaculares. É certo que estas ganham relevo em relação a sua língua de origem, o que nem poderia deixar de ocorrer em pleno Humanismo. Quinze anos após Juan de Robles emitir seu juízo, Fray Jerónimo de San Joseph, em 1651, proclama a superioridade do espanhol sobre o latim (também citado por Gauger): “nuestra España tenida un tiempo por grosera y bárbara en el lenguaje, viene hoy a exceder a toda la más florida cultura de los griegos y latinos”.¹⁷ Por isso, Maria Leonor Carvalhão Buescu diz que “não se trata, portanto, no Renascimento, de tentar reviver e admirar passiva e acriticamente o passado clássico. Trata-se, principalmente, de revestir esse legado duma arte nova”.¹⁸

O latim, então, torna-se uma língua modelo, análoga a um mestre a quem se busca imitar para superar. A imitação, entretanto, será melhor compreendida se pensada como emulação, ou seja, uma superação que enaltece, e não degrada o elemento superado. Esse respeito pelos antigos e pelo latim manifesta-se na fórmula litótica empregada por Herrera, ainda conforme Gauger, em sua apologia do castelhano, segundo a qual se afirma a superioridade dessa língua não diretamente, mas pela negação de sua inferioridade. O

¹⁶ GAUGER. *La conciencia lingüística en el Siglo de Oro*. p. 50: “Está hoje nossa língua no estado em que a latina esteve no tempo de Cícero”. (tradução nossa).

¹⁷ GAUGER. *La conciencia lingüística en el Siglo de Oro*. p. 50: “nossa Espanha, considerada outrora grosseira e bárbara na linguagem, vem hoje a exceder toda a mais florida cultura dos gregos e latinos”. (tradução nossa).

¹⁸ BUESCU. *Gramáticos portugueses do século XVI*. p. 15.

castelhano se encontra “no inferior a los antiguos, y superior a los modernos”.¹⁹ Esse enaltecimento de que falamos ocorre porque, no processo emulatório, utilizam-se os próprios elementos do objeto imitado ou a própria *tékhnē* do autor imitado na criação do novo objeto, pelo novo autor. Logo, a superação adquirida pelo imitador se dá pelo uso da própria *ars* do imitado, o que, antes de o rebaixar, eleva sua condição, ainda que ele tenha sido superado. Assim é que, como Horácio dava licença aos latinos para que tomassem vocábulos aos gregos, Duarte Nunes de Leão conclui que os portugueses devem, da mesma forma, tomar alguns empréstimos aos latinos, para que promovam melhorias na sua língua:

Sendo pois a lingua Portuguesa na origem latina, & reformada muitas vezes, & ampliada de vocabulos latinos, de que carecíamos, por a corrupção que os Godos nella fizeraõ sem nenhum pejo, & com mais honra nossa nos deuemos aproueitar della, como filhos, q̃ dos bens paternos se ajudaõ mais sem afronta sua, o que naõ fariaõ dos estranhos.²⁰

De fato, esse “aproveitamento dos bens paternos” de que fala Nunes de Leão ocorreu na língua portuguesa durante o Quinhentismo, quando se implementou um processo de “latinização” do português literário a fim de aproximá-lo da cultura clássica. Said Ali (*apud* Sousa) chama atenção para esse fenômeno, afirmando o seguinte sobre a língua dessa época:

... introduzem-se nela expressões novas, que em grande parte se vão buscar ao latim. De popular que era, o antigo dialeto, agora língua oficial, adquire feição erudita e nobre, desprezando, por plebéias, certas maneiras de dizer que pareciam mal em boca de gente de educação mais fina.²¹

¹⁹ GAUGER. La conciencia lingüística en el Siglo de Oro. p. 50: “não inferior aos antigos e superior aos modernos”. (tradução nossa).

²⁰ LEÃO. *Origem da língua portuguesa*. (1945). p. 322.

²¹ SAID ALI, Manuel. *Gramática histórica da língua portuguesa*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964 *apud* SOUSA. *Língua barroca: sintaxe e história do português nos 1600*. p. 270.

António Saraiva, também citado por Sousa, num comentário sobre a obra *Nova floresta*, do padre Manuel Bernardes, detém-se em mais pormenores desse fenómeno, demonstrando que ele não ocorreu apenas no nível do léxico, mas também na sintaxe e na própria estilística do discurso:

... há uma faceta do barroco literário, o conceptismo, que se insinua na prosa de Bernardes por intermédio da concisão lapidar, da parcimónia de vocábulos, maneira estilística própria do latim. É do latim que recolhe também o uso do hipérbato, isto é, o jeito de inverter a ordem vocabular no discurso, de variar o começo dos períodos, por forma a fazer depender dessa ordem vocabular o grau de ênfase que atribui aos diversos membros da frase. Como o período latino longo, o período longo bernardesiano atira para o princípio a circunstância da narração ou a explicação a que pretende dar realce.²²

Um último aspecto a ser comentado no que tange às idéias sobre a língua latina presentes nas gramáticas antigas diz respeito a qual latim seria esse que deu origem às línguas românicas. A respeito disso, Duarte Nunes de Leão mostra-se idealista ou ingênuo, acreditando que o latim falado na Península Ibérica era “puro” como o de Roma e do Lácio e que só foi corrompido pelas invasões bárbaras. Segundo ele,

...não soamente os Hespanhoes tomaraõ o jugo da obediencia mas as leis, os costumes, & a lingoa Latina ã naquelles tempos se fallou pura como em Roma, & no mesmo Latio ate a vinda dos Vandalos, Alanos, Godos, & Sueuos, & outros barbaros que aos Romanos succederaõ, & corromperão a lingoa latina com a sua...²³

Nesse sentido, o espanhol Bernardo Aldrete (citado por Gauger), que, como Nunes de Leão, também publicou uma obra investigando as origens de sua língua vernácula, revela uma maior percepção da realidade ao reconhecer que, na *Hispania* distante de Roma,

²² SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Porto Editora, 1996 apud SOUSA. *Língua barroca: sintaxe e história do português nos 1600*. p. 224.

²³ LEÃO. *Origem da língua portuguesa*. (1945). p. 241.

“niños y mujeres sin saber leer y escribir hablaban latín”.²⁴ Ele percebe assim que as línguas românicas originam-se de um latim vulgar, de cunho predominantemente oral, falado nas colônias do Império Romano por cidadãos de baixa extração social. Em suma, uma língua — ou ao menos uma variedade — diversa do latim clássico de César e Cícero. Fernão de Oliveira também atenta para essas variedades lingüísticas, sobretudo no que toca à diferença entre as variedades oral e escrita. Concebendo a língua como um fato humano e social, o gramático postula que o grego e o latim, em seus primórdios, foram línguas “grosseiras”, rústicas, tendo sido os homens a elevarem-nas à perfeição. Ora, segundo Oliveira, isso se daria a partir do momento em que se produzem obras literárias, filosóficas, religiosas e científicas naquelas línguas, as quais se transformam em veículos de cultura. Assim, o enriquecimento e aprimoramento de uma língua se dá principalmente por meio da escrita e de sua inserção num meio cultural erudito, o que reforça a caracterização de Fernão de Oliveira como um homem típico do Humanismo e do Renascimento.

A segunda direção estabelecida na apologia das línguas vernaculares é a comparação entre elas mesmas. Aqui, diferentemente do que ocorre com o latim, não há necessidade de manter o *status* da língua tomada para comparação, uma vez que todas elas estão partindo do mesmo patamar em direção à consolidação de sua erudição cultural. O que se vê, portanto, é uma série de disputas entre as línguas românicas, disputas essas que giram em torno de qual delas é a melhor e qual ocupará o posto do latim como a nova língua de cultura da Europa. Seguindo essa tendência, o francês Henri Estienne, por exemplo, em seu tratado *De la précellence du langage françois*, de 1579, propõe um curioso pacto à língua italiana, pelo qual esta reconheceria a superioridade e preexcelência

²⁴ ALDRETE. *Origen y principio de la lengua castellana*. Apud GAUGER. La conciencia lingüística en el Siglo de Oro. p. 55: “crianças e mulheres que não sabiam ler nem escrever falavam latim”. (tradução nossa).

do francês, que, por sua vez, garantiria ao italiano o segundo lugar dentre as línguas românicas, defendendo-a contra as pretensões do espanhol. No âmbito da língua portuguesa, João de Barros (*apud* Buescu) desferiu duras críticas ao francês e ao italiano na seguinte passagem, o que para um leitor atual chega a soar mesmo cômico:

E, para um francês formár um seu próprio ditongo, fáz nos beiços esgáres que póde amedrontar mininos, cousa de que um naturál orador fóge [...] Çérto assi a [língua] francesa, como a italiana, máis paréçem fála para molhéres, que gráve pera hómens, em tanto, que, se Catám fora vivo, me paréçe se pejára de â pronunçiar.²⁵

Entretanto, em se tratando do português, as relações mais complexas estabelecidas são com o castelhano, o que não é por acaso, dada a proximidade geográfica e o passado histórico comum entre Portugal e Espanha, a semelhança lingüística entre ambos os idiomas e a sua coexistência na Península Ibérica enquanto língua literária desde o período medieval, numa situação de bilingüismo. Dissemos anteriormente que as línguas eram consideradas instrumentos de representatividade dos Estados Nacionais, adquirindo assim uma dimensão política. Entretanto, é preciso fazer aqui uma ressalva, para mostrar que este foi um processo construído ao longo do tempo, em que as línguas passaram a representar uma identidade política e nacional à medida que a idéia de Estado-Nação foi se consolidando. Fernando Vázquez Corredoira, citado por Sousa, mostra que essa aproximação entre língua e identidade étnica ou política não esteve na ordem do dia desde sempre, como se pode acreditar. De acordo com o autor, na Idade Média, “...similarmente ao que acontece hoje nos países ocidentais e ocidentalizados com as crenças religiosas, as línguas não eram postas centralmente ao serviço da conformação identitária étnica nem da

²⁵ BARROS, João de. *Diálogo em louvor da nossa linguagem*. *Apud* BUESCU. *Gramáticos portugueses do século XVI*. p. 87-88.

rivalidade entre as monarquias”.²⁶ Por essa razão, antes de pensarmos em disputas políticas, é preciso compreender as raízes do bilingüismo existente na península, atentando para uma tradição literária e cultural comum partilhada pelos diversos reinos ibéricos medievais, como Portugal, Castela, Aragão, Catalunha e outros. Quando nos voltamos para o ponto de origem dos reinos e das línguas, na Idade Média, faz-se necessário pensar num contexto geral peninsular, mais do que num contexto específico português ou espanhol. Vale lembrar também que, nessa época, a palavra *Espanha* designa todo o território da península, e não um reino ou nação. Ela é simplesmente um derivado da palavra latina *Hispania*, que designava essa parte do Império Romano correspondente à Península Ibérica. Por isso os gramáticos, até o século XVI, falam do *castelhano* e não do *espanhol*. Somente após o reino de Castela conquistar e unificar os demais reinos da península — exceto Portugal, obviamente, ao menos até 1580 — em uma só coroa é que esse novo Estado Nacional receberá o nome de *Espanha*. O castelhano, língua dos conquistadores, torna-se a variedade oficial do reino e ganha o nome do novo Estado, passando a ser denominado de *espanhol*.

Fizemos esse percurso a fim de mostrar que, antes de tais fatos sucederem, o contexto geral ibérico se sobressaía em relação aos contextos particulares de cada reino, como afirmamos há pouco. Maria Clara Paixão de Sousa analisa muito bem essa questão no âmbito sociolinguístico, no seguinte trecho:

Na historiografia portuguesa moderna da literatura, faz-se referência à superposição dos limites geográficos ou políticos pelas literaturas medievais — isto é, no bojo de uma tradição literária peninsular, diferentes momentos históricos proporcionariam diferentes “línguas de acolhimento”: o galego-português para a poesia trovadoresca medieval, como o castelhano para a poesia lírica clássica. [...] enquanto um poeta lírico português do século 14 escrevia em galego-português, um poeta português do século 16, escreverá em castelhano.²⁷

²⁶ SOUSA. *Língua barroca: sintaxe e história do português nos 1600*. p. 272.

²⁷ SOUSA. *Língua barroca: sintaxe e história do português nos 1600*. p. 282.

A noção de “línguas de acolhimento” é muito produtiva para pensarmos a produção literária ibérica, além de mostrar que o uso do castelhano por poetas portugueses não deve ser condenado de antipatriotismo. Essas relações não são tão diretas. De fato, o galego-português — ao lado do occitano, no âmbito galo-românico — constituía-se numa espécie de *koiné* lírica da época medieval. Talvez o maior testemunho desse estatuto poético do galego-português sejam as *Cantigas de Santa Maria*, coletânea de cerca de 400 poemas em honra da Virgem produzidos naquela língua pelo rei castelhano Alfonso X, em seu *scriptorium* em Toledo. No entanto, conforme Pilar Vásquez Cuesta,

... esta utilização exclusivamente poética duma língua estrangeira não punha de modo algum em perigo a supremacia e o prestígio social do castelhano, língua em que se exprimiam reis, prelados e nobres (além — é claro — do povo de Castela), se realizavam todas as actividades verdadeiramente importantes da vida, como governar ou administrar justiça, se escrevia tanto a prosa didáctica como a de ficção (a não ser que para isso se utilizasse o latim) e até se compunha a poesia épica, género literário de grande relevância num tempo em que a guerra constituía o principal projecto político dos diversos reinos peninsulares.²⁸

Ao contrário, já no século XVI, temos grandes nomes da literatura quinhentista portuguesa que também produziram em castelhano, como Camões, Gil Vicente e Sá de Miranda, por exemplo. Além disso, o castelhano também era utilizado em obras não “literárias” segundo o conceito moderno de literatura, como tratados jurídicos, de navegação, de álgebra, de astronomia e até mesmo livros de cozinha. Por isso, Cuesta também não considera esse uso como mero artifício estilístico, outra interpretação comumente divulgada. Segundo ela, a Península Ibérica atinge, por volta dos séculos XV e XVI, um “conflitivo estado de

²⁸ CUESTA. *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*. p. 52.

diglossia”.²⁹ Mais uma vez, Maria Clara Paixão de Sousa resume com eficaz clareza o encadeamento histórico do processo de bilingüismo ibérico:

Este processo precisa por sua vez ser historicizado: no contexto medieval primeiro, ou “arcaico”, a relação se dá entre português e castelhano enquanto espelhamento de dialetos próximos. Gradualmente, a relação se transforma em rivalidade entre línguas literárias. Do renascimento até fins do século 17 a relação pode ser conceituada como efetiva diglossia.³⁰ (grifos da autora)

O que acontece, no momento da diglossia conflituosa, é que o castelhano acaba por “vencer” a disputa. Adquire maior prestígio literário que o português, relegado ao estatuto de língua B das situações diglósicas, o que configura uma relação assimétrica entre as duas línguas. Isso ocorre principalmente com o apogeu da literatura espanhola durante o século XVII, também conhecido, não por acaso, como *Siglo de oro*. Se no século anterior, o século de Camões, grandes nomes da literatura portuguesa, como os citados acima, se sobrepunham a autores espanhóis, no período seguinte, o auge da produção poética virá com nomes como Cervantes, Góngora, Quevedo, Lope de Vega e Calderón de la Barca. Este é um fator responsável pelo prestígio do castelhano no século XVII, agora já denominado *espanhol* por muitos tratadistas. Um segundo fator, finalmente, nos trará a dimensão política de que falávamos no início deste trabalho. Trata-se da anexação de Portugal à coroa de Castela a partir de 1580, após a morte de D. Sebastião, fato conhecido como União Ibérica. Dessa data até 1640, os reis Filipes de Espanha mantêm Portugal sob seu domínio, ampliando a influência da cultura castelhana no país vizinho. Nesse momento a idéia de Estado-Nação se apresenta com muito mais robustez que na Idade Média, e as

²⁹ CUESTA. *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*. p.53.

³⁰ SOUSA. *Língua barroca: sintaxe e história do português nos 1600*. p. 339.

línguas começam a assumir uma identidade política, representando a rivalidade entre as monarquias. Por isso há tantas apologias e disputas entre elas, como vimos anteriormente.

No caso português, a decadência e a ameaça castelhana já eram sentidas por alguns pensadores antes de 1580, segundo demonstram diversas obras do período, como *Os Lusíadas*, de Camões, o *Soldado práctico*, de Diogo do Couto e o *Auto da Índia*, de Gil Vicente. Nessa última obra, a ameaça espanhola a Portugal é alegorizada por meio de um conquistador amoroso castelhano que tenta seduzir a mulher de um português que partiu nas grandes navegações, e portanto se encontra distante de casa. Mesmo disfarçados por seu tom cômico e farsesco, Gil Vicente aponta sérios problemas políticos que afetavam o reino, como o despovoamento de que falamos no tópico anterior deste capítulo. Por sentirem tal ameaça, os gramáticos quinhentistas, como Fernão de Oliveira, João de Barros e Pero Magalhães de Gandavo não dispensaram elogios à língua portuguesa, conscientes de seu poder de representação da nação e da cultura portuguesa. No século seguinte, sob o reinado filipino, embora uma parte significativa dos autores portugueses escrevessem em espanhol, algumas obras perpetuaram a defesa da língua portuguesa. Dentre estas, uma bastante significativa é a *Corte na aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, espécie de tratado de poética, retórica, decoro e cortesia, construído na tradicional forma de diálogos. Ali também há espaço para a “questão da língua”. No diálogo primeiro, Rodrigues Lobo reúne uma sólida fortuna crítica da língua portuguesa e das demais línguas românicas, oriunda do século anterior, para pôr na boca do personagem doutor Lívio o seguinte elogio do português, o qual emula toda a tradição quinhentista de apologistas da língua:

E verdadeiramente que não tenho a nossa língua por grosseira, nem por bons os argumentos com que alguns querem provar que é essa. Antes é branda para deleitar, grave para engrandecer, eficaz para mover, doce para pronunciar, breve para resolver e acomodada às matérias mais importantes

da prática e escritura. Para falar é engraçada com um modo senhoril, para cantar é suave com um certo sentimento que favorece a música, para pregar é sustanciosa, com ãa gravidade que autoriza as razões e as sentenças, para escrever cartas nem tem infinita cópia que dane, nem brevidade estéril que a limite, para histórias nem é tão florida que se derrame, nem tão seca que busque o favor das alheias. A pronúnciação não obriga a ferir o céu da boca com aspereza, nem a arrancar as palavras com veemência do gargalo. Escreve-se da maneira que se lê, e assim se fala. Tem de todas as línguas o melhor: a pronúnciação da latina, a origem da grega, a familiaridade da castelhana, a brandura da francesa, a elegância da italiana. Tem mais adajos e sentenças que todas as vulgares, em fé de sua antiguidade. E se à língua hebreia, pola honestidade das palavras, chamaram santa, certo que não sei eu outra que tanto fuja de palavras claras em matéria descomposta quanto a nossa. E, para que diga tudo, só um mal tem: e é que, polo pouco que lhe querem seus naturais, a trazem mais remendada que capa de pedinte.³¹

A propósito da crítica presente nessa última frase falaremos mais adiante.

Duarte Nunes de Leão, que dedicou sua *Origem da língua portuguesa* ao “invictissimo e catholico rei Dom Phillippe o II. de Portugal” (Filipe III de Espanha), não nega as qualidades do castelhano, mas interpreta sua grande difusão e prestígio pelo fato mesmo de ele ser mais fácil e por isso mais utilizado, e não por sua superioridade sobre o português: “A causa da lingoa Castelhana se estender per algũas prouincias, & hauer nellas muitos que a saibaõ entender, & fallar, naõ he por a bondade da lingoa (que nos naõ lhe negamos) mas por a necessidade que della tem aquellas gentes, que della vsaõ”.³² Na mesma situação diante do governo filipino, o monge alcobacense Bernardo de Brito, Cronista-Mor de Filipe II, promove uma defesa inflamada da língua portuguesa no prólogo da obra *Monarquia Lusitana*, inclusive perante o latim. Vale a pena transcrever a respectiva passagem, citada por Maria Leonor Buescu numa nota de rodapé, embora seja longa:

Alguns, com zelo de amigos, me aconselharam que compusesse esta obra em língua latina, dizendo que, para minha reputação e para se divulgar por mais partes, convinha ser nesta forma; e quase me tiveram abalado para o

³¹ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo I, p. 68-69.

³² LEÃO. *Origem da língua portuguesa*. (1945). p. 317.

fazer, se não considerara ser um género de imprudência, à conta de ganhar fama com estrangeiros, perdê-la com os naturais e antepor o proveito próprio ao gosto comum do povo, que, não sabendo a língua latina, havia de permanecer na ignorância que teve de suas cousas até ao tempo de agora. Outros, considerando a criação e uso que tinha da língua castelhana, me diziam a compusesse nela, pois além de se estender em todos os reinos de Espanha e muitos fora dela, me livraria da grossaria e ruim método de historiar da portuguesa. Mas, como esta opinião era tão mal fundada, que nem sombra tinha de boa, nunca fiz rosto a quem ma persuadia, vendo que a primeira razão me arguia de interesseiro em pretender gasto da impressão, e a segunda de indigno do nome português, em ter tão parco conhecimento da língua própria, que a julgasse por inferior à castelhana sendo tanto pelo contrário, que não há língua na Europa, tomada nos termos que hoje vemos, mais digna de se estimar para a História que a portuguesa, pois ela, entre as mais, é a que em menos palavras descobre mores conceitos e a que com menos rodeios mais graves termos dá no ponto da verdade. E se, como ela de si é grave e natural para narração verdadeira, a engrandeceram seus naturais com impressões e livros compostos nela, fora hoje tanto ou mais famosa que a castelhana e a italiana; mas, carecendo deste bem, e tendo dentro em si filhos tão ingratos, que a modo de venenosas víboras lhe rasgam a reputação e crédito devido, não é muito estar em tal opinião até o tempo de agora.³³

Assim como Fernão de Oliveira, Bernardo de Brito percebe a língua como um fato humano e social, acreditando que os homens fazem a língua, e não a língua aos homens. Por isso recomenda a produção e impressão de livros compostos em português, de modo que o idioma seja enriquecido pela cultura. Por outro lado, critica severamente aqueles que opinam contra o idioma, comparando-os a víboras venenosas.

Essa mesma crítica já a apontamos no final do trecho da *Corte na aldeia* citado acima. No mesmo diálogo primeiro da obra, o personagem Leonardo interroga os demais sobre o estatuto do idioma, condenado de grosseiro e limitado por muitos cidadãos, ao que é respondido por D. Júlio com as seguintes palavras: “Ûa cousa vos confessarei eu, (...) que os portugueses são homens de roim língua, e que também o mostram em dizerem mal da sua, que, assim na suavidade da pronunçiação como na gravidade e composição das

³³ BRITO, Bernardo de. *Monarquia lusitana*. Apud BUESCU. *Gramáticos portugueses do século XVI*. p. 85-86.

palavras, é língua excelente”.³⁴ Tais críticas revelam que muitos portugueses desdenhavam de sua própria língua, preferindo o castelhano por seu maior prestígio e divulgação. Este é outro fato que contribui na elucidação dos embates lingüísticos e da complexa relação diglössica na Península Ibérica daqueles tempos. Embora haja apologias defendendo o português contra o espanhol, não se pode simplificar a questão e afirmar apenas que Castela impôs sua língua e sua cultura a Portugal, numa atitude imperialista abusiva. Como vimos anteriormente ao refutar a idéia de antipatriotismo no uso do castelhano em Portugal, é preciso reconhecer também que muitos portugueses, desde antes da unificação, optaram pela cultura e pela língua castelhana devido ao seu já discutido maior prestígio. Tal fato acaba surgindo de modo tácito e paradoxal na própria *Corte na aldeia*, que, apesar de promover elogios e defesas da língua portuguesa, endossa os modelos culturais espanhóis do cortesão discreto.

De qualquer forma, em meio a todas essas disputas, a permanência do português como língua escrita, ainda que de menor prestígio, pode ser explicada pela publicação de gramáticas e outras obras impressas, de maior difusão, em língua portuguesa, ainda no século XVI. E sobretudo pela riqueza da literatura quinhentista em português, ilustrada pela relutância do poeta Antônio Ferreira em adotar o castelhano como língua poética e por sua resistência à infiltração da cultura espanhola em Portugal. Esses fatores constituíram-se numa barreira contra a substituição generalizada e definitiva do português pelo castelhano como língua literária e de cultura. Com isso, prova-se mais uma vez que Fernão de Oliveira e Bernardo de Brito estavam certos ao enxergar na promoção de uma bagagem erudita um instrumento de aprimoramento da língua. Foi graças à sua erudição que o português não foi

³⁴ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo I, p. 68.

suplantado pelo castelhano, o que não ocorreu com o catalão e o galego, mais deficientes nesse aspecto.

Finalmente, após toda essa explanação, percebemos o quão complexos são o fenômeno do bilingüismo literário e suas repercussões lingüísticas na Península Ibérica, bem como as relações entre língua e poder, apontadas pelos gramáticos dos séculos XVI e XVII. Por um lado, vemos o “curioso fenómeno que presenta la literatura portuguesa expresándose en castellano en aquellos periodos en que, al parecer, han sido los odios políticos mas vehementes”,³⁵ nas palavras de um secretário da Real Academia Española do século XIX citado por Sousa. Por outro lado, em pleno *Siglo de oro*, um dos mais notáveis escritores espanhóis, Lope de Vega, expressou sua predileção pela língua portuguesa para fins literários em uma de suas peças: “Ella es dulcissima y para los versos la más suave”.³⁶ Todas essas vicissitudes exercerão grande influência em D. Francisco Manuel de Melo, um dos autores bilíngües mais representativos do período na Península Ibérica. Alguns críticos, aliás, consideram que ele deveria ser patrimônio tanto da literatura portuguesa como da literatura espanhola e ser incluído no estudo de ambas as historiografias literárias.

1.3 – A poesia em torno de Camões e Góngora

É curioso notar como a historiografia literária procurou estabelecer relações intrínsecas entre a questão lingüística e questões políticas e propriamente literárias e estilísticas. Assim, o uso do vernáculo em Portugal foi associado aos poetas ditos

³⁵ GARCIA PEREZ, Domingo. *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Apud SOUSA. *Língua barroca: sintaxe e história do português nos 1600*. p. 278: “curioso fenômeno que apresenta a literatura portuguesa expressando-se em castelhano naqueles períodos em que, ao que parece, foram os ódios políticos mais veementes”. (tradução nossa).

³⁶ cf. VEGA, Lope de. *La Dorotea*. ed. E. S. Morby. Madrid: Castalia, 1968. p. 141. Apud LOBO. *Corte na aldeia*. p. 69: “ela é dulcíssima e, para os versos, a mais suave”. (tradução nossa).

maneiristas, que seguiriam a linha poética de Camões e ainda se manteriam em voga nos primeiros tempos do período filipino, ao passo que o uso do castelhano esteve relacionado sobretudo aos imitadores de Góngora, classificados como barrocos e já predominantes nos últimos tempos da monarquia dual. Na analogia estabelecida, há três pares de oposição cuja associação levanta questões importantes: um primeiro par, de ordem lingüística (português x castelhano); outro, de ordem estilística (Maneirismo x Barroco); e, finalmente, um que se refere a escritores-modelo (Camões x Góngora). Quanto à relação entre língua e estilo, ela prosseguirá na cultura portuguesa durante o século XVIII, quando o Neoclassicismo será associado ao francês, substituto do castelhano, embora apenas como língua estrangeira privilegiada e de influência, e não mais como língua de uso ou língua A de uma situação diglósica. Entretanto, a questão estilística é bem mais complexa do que aparenta e suscita bastante polêmica, além de, na maioria das vezes, ser discutida de forma pseudo-crítica. Da mesma forma, a associação rígida entre a influência camoniana e o uso do vernáculo e a influência gongórica e o uso do castelhano, respectivamente, corre o risco de cair numa simplificação, pois mesmo Camões escreveu obras em castelhano. Tal associação, contudo, não é de todo equivocada, e chama-nos a atenção para o peso exercido por esses dois escritores na cultura ibérica, a ponto de se tornarem modelos.

Camões representa o áureo século XVI português em toda a sua glória, das navegações à fecunda produção literária, com Sá de Miranda, Antônio Ferreira, Gil Vicente e João de Barros, dentre inúmeros outros escritores e humanistas lusitanos, capazes de rivalizar com Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz e mesmo Cervantes. De fato, no *Hospital das letras*, D. Francisco Manuel de Melo,

pela boca do personagem Quevedo, refere-se a ele como “honra e glória de Espanha”.³⁷ Góngora, por sua vez, representa a glória castelhana — e já espanhola — do século XVII, herdeira de Carlos V e consolidada pela monarquia filipina a partir de 1580, com a anexação de Portugal. Dessa vez é Lípsio quem dá o veredicto no *Hospital das letras*: “Digo que, achando-me nele [no Parnaso] um dia que se julgavam os méritos dos poetas castelhanos, certifico-me que ouvi dizer a Apolo que dos viventes a nenhum estimava mais que a D. Luís de Gôngora”.³⁸ Por outro lado, numa determinada visão, Góngora representaria, também, a decadência da nação portuguesa e sua submissão a uma coroa, a uma língua e a uma cultura estrangeiras. No âmbito da poesia, isso pode ser verificado pelo fato de a maioria da produção poética portuguesa da época ser hoje quase desconhecida e encontrar-se reunida numa espécie de miscelânea, em dois cancioneiros principais. Ambos foram publicados já no século XVIII, época posterior à produção de seus poemas. O primeiro deles é *A Fênix Renascida*, compilação de poemas realizada por Matias Pereira da Silva e publicada em cinco volumes, cuja primeira edição data de 1716 a 1728, e a segunda de 1746, corrigida e aumentada; o segundo é conhecido como *Postilhão de Apolo* e foi editado em dois volumes em 1762. Ao contrário, os grandes nomes das letras da Península Ibérica no século XVII são espanhóis, como Francisco de Quevedo, Lope de Vega e Calderón de la Barca.

De qualquer forma, é fato que Luís de Camões e D. Luis de Góngora tornam-se modelos complementares da poética seiscentista na Península Ibérica. É óbvio que há outros escritores seguidos e cultuados, mas os dois Luíses passam a ser, metonimicamente, representantes do paradigma de imitação da lírica dos Seiscentos. Maria do Socorro

³⁷ MELO. *Hospital das letras*. p. 86.

³⁸ MELO. *Hospital das letras*. p. 109.

Fernandes de Carvalho, em sua tese de doutoramento sobre a poesia de agudeza em Portugal, mostra que “nesse momento histórico, o quadro da poesia portuguesa é sempre iluminado pelo brilho de dois nomes, Camões e Góngora...”.³⁹ Igualmente, Maria de Lourdes Belchior afirma, a propósito da *Fênix Renascida*, que ali se encontram muitas glosas da poesia de Camões, mas também que Góngora é o grande mentor dos seus poetas maiores e menores.⁴⁰ Há assim uma confluência de vozes camonianas e gongóricas, bem como uma miscelânea de poemas em português e castelhano. Da mesma forma, discorrendo sobre o tratado *Nova arte de conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira, a autora nos dá notícia de que “Camões e Góngora são os mais citados, os mais autorizados, os mais encomiados”⁴¹, embora Camões seja considerado irrepreensível e Góngora sofra, uma vez por outra, algumas censuras. Isso ocorre, por um lado, porque Francisco Leitão Ferreira é um autor que sobrevaloriza o entendimento, a verossimilhança, a proporção, a harmonia. Lembremo-nos de que seu tratado foi publicado entre 1718 e 1721, já nos alvares do século XVIII, e se encontra, segundo Maria de Lourdes Belchior, um pouco mais imbuído de influências francesas, como Boileau, e de um espírito ilustrado do que seus predecessores cronologicamente situados ainda no século XVII. Por outro lado, as censuras dirigidas a Góngora podem ser explicadas pela associação de seu estilo excessivamente culto e rebuscado ao gosto castelhano, como já mostramos acima, o que iria de encontro ao espírito autonomista português que se desenvolvia em alguns escritores.

Assim, não são poucas as sátiras dirigidas a Góngora e a seus imitadores, como a presente no poema “Pegureiro do Parnaso”, contido no quinto volume da *Fênix Renascida* e atribuído a Diogo Camacho por alguns estudiosos, a Antônio Peixoto de Magalhães, por

³⁹ CARVALHO. *Poesia de agudeza em Portugal*. p. 78.

⁴⁰ BELCHIOR. *Os homens e os livros: séculos XVI e XVII*. p. 113.

⁴¹ BELCHIOR. *Os homens e os livros: séculos XVI e XVII*. p. 148.

outros, e ainda a um frade agostiniano, Dom Próspero dos Mártires, de acordo com alguns manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra em que o poema também aparece.⁴² Transcrevemos a seguir os versos propriamente iniciais do poema, depois da dedicatória e de um prólogo:

Era naquelle tempo em que tangia
para a lição de Prima o triste sino,
e erguer os lassos membros pertendia
da táboa dura o fâmulo mofino.
Notavel manha tenho, he cousa brava,
que sempre hey de tomar tono de oitava!
Va de outro metro, pois. Nas roxas horas
em que espulgando estão sonoramente
os quatralvos do Sol as almofaces
e a Aurora punha o vermelhão nas faces.
Notaveis traças investiga hum culto
para poder fazer versos de vulto!
Triste cultanaria!
Não he melhor dizer que o Sol nascia[?] ⁴³

Abre-se o poema com uma perífrase que indica o tempo ou momento em que se passa a narrativa, tópico tantíssimas vezes imitado pelos poetas gongóricos depois de utilizado pelo mestre na *Soledad primera*. Não nos esqueçamos, contudo, de que Camões também lançou mão dessas perífrases, inclusive transformando-se num modelo para Góngora. Esse fato gera algumas implicações que discutiremos adiante. Voltando à perífrase do poema, ao invés de empregar recursos da ordem do sublime como fizeram Góngora e Camões, com referências à mitologia e à astronomia/astrologia, o poeta do “Pegureiro” alude a fatos

⁴² Para mais detalhes sobre a atribuição autoral, cf. ARES MONTES. *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. p. 64-65.

⁴³ Poema citado a partir de ARES MONTES. *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. p. 65. Depois do último verso que citamos, “Não he melhor dizer que o Sol nascia”, seguem-se outros dois versos que também se configuram como uma pergunta. Na edição original da *Fênix*, de 1746, há um ponto de interrogação para cada uma dessas perguntas: um depois do verso que transcrevemos e outro após os dois versos seguintes. Entretanto, Jose Ares Montes suprime o primeiro ponto de interrogação em sua transcrição, mantendo somente o último e estendendo-o às duas perguntas. Como citamos o poema a partir de Ares Montes e não quisemos transcrever os versos seguintes, o verso “Não he melhor dizer que o Sol nascia” ficaria sem ponto de interrogação, não configurando uma pergunta. Por isso incluímos o ponto de interrogação entre colchetes, tomado da edição original.

absolutamente banais e corriqueiros, como o tanger de um sino que indica o início de uma aula. Essa utilização às avessas do mesmo recurso empregado por Góngora é um grande expediente que instaura a sátira realizada pelo poema.

Em seguida, o poeta, comentando seu próprio texto, vale-se da metalinguagem para desvelar os recursos e procedimentos de composição, dialogando divertidamente com o leitor sobre seu pendor para escrever oitavas e comunicando sua decisão de alterar o tipo de estrofe. A partir do sétimo verso, após decidir “mudar de metro”, o poeta apresenta uma nova perífrase, também satírica, mas bastante arrevesada, e que indica que o dia estava amanhecendo, para em seguida indagar pela simplicidade — “Não he melhor dizer que o Sol nascia[?]” — como se não compreendesse o porquê de tamanha complicação verbal. No poema que segue o “Pegureiro do Parnaso” na *Fênix Renascida*, “Saudades de Apollo”, do mesmo autor, fica clara a atribuição do estilo culto ao gosto castelhano, enquanto o gosto português prefere optar pela simplicidade:

Faça-lhe a culterana
muy bom proveito à língua Castelhana,
que a frase Portugueza por sizuda,
por prezada e por grave, não se muda,
não se occulta entre cultas ignorâncias,
pois toda he cultivada de elegâncias.⁴⁴

Essa oposição também é explicada por Hernani Cidade, nos seguintes termos:

O Portugal mental de seiscentos não coube na *Academia dos Singulares*, e os poetas que topamos mumificados na *Fênix Renascida* e no *Postilhão de Apolo* são almas em momentos de folga, leves e gárrulas como aves esquecidas da terra, espanejando-se voluptuosamente ao sol, ou pipilando em apelos de cio. No fundo, aos que se preocupavam da vida colectiva e dos destinos da grei, assim como aos que andavam calcurriando as rotas dos descobridores ou abrindo outras, animavam-nos sentimentos,

⁴⁴ Poema citado a partir de ARES MONTES. *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. p. 68.

removiam-nos ideias, viviam em meio de realidades a que Luís de Gôngora não ensinava a dar expressão.⁴⁵

Não pretendemos refutar totalmente essas relações entre estilos de escrita e culturas nacionais, porém cremos tratar-se de um equívoco parcial cometido tanto pelos escritores coetâneos da União Ibérica como pela historiografia literária posterior. Em primeiro lugar, no que tange à idéia de uma simplicidade de estilo, relacionada sobretudo à literatura popular, essa característica, longe de ser exclusivamente lusitana, encontrava-se em parte da produção poética castelhana, vertente que também exerceu sua influência em Portugal, desde o século XV. Nesse âmbito, citem-se os romanceiros e os cancioneros, dentre eles o *Cancionero General* de Hernando del Castillo, modelo do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Cite-se, principalmente, o teatro, o mais importante agente difusor da cultura popular castelhana na Península Ibérica durante o século XVII. Nesse período, inclusive muito depois da Restauração, as companhias de comédia castelhanas praticamente invadiram Portugal, encenando seus espetáculos pelos “pátios” lisboetas “das Arcas” e “das Fangas”, depois passando a Évora, Coimbra, Porto e outras cidades de província, vilas e aldeias. Tal fenômeno levou Pilar Vásquez Cuesta a considerar o teatro espanhol como o mais poderoso *mass media* da época.⁴⁶ Em segundo lugar, no que concerne ao espírito autonomista e, se assim poderíamos denominar, “engajado” dos escritores portugueses, Hernani Cidade promove uma confusão entre a abordagem de elementos formais e temáticos da poesia, como se a expressão do nacionalismo ou do espírito de autonomia não se pudesse realizar por meio de um estilo gongórico. Ora, como já discutimos no tópico anterior, ao falarmos do bilingüismo, embora alguns poetas assim concebessem, o uso do

⁴⁵ CIDADE. *A literatura autonomista sob os Filipes*. p. 15.

⁴⁶ Cf. CUESTA. *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*. p. 86.

castelhano e de um estilo gongórico não estava necessariamente vinculado a questões de patriotismo. Lembremo-nos de que o próprio D. João IV, após a Restauração, escreve uma *Defensa de la música moderna* em espanhol.

Retomando as idéias presentes na *Nova arte de conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira, observamos que, mesmo alvo de algumas críticas, Góngora não é referido como oposto simétrico de Camões, como se suas respectivas poéticas fossem antagônicas. Ao contrário, muitos são os pontos em comum entre os dois poetas, algo que não apenas os tratadistas da época perceberam como também parte dos historiadores e críticos da literatura de nosso século. O professor espanhol José Filgueira Valverde, por exemplo, num estudo de 1958 sobre Camões, afirmava a propósito da écloga II do lírico português:

He aquí a Camoens, cabeza de puente del barroco, componiendo una de las más suntuosas decoraciones verbales que han honrado a un gran señor antes de que el duque de Béjar recibiera el presente inigualable de las *Soledades*.⁴⁷

A despeito do fato de Valverde considerar Camões como “cabeça de ponte” do barroco, o que pode incorrer nos insolúveis debates pseudo-críticos que envolvem questões estilísticas, ele menciona uma característica freqüentemente atribuída a Góngora, qual seja, a idéia de o texto ser uma suntuosa decoração verbal. Prova disso é a comparação da écloga com as *Soledades* do poeta cordovês. A noção de suntuosa decoração verbal, expressão que revela o modo como a crítica pós-iluminista leu a poética seiscentista, relaciona-se diretamente, se quisermos utilizar conceitos da própria época e evitar anacronismos, com a idéia de *agudeza*. Sobre esse conceito, discorreremos com mais pormenores no capítulo

⁴⁷ VALVERDE, José Filgueira. *Camoens*. Barcelona: Editorial Labor, 1958. p. 209 *apud* SILVA. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. p. 198: “Eis aqui Camões, cabeça de ponte do barroco, compondo uma das mais suntuosas decorações verbais que honraram um grande senhor antes que o duque de Béjar recebesse o presente inigualável das *Soledades*.” (tradução nossa).

seguinte, mas, por ora, podemos dizer que se trata de uma faculdade do pensamento capaz de encontrar relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes, segundo Baltasar Gracián e Emanuele Tesauro, seus principais teorizadores. Essas relações ou correspondências entre os conceitos discordantes, conforme exposto no tratado *Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián, podem ser trasladadas de diversas formas pela metáfora, a qual fica provida de diversos planos com largas margens de atuação que permitem ao poeta construir desde alegorias muito claras até às mais artificialmente afetadas. Durante a exposição de sua matéria, Gracián, assim como Leitão Ferreira, também se serve de várias passagens camonianas a fim de exemplificar suas argumentações sobre a agudeza.

Ora, com base nisso, perguntamo-nos se a diferença entre Camões e Góngora não estaria na distância entre as margens de atuação da metáfora, se ela não seria muito mais uma diferença no grau de clareza ou afetação da agudeza do que uma oposição de poéticas. Esta parece-nos uma idéia bastante defensável, ainda mais se lembrarmos que Góngora é considerado imitador de Camões, amplificando alguns dos recursos estilísticos utilizados por ele. Nesse sentido, um dos exemplos mais caros à crítica literária é o da perífrase com que o poeta espanhol inicia a *Soledad primera*, da qual já falamos acima, servindo-se de uma rebuscada metáfora para indicar o tempo em que se passa a narrativa — fins de abril, em plena primavera (*la estación florida del año*), quando o Sol entra no signo de Touro (*el mentido robador de Europa*):

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
— media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo —,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas...⁴⁸

⁴⁸ GÓNGORA Y ARGOTE. *Soledades*. p. 39: “Era do ano a estação florida/em que o falso sedutor de Europa/ — meia-lua as armas de sua testa, / e o Sol todos os raios de seus pelos —, / brilhante honra do céu em campos de safira pasce estrelas...” (tradução nossa).

Como também já afirmamos, a mesma perífrase, imitada por Góngora, já se encontra no segundo canto de *Os Lusíadas*. Identificamos aí os mesmos elementos: a primavera (tempo alegre, a presença da deusa Flora) e a entrada do Sol (luz Febeia) no signo de Touro (roubador de Europa):

Era no tempo alegre, quando entrava
No roubador de Europa a luz Febeia,
Quando um e outro corno lhe aqueitava,
E Flora derramava o de Amalteia...⁴⁹

Trata-se aqui de apenas um exemplo dentre inúmeros outros que mostra uma tendência de conjunto da literatura na Península Ibérica — e também na Itália e em outros países — de caminhar para uma utilização cada vez mais artificiosa da agudeza. Sendo assim, não deveríamos tentar estabelecer uma separação excessivamente rígida entre um estilo culto castelhano e um estilo simples português. Se se quiser admitir que a poesia de agudeza não se desenvolveu em Portugal com a mesma força que na Espanha, isso deve-se ao fato de essa tendência ter sido freada por aqueles que aí viam um sinal de castelhanização e eram contra esse fenômeno, e não porque seu gérmen não existisse no Portugal quinhentista. Camões está aí para o provar. Aliás, Ares Montes chega a considerar o poeta português mais sofisticado, rebuscado — portanto, agudo — do que Garcilaso de la Vega, um contemporâneo espanhol:

Aun cuando el mundo poético de Camoens y Garcilaso es sustancialmente el mismo, es fácil comprobar en la lírica del poeta portugués una intensificación de recursos estilísticos con respecto a la del poeta castellano [...]: adjetivación más abundante, mayor uso de los artificios de plurimembración y correlación, cromatismo más rico, aunque los colores preponderantes siguen siendo el rosa, el blanco, el verde y el oro.⁵⁰

⁴⁹ CAMÕES. *Obras*. p. 1166.

⁵⁰ ARES MONTES. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. p. 29: “Ainda quando o mundo poético de Camões e Garcilaso é substancialmente o mesmo, é fácil comprovar na lírica do poeta português uma

Mais longe ainda chega um comentário contido numa peça teatral anônima presente na coletânea *Flor de Entremeses, escolhidos dos melhores Engenhos de Portugal e Castella*, editada em Lisboa em 1718. Na peça em questão, *Entremes do estudante critico*, um dos personagens considera Camões obscuro, ao pô-lo ao lado de Góngora e associá-los à fala rebuscada de seu interlocutor:

Ainda assim me responde?
Não me fallará singelo?
Valhate hum quemque de Góngora
e hum demonio de Camões.
Digame, onde está o juizo,
Fallando pelos meus termos?⁵¹

Sendo assim, retomamos neste momento a citação de Maria do Socorro de Carvalho mencionada no início deste tópico, a propósito do lugar de Camões e Góngora na poesia portuguesa seiscentista, desta vez estendendo o trecho citado:

[...] sabe-se que, nesse momento histórico, o quadro da poesia portuguesa é sempre iluminado pelo brilho de dois nomes, Camões e Gôngora, qualquer que seja a visada que se queira dar, exceto pela via da crítica árcade, que a considera “fantasia sem juízo”. A historiografia da literatura portuguesa respalda largamente a obra do quinhentista Luís de Camões como síntese formadora da linguagem poética nacional. De modo também intenso aparece a obra de Luís de Gôngora como modelador do conjunto da poética do Seiscentos na península Ibérica. O conceito de agudeza conforme Gracián apresenta-se, assim, como um denominador possível em meio às numerosas inequações ou variantes aparentemente inconciliáveis dessas duas poéticas.⁵²

Creemos que a autora responde à nossa pergunta sobre a diferença entre Camões e Góngora e, por extensão, sobre a maior parte da poesia produzida na Península Ibérica dividida entre

intensificação de recursos estilísticos com respeito à do poeta castelhano [...]: adjetivação mais abundante, maior uso dos artifícios de plurimemoração e correlação, cromatismo mais rico, ainda que as cores preponderantes sigam sendo o rosa, o branco, o verde e o ouro.” (tradução nossa).

⁵¹ Citado a partir de ARES MONTES. *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. p. 59.

⁵² CARVALHO. *Poesia de agudeza em Portugal*. p. 78.

a classificação de maneirista ou barroca, seja portuguesa ou espanhola. Trata-se de uma diferença gradativa em relação ao uso da agudeza, desde o mais claro ao mais afetado. Porém o recurso da agudeza ali permanece como um elemento conciliador dessas diversas poéticas ibéricas dos séculos XVI e XVII.

Pensando nessa espécie de conciliação da qual acabamos de falar, entre as diversas tendências poéticas quinhentistas e seiscentistas da Península Ibérica, acode-nos o nome de D. Francisco Manuel de Melo, um dos escritores mais fecundos e significativos do século XVII. Na sua vasta produção, que abrange os mais variados gêneros e se apresenta parte em português, parte em castelhano, o autor apropria-se das diversas correntes e estilos disponibilizados pela tradição e pela poética do tempo, compondo uma obra variada e configurando-se como um glosador que deseja experimentar um pouco de tudo. A partir dessa característica, nosso objetivo agora será o de investigar como se configura a obra de D. Francisco Manuel de Melo dentro desse panorama histórico, político, social, cultural, lingüístico e literário da Península Ibérica no século XVII, relacionando-a com as principais idéias estéticas vinculadas em tratados e preceptivas retórico-poéticas da época e mostrando como o autor se apropria com versatilidade das diversas tendências poéticas que se lhe apresentam.

CAPÍTULO II
DOM FRANCISCO MANUEL DE MELO E O CONTEXTO DAS POÉTICAS
SEISCENTISTAS

2.1 — *Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis*

Desde as primeiras abordagens da *mimesis* entre os antigos gregos, esta se constituiu como um dos fundamentos da criação artística, sem que tal idéia fosse posta à prova pelo menos até o século XVIII. Inicialmente, ela esteve ligada a um contexto mítico, religioso, quando não se tratava ainda de potencializar uma imagem do real, mas de exprimir uma realidade oculta, relacionada diretamente com os deuses. A idéia de mimetizar significava ser possuído pelo deus, e assim, de certa forma, imitá-lo ou materializá-lo por meio de um estado de êxtase ou furor. Daí se depreende a estreita ligação da noção de *mimesis* com os cultos de Dioniso, deus dos excessos. Tal vínculo com os cultos dionisíacos estabeleceu uma relação direta entre a *mimesis* e a música, a dança e aquilo que hoje designamos de mímica, tomando a própria raiz da palavra grega. A partir dessa associação, o conceito de *mimesis*, incorporado ao universo das manifestações artísticas, ainda que rudimentares, vai ganhando cada vez mais destaque. Entra no âmbito da filosofia e em seguida no da poética, tornando-se, como dissemos acima, fundamento da criação artística. Nesse sentido, é interessante pensarmos no teatro. Tendo Dioniso como patrono e utilizando máscaras, ele de certa forma remete o conceito de *mimesis* para o seu sentido primitivo, de alguém que, tomado por uma instância desconhecida, torna-se outra pessoa. A noção de *mimesis* percorre o período medieval até que, a partir da Renascença, é retomada com novo vigor pelas poéticas dos séculos XVI, XVII e XVIII, em geral ditas “clássicas” justamente por

resgataram diversos elementos da Antigüidade greco-romana de modo explícito e voluntário. Entretanto, não se pode dizer que essa noção se manteve inalterada desde os gregos, tendo o conceito de *mímesis* passado por um série de modificações. Faremos agora, portanto, um breve percurso acompanhando a sua evolução, desde Platão até o século XVII, época de D. Francisco Manuel de Melo.

Em Platão, o conceito de *mímesis* está inextricavelmente vinculado aos outros domínios contemplados pelo conjunto de sua filosofia, como a linguagem, a política, a moral e a educação, dentre outros. O filósofo parte do pressuposto de que há três realidades passíveis de serem criadas: o arquétipo, que é a realidade verdadeira, denominada *idéa* em grego, criada por um deus; a cópia do arquétipo, ou *phainómenon*, criada pelo artífice ou artesão; a cópia da cópia do arquétipo, ou *mímema*, criada pelo pintor e pelo poeta.⁵³ A cópia feita pelo artífice, encontrada na natureza, no mundo humano, é imitação direta da *idéa*, ou seja, da Verdade (*alétheia*), ao passo que a cópia feita pelo artista, encontrada na arte, é já imitação da aparência (*phántasma*). A *mímesis*, então, é entendida basicamente como imitação da natureza, ou seja, da aparência.⁵⁴ Traduzido como *imitatio* pelos latinos, esse conceito adquire estatuto ontológico na filosofia platônica, na medida em que se insere na discussão sobre as realidades e sobre a Verdade. Sendo as cópias criadas tanto pelo artífice quanto pelo artista imitações da realidade arquetípica engendrada pelo deus, o filósofo as classifica segundo o grau de distanciamento da Verdade ideal. Nesse sentido, a arte — incluindo aí a poesia — encontra-se três graus afastada da realidade verdadeira, já que é cópia de uma cópia. Assim, ela estimula a parte concupiscível da alma (*epithymetikon*), responsável pelos apetites do instinto e pelo julgamento sem medida, ao

⁵³ Cf. PLATÃO. *República*, X, 596-598.

⁵⁴ Cf. PLATÃO. *República*, X, 598.

invés de promover o desenvolvimento da parte racional (*logistikón*), que mede, pesa e calcula.⁵⁵ Por isso, constitui-se num elemento nocivo à elevação moral e racional do homem. Uma vez que a filosofia platônica nunca se desprende de uma dimensão moral e pedagógica, a *mímesis*, para ser boa, ou pelo menos aceitável, deveria debruçar-se sobre um objeto *belo e bom*, tentando transformá-lo num modelo justo para o ensino dos homens.

Aristóteles parte do mesmo princípio platônico da *mímesis* como imitação,⁵⁶ mas rejeita a noção de uma mera cópia da natureza, afastada da *idéa* ou arquétipo, para concebê-la como *representação*. Isso significa que a natureza não precisa ser recriada exatamente como é, mas como poderia e deveria ser.⁵⁷ O artista não imita a realidade de forma absolutamente fidedigna, mas nela promove uma melhoria. Tal concepção da *mímesis* advém de duas principais inovações da filosofia aristotélica em relação à platônica. Primeiro, a de que a natureza ou o mundo dos homens ganha estatuto de realidade independente, não mais sendo concebida como simples imitação de um arquétipo ou de uma *idéa*. É certo que permanece o pressuposto de que para tudo há uma Causa primeira,⁵⁸ pressuposto que, nas reinterpretações neo-escolásticas da filosofia de Aristóteles promovidas a partir do século XV, será intensificado e tenderá a identificar essa Causa primeira com Deus. Contudo, a realidade empírica participa, enquanto verdade, da *substância* do mundo. Em segundo lugar, Aristóteles considera que o objeto principal da *mímesis*, para a poesia, é a *práxis* humana, ou seja, as ações desempenhadas pelos homens.⁵⁹ Daí decorre que a arte imita não as coisas da natureza, porém suas leis,

⁵⁵ Cf. PLATÃO. *República*, X, 603-606, e LAGE. *Teoria e crítica literária na República de Platão*, p. 62-66.

⁵⁶ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, 1, § 2 (todas as referências aos parágrafos da *Poética* aqui empregadas seguem a edição de Eudoro de Sousa).

⁵⁷ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, 9, § 50, que contempla, dentre outros tópicos, a discussão sobre o universal e o particular.

⁵⁸ Cf. ARISTÓTELES. *Metafísica*, α, cap. 2.

⁵⁹ Cf., por exemplo, ARISTÓTELES. *Poética*, 2, § 7 e 9, § 54.

princípios e proporções. O importante, então, é que essas leis estejam em acordo com a natureza e entre si, formando uma imitação não do verdadeiro, mas do semelhante ao verdadeiro. Esse é, propriamente, o conceito de verossimilhança desenvolvido por Aristóteles,⁶⁰ o qual adquire tamanha importância que ainda nos dias de hoje é utilizado nos estudos literários. Uma obra verossímil pressupõe a representação de uma lógica da natureza, não sua cópia idêntica. Sobre essa questão, Adma Muhana afirma o seguinte:

Se tanto a natureza como o poema são fruto de leis e proporções oriundas da *ratio*, e se a imitação é um processo de fazer como o da natureza, sem ser o mesmo ou cópia dela, a obra do poeta será uma semelhante à que existe na natureza, independentemente de nela existir ou não. É o que significa verossimilhança, conceito que corresponde à autonomia da obra poética em relação às coisas naturais.⁶¹

Observemos que a autonomia da obra poética em relação às coisas naturais segue a autonomia das mesmas coisas naturais em relação ao arquétipo, da qual já falamos acima. Assim, para Aristóteles, a *mimesis* é imitação idealizada e verossímil da natureza, em que a razão das leis e proporções mantém-se como elemento comum entre a realidade imitada e a obra. A verossimilhança torna-se o novo ideal a ser buscado pela poesia, que passa a ser definida por um caráter mais técnico e operacional, em oposição ao caráter ontológico subjacente à noção de Verdade almejada por Platão. Essa mudança é endossada por Plutarco, que no *De audiendis poetis* abre mão da preocupação ontológica de Platão: “a arte poética não se preocupa, em absoluto, com a verdade”.⁶²

Ao falarmos da *mimesis* até o presente momento, estabelecemos uma oposição entre a natureza e a arte. Falamos também de poesia, de arte poética, e designamos o imitador de terceiro grau — criador dos *mimémata* — por artista. Essas correspondências são

⁶⁰ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*, 9, § 50 e 15, § 83-88.

⁶¹ MUHANA. *A epopéia em prosa seiscentista*, p. 44.

⁶² PLUTARCO. *De audiendis poetis*, 2, 17 d.

extremamente relevantes por identificarem em qual gênero de *lógos*, ou discurso, encontra-se a *mímesis*. Vejamos o quadro abaixo, organizado por Jacyntho Lins Brandão⁶³:

<i>Lógos</i>						
Gênero	<i>apophantikós</i>	<i>rhetorikós</i>			<i>poietikós</i>	
Manifestação	<i>apódeixis</i> demonstração	<i>pístis</i> argumentação			<i>mythos</i> mito	
Recurso característico	<i>syllogismós</i> silogismo	<i>enthýmema</i> entimema			<i>mímesis</i> mimese	
Intenção	<i>didaskalía</i> ensino	<i>peithó</i> persuasão			<i>hedoné</i> prazer	
Efeito	<i>epistéme</i> ciência	<i>pístis</i> convencimento			<i>kátharsis</i> catarse	
Tipos		<i>demegoriké</i> parlamentar	<i>dikaniké</i> jurídica	<i>epideiktiké</i> epidítica	drama	narrativa
Objeto	conhecimento do verdadeiro e do falso	deliberação sobre o que convém ou não	deliberação sobre o justo e o injusto	apresentação do que é digno de louvor e de crítica	representação de ações	
Tempo		futuro	passado	presente	presente	passado

Conforme demonstra o professor Jacyntho, Aristóteles considera a *mímesis* como recurso característico do gênero poético (*poietikós*), que se opõe ao apofântico (*apophantikós*) — também chamado de filosófico ou dialético — e ao retórico (*rhetorikós*). Entretanto, ao longo do tempo, tais gêneros irão se misturar, e é isso que nos interessa aqui. As suas

⁶³ Cf. BRANDÃO. *Lógos e léxis na Retórica de Aristóteles*. p. 13. Sobre essa esquematização, Brandão salienta: “... estou me preocupando pouco com detalhes, ou seja, a ordenação que apresento no quadro abaixo não se encontra exposta assim em nenhum texto de Aristóteles e poderá mesmo aparecer heterodoxa para os especialistas”.

características se mesclam e ocorre uma redistribuição do quadro acima. Dos três tipos do gênero retórico, por exemplo, o parlamentar (também chamado deliberativo) e o judicial tendem a se identificar com o gênero apofântico (filosófico), enquanto o epidítico se confunde com o gênero poético. Esse último fenômeno será de grande importância na poética do século XVII, e sobre ele falaremos mais adiante.

O cruzamento de todas essas noções de *mimesis* gerou interessantes representações alegóricas do próprio conceito. Uma delas consta na “*Nova Iconologia* del Cavalier Cesare Ripa Perugino”, cuja primeira edição data de 1593. Dentre as diversas alegorias apresentadas na obra, há uma que representa a *imitação*, a qual reproduzimos a seguir:

IMITATIONE



FIGURA 1 – *Imitatione*
FONTE – RIPA. *Iconologia*. p. 182.

Essa figura sintetiza a relação entre arte e natureza contida na noção de *mimesis* ou de *imitatio*, segundo a tradução dos latinos. Representada como uma mulher, ela porta, na mão direita, um maço de pincéis, instrumentos da arte e da imitação das cores e das figuras produzidas pela natureza. A mão esquerda segura uma máscara, a qual alude ao teatro e à noção de aparência. A seus pés, há um animal, descrito pelo tratadista como uma *scimia* (macaco) — embora para nós o desenho não aparente esse animal. De qualquer forma, ele remete à imitação da *práxis* humana, pois, como afirma Ripa, “la maschera, & la scimia ci dimostrano l’imitatione dell’attioni humane: questa per essere animale atto per imitare l’huomo coi suoi gesti [...]”.⁶⁴

Retomando a questão do desenvolvimento do conceito de *mimesis*, observamos que a natureza deixa de ser referência absoluta para se tornar apenas um modelo da imitação, cujo procedimento não é uma cópia, mas uma razão, uma *ratio*.⁶⁵ Com o tempo, essa noção de modelo começa a se deslocar do âmbito da natureza para o âmbito da própria arte. Adma Muhana elucida esse desenvolvimento lógico na seguinte passagem:

[...] se a poesia é imitação de algo que está na natureza (as ações humanas), e se na natureza em que o homem existe encontra-se também a poesia como efeito de uma ação humana, imitar na poesia a poesia é imitar a natureza.⁶⁶

Assim, desde que alguns escritores foram consagrados pela tradição como exemplos de excelência artística e agrupados num cânone, tornaram-se paradigma para as gerações futuras, as quais passaram a imitar tais modelos. Com isso, a *mimesis* ganhou também o estatuto de imitação de escritores canônicos, cujos gêneros, linguagem e estilo foram

⁶⁴ RIPA. *Iconologia*. p. 181-182: “A máscara e o macaco nos mostram a imitação das ações humanas: este por ser animal apto a imitar o homem com seus gestos [...]”. (tradução nossa).

⁶⁵ cf. MUHANA. *A epopéia em prosa seiscentista*. p. 40.

⁶⁶ MUHANA. *A epopéia em prosa seiscentista*. p. 41.

mimetizados por muitos artistas. Essa forma de *mimesis* estará largamente presente na produção poética a partir da Renascença.

Os primeiros a estabelecer um cânone foram os filólogos alexandrinos, selecionando assim modelos a serem imitados. Posteriormente, essa recomendação já se encontra em escritores da época do Império Romano, sejam de língua latina ou grega, como Cícero, Horácio, Quintiliano, o pseudo-Longino e Luciano de Samósata.⁶⁷ O *Tratado da imitação*, de Dionísio de Halicarnasso, do século I a.C., é uma das principais obras que teorizam sobre tal concepção. Às vezes ofuscado, nos dias de hoje, pelo brilho de Platão, de Aristóteles e dos latinos, esse tratado é uma excelente fonte para a discussão sobre a imitação de escritores-modelo, atividade denominada de *emulação*. Esta pode ser definida, conforme o faz o tradutor da versão que consultamos, como um esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo, definição corroborada por Quintiliano, segundo o qual “só pela imitação não há crescimento”, pois “também serão celebrados aqueles que forem considerados como tendo superado os seus antecessores e ensinado os seus sucessores”.⁶⁸ Pode-se perceber, então, que no conceito de emulação encontram-se as noções de *rivalidade* e *superação*. O sentimento da emulação desperta no artista um desejo de “rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos” e de “superar as particularidades dessas obras”.⁶⁹ Nesse ponto é interessante lembrar que o termo grego traduzido pelos latinos como *aemulatio* é *zélousis*, o qual está na origem da palavra portuguesa *zelo*, mas também da espanhola *celo*, da francesa *jalousie* e da italiana *gelosia*.

⁶⁷ Cf., por exemplo: CÍCERO. *De oratore*, II, § 22, 90-92; HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*, 48-53 e 131-135; QUINTILIANO. *Institutiones oratoriae*, X, II (o livro X constitui-se numa espécie de catálogo de modelos, dentro do qual, no capítulo II, Quintiliano discorre sobre a imitação); Pseudo-LONGINO. *Do sublime*, XIII-XIV; e LUCIANO DE SAMÓSATA. *Como se deve escrever a história*, § 34.

⁶⁸ QUINTILIANO. *Institutiones oratoriae*, X, II, 9 e 28 apud DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*, p. 50.

⁶⁹ DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*, p. 51-52.

Enquanto no português a palavra denota cuidado ou proteção, no espanhol, no francês e no italiano ela significa ciúme, inveja. Essa polissemia gerada na evolução do sentido da palavra define bem a relação do escritor com seu modelo: trata-se de uma relação dúbia, de cuidado e ciúme, simultaneamente. Ao mesmo tempo em que o escritor admira seu modelo, guarda-lhe inveja, mas uma inveja positiva. Tal sentimento é esclarecido por Aristóteles, nos capítulos X e XI da *Retórica*, onde estabelece uma oposição entre a *phthónesis*, traduzível como inveja, e a *zélōsis*, traduzível como emulação. A primeira se trata da inveja propriamente dita, negativa, que leva alguém a querer destruir seu rival. A segunda se refere ao sentimento de admiração e respeito em relação ao rival, que leva o imitador a querer superá-lo a partir da *tékhnē* e do estilo do próprio modelo. Não é coincidência que, séculos mais tarde, na Renascença francesa, Ronsard se debruce sobre a mesma questão no discurso moral *De l'envie (Da inveja)*. De acordo com o poeta francês, “l’envye est le plus meschant et le plus villain vice de tous [...] L’envye a pour subject de sa malice le plus belles vertus, qu’elle ronge en son cueur, et se ronge elle mesme voullant ronger et menger autruy”.⁷⁰ Ao contrário, “l’æmulation est [...] une passion louable, comme ayant son estre d’une bonne volonté d’ensuyvre et d’imiter ce qu’elle void estre le plus excellent [...]”.⁷¹ Assim, tanto o sentimento de inveja quanto o de emulação são despertados pelas belas virtudes, mas é a resposta fornecida por cada um a tal estímulo que os diferencia. Enquanto a inveja gera malícia e corrói o coração daquele que a nutre, a emulação estimula o respeito e a admiração. Portanto, conforme Ronsard, quem desejar se aperfeiçoar no âmbito moral deve sempre buscar a emulação em detrimento da inveja: “Et fault [...] en lieu d’envyeux

⁷⁰ RONSARD. *Oeuvres complètes*. v. 2, p. 1040; 1042-1043: “A inveja é o mais vil e perverso vício dentre todos [...] A inveja tem como razão de sua malícia as mais belas virtudes, as quais ela corrói em seu coração, e corrói a si mesma desejando corroer e devorar outrem”. (tradução nossa).

⁷¹ RONSARD. *Oeuvres complètes*. v. 2, p. 1040: “A emulação é [...] uma paixão louvável, tendo em sua essência uma boa disposição de seguir e de imitar o que ela observa ser o mais excelente [...]”. (tradução nossa).

devenir *immitateurs* pour tacher à ressembler à celluy dont les vertus et les honneurs nous rendent jaloux et envyeux”.⁷² (grifo nosso). Retomando a questão da imitação de uma *tékhnē* e de um estilo, Dionísio de Halicarnasso parece confirmar as idéias de Aristóteles quando diz:

Com efeito, a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes.⁷³

No Renascimento, essa mesma relação pode ser identificada não apenas entre escritores antigos e modernos como também entre a língua latina e as línguas vernaculares. Já discorreremos mais detidamente sobre esse ponto no capítulo primeiro. O latim ainda é tido como uma língua de excelência, mas já não é a que serve aos escritores. Ao contrário, ele serve de referência para a organização lexical e sintática dos novos idiomas, aos quais imprime prestígio ao ser imitado, concedendo-lhes o estatuto de língua de cultura. Tal fato, exposto por João de Barros em seus diálogos, é retomado por Camões, dessa vez com a fantasia poética de *Os Lusíadas*. Logo no início do primeiro canto, Vênus declara-se favorável aos portugueses por ser

[...] Afeiçoada à gente lusitana
Por quantas qualidades via nela
Da antiga, tão amada, sua romana...⁷⁴

⁷² RONSARD. *Oeuvres complètes*. v. 2, p. 1044: “E é necessário [...] em lugar de *invejosos* nos tornarmos *imitadores* para nos esforçarmos por assemelhar àquele cujas virtudes e honras nos tornam ciumentos e invejosos”. (tradução nossa).

⁷³ DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. p. 50.

⁷⁴ CAMÕES. *Obras*. p. 1129.

Dentre essas qualidades vistas nos lusitanos, que os aproximavam dos antigos romanos, além da valentia e da boa fortuna, Vênus reconhece a língua portuguesa, que merece ser louvada por ser herdeira da latina e seguir seus modelos:

E na língua, na qual quando imagina,
Com pouca corrupção crê que é a latina.⁷⁵

Logo, a categoria da emulação mostra-se bastante produtiva para o estudo das letras e das línguas da era denominada clássica, entre os séculos XVI e XVIII.

Um outro dado importante presente no *Tratado da imitação* é a recomendação de se imitarem diversos modelos, e não apenas um. Assim como a *mimesis* aristotélica promove um aperfeiçoamento da realidade, unindo num universal perfeito o melhor de cada particularidade da natureza, a emulação deve promover um aperfeiçoamento dos modelos, unindo o que cada um tenha de melhor numa forma única, perfeita e bela. Assim se dará a superação desses modelos. Aqui se nota, portanto, a importância dada à leitura e à erudição no *Tratado da imitação*. Logo, deve-se procurar embelezar o discurso com os recursos provenientes de todos os autores. Esses recursos, se reunidos com a ajuda da arte num único molde de um só corpo discursivo-oratório-artístico, tornam o estilo indubitavelmente melhor.

A categoria da *aemulatio*, bem como da *mimesis* em geral, sobreviveu durante a Idade Média latina e chegou com força ao período denominado clássico, entre a Renascença e o Século das Luzes. Alguns dos principais tratados de retórica, poética e estilo dessa época abordam a questão da imitação e da emulação. Na *Nova arte de conceitos*, do licenciado português Francisco Leitão Ferreira, o autor, numa metáfora

⁷⁵ CAMÕES. *Obras*. p. 1129.

engenhosa, compara a atividade do escritor, que deve selecionar os melhores modelos, com a das abelhas, que buscam o pólen das melhores flores:

Assim como a abelha não tece o doce favo do suco de quaisquer flores, mas procura o pasto das mais fragrantas; da mesma sorte, o bom imitador não se deve servir, para sua imitação, de quaisquer figuras, frases e conceitos, mas, lendo e observando os escritos de melhor nota no gênero de obra que fizer, imitará o mais singular, sutil e engenhoso deles, reduzindo a tais regras a sua imitação, que não pareça que trasladou ou traduziu, senão que, competindo com o imitado, o igualou ou excedeu.⁷⁶

Entretanto, o autor muitas vezes parece incorrer no próprio erro que condena, dando-nos a impressão de ter apenas traduzido passagens de outros tratadistas como Emanuele Tesauro e Baltasar Gracián. Comparem-se, por exemplo, os seguintes trechos da *Arte dello stile*, do cardeal italiano Sforza Pallavicino, e da *Nova arte de conceitos*, nos quais os autores definem a emulação⁷⁷:

PALLAVICINO

Emulare finalmente é procurar di conseguire con altri modi nell'animo de' lettori un simile ò maggior piacere di quello che hanno conseguito gli Scrittori emulati.

FERREIRA

A emulação no imitador, he hũ procurar por diferentes modos mover nos animos dos Leytores, & ouvintes hum semelhante, ou mayor deleyte, daquele que moverão os Escritores emulados [...]

Da mesma forma, D. Francisco Manuel trata da imitação em sua obra *Hospital das letras* mostrando-se partidário da idéia de que se deve buscar imitar mais de um modelo e reprovando aqueles que seguem apenas um, de modo servil. Numa determinada passagem, o personagem Bocalino afirma, sobre o poeta espanhol Lupércio Leonardo, que seu modo

⁷⁶ FERREIRA. *Nova arte de conceitos*. Apud TEIXEIRA. *A poesia aguda do engenheiro fidalgo Manuel Botelho de Oliveira*. p. 58.

⁷⁷ PALLAVICINO. *Arte dello stile*. e FERREIRA. *Nova arte de conceitos*. Apud CASTRO. *Retórica e teorização literária em Portugal*. p. 175.

de compor se faz não por imitação, senão por mera tradução dos antigos, ao que Justo

Lípsio responde:

A imitação, para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séqüito de um só, que vai diante, pertence aos animais, e não aos homens. Quem imita melhor, acrescente, diminua e troque; ou, senão, seja tido por bisonho.⁷⁸

Por essa razão são condenados muitos dos imitadores de Góngora, que o copiam de forma absolutamente inábil e servil:

Todos os que em seus dias e depois deles versificamos temos tomado seu estilo [...] para ver se podíamos escrever, imitando aquela alteza, que juntamente é majestade. Poucos o conseguiram, precipitados, como demônios, do resplendor às trevas; donde disseram muitos mal-intencionados que este engenho viera para maior dano que proveito do mundo, pondo somente os olhos nos desbaratados, e não nos instruídos.⁷⁹

A mesma idéia será postulada, alguns anos depois, por La Fontaine, na *Épître à Huet* (*Epístola a Huet*, bispo de Soissons). Embora defendendo a excelência dos antigos no contexto da *Querelle des Anciens et des Modernes*, da qual falaremos mais à frente, o poeta e fabulista prega uma imitação não subserviente aos modelos:

On me verra toujours pratiquer cet usage;
Mon imitation n'est point un esclavage:
Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.⁸⁰

⁷⁸ MELO. *Hospital das letras*. p. 124. Segundo o editor, *bisonho* aqui significa inábil.

⁷⁹ MELO. *Hospital das letras*. p. 109.

⁸⁰ LA FONTAINE. *Oeuvres diverses*. p. 645-647: “Serei visto praticar sempre este uso/ minha imitação não é uma escravidão/ tomo apenas a idéia, os contornos e as leis/ os quais nossos mestres, eles mesmos, seguiam outrora./ Se, além disso, alguma passagem de excelência dos antigos/ pode entrar nos meus versos sem nenhuma violência./ para aí a transporte, e desejo que ela não tenha nada de afetado./ esforçando-me por tornar meu aquele ar de antigüidade”. (tradução nossa).

Recapitulando o nosso percurso, viemos acompanhando, até aqui, o desenvolvimento da noção de imitação, partindo de Platão e chegando à época de D. Francisco Manuel de Melo. Do cruzamento dos conceitos de *mímesis* e de *zélousis*, de *imitatio* e de *aemulatio*, surge a idéia de que “imitar a natureza [...] equivale a inventar os casos retóricos, ou seja, escolher as tópicas ou lugares da tradição poética e dispô-los conforme a conveniência dos gêneros literários”.⁸¹ Acreditamos que essa definição dada por Ivan Teixeira resume bem as principais características da imitação, por exemplo, o fato de ela se encontrar na esfera do *pseûdos etýmoisin homoîa*,⁸² ou da ficção, uma vez que os casos retóricos são inventados e não literalmente copiados da natureza, e também a importância da tradição e dos modelos para essa invenção. A questão da conveniência dos gêneros aponta para a noção de decoro, que discutiremos no terceiro tópico deste capítulo. Também podemos depreender daí os procedimentos da organização retórica do discurso: a escolha das tópicas caracteriza a fase da *inventio*, enquanto a sua disposição conforme a conveniência dos gêneros caracteriza o processo da *dispositio*. Tudo isso será, digamos, temperado com as figuras próprias da *elocutio*, também retiradas da tradição. Esta adquire tamanho relevo que, como já apontamos acima, multiplicam-se os cânones e catálogos de modelos indicativos dos escritores, consagrados pela tradição, que devem ser imitados ou emulados. O próprio Dionísio de Halicarnasso elabora seu catálogo, no livro segundo do *Tratado da imitação*, distribuindo os modelos selecionados em épicos, líricos, trágicos,

⁸¹ TEIXEIRA. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. p. 251.

⁸² Na *Teogonia*, de Hesíodo, as Musas afirmam: “*ídmen pseúdeia pollà légein etýmoisin homoîa*”, ou seja, “sabemos muitas mentiras dizer semelhantes a fatos”. (Cf. HESÍODO. *Teogonia*, verso 27). Assim, cria-se uma categoria intermediária entre a *alétheia* — a verdade absoluta — e o *pseûdos* — o totalmente falso ou mentiroso. O *pseûdos etýmoisin homoîa* refere-se ao que é falso, mas semelhante à verdade, isto é, ao que é inventado, mas segue as leis da natureza verdadeira, o que também aponta para a categoria do *eikós*, ou seja, do verossímil.

comediógrafos, historiadores, filósofos e oradores, e segue tecendo diversos comentários sobre eles.

Os catálogos prosseguem e, a partir do Renascimento, a imitação dos antigos torna-se um dos preceitos fundamentais da criação poética. O poeta português Antônio Ferreira, na *Carta XII a Diogo Bernardes*, faz um elogio da imitação e da erudição:

Na boa imitação, e uso, que o fero
Engenho abranda, ao inculto dá arte,
No conselho do amigo douto espero.
(...)
Do bom escrever, saber primeiro é fonte.
Enriquece a memória de doutrina
Do que um cante, outro ensine, outro te conte.⁸³

Camões, por sua vez, logo na abertura de *Os Lusíadas*, demonstra o desejo de superação dos modelos, afirmando que as glórias dos antigos, sejam eles personagens reais ou mitológicos, serão suplantadas pelo alto valor da empresa marítima portuguesa:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.⁸⁴

Joachim du Bellay, na *Deffense et illustration de la langue françoise*, igualmente, recomenda a imitação dos antigos gregos e latinos:

Se compose doncques celuy qui voudra enrichir sa langue, à l'imitation des meilleurs auteurs grecs et latins; et à toutes leurs plus grandes vertus, comme à un certain but, dirige la pointe de son stile; car il n'y a point de

⁸³ Citação retirada de SPINA. *Introdução à poética clássica*. p. 11.

⁸⁴ CAMÕES. *Obras*. p. 1121.

doute, que la plus grand'part de l'artifice ne soit contenue en l'imitation [...]⁸⁵

Mas também postula a imitação de alguns escritores mais recentes, como os humanistas italianos: “Pour le sonnet doncques tu as Petrarque et quelques modernes Italiens. Chante moy [...] marines à l'exemple de Sennazar gentil homme Néapolitain”.⁸⁶

As idéias de imitação de mais de um modelo e de superação desses modelos anteriores podem estar na base de uma progressiva imitação de escritores contemporâneos a partir de fins do século XVI. Os antigos deixam gradativamente de ser autoridade única para ceder lugar aos modernos que porventura tenham atingido um mesmo nível de perfeição. Obviamente essas mudanças não foram aceitas por todos, gerando conflitos que levaram, por exemplo, à *Querelle des Anciens et des Modernes*, na França do século XVII. Trata-se de uma polêmica surgida na Academia Francesa, que opunha duas correntes, a saber: os Antigos, liderados por Boileau, que concebiam a criação artística como imitação dos gregos e latinos, os quais teriam atingido o mais alto patamar da perfeição formal, segundo seus defensores; e os Modernos, encabeçados por Charles Perrault, partidários de uma renovação da criação literária, com base na idéia de que os clássicos gregos e romanos não eram insuperáveis e de que o século de Luís XIV poderia produzir artistas de altíssima qualidade. A disputa teve início em 1687, quando Perrault apresenta à Academia o poema *Le siècle de Louis le Grand*, no qual promove o elogio do Rei Sol e relega a Antigüidade

⁸⁵ DU BELLAY. *La défense et illustration de la langue française*. p. 58: “Harmonize-se então aquele que deseja enriquecer sua língua com a imitação dos melhores autores gregos e latinos; e a todas as suas maiores virtudes, como a um objetivo certo, dirija a ponta de seu estilo; pois não há dúvida de que a melhor parte do artifício esteja contida na imitação [...]” (tradução nossa).

⁸⁶ DU BELLAY. *La défense et illustration de la langue française*. p. 87: “Para o soneto, então, tens Petrarca e alguns modernos italianos. Que eu cante [...] marinas ao exemplo de Sannazzaro, fidalgo napolitano.” (tradução nossa).

Clássica a segundo plano enquanto modelo de criação artística, como se pode observar nos provocativos versos iniciais:

La belle antiquité fut toujours vénérable;
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les anciens, sans plier les genoux;
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
Et l'on peut comparer, sans craindre d'être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.⁸⁷

Tal fato provocou um protesto imediato da parte de Boileau. No ano seguinte, Perrault prossegue com a polémica, ao publicar quatro volumes de um *Parallèle des anciens et des modernes*.

Alguns estudiosos tendem a apontar, como origem da *Querelle* francesa, uma primeira querela italiana entre antigos e modernos, da época da Renascença. De qualquer forma, é fato que esses debates já se encontravam na ordem do dia antes de 1687 e em outras nações européias. D. Francisco Manuel de Melo, por exemplo, morto em 1666, nos dá um exemplo disso no âmbito português. O autor, embora reconhecendo o valor dos escritores antigos consagrados pela tradição, admite a imitação dos modernos e não considera impossível que estes sejam melhores. A questão é exposta por Bocalino da seguinte forma, no *Hospital das letras*:

[...] se conferirmos os estilos dos poetas antigos e modernos, estes farão muita vantagem àqueles, porque a argenteria e lentiuela que hoje se gasta é sem dúvida mais brilhante e agradável que a melancólica frase dos antigos. Se hoje ressuscitassem ao mundo aqueles famosos Símacos, Orfeus e Clenandros, e atemassem em trajar o entendimento pelas medidas do tempo entanguido, a gente fugeria deles. Não digo, por isto, que deixemos de venerar e reconhecer mil brasas ardentes, dissimuladas

⁸⁷ PERRAULT. *Oeuvres choisies*. p. 290: “A bela antiguidade foi sempre venerável; / Mas não creio que ela foi adorável. / Eu miro os antigos sem dobrar os joelhos, / Eles são grandes, é verdade, mas homens como nós; / E podemos comparar, sem temer ser injustos, / O século de Luís ao belo século de Augusto”. (tradução nossa).

por entre aquelas cinzas frias, como vemos em o ouro, que, nascendo de um parto com a Terra, não apodrece em suas entranhas, antes por benefício da idade se sublima em valor e pureza. Nego, contudo, o que afirmam outros, que só em aqueles primeiros séculos fosse liberal a natureza em produzir altos juízos [...] Honrai, Senhor, a antiguidade, para que da posteridade sejais honrado; mas não honremos uma por desonrar outra.⁸⁸

Aliás, retomando a questão da doutrina e do saber, recomendados por Antônio Ferreira, D. Francisco afirma que os modernos são melhores doutrinadores em se tratando de casos específicos, por estarem mais próximos dos costumes de seus leitores contemporâneos:

Aqueles autores que universalmente ensinam não importa que sejam antigos, antes porventura são melhores, porque nas primeiras idades do mundo, dado que as ciências não estivessem tão descobertas nos mestres, estava mais pura a aptidão nos discípulos; porém aqueles que especialmente nos ensinam sobre pontos determinados é bem que sejam modernos, ou porque esses resolvem já as dúvidas opostas da malícia, ou porque, sendo mais vizinhos a nós, se conformam com os nossos usos e praticam os remédios da sua corrupção.⁸⁹

De qualquer forma, é fato que vários artistas passaram a emular seus contemporâneos. O caso de Góngora, discutido por D. Francisco, é um ótimo exemplo. Assim, os escritores dos séculos XVI e XVII passam a realizar um volumoso número de glosas dos autores admirados. Esse ato aponta fundamentalmente para a permanência do paradigma da *mimesis* enquanto a característica mais essencial do *poieîn*, isto é, do fazer poético dessa época.

Propomos, neste trabalho, duas acepções para a palavra *glosa*. A primeira, de sentido mais estrito, refere-se ao procedimento de composição poética em que um autor toma um poema alheio e desenvolve seus versos, inserindo-os, com ou sem modificações, no corpo de seu próprio poema. Hans Janner, um dos poucos críticos que se dedicaram ao

⁸⁸ MELO. *Hospital das letras*. p. 101-102.

⁸⁹ MELO. *Hospital das letras*. p. 231.

estudo minucioso da glosa, elucida algumas de suas características. Em primeiro lugar, “toda glosa comprende dos partes: una poesía temática elegida o impuesta que se llama generalmente texto, y estrofas (la glosa propiamente dicha) en las que se interpretan los distintos versos de texto”.⁹⁰ Por outro lado,

[...] es condición de la glosa propiamente dicha el que cada uno o cada dos de los versos temáticos se glosen en sus estrofas respectivamente. Los versos del texto han de insertarse de tal manera — generalmente al final de la estrofa de la glosa — que queden incorporados orgánicamente a ésta por el sentido y por la rima.⁹¹

Uma definição muito semelhante nos dá um tratado de poética do século XVII, a *Arte Poética, e da Pintura, e Simetria com alguns Princípios da Perspectiva*, de Filipe Nunes, publicada em 1615. Diz o autor:

As Grosas constam de texto, e grosa. O texto é o mote, ou seja, de ãa ou duas regras, ou de qualquer outro modo que se oferecer. E pode ser de sonetos, de outavas, de liras, ou a alvedrio do Poeta, metendo o verso que grosa no fim do soneto, outava, ou lira. E note-se que quando grosarem vão sempre seguindo algũa matéria, e não ãa para um verso, e outra para o outro, que é defeito grande.⁹²

Por essa razão, não se pode definir uma forma fixa para a glosa, pois sua realização depende da métrica e das rimas do poema escolhido para ser glosado. “De ahí procede [...] la peculiaridad de que no se pueda fijar su estructura exterior por un solo esquema”,⁹³

⁹⁰ JANNER. *La glosa en el siglo de oro*. p. 72: “Toda glosa comprende duas partes: uma poesia temática escolhida ou imposta que se chama geralmente texto, e estrofes (a glosa propriamente dita) nas quais se interpretam os distintos versos do texto.” (tradução nossa).

⁹¹ JANNER. *La glosa en el siglo de oro*. p. 72: “[...] é condição da glosa propriamente dita que cada um ou cada dois dos versos temáticos se glosem em suas estrofes respectivamente. Os versos do texto hão de inserir-se de tal maneira – geralmente ao final da estrofe da glosa – que fiquem incorporados organicamente a esta pelo sentido e pela rima” (tradução nossa).

⁹² NUNES. *Arte poética*. p. 100.

⁹³ JANNER. *La glosa en el siglo de oro*. p. 72: “Daí procede [...] a peculiaridade de que não se possa fixar sua estrutura exterior por um só esquema.” (tradução nossa).

segundo Janner. Entretanto, o estudioso identifica uma forma consagrada pela tradição devido ao seu uso mais freqüente:

El problema métrico de la glosa, pues, viene dado principalmente por las formas de las estrofas y los sistemas de rimas a aquéllas vinculados, sin determinarse por un sistema fijo, como el soneto o el terceto. Durante la evolución de la glosa en el siglo XVI, sin embargo, se impuso una forma especial que yo he denominado “normal” y que es el resultado de [un] desarrollo histórico [...] Intégrase este tipo “normal” de la glosa por un texto de cuatro versos octosílabos⁹⁴, y la misma glosa por cuatro décimas octosílabas cuyos décimos versos son los cuatro versos temáticos que entran en ellas rimando y formando sentido [...]⁹⁵

De fato, essa forma tem largo alcance na tradição poética quinhentista, e um ótimo exemplo de seu emprego pode ser encontrado em Camões, nas glosas ao seguinte mote:

Campos bem-aventurados,
Tornai-vos agora tristes,
Que os dias em que me vistes
Alegre, já são passados.⁹⁶

Outros exemplos de glosas *stricto sensu*, do século XVII, podem ser encontrados nos principais cancioneiros da poesia seiscentista portuguesa, a *Fênix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*, cujas páginas estão cheias de glosas de diversos escritores considerados modelos, entre eles Góngora, Quevedo e sobretudo Camões. Além disso, a título de curiosidade, e

⁹⁴ A classificação dos versos aqui utilizada segue o sistema de escanção conhecido como *contagem espanhola*, diverso da *contagem francesa*, utilizada nos manuais de versificação da língua portuguesa desde o século XIX. Para maiores informações sobre esse tópico, cf. ALI, Said. *Versificação portuguesa*. Rio de Janeiro: INL, 1948; AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Estruturalismo e crítica de poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, 1970; AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *A técnica do verso em português*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971; e, ainda, CHOCIAI, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

⁹⁵ JANNER. *La glosa en el siglo de oro*. p. 72: “O problema métrico da glosa pois, vem dado principalmente pelas formas das estrofas e os sistemas de rimas àquelas vinculados, sem se determinar por um sistema fixo, como o soneto ou o terceto. Durante a evolução da glosa no século XVI, porém, impôs-se uma forma especial que eu denominei ‘normal’ e que é o resultado de [um] desenvolvimento histórico [...] Constitui-se este tipo ‘normal’ da glosa por um texto de quatro versos octossílabos, e a própria glosa por quatro décimas octossílabas cujos décimos versos são os quatro versos temáticos que entram nelas rimando e formando sentido [...]” (tradução nossa).

⁹⁶ CAMÕES. *Obras*. p. 743.

para demonstrar que o conceito de glosa era extremamente difundido nos séculos XVI e XVII, lembremos aqui que ele também se aplica a outros domínios artísticos fora das letras. Na música, por exemplo, há um interessante *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, de autoria do espanhol Diego Ortiz, publicado em Roma em 1553. Ali podemos identificar a mesma noção de glosa, compartilhada com o domínio poético. Sobre temas alheios, muitas vezes anônimos e tomados da tradição, denominados *clausulas*, o compositor ensina a desenvolver melodias e improvisos guardando suas principais características rítmicas, melódicas e harmônicas.

Da seguinte afirmação de Janner retiramos a segunda acepção de glosa, de caráter mais geral e abrangente: “la glosa no es solamente una forma métrica, un molde, sino que procede de una idea, de un propósito que es el de comentar poesías de pluma ajena”.⁹⁷ Assim a concebemos como reescrita, releitura ou interpretação de um outro texto, de um tema, de um estilo, de um gênero desenvolvido por outrem. Nessa acepção a glosa se confunde com a própria imitação. Podemos entendê-la como a retomada das tópicas e das convenções retóricas de um escritor consagrado pela tradição como modelo, seja ele “antigo” ou “moderno”. É nesse sentido que desejamos conceber D. Francisco Manuel de Melo como um glosador, cuja prática no âmbito das letras constitui-se como um dos principais empregos da emulação no século XVII. O escritor soube apreender as mais variadas convenções retóricas dos mais variados gêneros das letras seiscentistas e compor uma obra vasta que se destaca, em alto grau, pela versatilidade.

A idéia de versatilidade, aliás, começa a se tornar essencial à medida que caminhamos do século XVI para o XVII, quando ocorre uma maior abertura de

⁹⁷ JANNER. *La glosa en el siglo de oro*. p. 73: “a glosa não é somente uma forma métrica, um molde, ela procede de uma idéia, de um propósito que é o de comentar poesias de pena alheia.” (tradução nossa).

possibilidades de composição poética, levando a uma redefinição da tipologia dos gêneros, sobretudo no que tange aos subgêneros líricos. Observamos nos preceptistas e teorizadores seiscentistas uma margem de aceitação mais larga dos critérios que definem a verossimilhança dos gêneros e o decoro poético. Baltasar Gracián, por exemplo, no discurso LX da *Agudeza y arte de ingenio*, exalta a idéia de variedade: “para mi gusto, la agradable alternación, la hermosa variedad; que si *per tropo variar natura è bella*, mucho más el Arte”.⁹⁸ No discurso seguinte, a propósito da variedade dos estilos, afirma que “yerro sería condenar cualquiera, porque cada uno tiene su perfección y su ocasión”.⁹⁹ Do alargamento dos verossímeis decorosos, surgem algumas novidades, das quais gostaríamos de destacar duas. É importante, contudo, sempre ter em mente que tais novidades, restritas ao âmbito da retórica e da poética, não significam de modo algum uma maior abertura ou descentramento político. Elas não têm nenhuma ligação com idéias de revolução, superação, vanguarda ou autonomia estética.

A primeira das novidades é a importância do gênero epidítico, mas dela falaremos no final do capítulo. A outra inovação é em grande parte tributária de Góngora. O autor, servindo-se de “metáforas (quase) enigmáticas como estímulo artificioso dos engenhos poéticos [...] propôs novos critérios para o verossímil das ‘clarezas’ discursivas”.¹⁰⁰ Dessa forma, o poeta cordovês contribuiu para a aceitação da obscuridade das metáforas empregadas na lírica, as quais se tornaram deleite para os leitores que se compraziam em decifrá-las pelo engenho e intelecto. A questão dos graus de clareza ou obscuridade da metáfora nos remete, como já esboçamos no primeiro capítulo, à reflexão sobre a agudeza,

⁹⁸ GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso LX, p. 499: “para o meu gosto, a agradável alternância, a maravilhosa variedade; que, se por muito variar, a natureza é bela, muito mais a Arte.” (tradução nossa).

⁹⁹ GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso LX, p. 499: “erro seria condenar qualquer um, porque cada um tem sua perfeição e sua ocasião.” (tradução nossa).

¹⁰⁰ Cf. CARVALHO. *Poesia de agudeza em Portugal*. p. 241.

um dos principais recursos retórico-poéticos do século XVII sobre o qual falaremos a seguir.

2.2 — *Agudeza, faculdade suprema do engenho*

No primeiro capítulo da obra *El discreto*, Gracián estabelece uma comparação entre *genio* e *ingenio*, instâncias que, segundo ele, “son los dos ejes del lucimiento discreto”.¹⁰¹ O gênio é o fundamento pré-formado do homem, “una tan feliz quanto superior inclinación”,¹⁰² isto é, o potencial em si para o uso da inteligência. Quando esse potencial é posto em prática por meio da razão e do intelecto, penetramos então no âmbito do engenho, o qual pertence à “esfera del entendimiento” e pressupõe “valentía del entender”.¹⁰³ Isso significa que ele é responsável pelo uso mesmo da inteligência, de forma racional e esclarecida, concretizando o que na esfera do gênio era apenas inclinação. A mesma concepção nos é dada por Cesare Ripa, na *Iconologia*. Afirma o autor que o engenho é “quella potenza di spirito, che per natura rende l’huomo pronto”.¹⁰⁴ A sua representação alegórica fornece alguns elementos para melhor compreendê-lo:

¹⁰¹ GRACIÁN. *El discreto*, capítulo I. p. 78: “são os dois eixos do brilho discreto”. (tradução nossa).

¹⁰² GRACIÁN. *El discreto*, capítulo I. p. 79: “uma tão feliz quanto superior inclinação” (tradução nossa).

¹⁰³ Cf. GRACIÁN. *El discreto*, capítulo I, p. 78-81, e nota 1 da p. 78, coluna da esquerda: “esfera do entendimiento”; “valentia do entender” (tradução nossa).

¹⁰⁴ RIPA. *Iconologia*. p. 189: “[...] aquela potência do espírito, que por natureza torna o homem propenso [a usar o intelecto]”. (tradução nossa).

INGEGNO



FIGURA 2 – *Ingegno*
FONTE – RIPA. *Iconologia*. p. 188.

O engenho, sendo um jovem de aspecto vigoroso e corajoso, mostra que a potência intelectual jamais envelhece. Tal vigor é reiterado pela cabeça armada com um elmo e pelo olhar orgulhoso. A águia sobre o elmo, assim como as asas nas costas, significa que os homens de alto engenho alçam vôos muito mais altos que os demais e que possuem uma visão bem mais aguda. Ora, partindo desse último termo, já podemos mencionar a agudeza, a qual, como veremos adiante, é produzida pelo engenho, com base na descoberta de semelhanças entre as coisas. Essas investigações e seu resultado agudo são representados pelo arco e pela flecha, cuja ponta, *aguda*, mira um objetivo certo.

Sebastián de Covarrubias também dá uma definição do engenho no seu *Tesoro de la lengua castellana o española*: “fuerza natural del entendimiento investigadora de lo que por

razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños”.¹⁰⁵ Temos aí duas idéias importantes: a de que o engenho é força natural e que opera pela razão e pelo discurso. Isso significa que, por um lado, ele seria algo espontâneo, idiossincrático, próprio de alguns indivíduos, por assim dizer, eleitos para serem engenhosos — os quais, como veremos mais tarde, são os cortesãos, e não o vulgo. Por outro lado, a sua forma de expressão pertence ao domínio do *lógos*¹⁰⁶ e configura uma *tékhne*, uma *ars*, e portanto pode ser ensinada, aprendida e exercitada.

É justamente o ensino dessa *ars ingenii* aquilo que Baltasar Gracián pretende prescrever na *Agudeza y arte de ingenio*. Observamos a permanência do fundamento “técnico” do engenho no próprio título da obra, que reitera a estreita relação entre *arte* e *engenho*. Segundo o tratado, uma das habilidades dessa força natural do entendimento é comparar as coisas e encontrar semelhanças entre elas. Tal é propriamente a definição de conceito dada por Gracián: “De suerte que se puede definir el concepto: es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”.¹⁰⁷ Ora, este não é senão o princípio da metáfora, e não por acaso ela é a figura retórica considerada mais importante por Tesauro, no *Cannocchiale aristotelico*:

Et eccoci alla fin peruenuti grado per grado al più alto colmo delle *Figure Ingegnose*: à paragon delle quali tutte le altre *Figure* finquì recitate perdono il pregio: essendo la METAFORA il più *ingegnoso & acuto*: il

¹⁰⁵ COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana o española*. apud GRACIÁN. *El discreto*. p. 78 (nota 1, primeira coluna): “Força natural do entendimento investigadora daquilo que por razão ou discurso se pode alcançar em todo gênero de ciências, disciplinas, artes liberais e mecânicas, sutilezas, invenções e enganos.” (tradução nossa).

¹⁰⁶ É importante notar que a palavra *lógos* pode ser traduzida tanto como “razão” quanto como “discurso”, nas línguas modernas.

¹⁰⁷ GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso II, p. 240: “De sorte que se pode definir o conceito: é um ato do entendimento, que exprime a correspondência que se encontra entre os objetos.” (tradução nossa).

più *pellegrino e mirabile*: il più *giouiale & gioueuole*: il più *facondo & fecondo* parto dell'humano intelletto.
Ingegnosissimo veramente: peroche se l'ingegno consiste (come dicemmo) nel ligare insieme le remote & separate notioni degli propositi obietti: questo apunto è l'officio della *Metafora*, & non di alcun'altra figura [...]¹⁰⁸

Contudo, nem todas as comparações possuem o mesmo grau de clareza. Algumas são mais óbvias, outras mais inusitadas. Estas se expressam de forma também mais inusitada do que aquelas e, portanto, exigem maior capacidade do engenho. Assim, a faculdade suprema do engenho consiste em encontrar relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes, o que, como vimos no capítulo primeiro, é a essência da agudeza.¹⁰⁹ Gracián assim a define: “Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento”.¹¹⁰ Logo, podemos dizer que a agudeza é, “quase sempre, uma expansão do discurso para zonas laterais e inesperadas de significação”¹¹¹, nas palavras de João Adolfo Hansen. Ainda segundo o autor, na elocução aguda, “o intervalo semântico entre a noção abstrata ou conceito e a metáfora que a representa exteriormente pode ser maior ou menor — quanto maior for o intervalo, maior a novidade da combinação de coisas já conhecidas”.¹¹² Um excelente exemplo que ilustra

¹⁰⁸ TESAURO. *Il cannocchiale aristotelico*, capítulo VII, p. 266: “E eis-nos, por fim, chegados grau por grau ao mais alto cume das *Figuras Engenhosas*: diante das quais todas as outras Figuras até aqui citadas perdem o valor: sendo a METÁFORA o mais *engenhoso e agudo*; o mais *raro e admirável*; o mais *jovial e vantajoso*; o mais *eloqüente e fecundo* parto do humano intelecto. // *Engenhosíssimo*, certamente: pois que, se o engenho consiste (como dissemos) no ligar e unir as noções remotas e separadas dos objetos propostos, este é propriamente o officio da *Metáfora*, e não de alguma outra figura”. (tradução nossa).

¹⁰⁹ Há vários outros termos que designam a *agudeza* e que podem variar de um autor para outro e de uma língua para outra, como *argúcia* (port.), *argutezza* e *acutezza* (it.), *pointe* (fr.), *wit* (ingl.), *Witz* (alem.).

¹¹⁰ GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso II, p. 239: “Consiste pois, este artificio conceptuoso, em uma primorosa concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, expressa por um ato do entendimento.” (tradução nossa).

¹¹¹ HANSEN. *Retórica da agudeza*. p. 324.

¹¹² HANSEN. *Retórica da agudeza*. p. 324.

essas definições encontra-se num soneto anônimo presente no terceiro volume da *Fênix Renascida*, o qual traz a seguinte definição de papagaio na primeira estrofe:

Iris parlero, Abril organizado,
Ramillete de plumas con sentido,
Hybla con habla,¹¹³ irracional florido.
Primavera con pies, jardin alado.¹¹⁴

Aqui, o intervalo semântico entre o conceito que se quer designar — papagaio — e as metáforas que o representam é extremamente largo. Tomando como exemplo uma dessas metáforas, por exemplo, *abril*, observamos que o processo de sua identificação com o conceito de papagaio se dá por um extenso percurso analógico, durante o qual se descobrem similitudes entre grupos de cognoscíveis. Assim, temos que a noção de *abril* é análoga à de *primavera*, pois esta é a estação do ano vigente nesse mês na Europa. A noção de *primavera*, por sua vez, é análoga à de algo florido e muito verde, uma vez que essa estação é a época de esplendor das plantas. O próximo passo na cadeia analógica identifica a noção de *verde e florido* com as plumas verdes e coloridas do papagaio, ave que certamente, no século XVII, chamava a atenção nas cortes européias pela novidade e extravagância. Finalmente, então, temos a cadeia de similitudes que permite ligar os conceitos *a priori* tão distantes de abril e papagaio. Gostaríamos de destacar ainda que em momento algum o ser ou objeto a que se quer referir é nomeado. A palavra *papagaio* não aparece uma só vez em todo o poema. Esse é um extremo do raciocínio agudo, pelo qual fica a cargo do leitor descobrir o termo original da comparação.

¹¹³ “*Hybla* se chamava um monte da Sicília que por seus jardins era de amenidade muito celebrada pelos poetas. *Hybla con habla* repete, pois, essencialmente, o sentido de *ramillete con sentido*”. Nota presente em CIDADE. *A poesia lírica cultista e conceptista*. p. 19.

¹¹⁴ Citado a partir de CIDADE. *A poesia lírica cultista e conceptista*. p. 19: “Íris falante, Abril organizado, / Ramalhete de plumas com sentido, / Hybla com fala, irracional florido. / Primavera com pés, jardim alado.” (tradução nossa).

A partir do discurso III, Baltasar Gracián estabelece tipologias da agudeza, começando por diferenciar a agudeza de perspicácia da agudeza de artifício. “[...] ésta es el asunto de nuestra arte”,¹¹⁵ informa, e divide a agudeza de artifício em três espécies:¹¹⁶

1. *agudeza de concepto*, “que consiste más en la sutileza del pensar, que en las palabras”, ou seja, que estabelece correspondências inesperadas entre coisas.
2. *agudeza verbal*, “que consiste más en la palabra; de tal modo que, si aquélla se quita, no queda alma, ni se pueden éstas [as agudezas verbais] traducir en otra lengua”. Aqui se estabelecem correspondências inesperadas entre as representações gráficas, sonoras e conceituais.
3. *agudeza de acción*, “que las hay prontas [as ações], muy hijas del ingenio”. Essas ações são gestos engenhosos que, em determinadas situações, produzem sentidos agudos.

Essa divisão entre um tipo de agudeza mais relacionada ao pensamento e outro tipo mais relacionado à expressão aponta para a tradicional distinção entre *cultismo* e *conceptismo*, termos que designam as duas principais correntes de manifestação da poesia do *Siglo de Oro* identificadas pela crítica. Tradicionalmente, o cultismo, também designado de culteranismo ou gongorismo, é relacionado ao rebuscamento formal dos textos, enquanto o conceptismo é concebido como um rebuscamento do raciocínio. O primeiro estaria para a palavra assim como o segundo para o pensamento. No entanto, o próprio Gracián

¹¹⁵ GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso III, p. 241: “[...] esta é o assunto de nossa arte” (tradução nossa).

¹¹⁶ Nas definições que se seguem, as citações foram retiradas de GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso III, p. 242. Cf. também HANSEN. *Retórica da agudeza*. p. 317-318: “1. Agudeza de conceito, que consiste mais na sutileza do pensar que nas palavras; 2. Agudeza verbal, que consiste mais na palavra, de tal modo que se se retira esta não resta alma, nem se podem estas [as agudezas verbais] traduzir em outra língua; 3. Agudeza de ação, que as tem prontas [as ações], muito filhas do engenho”. (tradução nossa).

demonstra, em diversas passagens, que essas duas instâncias andam juntas na aplicação do engenho, consistindo a sua separação mais em um procedimento didático adotado pela crítica do que em um fenômeno de fato verificado no uso das agudezas. No discurso LX da *Arte de ingenio*, por exemplo, o jesuíta afirma: “Dos cosas hacen perfecto un estilo: lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminencias se adecúa su perfección”.¹¹⁷ Observe-se que, segundo tal afirmação, os pensamentos também possuem algo de formal, que só pode ser organizado e deve ser transmitido por meio de uma expressão adequada. Ao contrário, um excessivo rebuscamento material, pleno de adjetivações e criador de uma forte imagética, como o visto na estrofe sobre o papagaio transcrita acima, provém de um raciocínio engenhoso, capaz de despertar para as similitudes existentes entre as diversas metáforas empregadas. Damaso Alonso chega à mesma conclusão, utilizando exemplos de Góngora e Quevedo, considerados pela crítica posterior como os dois escritores paradigmáticos das tendências cultista e conceptista, respectivamente. O filólogo espanhol conclui que “las definiciones que sitúan conceptismo y gongorismo como dos mundos distintos y contrapuestos son falsas”,¹¹⁸ pois “tanto el gongorismo como el puro conceptismo son técnicas formalistas (o dicho con nuestra nomenclatura, son escuelas en donde lo original y sorprendente son las complicaciones expresivas del ‘significante’).”¹¹⁹ Encerramos essa digressão com a frase contundente de Ernst Robert Curtius: “Muitas vezes se tentou separar cultismo e conceptismo, *mas essas*

¹¹⁷ GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso LX, p. 495: “Duas coisas tornam perfeito um estilo: o material das palavras e o formal dos pensamentos, que de ambas eminências se adequa sua perfeição.” (tradução nossa).

¹¹⁸ ALONSO. *Góngora y el “Polifemo”*. v. 1. p. 78: “As definições que situam conceptismo e gongorismo como dois mundos distintos e contrapostos são falsas.” (tradução nossa).

¹¹⁹ ALONSO. *Góngora y el “Polifemo”*. v. 1. p. 79: “Tanto o gongorismo como o puro conceptismo são técnicas formalistas (ou dito com nossa nomenclatura, são escolas onde o original e surpreendente são as complicações expressivas do ‘significante’).” (tradução nossa).

tentativas não podem ser levadas a cabo. A expressão bem-cuidada é condição preliminar para a eficácia de idéias engenhosas”¹²⁰ (grifo nosso).

De qualquer forma, com base na tipologia das agudezas estabelecidas por Gracián, podem-se apreender duas dimensões que operam na formulação de uma agudeza: em primeiro lugar, uma dimensão dialética, que decompõe os conceitos para estabelecer semelhanças e diferenças entre eles; em segundo lugar, uma dimensão retórica, responsável por dar expressão e ornamentar a comparação dos conceitos. Tais dimensões devem sempre andar juntas na elaboração das agudezas, conforme esclarece Gracián: “Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo; y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura”.¹²¹ Se compararmos esse preceito com a definição que nos dá Matteo Peregrini sobre a essência da agudeza, veremos que para o tratadista italiano também é indispensável encontrar aí as duas dimensões mencionadas:

[...] per internamente la natura dell'acutezze mirabili investigare, io discorro in questa maniera: in un detto non è altro che parole, obbietti significati e loro vicendevole collegamento. Le parole, sì come anche gli obbietti o cose appartatamente considerate, sono pura materia: dunque l'acutezza si regge necessariamente dal legamento. Questo può considerarsi tra parole e parole, tra cose e parole, tra cose e cose, e in ciascuna di queste maniere può esser artificioso ed anco esser senza artificio.¹²²

¹²⁰ CURTIUS. *Literatura européia e Idade Média latina*. p. 367.

¹²¹ GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso II, p. 238: “Atende a dialéctica à conexão de termos, para formar bem um argumento, um silogismo; e a retórica ao ornato de palavras para compor uma flor eloquente, o que é um tropo, uma figura.” (tradução nossa).

¹²² PEREGRINI. *Delle acutezze*, capítulo III, p. 30: “Para investigar internamente a natureza das agudezas admiráveis, discorro deste modo: em uma sentença não é outra coisa senão palavras, objetos significados e a sua recíproca ligação. As palavras, assim como os objetos ou coisas isoladamente consideradas, são pura matéria: então a agudeza se regge necessariamente pela ligação. Esta se pode considerar entre palavras e palavras, entre coisas e palavras, entre coisas e coisas, e em cada uma destas maneiras pode ser artificiosa ou, ainda, sem artifício”. (tradução nossa).

Peregrini é incisivo ao afirmar que a agudeza se rege necessariamente pela ligação entre as coisas ou as palavras, uma vez que estas, sozinhas, são pura matéria sem produção de sentido ou efeito retórico. A ligação entre elas é, pois, estabelecida pela dialética, que as analisa para descobrir as suas semelhanças e diferenças. Essa faculdade de captar as possíveis identidades entre dois ou até mais conceitos em princípio distantes é denominada por Tesouro de *perspicácia*. Esse procedimento, como informa Peregrini, pode ser expresso com ou sem artifício, mas só esse último interessa ao campo de estudo da agudeza:

Quando sia naturale, o casuale, o altrimenti senza artifício, non può parimente rilevar punto al proposto nostro, perché l'acutezza per cosa artificiosa si è presupposta. L'artifício, perché ha da partorir il mirabile, non dovrà esser comunale, ma grandemente raro; e perché ha da formar obbietto di vista all'animo fortemente dilettevole, la sua rarità e virtù si spiegherà nel far comparir una molta vicendevoles acconcezza tra le parti nel detto artificiosamente legate. [...] Dunque nell'artificioso legamento, sia di cose o parole, che qui viene a considerarsi, il pregio tutto dipenderà dalla vicendevoles loro acconcezza.¹²³

Logo, nas expressões e ditos agudos, é preciso que haja artifício e que este seja raro e surpreendente. Tesouro denomina de *versatilidade* a capacidade de apropriação do código retórico-poético disponível para criar uma expressão aguda, que transmita de modo eficiente e agradável a engenhosa analogia de conceitos distantes. Assim, concluímos que a perspicácia e a versatilidade (nos termos de Tesouro), o *collegamento* e o *artifício* (nos termos de Peregrini), enfim, a dialética e a retórica são faculdades, elementos e dimensões imprescindíveis à expressão da agudeza. Associando essas dimensões aos gêneros de discurso apresentados no início do capítulo, observamos que o procedimento dialético é

¹²³ PEREGRINI. *Delle acutezze*, capítulo III, p. 30: “Quando seja natural, ou casual, ou, de outra forma, sem artifício, [a ligação] não pode, igualmente, mostrar-se relevante ao nosso propósito, porque a agudeza pressupõe-se como uma coisa artificiosa. O artifício, porque há de trazer à luz o admirável, não deverá ser comum, mas grandemente raro; e porque há de formar um objeto visível altamente aprazível ao intelecto, a sua raridade e virtude se explicarão em apresentar uma disposição recíproca e conveniente entre as partes artificiosamente ligadas na sentença. Assim, na ligação artificiosa, seja de coisas ou de palavras, que aqui são consideradas, todo o valor dependerá da sua recíproca disposição conveniente”. (tradução nossa).

característico do gênero apofântico, ou filosófico, ao passo que a ornamentação do discurso é típica dos gêneros retórico e poético. Como dissemos, durante a evolução dos três gêneros, ocorre uma mistura das suas propriedades e características, fazendo com que, no século XVII, a agudeza melhor se realize pela interseção entre dialética, retórica e poesia.

Essa mescla de dimensões revela que, ao contrário do que postulou a crítica pós-iluminista e romântica, a agudeza deve ser compreendida como um elemento constitutivo dos textos seiscentistas, e não como puro jogo ornamental. Tal propriedade é patente nos sermões, em que o pregador deve desempenhar o esclarecimento das passagens bíblicas — sempre consideradas detentoras de sentidos ocultos — por meio de processos fundamentalmente etimológicos, gramaticais, analógicos e silogistas. Isso significa que o próprio exercício de interpretação do texto sacro é quem exige a configuração das metáforas, hipérboles, antíteses, ou, como afirma Maria Clara Paixão de Sousa, “é a lógica da argumentação que produz os efeitos de linguagem; e não a linguagem o adorno da argumentação”.¹²⁴ Essa concepção tem origem nas agudezas do próprio texto bíblico, como demonstra Curtius, remetendo a um trecho da *Agudeza y arte de ingenio*. No discurso XXXI, Gracián destaca uma agudeza presente na seguinte passagem do *Evangelho de Mateus* (Mt 16, 18): “tu es *Petrus* et super hanc *petram* aedificabo ecclesiam meam”¹²⁵ (grifo nosso). Nesse trecho, por meio de uma analogia engenhosa, constrói-se uma identidade entre Pedro e a pedra, conferida pela similitude entre as substâncias sonoras do nome do apóstolo e do nome do objeto. Das agudezas bíblicas, o discurso retórico migra então, na Idade Média, para a dialética filosófico-teológica. A Escolástica passa a admitir a arte retórica como instrumento de explicação ao homem sobre o plano da Providência. A

¹²⁴ SOUSA. *Língua barroca*. p. 231.

¹²⁵ BIBLIA Sacra Vulgata. Mt cap. 16, v. 18. p. 1551: “Tu és *Pedro*, e sobre esta *pedra* edificarei a minha igreja [...]”

partir, então, do desvendar de sentidos do texto bíblico realizado pelo sermoneiro por meios retóricos, chega-se à noção de *conceito predicável*, tipo específico de argúcia, sobre o qual teoriza Emanuele Tesauro. Afirma o tratadista:

Due cose adunque principalmente compongono questo sacro parto dell'Ingegno: cioè la *Materia Sacra*, fondata nella Diuina Autorità: & la *Forma arguta*, fondata in qualche Metafora, formante un senso *Tropologico*, ò *Allegorico*, ò *Anagógico*; differente da quello che di primo incontro le parole del sacro Testo letteralmente offeriscono.¹²⁶

Logo, o conceito predicável é uma espécie de glosa elaborada pelo pregador do sermão na qual um tema sacro retirado da Bíblia é relacionado com uma forma aguda criada pelo engenho humano, de modo a elucidar aos ouvintes os sentidos alegórico, moral e anagógico¹²⁷ ocultos sob a literalidade do texto. Daí a necessidade de as formas de revelação serem agudas, pois devem penetrar nos arcanos da Escritura. Por essa razão, insistimos no fato de as agudezas seiscentistas serem constitutivas e não ornamentais. Sobre esse ponto, gostaríamos de citar a seguinte passagem de Alcir Pécora (citado por Sousa):

A revelação inesperada da correspondência profunda entre os termos tratados no sermão, como desfecho das dificuldades que o próprio sermão põe em jogo, pretende significar a manifestação atual da verdade da palavra divina na ocasião mesma da pregação. O gesto dramático da revelação aguda, que se segue ao esforço de suspensão do auditório, dá-se como evidência da correção do sermão enquanto paráfrase e comentário do discurso divino original que lhe dá fundamento. Esse tipo de prova argumentativa, que, muitas vezes, equivoca o sentido usual dos termos em busca de relações menos óbvias ou prováveis, desempenhando

¹²⁶ TESAURO. *Il cannocchiale aristotelico*, capítulo III, p. 65: “Duas coisas então compõem este sacro ‘parto’ do Engenho: a *Matéria Sacra*, fundada na Divina Autoridade; e a *Forma aguda*, fundada em alguma Metáfora, e que forma um sentido *Tropológico*, *Alegórico*, ou *Anagógico*, diferentes daquele que, num primeiro contato, oferecem literalmente as palavras do Texto sagrado”. (tradução nossa).

¹²⁷ De acordo com a doutrina medieval da exegese bíblica, haveria quatro sentidos a serem descobertos/interpretados no texto sagrado: o sentido literal, dado pelas próprias palavras do texto e relacionado aos eventos históricos ali narrados; o sentido alegórico, que interpreta tais eventos como símbolos de outros acontecimentos, estabelecendo um “espelhamento” entre o que ocorre no Antigo e o que ocorre no Novo Testamento; o sentido moral ou tropológico, que busca no texto sagrado uma espécie de norma de conduta do bom cristão; e o sentido anagógico, relacionado à compreensão das realidades últimas que não de vir no fim dos tempos.

ponderações entre objetos extremos ou incongruentes, recebeu posteriormente a acusação de construir-se como pura busca de efeitos retóricos, no sentido romanticamente vulgar do termo. O seu método demonstrativo é tomado como exibição de virtuosismo lingüístico ou arranjo hiperbólico tortuoso, ao suposto gosto barroco da época. Hoje, contudo, afora a eventual utilidade histórica das formulações, tal crítica já não parece despertar interesse. Está claro que o pregador quer produzir efeitos em seu auditório, e isto é verdadeiramente decisivo: há uma dimensão pragmática inelutável no sermão, e pregadores da militância contrarreformista não deixaram de atendê-la. Mas essa busca retórica de efeitos, de modo algum, pode ser pensada como um conjunto frívolo, ou sequer festivo ou literário, de impactos ornamentais sem função política ou justificação hermenêutico-teológica.¹²⁸

Embora a parenética esteja, mais do que outros gêneros de discurso, relacionada ao desvelamento dos sentidos ocultos de um texto, e o conseqüente papel de intermediário entre Deus e o homem confira ao pregador do sermão um lugar de maior relevo que ao poeta, devemos ter sempre em mente que a poesia também partilha da concepção de linguagem que leva à compreensão da agudeza como um elemento constitutivo ou inerente aos textos. De acordo com João Adolfo Hansen,

Aqui, a concepção de signo é outra, não-cartesiana, pois não distingue “conceito” de “imagem”, por isso também é exterior aplicar às representações coloniais o par “significante/significado” da lingüística saussureana e pós-saussureana. A representação é uma estrutura quádrupla, pois também a substância da expressão e a substância do conteúdo, classificações da lingüística contemporânea do que não é distintivo na definição da estruturalidade das línguas, significam, uma vez que a substância sonora das línguas e a substância espiritual da alma são signos e efeitos reflexos da sua Causa. Na substância sonora das línguas então se lêem os índices da língua adâmica e de Babel, o que autoriza enunciados como o da falta de Fé, de Lei e de Rei dos tupis do litoral brasileiro, quando se observa, no século XVI, que sua língua não tem os fonemas /f/, /l/, /r/. [...] As apropriações neo-escolásticas da *mimesis* aristotélica compõem os efeitos das representações como semelhança e diferença por participação analógica da linguagem na substância metafísica de Deus.¹²⁹

¹²⁸ PÉCORA. Sermões: o modelo sacramental. In: VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Edição de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2000. *Apud* SOUSA. *Língua barroca: sintaxe e história do português nos 1600*. p. 232.

¹²⁹ HANSEN. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. p. 47.

Dessa forma, a linguagem poética também repete as analogias encontradas no mundo criado por Deus, o que torna os versos “razões elocutivas das semelhanças encontradas entre as coisas; [...] anáforas dos mistérios divinos, lugar da causa final que move, deleita mas também ensina”, conforme Maria do Socorro de Carvalho.¹³⁰ A partir, então, de um sistema de similitudes entre as palavras e as coisas, os detentores do saber da linguagem estabelecem, segundo as palavras de João Adolfo Hansen, uma “*jurisprudência* ou usos autorizados dos signos, que prescrevem que todas as imagens, discursivas, plásticas, musicais, gestuais, devem ser *boas* imagens reguladas ou controladas em regimes analógicos de adequações verossímeis e decorosas”.¹³¹ Nessa jurisprudência, a relação entre a palavra e a coisa se dá por homologia, deslizando de imagem a imagem, de figura a figura.¹³² Há uma atribuição de valor às palavras por meio do contraste ou da semelhança que elas estabelecem entre si dentro da obra poética, e essa atribuição, somada à rigidez do código retórico-poético, leva muitas vezes à cristalização de algumas metáforas. Estas, por meio do raciocínio agudo, criam uma identidade entre coisas diferentes e ganham uma espécie de valência para designar este ou aquele conceito especificamente. Tais metáforas, então, inserem-se no código retórico partilhado por autores e leitores, dispensando qualquer menção àquilo que elas de fato denotam, e passam a designar um conceito específico – ou mais de um, que estabelece uma identidade com o outro e varia conforme o contexto. Tem-se então que *ouro*, por exemplo, é metáfora de tudo o que apresente a propriedade de ser dourado, a saber: cabelos de mulher, azeite de oliveira, messes de trigo, mel de abelha,

¹³⁰ CARVALHO. *Poesia de agudeza em Portugal*. p. 60.

¹³¹ HANSEN. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. p. 47.

¹³² GENETTE. *Figuras*. p. 39.

etc.¹³³ E, por meio desse jogo figurativo, as *messes de trigo* ou o mel também podem se transformar em metáfora dos cabelos.

Um bom exemplo do emprego das metáforas mineralizantes pode ser encontrado nos encarecimentos, formas de elogio e de louvor próprias dos cortesãos, às quais Francisco Rodrigues Lobo dedica um capítulo da *Corte na aldeia*. No diálogo V, “Dos encarecimentos”, o fidalgo D. Júlio lança a matéria a ser discutida naquela noite ao narrar um encontro casual que tivera, pela estrada, com uma peregrina, a qual lhe causara grande admiração por sua beleza. A sua descrição da formosa moça não lhe poupa encarecimentos construídos com base nas metáforas de astros e pedras preciosas. D. Júlio começa descrevendo-lhe os cabelos, pois a vira consertando-os entre os toucados:

E eram eles [os cabelos] tais que não somente faziam perder ao sol a fermosura, mas, cobrindo outro mais fermoso, que era o seu rosto, contentavam de maneira o desejo que não fazia muito por passar deles adiante. Eu, sem atinar no silêncio com que era razão que me escondesse por lhe não ser pesado, fiquei tão esquecido que afloxando as rédeas ao cavalo, o deixei tropeçar entre os ramos e fui sentido da formosa peregrina, que, levantando os olhos, a cuja obediência os cabelos se apartaram, qual sói ferir o relâmpago dentre as nuvens, me saltaram a vista com ãa luz estranha, descobrindo juntamente aquele tesouro de ricas pedras, que o ouro dos cabelos escondia. Os olhos eram duas estrelas de diamante, em cujo fundo um verde-escuro de esmeraldas aparecia, que, comunicando àquela formosa cor a claridade dos raios que despediam, roubariam as almas de quem os olhasse; e, decendo deles abaixo, era tudo tão cheio de perfeições que o menor lugar em que se empregava a vista tinha desusados extremos de fermosura. A boca era um laço de todos os pensamentos amorosos e nunca vi cousa tão piquena em que coubessem tantas grandezas. Pareceu-me um rubi partido polo meio, que com um perfilo aleonado se dividia, e por detrás luziam como por vidraça as perlas que, até então, me não descobrira o pejo com que ficou de me haver visto. A coluna que sustentava este edifício era um pescoço de cristal jaspeado de ãas veias roxas e azuis muito delgadas, que me representaram naquela hora a cor do céu sereno, que pola rotura de nuvens brancas aparece a quem fazia parecer mais fermoso o círculo da sombra com que se engastava no áspero burel da esclavina que a romeira vestia.¹³⁴

¹³³ Cf. RAMOS. *Poesia barroca: antologia*. p. 11-13.

¹³⁴ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo V, p. 124.

Os encarecimentos utilizados por D. Júlio na pintura da donzela elevam-na a tal perfeição, que o Doutor Lívio contesta a veracidade da descrição dizendo ao fidalgo: “os encarecimentos dessa peregrina são mais *pinturas* vossas que gentilezas suas, porque não há mulher nas obras da *natureza* tão perfeita cá na terra como a soube *fingir* o vosso entendimento ou afeição”¹³⁵ (grifo nosso). A réplica do Doutor aponta para a essência da questão poética: ele opõe a pintura/descrição à natureza, dizendo ser a primeira um produto do fingimento. Fingimento, mas não mentira. O Doutor Lívio pode contestar a veracidade da descrição da peregrina, mas não sua verossimilhança. Remetendo-nos à nossa discussão inicial sobre a *mimesis*, observamos que D. Júlio segue o preceito aristotélico de melhorar a natureza no momento em que a imita, conduzindo-a a um ideal de perfeição pelo fingimento da inteligência. A donzela descrita por ele pode não ser real, mas é possível, verossímil dentro das convenções poéticas de representação da mulher. Logo, não devemos nos esquecer de que o fingimento, da ordem do *pseûdos etýmoisin homoïa*, ou do *eikós*, assenta-se sobre uma base totalmente retórica. Como afirma Hansen:

[...] as paixões são naturais, mas não informais, porque sua codificação é retórica; por isso, também as agudas baseiam-se em temas e termos já conhecidos do costume anônimo, ou seja, em elencos de tópicos, formas e gêneros armazenados como uma memória coletiva de usos autorizados. Os poetas sempre buscam a novidade da elocução engenhosa, mas as tópicos com que trabalham fazem parte do todo social objetivo [...] como no jogo de xadrez, quando ocorre um lance inesperado, mas totalmente previsto por convenções [...]¹³⁶

O caráter convencional desse código de agudezas é imediatamente referido pelos outros participantes do diálogo. Leonardo diz que os encarecimentos “[...] não saem de certos limites, porque, em decendo da pedraria, os que são menos lapidários empeçam em

¹³⁵ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo V, p. 126.

¹³⁶ HANSEN. *Retórica da agudeza*. p. 324.

coral, marfim, pórfiro, alabastro, rosas, neve, ouro”,¹³⁷ enquanto Solino lembra que “[...] os amantes, para encarecer, se não contentam com pouco, todos chegam ao que pode ser: todo o branco   cristal e diamantes; o corado, rosas e rubis; o verde, esmeraldas; o azul, safiras, e o amarelo, ouro e jacintos”.¹³⁸ Finalmente, Píndaro, o poeta, lembra que “os encarecimentos de que usam os amantes menos são seus que adquiridos dos famosos poetas que lhos insinaram deixando-os escritos em suas obras [...]”.¹³⁹

Essa referência   tradição é muito importante porque confirma o que dizíamos no primeiro capítulo a respeito da presença da agudeza na poesia portuguesa anterior a G ngora. Mais uma vez, pode-se ir buscar os encarecimentos e as metáforas mineralizantes de que falamos em Camões e seus contemporâneos, os quais, por sua vez, foram tom -las de Petrarca e de uma larga tradição da Idade Média latina. No seguinte soneto de Camões já se observa a aplicação do raciocínio engenhoso, criador de agudezas, nos encarecimentos dirigidos à mulher:

De quantas graças tinha, a Natureza
Fez um belo e riquíssimo tesouro,
E com rubis e rosas, neve e ouro,
Formou sublime e angélica beleza.

P s na boca os rubis, e na pureza
Do belo rosto as rosas, por quem mouro;
No cabelo o valor do metal louro;
No peito a neve em que a alma tenho acesa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,
E fez deles um sol, onde se apura
A luz mais clara que a do claro dia.

Enfim, Senhora, em vossa compostura,
Ela a apurar chegou quanto sabia
De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura.¹⁴⁰

¹³⁷ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo V, p. 128.

¹³⁸ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo V, p. 128.

¹³⁹ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo V, p. 129.

¹⁴⁰ CAMÕES. *Obras*. p. 112.

As mesmas metáforas que serão amplificadas por Góngora e seus imitadores encontram-se aí, bem como o procedimento denominado por Damaso Alonso de *disseminação e recolha*,¹⁴¹ em que diversos elementos — rubis, rosas, ouro, neve, luz — são disseminados ao longo das estrofes e depois recolhidos em seqüência no último verso: “De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura”.

O jogo entre a rigidez do código retórico-poético disponível e a tentativa de apropriação desse código de forma inusitada aponta para uma outra faceta das agudezas, relacionada à função retórica do *delectare*, sobretudo em se tratando de gêneros profanos. Nos termos do processo comunicativo, além de considerarmos a agudeza no que tange à sua produção, focalizando o emissor da mensagem aguda, ou seja, defini-la como a imagem resultante da associação de conceitos contrastivos pelo engenho, também é possível abordá-la no âmbito de seu efeito ou da sua recepção, com foco no receptor da mensagem. Nesse caso, podemos adotar a seguinte definição de João Adolfo Hansen, que a concebe como “[...] a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade”.¹⁴² O importante aqui são os efeitos inesperados de maravilha, capazes de surpreender mesmo um conhecedor do código poético e das tópicas da invenção, o que lembra o famoso verso de Giambattista Marino, “È del poeta il fin la meraviglia”.¹⁴³ Ora, os detentores desse saber e, portanto, aqueles a quem é direcionada a poesia de agudeza não podem ser indivíduos baixos, torpes, ignorantes. O deleitamento poético, bem como outros, como o das armas, da caça, da música, da dança e da conversação civil, é próprio de nobres e de indivíduos elevados, que dispensam seu tempo livre ao ócio dos prazeres cortesãos. Logo, a agudeza é

¹⁴¹ Cf. ALONSO. *Tácticas de los conjuntos semejantes*. p. 49-81.

¹⁴² HANSEN. *Retórica da agudeza*. p. 317.

¹⁴³ MARINO. *La murtoleide, fischiata XXXIII*. Apud FERRERO. *Marino e i marinisti*. p. 627.

atividade própria do *cortesão discreto*, que se compraz em utilizá-la na poesia, nas burlas, nas conversações, nas ações, e em decifrar seus usos mais herméticos e inesperados. Ela é essencial no comportamento do cortesão, pois é, segundo Tesouro,

Vn diuin Parto dell’Ingegno, più conosciuto per sembianti, che per natali; fù in ogni Secolo, & apresso tutti gli Huomini in tanta ammiratione: che quando si legge & ode; come vn pellegrino miracolo, da quegli stessi che nol conoscono, con somma festa & applauso è riceuuto. Questa è l’ARGUTEZZA, Gran Madre d’ogni’ngegnoso Concetto: chiarissimo lume dell’Oratoria, & Poetica Elocutione: spirito vitale delle morte Pagine: piaceuolissimo condimento della Ciuil conuersatione: vltimo sforzo dell’Intelletto: vestigio della Diuinità nell’Animo Humano.¹⁴⁴

D. Francisco percebeu bem o caráter da agudeza, enquanto atividade de discretos. No *Hospital das letras* há uma passagem que demonstra essa especificidade, pela qual são excluídos dos usos autorizados do raciocínio agudo os sujeitos baixos e não detentores de uma excelência do engenho:

Assim é, porque da mesma sorte que se as estrelas não tivessem luz própria não seriam capazes de receber a luz do Sol, os talentos que não têm própria grandeza não podem participar da adquerida pela doutrina ou pelo exemplo; antes quanto um juízo grosseiro mais pertende adelgaçar-se com o artifício, se gasta em vão e se enfraquece, e no fim fica perdido, mas não delgado; exausto, mas não agudo. As ideias subtilíssimas não se produzem de sujeitos baixos, porque os homens proporcionalmente são fabricados em alma e corpo. Pelo que já Aristóteles com muitos dos peripatéticos e naturais quis entender que na felice organização e compostura humana consistia o uso do melhor juízo, como vemos que cerra e abre mais leve e facilmente a porta bem fabricada, que a pesada, tosca e torpe.¹⁴⁵

¹⁴⁴ TESAURO. *Il canocchiale aristotelico*, capítulo I, p. 1: “Um divino Parto do Engenho, mais conhecido pelo aspecto que pela origem, existiu em todos os séculos, e junto de todos os Homens, com grande admiração: que quando é lido e ouvido, como um raro milagre, mesmo por aqueles que não o conhecem, é recebido com suma festa e aplausos. Esta é a AGUDEZA, Grande Mãe de todo engenhoso Conceito; claríssimo lume da Oratória e da Poética Elocução; espírito vital das mortas Páginas; agradabilíssimo condimento da conversação Civil; último esforço do Intellecto; vestígio da Divindade no Ânimo Humano”. (tradução nossa).

¹⁴⁵ MELO. *Hospital das letras*. p. 110.

Uma vez que a formação do cortesão também é uma das principais prescrições das preceptivas quinhentistas e seiscentistas, discorreremos agora sobre esse aspecto que configura o modelo ideal de homem a ser emulado e a produzir efeitos agudos pela aplicação consciente do engenho.

2.3 — *Decoro e racionalidade de corte: o modelo do cortesão discreto*

O processo de surgimento da sociedade de corte absolutista do século XVII fora delineado há muito, desde as relações de vassalagem da nobreza feudal. Com a instituição dos Estados Nacionais, os cavaleiros e epígonos da cavalaria vão se transformando em homens cuja existência depende do rei e da vida na corte, inclusive no que tange a seus rendimentos.¹⁴⁶ Para que um compromisso entre o rei e a antiga nobreza pudesse ser firmado, alguns privilégios desse estamento foram mantidos, o que preservou uma face arcaica das monarquias absolutistas frente a sua face modernizadora, esta presente no fato de elas serem sustentadas pela burguesia, na reestruturação dos cargos e do exército, na tomada do monopólio fiscal e militar pelo rei, por exemplo. Em contraste com essas inovações, a aristocracia permanecia isenta de pagar impostos, tinha permissão de portar espada e possuía direito a justiça especial e a assentos privilegiados nas cerimônias religiosas.

A manutenção desses privilégios garantiu o compromisso, ainda que instável, entre o rei e a antiga nobreza, permitindo a consolidação da sociedade de corte. Esta, numa primeira acepção, deve ser entendida como uma sociedade dotada de uma corte real ou principesca e organizada a partir dela. Essa noção tem grande influência quando pensamos

¹⁴⁶ Cf. ELIAS. *A sociedade de corte*. p. 54-55.

no contexto da União Ibérica. Embora, após a anexação, o pacto de autonomia estabelecido com Filipe II postulasse que a corte do novo reino devesse permanecer em Lisboa, tal cláusula nunca foi seguida. Em contraste com o fausto das cortes de Madrid e Valladolid, em Castela, Portugal permaneceu sem corte, o que justifica em demasia a sua decadência política e intelectual, afastado que estava dos centros de poder e de cultura. Nesse sentido, a definição de sociedade de corte identifica-se com a idéia de *urbanitas* fornecida por Cícero e Quintiliano e mencionada pelo Prior, outro personagem da *Corte na aldeia*. Sobre a cortesia, ele afirma:

[...] é um vocábulo particular que entre nós tem a significação mui larga, porque no seu verdadeiro sentido ainda é mais estreito que o latino, que é *urbanidade*, derivado de *urbs*, que quer dizer *cidade* e, assim, é o comedimento e bom modo dos que vivem nela, em diferença dos aldeãos; e cortesia é dos que seguem a corte, em diferença de uns e outros.¹⁴⁷

Assim, a corte se identifica com a cidade e, por sua vez, com a idéia de desenvolvimento, por oposição à vida rural, considerada atrasada ou menos desenvolvida desde a consolidação dos burgos e a conseqüente decadência do sistema feudal medieval. Ora, estava clara para os súditos do reinado filipino a superioridade do desenvolvimento urbano de Madrid em oposição ao atraso rural em que fora deixado Portugal. Este é um tema de grande importância no tratamento dispensado à matéria da corte pelos coetâneos da União Ibérica, configurando inclusive a base sobre a qual se assentam os diálogos da *Corte na aldeia*, base essa depreendida do próprio título da obra: a consciência de que, em Portugal, após a anexação e conseqüente perda da corte régia em Lisboa, os nobres se retiraram para suas quintas e casais no interior, organizando pequenas *cortes nas aldeias*. Ao longo da

¹⁴⁷ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo XII, p. 228-229.

obra, Rodrigues Lobo faz várias menções a esse fato, como no diálogo XIV, “Da criação da Corte”, em que o personagem Solino relembra os tempos de glória da corte portuguesa:

[...] se o insino da corte se houver de pintar pola têmpera velha, e tratar somente do cantochão de seus estilos e gentilezas, ninguém dará melhor conta disto que o senhor Leonardo, *porque se achou no paço ainda em tempo que éramos troianos e viu luzir o que agora está cheio de ferrugem.*¹⁴⁸ (grifo nosso).

Nesse tempo de “enferrujamento” e abandono da corte real, portanto, ocorre a transferência da “corte” — já não mais régia ou principesca — para o interior, com a aludida migração dos nobres. É o que demonstra Rodrigues Lobo na dedicatória da obra ao Marquês de Frechilha e Malagão:

*Depois que faltou a Portugal a corte dos Sereníssimos Reis, ascendentes de V. Excelência (da qual as nações estrangeiras tinham tão grande satisfação e as vezinhas tão igual inveja), retirados os títulos polas vilas e lugares do Reino e os fidalgos e cortesãos por suas quintãs e casais, vieram a fazer corte nas aldeias, renovando as saudades da passada com lembranças devidas àquela dourada idade dos portugueses.*¹⁴⁹ (grifo nosso).

A instauração da corte nas aldeias é reiterada no diálogo I, “Argumento de toda a obra”, quando, após descrever a aldeia onde se encontram os personagens, o autor informa aos leitores, no segundo parágrafo, sobre o tempo e ocasião em que ocorrem os diálogos: “Um Inverno em que *a aldeia estava feita corte* com homens de tanto preço que a podiam fazer em qualquer parte [...]”¹⁵⁰ (grifo nosso). Ocorre aqui uma amplificação da idéia de *urbanitas*, que passa a designar mais os modos citadinos — e daí puramente refinamento, elegância e gentileza — do que a vida no espaço físico da cidade propriamente dito. Por

¹⁴⁸ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo XIV, p. 255.

¹⁴⁹ LOBO. *Corte na aldeia*, dedicatória, p. 51.

¹⁵⁰ LOBO. *Corte na aldeia*, diálogo I, p. 54.

isso nasce a crença (e a esperança?) de que a corte possa ser refeita em qualquer lugar, desde que habitada por homens de alto valor. Contudo, outros nobres, mais cosmopolitas, menos afeiçoados a sentimentos nacionalistas e descrentes do estabelecimento da *cortesía* nas aldeias, partem para Castela e mesmo para outras nações européias a fim de manter o modelo de vida cortês. Tal é o caso de D. Francisco, que, como veremos adiante, participa ativamente da vida na corte madrilena.¹⁵¹ Como faltasse a Portugal uma corte real, urbana e desenvolvida política e culturalmente, Madrid torna-se o símbolo da sociedade de corte na Península Ibérica durante o período filipino, o que justifica o avanço da influência castelhana nos meios culturais portugueses a partir do século XVII.

Numa segunda acepção, a sociedade de corte pode ser compreendida se pensarmos na corte como a própria sociedade, onde as relações entre os sujeitos sociais são definidas de modo específico. Segundo Norbert Elias, dois mecanismos muito importantes regulam essas relações, auxiliando a centralização política e a manutenção da hierarquia social. São eles a *lógica do prestígio* e a *etiqueta*. Na dinâmica da lógica do prestígio, o rei confere benesses — pensões, tenças, cargos públicos, títulos de nobreza, etc — a alguns nobres em troca de seu apoio e lealdade. Estes, destituídos dos antigos benefícios tributários, necessitam dos favores reais para manter seus rendimentos e seu padrão de vida. Dessa forma, o monarca transforma os nobres em seus súditos, garantindo sua fidelidade e criando uma rede de interdependência na qual ele controla seus possíveis adversários. Além disso, uma vez que as benesses não são vitalícias, mas distribuídas por merecimento, o rei manipula o antagonismo e a competitividade entre os nobres, que disputam entre si pelo direito de recebê-las. Dessa lógica resulta que aqueles que recebem as concessões são os

¹⁵¹ Embora se registre o uso de *madrilenha* na linguagem corrente, tanto Antônio Houaiss quanto Aurélio Buarque de Holanda trazem, em seus dicionários, a entrada lexical *madrilena*, sem palatalização.

preferidos do rei aos olhos da corte, ou seja, quanto maior for a dependência do rei por parte de um nobre, maior será o seu prestígio. Este é um mecanismo inteligentíssimo e bastante eficaz de domínio absoluto do rei sobre a aristocracia, pois baseia o prestígio na dependência, e não na autonomia.

Já um século antes, por volta de 1528, Baldassare Castiglione, no *Libro del cortigiano*, relacionava a nobreza de um cortesão ao serviço do príncipe, sendo esse tipo de nobreza mais elevado do que os conferidos pelos privilégios aristocráticos, pela distinção de sangue e de família e pelo domínio das atividades de entretenimento cortês. Num capítulo sobre as relações entre o cortesão e o príncipe, o personagem Ottaviano afirma:

Il fine, adunque, del perfetto cortigiano, del quale insino a qui non si è parlato, estimo io che sia il guadagnarsi, per mezzo delle condizioni attribuitegli da questi signori, talmente la benevolenza e l'animo di quel principe a cui serve, che possa dirgli, e sempre gli dica, la verità di ogni cosa che a esso convenga sapere, senza timore o pericolo di dispiacergli.¹⁵²

É preciso levar em conta, todavia, que o serviço do príncipe, como mostra Castiglione, pode levar à benevolência do monarca para com o aristocrata, o que permite a sua participação nas decisões governamentais como conselheiro do rei. Ou seja, devemos evitar o anacronismo de pensar, como atualmente se entende, que a autoridade do rei e o serviço empreendido pelos nobres tinham relação com idéias de tirania e humilhação, de opressor e oprimido. Estas são idéias tributárias de uma visão pós-iluminista da história. Alcir Pécora nos mostra que a subordinação ao rei e às práticas do círculo cortesão era uma “adoção voluntária e racional de hábitos considerados bons e prazerosos no interior da ordem social

¹⁵² CASTIGLIONE. *Il cortigiano*, livro IV, capítulo 2, p. 320: “O fim, portanto, do perfeito cortesão, sobre cujo ensino ainda não se falou aqui, estimo que seja garantir (por meio das condições a ele atribuídas por estes senhores) de tal modo a benevolência e o ânimo do príncipe a quem serve, que possa dizer-lhe, e sempre lhe diga, a verdade de tudo o que lhe convenha saber, sem temor ou receio de desagradá-lo”. (tradução nossa).

de que se participa ou que se reconhece como moralmente adequada”.¹⁵³ A lógica da racionalidade de corte, como afirmamos, concebe a dependência do rei como um caminho para a aquisição de prestígio e conseqüentemente de poder.

Nesse ponto de nosso percurso, alguns dados da biografia de D. Francisco Manuel de Melo tornam-se relevantes por mostrar um pouco da figura do poeta nos ambientes cortesãos. Em primeiro lugar, D. Francisco descendia de família aristocrática. Por parte da mãe, D. Maria de Toledo, castelhana, era descendente de Duarte Nunes de Leão — seu bisavô, cronista e autor da *Origem da língua portuguesa* — e do alcaide-mór de Alcalá de Henares. Além disso, era aparentado longinquamente com os reis de Castela. Por parte do pai, D. Luís de Melo, português, tinha como ascendente o terceiro Duque de Bragança, pertencendo, portanto, à casa familiar que viria a configurar a terceira dinastia de Portugal. Em consonância com sua dupla origem, portuguesa e castelhana, o escritor travou intenso contato com a camada aristocrática de ambos os reinos, atuando segundo a lógica do prestígio, o que lhe trouxe diversos benefícios, mas também alguns infortúnios. Em 1625, aos dezessete anos, alista-se no serviço militar, prerrogativa dos jovens aristocratas para se imporem como fidalgos na sociedade de corte. Em 1629, é condecorado cavaleiro, após atuar na armada de Tristão de Mendonça Furtado numa batalha contra corsários turcos. Dois anos depois é promovido a capitão. Em 1634, ingressa na Ordem de Cristo, a mesma da qual o infante D. Henrique, o navegador, havia sido administrador geral, no século XV. Em 1636, após a morte da mãe e da irmã, vai a Madrid e passa então a participar ativamente da vida na corte. Esta, sob o reinado de Filipe IV, encontrava-se na plenitude do incentivo dado às artes. Edgar Prestage descreve a cidade como um local de prazeres e diversões:

¹⁵³ PÉCORA. *Máquina de gêneros*. p. 85.

Though the seat of government, Madrid was a city of pleasure, and a young *fidalgo* who repaired there to seek advancement, when not waiting on a minister, spent his days at the playhouses, in love adventures, or in writing witty or satirical verses which passed from hand to hand.¹⁵⁴

Além disso, o Conde-Duque Olivares organizava bailes, touradas, concertos, espetáculos de comédia, procissões religiosas e autos-de-fé. Algumas das festas que promovia chegavam a durar cerca de quarenta dias, com as quais despendia uma vultosa quantia e encenava o esplendor do poder real. É nesse ambiente que D. Francisco trava contato com Quevedo e outros artistas. Em meio ao fausto da corte madrilena, ele dividia-se entre os serviços das armas e a prática das letras. A serviço da casa de Habsburgo, combateu os holandeses e em 1640 participou das tropas de contenção da revolta da Catalunha. Entretanto, no momento da Restauração, também apoiou a casa de Bragança, adquirindo inimigos em ambos os reinos e sendo por isso considerado traidor das duas coroas. Por essa razão, passou longas temporadas no cárcere. Curiosamente, tal situação também nos mostra a atuação da lógica do prestígio nas relações sociais de D. Francisco, pois, numa dessas ocasiões em que esteve preso, conseguiu que fosse enviada a D. João IV uma carta de recomendação de ninguém menos que Luís XIV, o Rei Sol. Concluindo, por todas as atividades diplomáticas e militares exercidas em nome das coroas de Castela e Portugal, e pelo exercício literário abrangendo ambas as línguas, D. Francisco Manuel de Melo foi definido por Pilar Vásquez Cuesta como

[...] clássico de ambas as literaturas, cuja vida e obra podem ser consideradas, até certo ponto, paradigmáticas dos limites que encontrava para seu trabalho intelectual e carreira política um aristocrata lusitano da

¹⁵⁴ PRESTAGE. *D. Francisco Manuel de Mello*. p. 16: “Embora sede do governo, Madri era uma cidade de prazeres, e um jovem fidalgo que para lá se dirigisse em busca de benesses, quando não estivesse visitando algum ministro, passava seus dias nos teatros, em aventuras amorosas ou escrevendo versos espirituosos ou satíricos os quais circulavam de mão em mão”. (tradução nossa).

época e das fortes tensões culturais e humanas a que fatalmente se via submetido.¹⁵⁵

Retomando as características da sociedade cortesã, dissemos que o principal objetivo da racionalidade de corte é a aquisição de poder por meio do prestígio e do estatuto. Norbert Elias a diferencia da racionalidade científica e da burguesa quanto a suas respectivas metas:

A “racionalidade cortês”, se a quisermos chamar assim, não baseia o seu carácter específico na preocupação de conhecer e dominar as forças naturais extra-humanas, como a racionalidade científica, nem, como a racionalidade burguesa, na estratégia ponderada do indivíduo que quer obter na competição garantias de força econômica. O que a caracteriza é basicamente uma planificação calculada do comportamento individual com vista a assegurar, na competição e sob pressão permanente, ganhos de estatutos e de prestígio mediante um comportamento adequado.¹⁵⁶

Para atingir tais objetivos, portanto, torna-se necessária a adoção de um comportamento regrado, baseado num conjunto de procedimentos que, conhecidos e partilhados por todos aqueles que vivem na corte, eram capazes de manifestar o poder do monarca e o prestígio da aristocracia. Cria-se assim o segundo mecanismo regulador das relações sociais no seio da sociedade de corte, a etiqueta. Esta, enquanto conjunto de procedimentos regrados dos quais falamos, pressupunha, por parte dos nobres, um senso de medida, uma avaliação meticulosa das relações mantidas com os outros, um domínio da afetividade. Berenice Cavalcante afirma que

A etiqueta disciplinarizou a conduta dos membros da corte, impondo-lhes um comportamento, controlando suas emoções, racionalizando sua conduta e regulando as relações sociais submetidas a novas formas de competitividade.¹⁵⁷

¹⁵⁵ CUESTA. *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*. p. 147.

¹⁵⁶ ELIAS. *A sociedade de corte*. p. 67.

¹⁵⁷ CAVALCANTE. *A face barroca do século XVII*. p. 301.

Em contraste com os antigos procedimentos da nobreza militar, como o duelo, por exemplo, baseado na força e na violência, a aristocracia agora deveria se guiar pela *politesse*. A etiqueta, por um lado, mantinha a disputa por benesses entre os nobres num nível aceitável de civilidade. Por outro, a partir dos cerimoniais de corte, do gestual, das roupas e cores que eram permitidas a cada um, dos lugares à mesa, dentre outros símbolos, ela teatralizava o poder real e aristocrático. O prestígio de cada aristocrata era identificável pelo seu lugar numa cerimônia e pelo seu nível de proximidade em relação ao rei. Dessa forma, o ser social identificava-se com sua representação, o que justifica o excesso de artifícios dessa sociedade, como as perucas, os adereços, a maquiagem, os gestos retoricamente codificados. Aquele que não pertencesse ao círculo da aristocracia e não tivesse recebido uma educação cortesã também era facilmente identificável, por exemplo, pelo caráter desajeitado de seus gestos ou pela falta de domínio de uma coreografia do baile.

Por essa razão, a fim de contribuir para a formação cortesã da nobreza, já desde o século XVI começam a ser publicados diversos tratados de civilidade e etiqueta. Deles, Alcir Pécora nos dá uma definição, não rígida, mas baseada no *Libro del cortigiano*, de Baldassare Castiglione, considerado pelo crítico como o mais importante livro do gênero. Diz Pécora que esses tratados são “geralmente na forma dialogada” e se “multiplicaram nas diferentes línguas, com o mesmo propósito de instituição de um novo código da razão, sinalizado por um sistema complexo de maneiras, cujo *decoro* previa a sua aplicação adequada às diferentes circunstâncias em questão”.¹⁵⁸ Além do já referido tratado de Castiglione, outros que se destacaram foram o *Galateo*, do também italiano Giovanni della Casa; *El galateo español*, de Lucas Gracián Dantisco, emulando o italiano; *El discreto e*

¹⁵⁸ PÉCORA. *Máquina de gêneros*. p. 69.

Oráculo manual de arte y prudencia, dentre outras obras de Baltasar Gracián; e, finalmente, em Portugal, a *Corte na aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo. Guardadas as particularidades de cada um, todos esses manuais de civilidade tinham em comum o objetivo de instruir na formação do *gentilhomme*, do *gentiluomo*, ou seja, do fidalgo, do cortesão discreto. Essa formação, que deveria conciliar a razão e a elegância, o domínio das paixões com uma disposição para o *belo gosto*, englobava, nas palavras de Alcir Pécora, “a virtude afetiva, moral, espiritual que incorpora a ambição estóica da *imperturbabilidade*, do domínio de si face aos altos e baixos da vida mundana”.¹⁵⁹ A partir do século XVII, à medida que o absolutismo monárquico ganha força, o senso de etiqueta torna-se cada vez mais forte e mais artificialista, unindo-se à dinâmica da lógica do prestígio. Para nos mantermos nas fontes históricas, citaremos a seguir uma passagem de La Bruyère que define o comportamento ideal do cortesão:

Um perfeito cortesão é senhor dos seus gestos, dos seus olhos, do seu rosto; é profundo, impenetrável; dissimula os maus ofícios; sorri aos inimigos; oculta a sua má disposição, mascara as suas paixões, contraria o coração, fala e age contra os seus sentimentos.¹⁶⁰

O regramento dos afetos recomendado nas relações sociais não está desvinculado da codificação retórica das paixões, no plano das letras, à qual aludimos no tópico sobre a agudeza. Na verdade, ambos os fenômenos são reflexos da mesma noção que pauta todos os aspectos da vida na sociedade de corte, das relações sociais à produção das belas-letas, das cerimônias religiosas à conversação aprazível, do serviço do rei à prática do baile: trata-se do *decoro*, orientado pelo juízo e pela prudência e responsável por dar a justa medida das coisas com base nas convenções, evitando os excessos. Baltasar Gracián menciona o juízo

¹⁵⁹ PÉCORA. *Máquina de gêneros*. p. 73.

¹⁶⁰ LA BRUYÈRE. *Les caractères*, apud ELIAS. *A sociedade de corte*. p. 79.

contrapondo-o ao engenho: “No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”.¹⁶¹ O juízo, portanto, é a instância reguladora da fantasia do engenho, regrado-o de acordo com as convenções apropriadas. A união das duas instâncias no cortesão discreto é o corolário da conciliação entre razão e elegância prescrita pelos tratados de civilidade. No âmbito das artes, e mais especificamente, das letras, o juízo então é o responsável pelo decoro da obra, definido por Adma Muhana como a

[...] unidade da obra poética adquirida pela concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, aos fins, e ao auditório, como ao poeta, e contrária portanto a toda “monstruosidade” e “bizarria”, desprovida de ordenação interna, em que os sujeitos e os predicados não se correspondem, em que os termos não se combinam, em que cada parte diverge do todo.¹⁶²

Na *Iconologia* de Ripa, o decoro é representado por um jovem de honesto aspecto que, além dos atributos que porta nas costas e nas mãos, leva entornado de si a seguinte frase: “*Sic floret decoro decus*”, ou seja, “assim floresce o ornato pelo decoro (ou pela conveniência)”, chamando a atenção para a necessidade de uma apresentação conveniente das normas de comportamento ou composição poética por quem deseja mostrar-se decoroso:

¹⁶¹ GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso II, p. 239: “Não se contenta o engenho somente com a verdade, como o juízo, mas, também, aspira à formosura.” (tradução nossa).

¹⁶² MUHANA. *A epopéia em prosa seiscentista*. p. 54.

DECORO

Del Signor Giovanni Zarattini Castellini.



FIGURA 3 – *Decoro*
FONTE - RIPA. *Iconologia*. p. 91.

Obviamente, cada gênero possui suas convenções específicas. É com base nessas especificidades decorosas que os preceptistas recomendam quais são os usos autorizados e os não autorizados. Um bom exemplo é a advertência de Matteo Peregrini para que os gêneros breves contenham agudezas, e de quais tipos:

[...] parmi dover dire che ‘ogni componimento breve, di quelli che dichiaratamente suppongono studio d’ingegno, non solo amette, ma desidera alcuna acutezza proporzionata al suo tema’. In questo genere riconosco gli epigrammi, i sonetti e madrigali [...] Dissi ‘proporzionata al suo tema’ perché, se ha materia grave [...], l’acutezza dovrà essere o sensata o forte [...] Se l’abbia leggiera [...], amerà l’acutezza giuocosa o festevole o ridicolosa, conforme al proposto del dicitore.¹⁶³

¹⁶³ PEREGRINI. *Delle acutezze*, capitolo XII, p.143: “Parece-me dever dizer que ‘toda breve composição, dentre as que declaradamente supõem aplicação do engenho, não apenas admite, mas demanda uma agudeza proporcional ao seu tema’. Neste gênero reconheço os epigramas, os sonetos e madrigais [...] Disse ‘proporcional ao seu tema’ porque, se há matéria grave [...], a agudeza deverá ser sensata ou vigorosa [...] se

A mesma recomendação, prescrita de forma muitíssimo semelhante, encontra-se na seguinte passagem de Gracián:

El soneto corresponde al epigrama latino, y así requiere variedad; si es heroico, pide concepto majestuoso; si es crítico, picante; si es burlesco, donoso; si es moral, sentencioso y grave [...]¹⁶⁴

Uma tipologia dos sonetos como essa, aliás, está presente na Quarta Musa das *Obras métricas* de D. Francisco Manuel de Melo, a *Tuba de Calíope*. Os seus cem sonetos foram classificados em dez categorias, a saber: proemial (o primeiro, na abertura da obra), amorosos, morais, laudatórios, festivos, fúnebres, líricos, heróicos, familiares e sacros.

Essa classificação aponta para uma das novidades da poética seiscentista de que falávamos no primeiro tópico deste capítulo. Trata-se da importância cada vez maior do gênero epidítico. Vimos no início do capítulo que, ao longo do tempo, os gêneros do discurso dispostos segundo os gregos tendem a se misturar, e que o epidítico penetra no âmbito da poética. Isso ocorre porque sua matéria principal é o elogio do belo e a censura dos vícios, sem que nele haja preocupação com a deliberação ou o julgamento de algum fato incerto. Conforme afirmam Perelman e Olbrechts-Tyteca, o gênero epidítico, que trata do elogio ou da censura, ocupa-se somente com o que é belo ou feio.¹⁶⁵ Logo,

[...] os teóricos do discurso, depois de Aristóteles, misturam incontinenti a idéia do belo, objeto do discurso, aliás equivalente da idéia de bom, com a idéia do valor estético do próprio discurso.
Com isso, o gênero epidítico parecia prender-se mais à literatura do que à argumentação.¹⁶⁶

[a matéria] for leve [...], amará a agudeza jocosa, ou alegre, ou ridícula, conforme o propósito do declamador”. (tradução nossa).

¹⁶⁴ GRACIÁN. *Agudeza y arte de ingenio*, discurso LX, p. 498: “O soneto corresponde ao epigrama latino, e assim requer variedade; se é heróico, pede conceito majestoso; se é crítico, picante; se é burlesco, garboso; se é moral, sentencioso e grave [...]” (tradução nossa).

¹⁶⁵ PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA. *Tratado da argumentação*. p. 54.

¹⁶⁶ PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA. *Tratado da argumentação*. p. 54.

Com efeito, “é na epidíctica que são apropriados todos os procedimentos da arte literária, pois se trata de promover o concurso de tudo quanto possa favorecer essa comunhão do auditório. É o único gênero que, imediatamente, faz pensar na literatura [...]”.¹⁶⁷ Por essa razão, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho chega a postular que “o elo fundamental entre as artes retórica e poética residiu na definição de gênero demonstrativo ou epidítico...”.¹⁶⁸ Essa característica, que o torna inofensivo e pouco político, afastado que se encontra da deliberação e do julgamento de matérias de suma importância pragmática, faz dele um dos gêneros ideais das belas-letas para figurar na sociedade de corte, interessada na manutenção da hierarquia e avessa ao questionamento dos valores estabelecidos. A propósito da relação que a sociedade de corte mantém com as letras, Norbert Elias afirma o seguinte:

Compreende-se que a sociedade aristocrática de corte não fosse um terreno fértil para as belas-letas e para as formas de conhecimento que contrariavam a vida social e mundana e a preocupação de segregação social. As formas literárias e científicas que a caracterizam respondem às suas necessidades e às suas exigências. São sobretudo as Memórias, as coleções de Cartas, os aforismos (Máximas), certos gêneros líricos, em suma, formas literárias que derivam directa ou indirectamente da conversação ininterrupta dessa sociedade e que nela se integram [...].¹⁶⁹

Com a relevância do gênero epidítico, multiplicam-se as tópicos do encômio e do vitupério, da lisonja e da injúria. No que tange ao elogio do belo, além das práticas já estabelecidas da lírica amorosa ou sacra, surge a espécie laudatória voltada não somente para deuses e heróis, mas para pessoas reais, ocupantes de cargos de poder ou pertencentes a um elevado estamento social. Assim, proliferam-se poemas encomiásticos direcionados a

¹⁶⁷ PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA. *Tratado da argumentação*. p. 57.

¹⁶⁸ CARVALHO. *Poesia de agudeza em Portugal*. p. 64.

¹⁶⁹ ELIAS. *A sociedade de corte*. p. 80.

reis, príncipes, duques, marqueses, condes, governadores, capitães, etc. Tal modalidade do encômio está em acordo com as seguintes palavras de Perelman e Olbrechts-Tyteca:

A própria concepção desse gênero oratório, que lembra mais [...] uma procissão do que uma luta, fará com que seja praticado de preferência por aqueles que, numa sociedade, defendem os valores tradicionais, os valores aceitos, os que são objeto da educação, e não os valores revolucionários, os valores novos que suscitam polêmicas e controvérsias.¹⁷⁰

Essa localização social do gênero epidítico, sobretudo do subgênero encomiástico, corrobora nossa afirmação de que as novidades retórico-poéticas dos Seiscentos em nada remetem a noções de autonomia ou revolução. Ao contrário, muitas delas são postas a serviço da manutenção da ordem e da hierarquia social dentro das monarquias católicas absolutistas. Por outro lado, surge a contrafacção das tópicos do encômio, responsável pela censura dos vícios e pelo vitupério das matérias baixas. Como dissemos, a maior aceitação dos critérios conformadores do decoro poético torna a abrir espaço para o burlesco, a maledicência, o ridículo e as obscenidades, presentes outrora nos poemas de Guilherme IX, duque da Aquitânia, nas cantigas de escárnio e de maldizer galego-portuguesas e em Gil Vicente, por exemplo, mas banidos de programas retórico-poéticos excessivamente regrados e dirigidos ao sublime. Tesauro, no *Cannocchiale Aristotelico*, dedica todo um capítulo à teorização do ridículo. Ali ele afirma:

Hor non dei tu hauere à schifo il filosofar sopra Materie schifose; per coglier quasi dal fango le gemme di un'Arte nobile: essendo il raggio dell'humano Intelletto simile à quel del Sole, che hà priuilegio di trascorrere sempre mondo fra le immondezze.¹⁷¹

¹⁷⁰ PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA. *Tratado da argumentação*. p. 57.

¹⁷¹ TESAURO. *Il canocchiale aristotelico*, capítulo XII, p. 584: "Ora, não debes ter nojo de filosofar sobre Matérias nojentas, para colher quase da lama as gemas de uma Arte nobre, sendo o raio do humano Intellecto similar ao do Sol, que tem o privilégio de transcorrer sempre limpo através das imundícies". (tradução nossa).

Um dado interessante desse estilo jocoso é o fato de, muitas vezes, ele empregar os mesmos procedimentos discursivos da prática encomiástica. O tratamento sério da matéria burlesca, então, leva à chamada poesia joco-séria, que goza de larga fortuna nesse período e chega até fins do século XVIII, podendo ser identificada na tradição do poema herói-cômico e nos versos de Bocage. Esse autor soube realizar com maestria o estilo joco-sério, como se pode depreender de seus sonetos eróticos, satíricos e burlescos e da *Ribeirada*, espécie de poemeto herói-cômico cujo protagonista é um negro possuidor de um falo de proporções descomunais. Nessa obra, o tratamento sério do discurso, identificável na organização dos versos em oitava rima e na presença de algumas das partes em que tradicionalmente se divide a epopéia — *proposição, invocação, narração, epílogo* —, contrasta com a torpeza da matéria discutida. Transcrevemos abaixo as duas primeiras estrofes, configuradas como a proposição e a invocação do poema, respectivamente:

Ações famosas do fodaz Ribeiro,
Preto na cara, enorme no mangalho,
Eu pretendo cantar em tom grosseiro,
Se a Musa me ajudar neste trabalho:
Pasme absorto escutando o mundo inteiro
A porca descrição do horrendo malho,
Que entre as pernas alberga o negro bruto
No lascivo apetite dissoluto.

Oh Musa galicada e fedorenta!
Tu, que às fodas d'Apolo estás sujeita,
Anima a minha voz, pois hoje intenta
Cantar esse mangaz, que a tudo arreita:
Desse vaso carnal que o membro aqueita,
Onde tanta langonha se aproveita,
Um chorrilho me dá, oh Musa obscena,
Que eu com rijo tesão pego na pena.¹⁷²

Procuramos, até aqui, expor alguns elementos de caráter mais geral que norteiam as práticas representativas do século XVII, como a imitação, o uso das agudezas, o decoro e as normas de comportamento estabelecidas pela racionalidade de corte. Esses elementos estão engenhosamente unidos e relacionados na seguinte passagem de João Adolfo Hansen:

¹⁷² BOCAGE. *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*. p. 19.

Aqui novamente está implicada a pragmática cortesã típica das monarquias absolutistas do século XVII, que define os produtores de agudezas como tipos urbanos dotados de instrumentos dialéticos e retóricos proporcionados pelo juízo prudente nas ocasiões em que a elegância discreta é a primeira norma da etiqueta.¹⁷³

Obviamente, tais elementos se desenvolvem numa variada gama de possibilidades e se desdobram numa série de outros traços que irão caracterizar a prática das letras seiscentistas. Veremos agora, portanto, como se manifesta o desdobramento desses elementos na obra de D. Francisco Manuel de Melo. A imitação, por exemplo, volta-se tanto para seus coetâneos quanto para os antigos, tanto para as questões sacras quanto para as profanas, tanto para uma tradição mais lusitana quanto para outra mais castelhana — embora elas sempre tenham mantido um íntimo contato pelo menos até o século XVII, como a todo momento desejamos mostrar. As agudezas, por outro lado, são empregadas de muitas formas e em vários momentos, desde a *dispositio*, ou seja, a organização das idéias e das palavras no texto, até a *elocutio*, isto é, o uso de figuras retóricas. Dessa forma, analisaremos diversas obras em particular, para delas apreender as principais características da poética de D. Francisco e do século XVII.

¹⁷³ HANSEN. *Retórica da agudeza*. p. 332.

CAPÍTULO III

DA *INVENTIO* À *ELOCUTIO*: TÓPICAS, DISPOSIÇÃO DISCURSIVA E RECURSOS ELOCUTÓRIOS DA POÉTICA SEISCENTISTA NA OBRA DE DOM FRANCISCO MANUEL DE MELO

A vasta obra poética de D. Francisco Manuel de Melo foi reunida pelo autor e publicada em Lyon, em 1665, sob o título de *Obras métricas*. Composta de um total de 676 poemas, que vão do simples epigrama de quatro versos ao extenso “Pantheón”, de 2445 versos, segundo nos informa Antônio Correia de Oliveira,¹⁷⁴ ela foi dividida em nove partes. Cada uma dessas partes recebe por título o nome de um instrumento musical, associado a uma das nove musas da mitologia grega. Por isso, as nove partes componentes das *Obras métricas* também podem ser designadas simplesmente de “musas”. Elas foram agrupadas em três conjuntos, cada um contendo três musas. Assim, temos a seguinte configuração:

I. *Las tres musas del Melodino* (as primeiras três musas, em castelhano)¹⁷⁵

1. *El harpa de Melpómene*

2. *La cítara de Erato*

3. *La tiorba de Polímnia*

¹⁷⁴ Cf. o ensaio crítico contido em MELO. *As segundas três musas*. p. 5-81, de autoria de Antônio Correia de Oliveira. A informação sobre o número de poemas das *Obras métricas* encontra-se na p. 45.

¹⁷⁵ Essa primeira parte, contendo as primeiras três musas, fora anteriormente editada em Lisboa, em 1649.

II. *As segundas três musas* (em português)

4. *A tuba de Calíope*

5. *A çanfonha*¹⁷⁶ *de Euterpe*

6. *A viola de Talia*

III. *El tercer coro de las musas* (as terceiras três musas, em castelhano)

7. *La lira de Clio*

8. *La avena de Terpsícore*

9. *La fístula de Urania*

Essa distribuição já é um primeiro elemento de imitação da tradição utilizado por D. Francisco, pois segue um esquema de *dispositio* consagrado desde a Antiguidade. Um bom exemplo são as “histórias” de Heródoto, que aparecem divididas em nove livros intitulados com o nome das nove musas, independentemente de essa divisão ter sido estabelecida pelo próprio Heródoto ou pelos filólogos alexandrinos, como adverte Segismundo Spina.¹⁷⁷ Já no século XVII, a obra poética de Francisco de Quevedo, o qual mantinha estreitas relações com D. Francisco Manuel, também foi reunida, sob o título de *El Parnaso español*, e distribuída nas nove musas. Embora publicada postumamente, o autor das “preliminares” a *El Parnaso español*, González de Salas, assevera que a idéia da divisão da obra fora do

¹⁷⁶ As formas *sanfonha* e *sanfona* também eram ocorrentes no século XVII, mas, segundo Segismundo Spina, D. Francisco preferia *çanfonha*. Cf. MELO. *A tuba de Calíope*. p. 53.

¹⁷⁷ MELO. *A tuba de Calíope*. Introdução, p. 35-36, nota 1.

próprio Quevedo: “Concebido habia nuestro poeta el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, á quienes las nueve Musas diesen sus nombres”.¹⁷⁸ No âmbito dos poetas nascidos na colônia, que mais tarde figurariam na literatura brasileira, Manuel Botelho de Oliveira também estabeleceu uma divisão para sua obra *Música do Parnaso*, publicada em Lisboa em 1705, embora tal divisão seja diversa da de Quevedo e de D. Francisco. Aqui, os poemas são agrupados pela língua em que foram escritos, formando quatro *coros de rimas*: um português, um castelhano, um italiano e um latino. De qualquer forma, subsiste de comum com D. Francisco Manuel, além do plurilingüismo, o fato de a *dispositio* de suas respectivas obras expressarem a tradicional associação da poesia à música e ao canto, de onde surge a palavra *lírica*, oriunda de lira. Essa concepção de poesia lírica, na obra de Botelho de Oliveira, é explicitada pelo título, que dá o nome de *música*¹⁷⁹ à coletânea de poemas, e pela expressão *coros*, utilizada para designar cada uma das partes do conjunto. Na obra de D. Francisco Manuel de Melo, além de ser expressa pelas referências aos diversos instrumentos musicais que intitulam as suas partes, tal concepção surge na introdução do “Pantheon a la inmortalidad del nombre Itade”, o longo poema que já mencionamos, considerado o mais gongórico de D. Francisco:

¹⁷⁸ QUEVEDO Y VILLEGAS. *Obras*. p. 348: “Nosso poeta havia pensado em distribuir as espécies todas de seus poemas em classes diversas, às quais as nove Musas dessem seus nomes”. (tradução nossa).

¹⁷⁹ Na folha de rosto da obra lê-se: *Musica / do / Parnasso / Dividida em quatro coros / de rimas / Portuguesas, Castelha- / nas, Italianas, & Latinas / Com seu descante comico redusi- / do em duas Comedias, / Offerecida / Ao Excellentissimo Senhor Dom Nuno / Alvares Pereyra de Mello, Duque do Cadaval, & c. / e entoada / pelo Capitam Mor Manoel Botelho / de Oliveyra, Fidalgo da Caza de Sua / Magestade. / Lisboa. / Na Officina de Miguel Manescal, Impressor do / Santo Officio. Anno de 1705. (grifo nosso). Diz-se da Música (o conjunto dos poemas) que ela foi *entoada* pelo poeta. O emprego desse verbo, portanto, reitera a associação entre canto e poesia própria da lírica. Há que lembrar, também, que nessa época ainda eram bastante comuns as práticas de leitura em voz alta dos textos e sua recepção pela via da oralidade, característica reforçada pelas récitas públicas de poesia nas academias, pelo relativo pouco tempo de criação da imprensa e por sua interdição nos territórios coloniais.*

Métricas lineas son de un templo eterno,
De trágicas memórias edificio,
Occidente de un Sol, quantas el tierno
De la culta Melpómene exercicio
Dolorosas confia
Cláusulas á la Lira, antes colgada
De estériles paredes
Adonde viva, adonde sepultada
Tanta guarda ociosa melodia [...] ¹⁸⁰

De acordo com a passagem, a poesia é ociosa melodia, cláusulas confiadas à lira pela musa Melpômene. A expressão *métricas lineas* remete à concepção de poesia proclamada por Justo Lúpsio no *Hospital das letras*, segundo a qual “as palavras boas e em boa ordem é a mesma poesia”. ¹⁸¹ Essa definição ressalta a importância da boa organização do discurso, da conveniência de suas partes. A imagem das linhas métricas de um templo torna-se, então, uma eficiente metáfora do decoro poético.

No fragmento citado, também podemos atentar para os violentos hipérbatos aí contidos, bem ao estilo gongórico. No nono verso, por exemplo, o adjunto adnominal *tanta* aparece anteposto ao verbo, enquanto o substantivo ao qual ele se refere, *melodia*, encontra-se depois do verbo. Há, portanto, uma quebra na ordenação dos constituintes prevista pela sintaxe normativa moderna. Obviamente, a condenação desse fenômeno como erro seria um anacronismo, mas também não podemos dizer que se trata de um uso comum a todos os autores coevos. Um exemplo ainda mais agudo temos no sintagma *quantas cláusulas dolorosas*. Seus elementos encontram-se completamente espalhados pelo poema, estando a palavra *quantas* no terceiro verso, a palavra *dolorosas*, no quinto, e a palavra *cláusulas*, no

¹⁸⁰ MELO. *As segundas três musas*. p. 17: “Métricas linhas são de um templo eterno, / De trágicas memórias edificio, / Ocidente de um Sol, quantas o terno / Da culta Melpômene exercício / Dolorosas confia / Cláusulas à Lira, antes suspensa / Em estéreis paredes / Onde viva, onde sepultada / Tanta guarda ociosa melodia”. (tradução nossa). A citação encontra-se no já referido ensaio crítico de Antônio Correia de Oliveira (p. 5-81), pois o “Pantheon” não faz parte de *As segundas três musas*.

¹⁸¹ MELO. *Hospital das letras*. p. 125.

sexto verso. Essa característica é apenas uma das muitas que D. Francisco toma da tradição poética e do código retórico disponível na composição de suas obras. Dessa forma, ele emula os modelos que acha mais adequados, retomando-lhes os usos retórico-poéticos e, por sua vez, transmitindo essa tradição às gerações futuras. A presença da emulação na obra de D. Francisco Manuel de Melo é o que pretendemos verificar agora, levantando quais são os principais modelos e tópicos utilizados pelo autor. Vamos nos concentrar em sua obra poética, analisando diversos poemas das *Obras métricas*, sobretudo aqueles presentes n’*A Tuba de Calíope*. Sobre a obra, Antônio Correia de Oliveira afirma o seguinte:

As *Obras Métricas* reflectem as várias correntes estéticas da poesia peninsular da época, que fundamentalmente se reduzem a três modalidades: a da pura tradição quinhentista, vitalizada pelo recurso às fontes vivas da inspiração nacional — representada por Lope de Vega e Cervantes, e entre nós por Rodrigues Lobo; a que levou às últimas possibilidades estéticas a expressão formal do ideal contido no bucolismo renascente e no petrarquismo — representada por Gôngora; e a que, seguindo em sentido divergente e reagindo contra a anterior, mas essencialmente com o mesmo espírito barroco e de superação do clássico, e continuando a tradição da subtileza filosófica quatrocentista e da poesia místico-ascética quinhentista, tirou as últimas conseqüências estéticas da síntese escolástica — representada por Quevedo.¹⁸²

Embora nos deixe entrever alguns resquícios de concepções tradicionais, como a que, de forma totalmente metafísica, crê numa espécie de *Zeitgeist* barroco ou clássico, ou a que estabelece uma oposição radical entre cultismo e conceptismo, essa afirmação de Oliveira revela-se bastante perspicaz na definição das correntes estilísticas da Península Ibérica apropriadas por D. Francisco. Ainda que elas não se encontrem absolutamente separadas na obra poética, uma tentativa de identificá-las, ordená-las e classificá-las racionalmente tem aí um bom caminho para ser seguido. Ao longo de nosso estudo sobre a *mimesis* em D. Francisco — assim o podemos denominar de forma geral — procuraremos também apontar

¹⁸² MELO. *As segundas três musas*. p. 47-48.

os principais traços da poética seiscentista presentes na obra do escritor, como a utilização de agudezas, as possibilidades retóricas de organização da matéria e a questão do decoro.

Como preâmbulo, gostaríamos de citar o soneto LXXII da *Tuba de Calíope*, do qual se depreende a importância da erudição, categoria sobre a qual falamos um pouco no segundo capítulo, e da tomada de modelos como referência para o desenvolvimento do engenho e realização do artifício, seja ele em qualquer campo do saber. O poema, que se configura como um elogio a um Frei Daniel,¹⁸³ é praticamente todo composto por referências a autoridades em diversas áreas do conhecimento.¹⁸⁴ No último terceto, o poeta revela que todas essas figuras se unem na pessoa de Frei Daniel, que concretizaria, portanto, o ideal perfeito da emulação:

Este que fala é Túlio? Ou é Timante
Este que pinta? E acaso, se comparte,
É Vitruvius? Ou Platão lendo sua arte?
Se escreve, é Palatino ou é Morante?

É Diafanto, se entoa? Ou, se elegante
Poetiza, é Apolo? Ou já é Marte,
Se empreende? Ou Alexandre, se reparte?
Ou Cévola constante, se é constante?

É na cadeira Escoto? Ou é na Santa
Escritura Agostinho? Ou é segundo
Paulo, que ao Céu o púlpito remonta?

Nenhum é? Pois quem é que glória tanta
Pode juntar em si do Céu e Mundo?
Um só: — Frei Daniel, que todos monta.¹⁸⁵

A partir desse sugestivo soneto sobre a confluência de modelos a serem emulados, vejamos os principais aspectos da poética seiscentista empregados por D. Francisco Manuel de Melo.

¹⁸³ Segismundo Spina aventa que D. Francisco se refira a Frei Daniel dos Reis, teólogo, poeta em língua latina e insigne em direito civil e canônico. Cf. MELO. *A tuba de Calíope*. p. 194.

¹⁸⁴ Para um breve esclarecimento sobre cada uma delas, cf. MELO. *A tuba de Calíope*. p. 194.

¹⁸⁵ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 193.

3.1 — *Ecos da tradição ibérica quatrocentista e quinhentista*

Uma das principais características da poesia de D. Francisco é a retomada da tradição lírica dos séculos anteriores, com a qual dialoga constantemente. O poeta atualiza temas e, muitas vezes, o estilo dos poetas anteriores da Península Ibérica, de quem é herdeiro direto. Um desses temas, largamente abordado pela lírica tradicional, é o eterno conflito entre a razão e o desejo, que se passa no íntimo do ser humano. Observemos os dois poemas que se seguem:

Glosase el verso siguiente de Garcilasso

Conozco lo mejor, lo peor apruevo.

SONETO XXXXVIII

Que triunfante corre el vencimiento,
Si atada la razón al apetito,
Huyo del bien, y al mal me precipito;
Facil vengança de un costoso intento?

Bien de sus alas teme el pensamiento,
A donde cada pluma es un delito;
Mas antes, porque el buelo sea esquisito,
El riezgo busca màs que el escarmiento.

Ella por su piedad, ó por costumbre,
No sin exemplos, mi carrera infama,
Quanto màs reconoce que me atrevo.

Mas la razón, que importa que me alumbre,
Si apesar de su voz, y de su llama,
Conozco lo mejor, lo peor apruevo?

(de *El harpa de Melpómene*)¹⁸⁶

Contra as fadigas do desejo

SONETO V

E quem me compusera do desejo,
Que grande bem, que grande paz me dera!
Ou, por força, com ele hoje fizera
Que me não vira, enquanto assi me vejo!

O que eu reprovoo, eleje; e o que eu elejo,
Ele o reprova, como se tivera
Sortes a seu mandar, em que escolhera,
Contra as quais só por ele em vão pejejo.

Anda a voar do árduo ao impossível:
E para me perder de muitos modos,
Finge que a honra é certa no perigo.

Pois se nunca pretende o que é possível,
Como posso esperar ter paz com todos,
Quando não posso nem ter paz comigo?

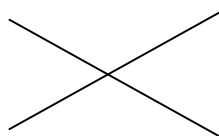
(de *A tuba de Calíope*)¹⁸⁷

¹⁸⁶ HISTÓRIA e antologia da literatura portuguesa. p. 27: “Que triunfante corre o vencimento, / Se atada a razão ao apetite, / Fujo do bem, e ao mal me precipito; / Fácil vingança de um custoso intento? // Bem de suas asas teme o pensamento / Onde cada pluma é um delito; / Mas, antes, para que o vôo seja agradável, / O risco busca mais que ao escarmiento. // Ela, por sua piedade, ou por costume, / Não sem exemplos meu caminho desacredita / Quanto mais reconhece que me atrevo. // Mas a razão, que importa que me ilumine, / Se apesar de sua voz, e de sua chama, / Conheço o melhor, o pior aprovo?” (tradução nossa).

¹⁸⁷ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 80.

O primeiro poema é paradigmático do ponto de vista do diálogo com a tradição, pois se configura como uma glosa *stricto sensu*, como discutimos no capítulo segundo, a partir da retomada de um mote de Garcilaso de la Vega. Esse mote constitui-se de um único verso, que, portanto, como prescreve Filipe Nunes, surge no fim do soneto, encerrando o poema. Obviamente, o verso de Garcilaso já traz a idéia que será glosada, a do conflito entre a razão e o desejo. Ele diz que, apesar de conhecer o que seria melhor para si — uma atitude ponderada, guiada pela razão —, o poeta acaba por aprovar o que lhe é pior, ou seja, sede aos apelos dos seus apetites. O segundo verso do soneto ilustra bem tal fato ao afirmar que a razão anda atada ao apetite, numa situação da qual não pode sobrevir uma concordância entre as duas instâncias. Assim surgem os conflitos, também demonstrados pelo outro soneto, o quinto de *A tuba de Calíope*. A consciência do poeta — ou seja, sua parte racional — nunca entra em acordo com seu desejo sobre qual escolha tomar, conflito representado retoricamente pelo quiasma do quinto verso (estendido ao primeiro hemistíquio do sexto verso):

O que eu reprovó, [o desejo] eleje;



e o que eu elejo, ele o reprová [...]

O desejo, então, é motivo de sofrimento para o poeta, pois “anda a voar do árduo ao impossível” (soneto V, verso 9), e, para que esse vôo “sea esquisito, / el riezgo busca màs que el escarmiento” (soneto XLVIII, versos 7-8), ou seja, para que o vôo seja agradável e elegante, o desejo prefere o risco ao desengano, eximindo-se de aprender uma dolorosa

lição. Por essa razão — voltando ao soneto V — ele “finge que a honra é certa no perigo” (verso 11). Finalmente, conforme o soneto de *El harpa de Melpómene*, o poeta acaba aprovando os riscos do apetite, apesar de a razão lhe mostrar qual seria a melhor escolha. Essa temática, como dissemos, tem larga fortuna na tradição lírica ibérica quatrocentista e quinhentista. Se, na poesia castelhana, uma das referências é Garcilaso de la Vega, podemos encontrar outros modelos oriundos de outras regiões da Península Ibérica e que versificaram em outras línguas, como, por exemplo, o poeta catalão Ausiàs March, que num de seus poemas¹⁸⁸ afirma “Ja no és temps tenir frens al voler, / malalta és ma bona voluntat, / e vaig en loch on no vull ser portat”,¹⁸⁹ ou, em outra passagem, “[...] mon enteniment / ha gran debat ab lo voler del cors; / determenar llur debat clar no gos:”,¹⁹⁰ para concluir que “[...] al voler governa l’apetit”.¹⁹¹

De Portugal, Sá de Miranda e Camões são dois dos maiores mestres de D. Francisco Manuel:

¹⁸⁸ Todos os versos do poema foram retirados de <http://www.xtec.cat/ausias/poemes/am74ori.htm> (acesso em 05 mai. 2008).

¹⁸⁹ “Já não é tempo de pôr freio no desejo, / doente está minha boa vontade, / e vou a um local para onde não quero ser levado”. (tradução nossa).

¹⁹⁰ “[...] meu entendimento / promove um grande debate com o desejo do corpo; / determinar o debate deles com clareza não ousa”. (tradução nossa).

¹⁹¹ “[...] ao desejo governa o apetite”. (tradução nossa).

SÁ DE MIRANDA

Desarrezoado amor, dentro em meu peito,
tem guerra com a razão. Amor, que jaz
já de muitos dias, manda e faz
tudo o que quer, a torto e a direito.

Não espera razões, tudo é despeito,
tudo soberba e força; faz, desfaz,
sem respeito nenhum; e quando em paz
cuidais que sois, então tudo é desfeito.

Doutra parte, a Razão tempos espia,
espia ocasiões de tarde em tarde,
que ajunta o tempo; em fim, vem o seu dia:

Então não tem lugar certo onde aguarda
Amor; trata treições, que não confia
nem dos seus. Que farei quando tudo arde?¹⁹²

CAMÕES

Sempre a Rezão vencida foi de Amor;
Mas, porque assi o pedia o coração,
Quis Amor ser vencido da Rezão,
Ora que caso pode haver maior!

Novo modo de morte e nova dor!
Estranheza de grande admiração,
Pois, enfim, seu vigor perde a afeição,
Por que não perca a pena o seu vigor!

Fraqueza, nunca a houve no querer,
Mas antes muito mais se esforça assim
Um contrário com outro por vencer.

Mas a Rezão, que a luta vence, enfim,
Não creio que é Rezão; mas deve ser
Inclinação que eu tenho contra mim.¹⁹³

Como dissemos anteriormente, se, em relação a seus antecessores, D. Francisco toma-os como modelos e os imita, em relação aos sucessores, torna-se o modelo a ser emulado por eles, ao entrar para uma tradição poética que, ainda que vá se modificando ao longo do tempo, só irá sofrer uma quebra brusca de paradigma após a Revolução Francesa. Logo, alguns aspectos dessa tradição, dentre os quais a tónica do conflito entre razão e desejo amoroso, perduram no século XVIII, como se observa no seguinte poema de Bocage:

Importuna Razão, não me persigas;
Cesse a ríspida voz que em vão murmura;
Se a lei de Amor, se a força da ternura
Nem domas, nem contrastas, nem mitigas:

Se acusas os mortais, e os não abrigas,
Se (conhecendo o mal) não dás a cura,
Deixa-me apreciar minha loucura,
Importuna Razão, não me persigas.

¹⁹² MIRANDA. *Obras completas*. v.1, p. 293.

¹⁹³ CAMÕES. *Obras*. p. 70.

É teu fim, teu projecto encher de pejo
Esta alma, frágil vítima daquela
Que, injusta e vária, noutros laços vejo:

Queres que fuja de Marília bela,
Que a maldiga, a desdenhe; e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela.¹⁹⁴

Esse mesmo tema é desenvolvido na carta III de *A çanfonha de Euterpe*, na qual se reitera o estreito laço que prende a razão ao desejo enganador. Este, por sua vez, como ocorrera no soneto XLVIII de *El harpa de Melpómene*, sempre dispensa o escarmento por suas ousadias, como nesta estrofe da mencionada carta:

Donde é malquisto o escarmento,
que não quereis possa o dano,
se, qual no antigo tormento,
mandam que ande sempre o engano
atado c'o entendimento?¹⁹⁵

E, assim como no soneto V de *A tuba de Calíope*, também na carta III finge que a honra é certa no perigo:

Vede ora as tretas quais são
da malícia e natureza,
que, por dourar a ambição,
foi chamar honra e grandeza
a toda a desproporção!

O delito, o vitupério
do insolente e do atrevido,
digno de mortal cautério,
chama feito esclarecido,
merecedor de alto império.

[...]

¹⁹⁴ BOCAGE. *Obras*. p. 172.

¹⁹⁵ MELO. *As segundas três musas*. p. 150.

Diz que o modesto é cansado,
diz que é valente o cruel,
ao doudo louva de ousado,
ao teimoso, de fiel,
de prudente ao simulado.¹⁹⁶

O obscurecimento da razão, portanto, leva o poeta a cometer erros que lhe trarão graves conseqüências:

Vários climas e desterros
peregrinei, mas contrários,
arrojando os duros ferros:
os caminhos foram vários,
mas uns foram sempre os erros.¹⁹⁷

A imagem do ser humano como um peregrino que sempre erra¹⁹⁸ por diversos caminhos, encontrando somente tragédia e sofrimento, tem eco em Camões, que abre um de seus sonetos da seguinte forma: “*Erros* meus, má fortuna, amor ardente / Em minha perdição se conjuraram”¹⁹⁹ (grifo nosso). Mais à frente, reconhece: “Errei todo o discurso de meus anos”.²⁰⁰ Ora, a alegoria do erro, na *Iconologia* de Cesare Ripa, é representada propriamente por um homem com roupas de viajante, que segue por um caminho com os olhos vendados e tateia o chão com um bastão, desconhecendo o caminho por onde vai e estando fadado ao erro, ao desvio:

¹⁹⁶ MELO. *As segundas três musas*. p. 148.

¹⁹⁷ MELO. *As segundas três musas*. p. 145.

¹⁹⁸ Atente-se para a interessante polissemia do verbo *errar*. Da noção de vagar sem rumo, sem destino, passa-se à idéia de cometer faltas, de enganar-se.

¹⁹⁹ CAMÕES. *Obras*. p. 62.

²⁰⁰ CAMÕES. *Obras*. p. 62.

ERRORE



FIGURA 4 – *Errore*
FONTE – RIPA. *Iconologia*. p. 119.

Um dos principais erros cometidos pelo poeta é edificar suas certezas, seus projetos sobre bases instáveis, que ele acreditava sólidas:

[...] levantei ao sol e ao vento
torres de ar, asas de cera.²⁰¹

O que lembra muito estes versos camonianos: “As altas torres, que fundei no vento, / Levou, enfim, o vento que as sustinha”²⁰², ou as seguintes trovas de Sá de Miranda:

²⁰¹ MELO. *As segundas três musas*. p. 147.

²⁰² CAMÕES. *Obras*. p. 96.

Ó meus castelos de vento
que em tal cuita me pusestes,
como me vos desfizestes!

Armei castelos erguidos,
estive a fortuna queda
e disse: Gostos perdidos,
como is a dar tam grã queda!
Mas, oh! fraco entendimento!
em que parte vos pusestes
que então me não socorrestes?

Caístes-me tam asinha,
caíram as esperanças;
isto não foram mudanças.
mas foram a morte minha.
Castelos sem fundamento,
quanto que me prometestes,
quanto que me falecestes!²⁰³

Com efeito, dissemos que esse poeta foi um dos principais modelos emulados por D. Francisco Manuel de Melo. No *Hospital das letras*, o autor refere-se a Sá de Miranda como aquele que “em sua vida e escritos encerrou toda a moral filosofia”,²⁰⁴ enquanto que, pela voz de Justo Lípsio, diz que ele “com várias sentenças socorre toda a doutrina áulica”.²⁰⁵ A própria estrutura das cartas em verso,²⁰⁶ cultivada por D. Francisco, foi bastante inspirada no poeta quinhentista.

Devido aos erros cometidos, à falência das torres e castelos, os poetas voltam-se contra si mesmos, sentindo-se seus próprios inimigos por causa de suas tragédias. D. Francisco, ainda na carta III, lamenta:

²⁰³ MIRANDA. *Obras completas*. v. 1, p. 18-19.

²⁰⁴ MELO. *Hospital das letras*. p. 96.

²⁰⁵ MELO. *Hospital das letras*. p. 97.

²⁰⁶ Não devemos confundir tais cartas ou epístolas em verso com as *cartas familiares*, editadas em Roma, em 1664. Estas, redigidas em prosa, pertencem ao gênero da *ars dictaminis*, do qual falaremos adiante. Aquelas fazem parte da obra poética do autor.

Todos somos contra mim,
e eu de todos o primeiro,
mais ousado e destro; enfim,
tal vez degola o cordeiro
o nosso próprio mastim.

[...]

Eu mesmo me presumi,
eu mesmo me aconselhei,
eu mesmo me confundi,
eu mesmo me derrubei,
eu mesmo, enfim, me perdi.²⁰⁷

A anáfora da expressão “eu mesmo” não deixa dúvidas sobre a desavença do poeta consigo próprio, o que, mais uma vez, remete a Sá de Miranda:

Comigo me desavim,
sou posto em todo perigo;
não posso viver comigo
nem posso fugir de mim.

Com dor, da gente fugia,
antes que esta assi crecesse;
agora já fugiria
de mim, se de mim pudesse.
Que meo espero ou que fim
do vão trabalho que sigo,
pois que trago a mim comigo,
tamanho imigo de mim?²⁰⁸

Assim, crendo ser seu inimigo, o poeta da carta III aceita o castigo que se lhe impõe:

Deixai-me logo que diga
que é justíssimo castigo,
não fado, ou sorte enemiga,
que, pois assim me persigo,
que o mundo me persiga.²⁰⁹

²⁰⁷ MELO. *As segundas três musas*. p. 147-148.

²⁰⁸ MIRANDA. *Obras completas*. v. 1, p. 9-10.

²⁰⁹ MELO. *As segundas três musas*. p.147.

O mesmo ocorre no soneto XV de *A tuba de Calíope*, cuja ementa é “cada um é Fado de si mesmo”. D. Francisco apresenta nos quartetos a mesma situação da carta III:

Mas adonde irei eu, que este não seja,
Se a causa deste ser levo comigo?
E se eu próprio me perco, e me persigo,
Quem será que me poupe ou que me reja?

Por que me hei-de queixar do Tempo e Enveja,
Se eu a quis mais fiel ou mais amigo?
Fui deixado em mi mesmo por castigo:
Triste serei enquanto em mi me veja.²¹⁰

Por sentir-se inimigo de si e sofrer com sua própria existência, o poeta só poderia encontrar salvação se conseguisse fugir de si, algo que Sá de Miranda afirmara ser impossível. Nos tercetos do soneto XV, D. Francisco aventa a possibilidade de realizar essa fuga por meio do amor:

Esta empresa que em mi tanto em vão tomo,
Esta sorte que em mi seu dano ensaia,
Esta dor que minha alma em mi cativa,

Vós só podeis mudar; mas isto como?
Como? — Fazendo que a minha alma saia
De mi, senhora, e dentro de vós viva.²¹¹

O desejo de fugir de si e dos erros cometidos também é responsável pela nostalgia de uma idade de ouro, tema desenvolvido desde a Antigüidade e recorrente na lírica tradicional, sendo constante também em Sá de Miranda. Sobre essa Idade Áurea, Ovídio afirmava:

²¹⁰ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 96.

²¹¹ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 96.

Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo,
sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
poena metusque aberant, nec verba minantia fixo
aere legebantur, nec supplex turba timebat
iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti.
nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem,
montibus in liquidas pinus descenderat undas,
nullaque mortales praeter sua litora norant;
nondum praecipites cingebant oppida fossae;
non tuba drecti, non aeris cornua flexi,
non galeae, non ensis erat: sine militis usu
mollia securae peragebant otia gentes.
ipsa quoque inmundis rastroque intacta nec ullis
saucia vomeribus per se dabat omnia tellus,
contentique cibis nullo cogente creatis
arbutos fetus montanaque fraga legebant
cornaque et in duris haerentia mora
rubetis
et quae deciderant patula Iovis arbore glandes.
ver erat aeternum, placidique tepentibus auris
mulcebant zephyri natos sine semine flores;
mox etiam fruges tellus inarata ferebat,
nec renovatus ager gravidis canebat aristis;
flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
flavaque de viridi stillabant ilice mella.²¹²

(*Metamorphoseon*, liber I)

Foi a primeira idade a idade de ouro:
Sem nenhum vingador, sem lei nenhuma
Culto à fé, e à justiça então se dava,
Ignoravam-se então castigo, e medo;
Ameaças terríveis se não liam
No bronze abertos; súplice caterva
À face do juiz não palpitava:
Todos viviam sem juiz, sem dano.
Inda nos pátrios montes decepado
Às ondas não baixava o pinho ingente
Para depois ir ver um mundo estranho:
De mais clima que o seu ninguém sabia.
Fossos ainda não cingiam muros,
As tubas, os clarins não ressoavam,
Nem armas, nem exércitos havia:
Sem eles os mortais de paz segura
Em ócios inocentes se gozavam.
O ferro sulcador não a rompia,
E dava tudo a voluntária terra.
Contente do que brota sem cultura
Colhia a gente o montanhês morango,
Crespos medronhos, e as cerejas bravas,
Às duras silvas as amoras presas,
E as lisas produções de ténue casca,
Que da árvore de Júpiter caíam.
Eram todas as quadras primavera.
Mansos Favónios com subtil bafejo,
Com tépidos suspiros animavam
As flores, que sem germe então nasciam.
Viam-se enlourecer, vingar as messes
Nos campos nem roçados de adubio,
Em rios ir correndo o leite, o néctar;
E da verde azinheira estar caindo
O flavo mel em pegajosas gotas.²¹³

(tradução de Bocage)

Voltando à carta III, observamos a mesma saudade dessa época de bem-aventurança:

Aquela simplicidade
daquela idade primeira,
aquela santa verdade,
aquela fé verdadeira,
faleceu co' aquela idade!

²¹² OVÍDIO. *Metamorfoses*, livro I. Retirado de <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met1.shtml> (acesso em 05 Mai. 2008).

²¹³ BOCAGE. *Obras*. p. 1462-1463.

[...]

A singeleza da vida
ouro foi, mas já não corre,
e quem lhe quiser saída
convém que a imagem lhe borre
da virtude, ali esculpida.²¹⁴

Se, pela via da cultura greco-latina, a nostalgia de um antigo tempo de felicidade identifica-o com a *aurea aetas*, pela via da cultura hebraica, esse mesmo tempo pode ser metaforizado com base no salmo bíblico 136, que opõe a vida de bem-aventurança dos hebreus em Sião, no passado, à sua escravidão na Babilônia, no presente. Dos inumeráveis glosadores desse salmo, o mais conhecido na literatura portuguesa não é outro senão Camões, com as redondilhas de “Sôbolos rios”. Em mais um procedimento emulativo, D. Francisco Manuel de Melo compõe um “Canto da Babilônia”, inserido na carta X de *A çanfonha de Euterpe*. Em ambos os poemas, o tempo presente de erros e enganos do poeta é identificado com a escravidão na Babilônia, enquanto a lembrança de Sião representa a nostalgia da idade de ouro perdida:

CAMÕES

Sôbolos rios que vão
Por Babilónia, me achei,
Onde sentado chorei
As lembranças de Sião
E quanto nela passei.

Ali, o rio corrente
De meus olhos foi manado;
E tudo bem comparado,
Babilónia ao mal presente,
Sião ao tempo passado.²¹⁵

D. FRANCISCO

Sôbolas águas correntes
de aqueles rios cantados,
que a Babilônia levados
com lágrimas dos ausentes
chegam ricos e cansados,

Õa tarde me assentei
cheio de dor e fadiga
e hoje do que lá passei
me manda o tempo que diga
quanto em lágrimas direi.²¹⁶

²¹⁴ MELO. *As segundas três musas*. p. 149.

²¹⁵ CAMÕES. *Obras*. p. 711.

²¹⁶ MELO. *As segundas três musas*. p. 174-176.

Contudo, tanto Camões quanto D. Francisco glosaram o salmo 136 sob a influência do Cristianismo, enquanto o poema bíblico original foi composto no contexto do Judaísmo. Esse fator traz uma inovação nas obras dos dois poetas, no que tange ao significado assumido por Sião (ou Jerusalém). Em primeiro lugar, é preciso lembrar que, em sua origem, com os primeiros doutores da Igreja, o Cristianismo assimilou traços de um platonismo remanescente nos fins do Império Romano Ocidental e início da Idade Média. Uma das características da convergência dessas duas visões foi a identificação do mundo inteligível platônico com a instância divina cristã, o que pode ser observado no poema de Camões:

[...] os olhos e a luz que ateia
O fogo que cá sujeita,
— Não do sol, mas da candeia —
É sombra daquela *ideia*
Que em *Deus* está mais perfeita.²¹⁷
(grifo nosso)

A partir daí, surge uma associação, por um lado, entre a carne, o mundo sensível, a corrupção e o pecado; por outro lado, entre o espírito, o mundo divino, a perfeição e a salvação. Novamente as redondilhas de Camões a exemplificam:

Quem logo, quando imagina
Nos vícios da carne má,
Os pensamentos declina
Àquela carne divina
Que na Cruz esteve já;

Quem do vil contentamento
Cá deste mundo visível,
Quanto ao homem for possível,
Passar logo o entendimento
Pera o mundo inteligível:

²¹⁷ CAMÕES. *Obras*. p. 717.

Ali achará alegria
Em tudo perfeita e cheia
De tão suave harmonia,
Que nem, por pouca, escasseia,
Nem, por sobeja, enfastia.²¹⁸

Em segundo lugar, a essas idéias vem se juntar a concepção de tempo cristã, relacionada sempre com a promessa da salvação. De acordo com essa concepção, conforme exposta por João Adolfo Hansen na conferência “A temporalidade na cultura contemporânea”, pronunciada em 29 de outubro de 1999, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, há um fundamento primeiro, único e último da história que é Deus. Ele “é” sempre, e a sua presença divina, que aparece no passado, aparece também no presente e no futuro. Por isso o tempo no Cristianismo é um tempo que sempre se repete, e aquilo que ocorreu no passado pode tornar a ocorrer no futuro. O próprio conceito de história deve ser entendido de forma diversa da noção iluminista, dialética e marxista que muitas vezes ainda carregamos. Não há na concepção cristã e nas sociedades pré-iluministas as noções de revolução, de progresso e de superação do passado. Ao contrário, há um nexos quase imediato entre a experiência do passado e a expectativa do futuro devido à hipótese teológica de que o tempo tem um sentido religioso e de que Deus se repete nele sempre.

A partir disso, portanto, ocorre uma inversão de perspectiva, em que Sião ou Jerusalém deixam de se referir a um tempo passado da vida mundana para remeter a um tempo e espaço divinos, celestiais, onde o homem outrora já habitou, de onde foi expulso pelo pecado original e para onde nutre a esperança de retornar. É por isso que Camões fala de uma reminiscência, e não de uma lembrança ou memória de Jerusalém:

²¹⁸ CAMÕES. *Obras*. p. 721.

Mas, ó tu, terra de Glória,
Se eu nunca vi tua essência,
Como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
Senão na reminiscência.²¹⁹

Por isso, o bem almejado deixa de ser o retorno da felicidade passada na vida terrena, para se transformar numa esperança de salvação futura:

CAMÕES

Não é logo a saúde
Das terras onde nasceu
A carne, mas é do Céu,
Daquela santa Cidade
Donde esta alma descendeu.

E aquela humana figura,
Que cá me pode alterar,
Não é quem se há-de buscar:
É raio da Ferosura
Que só se deve de amar.²²⁰

D. FRANCISCO

Oh, que bem! Quem nunca o vira!
Oh, que ser! Quem nunca fora!
Falso Deus, que a quem adora
mais depressa se retira
para as sombras donde mora!

Não é este o desejado
(que passou) Bem tão contino,
que até tinha de divino
deixar que fosse esperado,
como do justo, do indino.²²¹

E Jerusalém — ou Sião — torna-se a Cidade Celestial para onde irão as almas bem-aventuradas após o Juízo Final, a fim de reconfortar-se ao lado de Deus:

²¹⁹ CAMÕES. *Obras*. p. 717.

²²⁰ CAMÕES. *Obras*. p. 717.

²²¹ MELO. *As segundas três musas*. p. 181.

CAMÕES

Ali verá tão profundo
Mistério na suma Alteza,
Que, vencida a Natureza,
Os mores faustos do mundo
Julgue por maior baixeza.

Ó tu, divino aposento,
Minha pátria singular,
Se só com te imaginar
Tanto sobe o entendimento,
Que fará, se em ti se achar?

Ditoso quem se partir
Pera ti, terra excelente,
Tão justo e tão penitente,
Que, depois de a ti subir,
Lá descanse eternamente!²²²

D. FRANCISCO

Alto Senhor, sempiterno,
sem primeiro e sem segundo,
em cujo peito profundo
consiste o comum governo
deste mundo e desse mundo.

Permita teu ser divino
mostrar-lhe a vida e a verdade
àquele espírito indino
que vai à tua cidade,
miserável peregrino!

Põe-lhe diante a esperança;
acompanha-o c' o temor;
acrecenta-lhe o valor;
manda afastar a lembrança:
caminhará vencedor.²²³

Tanto Camões, ao glosar o salmo 136, quanto D. Francisco, ao glosar as redondilhas de Camões — e, indiretamente, o mesmo salmo —, ultrapassam o mero sentido literal das Escrituras, atingindo o nível de interpretação anagógica de que falávamos no segundo capítulo, inclusive mencionado por Tesouro. Isso significa que o texto sagrado torna-se uma chave de leitura para a antevisão das promessas que não de vir no fim dos tempos.

É muito interessante observar, ainda, o uso que D. Francisco faz dos pronomes demonstrativos, no verso “deste mundo e desse mundo”. Sem se servir de nenhuma adjetivação, ele diferencia o mundo terreno do mundo celestial apenas pela oposição entre as formas de 1ª e de 2ª pessoa dos demonstrativos. De acordo com a norma, a forma de 1ª pessoa, *este*, localiza o substantivo determinado próximo do falante, o que, nesse caso, define o mundo terreno, ao qual pertence o poeta. Ao contrário, a forma de 2ª pessoa, *esse*, localiza o substantivo próximo do ouvinte, o qual, sendo Deus, faz com que o segundo sintagma se refira ao mundo divino.

²²² CAMÕES. *Obras*. p. 721.

²²³ MELO. *As segundas três musas*. p. 197-198.

3.2 — *Um exemplo de glosa stricto sensu*

D. Francisco Manuel de Melo, como um glosador, não poderia ter deixado de versificar na tradicional estrutura de mote com glosa. Já demos um exemplo dessa forma poética com o primeiro soneto que analisamos, em que um verso de Garcilaso de la Vega é glosado. Entretanto, aquela não é a construção mais típica da glosa, pois ela é realizada em forma de soneto partindo de um mote constituído de apenas um verso. Ao contrário, a glosa que apresentaremos a seguir, presente em *A viola de Talia*, tem por mote uma típica quadra em verso redondilho maior e se desenvolve em oito quintilhas, com os versos do mote sendo retomados nas estrofes pares.²²⁴ Como prescreve Filipe Nunes, um único tema serve de motivo à glosa inteira, encontrando-se todo o poema subordinado ao desenvolvimento da mesma matéria:

MOTE

Horas tão más de chegar
As que são para viver.
A de vós em que morrer
Das outras me há de vingar.

GLOSA

Breves horas desejadas,
soberbas creio que estais,
sabendo sois esperadas,
pois só por vos ver rogadas,
horas, cuido que tardais.

Tardai, que em tal padecer,
nem só vós podeis matar,
porque têm igual poder
dias tão maus de sofrer,
horas tão más de chegar.

²²⁴ Poderíamos agrupar as quintilhas em pares e formar quatro décimas, o que tornaria a estrutura ainda mais típica. Nesse caso, os versos do mote se encaixariam perfeitamente no final de cada estrofe.

Soberbas e rigorosas
andai, que sois horas loucas:
as tristes, não sois fermosas,
e, se algumas sois ditosas,
não chegais, e enfim sois poucas.

As que são para matar,
entre voar e correr
asas tomam de pesar,
e do prazer o vagar
as que são para viver.

Entretanto, repetir
de vós outras ãa quero
que sem falta há de partir,
salvo se a não deixais vir,
porque sabeis que eu a espero.

Eu sei que não tardará,
por mais que a mostre querer.
Mas não, quando chegará?
Sabeis qual hora será?
A de vós em que morrer.

Lá me tendes toda a vida,
horas falsas da esperança,
nenhã de vós cumprida,
mas de tanta hora perdida
ũa hora será vingança.

Não se esquecerá nos anos
quando não possa voar
c'o peso dos desenganos.
Ei-la vem, que dos enganos²²⁵
das outras me há de vingar.

O tema glosado tem larga influência quinhentista e camoniana: o poeta espera ansioso pelas horas de contentamento, as quais, no entanto, para contrariar o seu desejo, sempre tardam a chegar. As únicas que se apressam são as horas de tormentos e infelicidades. Essa situação é expressa nas quatro primeiras quintilhas. O poeta, então, busca vingar-se das horas infelizes na hora de sua morte, a única de cuja vinda ele está seguro, pois assim estará desenganado dos enganos da existência e livre dos sofrimentos

²²⁵ MELO. *As segundas três musas*. p. 216-217.

trazidos pelas más horas. A esperança de que a hora derradeira não deixe de vir e o desejo de vingança do poeta surgem a partir da quinta estrofe, iniciada pela conjunção *entretanto*. Tal configuração demonstra a equilibrada divisão das quintilhas glosadas, em que as quatro primeiras expõem uma situação vivida pelo poeta no momento da enunciação, enquanto as quatro últimas expressam seu desejo futuro. Essa divisão é corroborada pelo emprego dos tempos verbais, predominando o presente e o imperativo na primeira parte, e, na segunda parte, o futuro.

3.3 — Tradução como emulação

No capítulo anterior, vimos que Leitão Ferreira faz alguns comentários sobre as diferenças entre emulação e tradução, prescrevendo que, no processo mimético de uma obra, o autor exceda aquele a quem imitou, e não apenas pareça que o traduziu. Entretanto, na composição da *Nova arte de conceitos*, o próprio Ferreira praticamente traduz, *ipsis litteris*, diversas passagens de suas fontes, como a *Arte dello stile*, de Pallavicino. Na verdade, tal prática era mais comum do que se pode pensar, e diversos poetas a exercitaram. Como exemplo, o famoso verso de Góngora, “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, incorporou-se nos mais diversos poemas, entre eles, o não menos famoso soneto de Gregório de Matos, cuja última estrofe faz a seguinte advertência a uma formosa mulher: “Oh, não aguardes que a madura idade / Te converta essa flor, essa beleza, / *Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada*”.²²⁶

Seguindo essa prática, D. Francisco Manuel, em *A tuba de Calíope*, inseriu dois sonetos traduzidos. O primeiro é de Giostiniano, sobre quem Segismundo Spina não dá

²²⁶ TOPA. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. v. 2. p. 255.

notícia nas notas de sua edição da quarta musa das *Obras métricas*. Aventamos a hipótese de tratar-se de Leonardo Giustiniani, poeta veneziano do século XIV — em geral o único com esse sobrenome constante em livros de história da literatura italiana — célebre por suas *canzonette* e seus *strambotti*, muitos deles musicados pelo próprio autor. Embora não tenhamos o soneto original, para realizar um confronto, gostaríamos de transcrever a tradução feita por D. Francisco por ela conter uma outra tópica importante da tradição: a do poema ou do canto como mensageiro do poeta, que deseja narrar à pessoa amada seus infortúnios amorosos. Nessa tópica, deve-se inferir que ou o poeta receia encontrar-se com o ser amado pessoalmente para falar de seu amor, ou, o que é mais comum, ele já o fez e não foi correspondido. Assim, por uma espécie de personificação do poema, ele cria a esperança de que seus versos possam ir até o ser amado e abrandar seu coração, obtendo os favores que ele não conseguira:

Tradução do Giostiniano

SONETO XLVI

Doces versos, por quem o auxílio espero
Mais que d’Apolo, desse deus infante,
Ide humildes de Flérída diante,
Núncios sempre fiéis d’amor sincero.

E se como comigo foi severo,
Convosco o for, o celestial sembrante,
Dir-lhe-eis se veja em vós: ver-se-á triunfante,
Se já piadoso a si, se a mi foi fero.

Não temais abrasar-vos dos ardores
De seus olhos; que a raios de tal sorte
Nunca as humildes lágrimas têm medos.

Se enfim vos abrasarem seus amores,
Morrei, filhos, co pai, da mesma morte;
E pois morreis honrados, morreis ledos.²²⁷

²²⁷ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 146.

Esta é uma tópica existente desde a poesia medieval e que também permanece na tradição posterior a D. Francisco. Como exemplo, citemos um trecho de uma *cansò*²²⁸ da Comtessa de Dia, uma *trobairitz* do século XII, e um madrigal de Silva Alvarenga, poeta do século XVIII:

CANSÒ

Valer mi deu mos pretz e mos paratges
e ma beutatz e plus mos fis coratges,
per q'ieu vos mand lai on es vostr'estatges
esta chansson que me sia messatges:
e vuoill saber, lo mieus bels amics gens,
per que vos m'etz tant fers ni tant salvatges,
non sai si s'es orguoills o mals talens.

Mas aitan plus li digas, messatges,
q'en trop d'orguoill ant gran dan maintas
[gens.]²²⁹

MADRIGAL III

Voai, suspiros tristes;
Dizei à bela Glaura o que eu padeço,
Dizei o que em mim vistes,
Que choro, que me abraso, que esmoreço
Levai em roxas flores convertidos
Lagrimosos gemidos que me ouvistes:
Voai, suspiros tristes;
Levai minha saudade;
E, se amor ou piedade vos mereço,
Dizei à bela Glaura o que eu padeço.²³⁰

O segundo soneto traduzido por D. Francisco em *A tuba de Calíope* é de Vincent Voiture, poeta característico do preciosismo francês da primeira metade do século XVII, e que soube desempenhar com excelência o papel do cortesão. Segismundo Spina, em sua edição de *A tuba de Calíope*, transcreve o soneto de Voiture, que apresentamos a seguir em confronto com a tradução de D. Francisco:

²²⁸ A *cansò* é um dos gêneros nos quais os trovadores compunham seus poemas. Geralmente de temática lírico-amorosa, a *cansò* costuma apresentar, após as estrofes de métrica e quantidade de versos regular, uma *tornada*, estrofe com menos versos à guisa de conclusão do poema, como a segunda estrofe do trecho que transcrevemos (essas são as duas últimas estâncias do poema todo).

²²⁹ CUNHA. *Les voix des femmes dans l'univers roman medieval*. p. 53-54: "Ajudar-me devem meu valor e minha linhagem / e minha beleza e, mais ainda, a sinceridade do meu coração, / pelo que eu vos envio, aí, onde vos encontrais, / esta canção que me sirva de mensageira; / e quero saber, meu belo e nobre amigo, / porque me sois tão rude e indomável, / não sei se é orgulho ou má disposição. // Mas, sobretudo, quero que lhe digas, mensageiro, / que, por excesso de orgulho, muita gente sofre grande dano". (tradução nossa, com base em traduções para o francês e para o inglês).

²³⁰ ALVARENGA. *Glaura*. p. 261.

**Tradução do estimado soneto de
Monsieur de Voiture, poeta francês**

SONNET

Il faut finir mes jours en l'amour d'Uranie!
L'absence ni le temps ne m'en sauraient guérir,
Et je ne vois plus rien qui me pût secourir
Ni qui sût rappeler ma liberté bannie.

Dès longtemps je connais sa rigueur infinie!
Mais pensant aux beautés pour qui je dois périr,
Je bénis mon martyre, et content de mourir,
Je n'ose murmurer contre sa tyrannie.

Quelquefois ma raison, par de faibles discours,
M'incite à la revolte et me promet secours,
Mais lorsqu'à mon besoin je me veux servir d'elle,

Après beaucoup de peine et d'efforts impuissants,
Elle dit qu'Uranie est seule amable et belle
Et m'y rengage plus que ne font tous mes sens.²³¹

SONETO LXVI

Força é acabar no amor d'Urânia os dias;
Tempo nem ausência saberão valer-me:
Nada vejo que possa socorrer-me,
Nem que saiba remir-me em tais porfias.

Ânsias há muito que conheço impias;
Mas vendo as graças por quem vou perder-me
Meu martírio engrandeço e, alegre em ver-me,
Morro sem maldizer tais tiranias.

Razão talvez, por falso pensamento,
Mostra os socorros e à batalha incita:
Mas, se dela me valho em meu tormento,

Despois da grave pena se me evita;
E, empenhando-me mais o entendimento,
Bela e amável Urânia me acredita.²³²

Além da questão da tradução, os sonetos abordam, mais uma vez, o confronto entre a razão e o desejo amoroso. Este, na maioria das vezes, sai vitorioso da batalha, ainda que sua vitória traga sofrimentos ao poeta e o faça aceitar o martírio em que se encontra, como mostram o sétimo e o oitavo versos, tanto do original quanto da tradução.

3.4 — Aspectos agudos de um estilo gongórico

3.4.1 — Metáforas cultas

Em alguns poemas, D. Francisco utiliza algumas das metáforas cristalizadas próprias dos encarecimentos, que vimos na discussão sobre as agudezas, a fim de compor o retrato da mulher amada e de exaltar-lhe a beleza. O primeiro quarteto do soneto LXXXIV de *A tuba de Calíope* contém um ótimo exemplo desse uso:

²³¹ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 183-184.

²³² MELO. *A tuba de Calíope*. p. 182.

Por que, Fortuna, quanto o Amor me há dado,
Me queres tu roubar: a prata, o ouro,
As pérolas, o nácar, o tesouro,
Com que mais rico fui que afortunado?²³³

O poeta compõe o retrato de uma mulher sem nunca evidenciar tal objetivo, nem mencionar uma única vez palavras como *mulher*, *senhora*, *amada* ou qualquer outra que identifique tratar-se de uma pessoa do sexo feminino, inclusive algum nome próprio. O retrato é composto, então, apenas com a utilização das metáforas cultas, as quais fazem parte do código retórico partilhado pelo leitor erudito, que tem de reconhecê-las e decodificá-las. Assim, a prata, nesse caso, é a face da mulher, pálida, clara e luminosa. O ouro refere-se a seus cabelos louros. O nácar, de cor avermelhada, remete aos lábios, enquanto as pérolas, brancas e brilhantes, são os dentes. O tesouro do poeta é, portanto, a face de sua amada.

O mesmo procedimento é empregado no soneto VI. No segundo quarteto, a metáfora fica na verdade subentendida, pois, ao dizer que o sol teme ou inveja os olhos da amada, o poeta está indiretamente retomando a metáfora dos olhos como dois sóis ou dois astros:

Verei os olhos, donde o sol fermoso
As portas da manhã mais cedo abria,
Mas, em chegando a vê-los, se partia,
Ou cego, ou lisonjeiro, ou temeroso?²³⁴

Já no primeiro terceto, ocorre o deslizamento da palavra de uma figura a outra, fenômeno estudado por Genette, e do qual falávamos no segundo capítulo:

Verei a limpa testa, a quem a Aurora
Graças sempre pediu? E os brancos dentes,
Por quem trocara as pérolas que chora?²³⁵

²³³ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 213.

²³⁴ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 81.

²³⁵ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 81.

Ao afirmar que a Aurora trocaria as suas pérolas pelos brancos dentes da amada, D. Francisco utiliza a mesma metáfora do soneto LXXXVI, em que as pérolas significam dentes. Por outro lado, as pérolas da Aurora vêm de seu choro, sendo, portanto, suas lágrimas. Estas, por sua vez, também são metafóricas, pois a Aurora é uma personificação. As lágrimas da aurora não são outra coisa senão o orvalho da manhã. Temos assim três metáforas sobrepostas, a partir do seguinte deslizamento da qualidade da brancura e do brilho:

orvalho —> lágrimas —> pérolas <— dentes

Essa seqüência ilustra a utilização aguda das metáforas cristalizadas na tópica do encarecimento feminino.

3.4.2 — *Epítetos*

Este é mais um elemento da poesia de agudeza utilizado por D. Francisco. No soneto LXVIII de *A tuba de Calíope*, o poeta invoca o arcanjo São Rafael e pede-lhe que dirija sua molesta navegação. Na primeira estrofe, a apóstrofe ao arcanjo é feita empregando-se uma série de epítetos, que aludem a São Rafael e o engrandecem, porém sem mencionar-lhe o nome, que só vem explicitado na ementa do soneto:

Piloto celestial, norte divino,
Primeiro Tífis, Palinuro belo,
Guiador de Tobias a Gabelo,
Igual luz que do Velho, do Menino.²³⁶

²³⁶ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 186.

O segundo verso dialoga com Góngora — “Tifis el primer leño mal seguro / condujo, muchos luego Palinuro”²³⁷ —, enquanto o terceiro é tomado literalmente de Camões — “Um padrão nesta terra alevantámos, / Que pera assinalar lugares tais, / Trazia alguns; o nome tem do belo / *Guiador de Tobias a Gabelo*”²³⁸ (grifo nosso).

D. Francisco faz, por um lado, alusões à mitologia greco-romana: Tífis foi o primeiro piloto da nau Argos, comandada por Jasão, e, Palinuro, piloto da nau de Enéias; por outro lado, alude à história bíblica de Tobias: este, por estar cego, mandou seu filho, também chamado Tobias, à terra dos medos para cobrar uma dívida a Gabael (em latim, *Gabelus*). O jovem Tobias, em sua viagem, foi guiado e protegido pelo arcanjo Rafael, o qual ainda lhe indicou o remédio para curar a cegueira do pai. O último terceto do poema retoma essa passagem bíblica:

Qual como fostes a ambos os Tobias:
Do Pai mesinha e médico elegante,
Do Filho guia e doce companheiro.²³⁹

Os epítetos, assim como as metáforas cultas, podem dispensar a referência à palavra denotada, deixando a cargo do leitor a sua decodificação.

²³⁷ GÓNGORA. *Soledades*. p. 51.

²³⁸ CAMÕES. *Obras*. p. 1259.

²³⁹ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 186.

3.4.3 — Táticas dos conjuntos semelhantes

Observe-se o seguinte soneto, em que destacamos alguns de seus elementos:

Lamentando o infeliz casamento de ãa dama

SONETO XCVI

Rubi (A₁), cujo valor não conhecido(B₁)
Foi, do vil lapidário a quem foi dado;
Diamante (A₂) que, quando mais guardado,
Dentre as mãos de seu dono foi perdido (B₂);

Zafiro (A₃) singular, que foi vendido (B₃)
A quem em ferro o tem mal engastado;
Aver (A₄) que, por se haver em vão achado,
Em pastas de carvão foi convertido (B₄);

Pérola (A₅) sem igual, pouco estimada
Do bárbaro boçal, índio inorante
Por quem acaso foi do mar levada (B₅),

Sois na fortuna, mas dessemelhante
No valor, se ante vós não valem nada
Zafir (A₃), pérola (A₅), aver (A₄), rubi (A₁), diamante (A₂).²⁴⁰

Há nesse poema um artificioso procedimento de *dispositio* de seus elementos, sobretudo daqueles que guardam semelhanças entre os conteúdos designados por sua expressão lógica e gramatical. Esse procedimento faz parte de um grupo de possibilidades de organização dos elementos textuais desenvolvido pela Retórica medieval e muito explorado pela poesia de Góngora. A esses procedimentos Dámaso Alonso dá o nome de tática dos conjuntos semelhantes.²⁴¹ Vejamos então como se organiza a *dispositio* dos conjuntos desse poema.

Como mostra a ementa, nesse soneto o poeta lamenta o casamento de uma dama com um homem que não lhe valoriza devidamente, e o faz dirigindo-se à dama e

²⁴⁰ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 231.

²⁴¹ Cf. ALONSO. Táticas de los conjuntos semejantes. In: *Seis calas en la expresión literaria española*. p. 49-81.

comparando-a com alguns elementos aos quais a cultura atribui valor. Assim, temos um sujeito *vós*, no décimo terceiro verso, que representa a dama, a quem o poeta se dirige; o verbo de ligação *sois*, no início do décimo segundo verso; e uma série de predicativos atribuídos à dama pelo poeta, que é o que mais nos interessa. Esses predicativos — rubi, diamante, zafiro (safira), aver (tesouro, riqueza) e pérola — encontram-se disseminados ao longo dos quartetos e do primeiro terceto. Formam, então, nos termos de Dámaso Alonso, uma pluralidade A_1, A_2, A_3, A_4, A_5 , em que o elemento A designa o conteúdo conceitual genérico da primeira pluralidade, ou seja, todos os seus cinco elementos têm em comum o fato de serem objetos de valor na tradição cultural européia do século XVII e de exercerem a função sintática de predicativo do sujeito *vós* dentro do poema.

Cada um desses elementos, segundo o poeta, sofreu algum revés da fortuna e passou a um estado de infortúnio. Tal condição é expressa por orações adjetivas que caracterizam os objetos predicativos da dama. Cada oração adjetiva possui um verbo na voz passiva — *(não) ser conhecido, ser perdido, ser vendido, ser convertido, ser levado* — que indica o fato sucedido com os objetos da primeira pluralidade. Cria-se, então, uma segunda pluralidade B_1, B_2, B_3, B_4, B_5 , cujo conteúdo conceitual genérico B designa a ação sofrida pelos objetos de valor. No esquema dispositivo desse soneto, os elementos de ambas as pluralidades (A_n e B_n) se combinam formando conjuntos — expressão lógica e gramatical de um fenômeno²⁴² — de dois sintagmas, apresentados paralelísticamente. Os quatro primeiros conjuntos ($A_1 B_1; A_2 B_2; A_3 B_3; A_4 B_4$) vêm apresentados nos quartetos, cada um ocupando dois versos. O quinto conjunto ($A_5 B_5$) aparece no primeiro terceto. Temos, então, a seguinte ordenação paralelística:

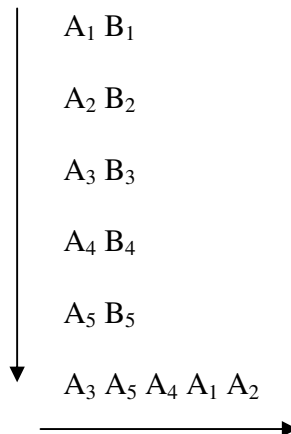
²⁴² ALONSO. *Tácticas de los conjuntos semejantes*. p. 52.

- A₁ B₁: [Vós sois] rubi [cujo valor] (não) foi conhecido.
- A₂ B₂: [Vós sois] diamante [que] foi perdido.
- A₃ B₃: [Vós sois] zafiro [que] foi vendido.
- A₄ B₄: [Vós sois] aver [que] foi convertido [em carvão].
- A₅ B₅: [Vós sois] pérola [que] foi levada.

No último terceto, os cinco conjuntos convergem para a oração principal, constituindo, como dissemos, os predicativos do sujeito *vós*, a ele atribuídos pelo verbo de ligação *sois*. A dama, portanto, é rubi, diamante, zafiro, aver e pérola — notem-se, aqui, as metáforas cultas dos encarecimentos —, pois compartilha a sua má fortuna. Ela foi “vendida” e “levada” por um homem que, tão ignorante quanto os proprietários daqueles tesouros, não soube valorizar o bem que possui.

Entretanto, se, em relação à fortuna, a dama se assemelha aos objetos valiosos, no que tange ao valor de cada um, estes valem muito menos do que ela. D. Francisco constrói, então, uma outra oração, que encerra o soneto, para transmitir essa idéia. Os objetos que foram comparados à dama e que haviam sido disseminados ao longo do poema são agora recolhidos no último verso, que reagrupa os elementos da primeira pluralidade e os ordena de forma paratática, ou seja, alinhados no mesmo verso: “zafir,²⁴³ pérola, aver, rubi, diamante”. A fórmula geral da ordenação dos conjuntos semelhantes nesse soneto seria, então, a seguinte:

²⁴³ Nesse caso, houve a apócope da vogal final por causa da métrica.



Podemos afirmar que as táticas de ordenação de conjuntos semelhantes são uma jóia da agudeza da *dispositio*, explorada no máximo limite pela poesia seiscentista. Dentre as várias táticas ou procedimentos possíveis, o que espalha elementos ao longo do poema para recolhê-los no final é um dos mais produtivos e característicos das letras do século XVII, não apenas na poesia como também na prosa, sendo denominado de *diseminativo-recolectivo* (ou simplesmente *disseminação e recolha*) por Dámaso Alonso,²⁴⁴ como já dissemos no capítulo segundo ao exemplificá-lo num poema de Camões.

3.5 — *Extremos do raciocínio conceituoso*

Alguns poemas de D. Francisco Manuel de Melo revelam a prática comum da poética seiscentista de tomar um mote ou uma premissa e amplificá-los através de um raciocínio engenhoso, que vá conduzindo os argumentos pelos meandros do artifício. Se voltamos à sua biografia, sem exageros, é claro, vemos que, no caso do poeta, o exercício do discurso engenhoso pode ter sido estimulado pela predileção de D. Francisco pelas ciências matemáticas. A propósito, o seu primeiro trabalho, hoje perdido, foi um tratado

²⁴⁴ Cf. ALONSO. *Táticas de los conjuntos semejantes*. p. 63-66.

intitulado *Concordâncias matemáticas de antigas e modernas hipóteses*, escrito aos dezessete anos, em 1625. Essa hipótese é corroborada por alguns sonetos muito interessantes de *A tuba de Calíope*, como o LXXI, em que, ao fazer uma espécie de balanço ou relação de uma viagem, o poeta é tomado por sentimentos que interferem em suas contas e as hiperbolizam:

Cem dias de contínua tempestade,
Dez mil horas de duro apartamento,
Quarenta mil instantes de tormento
E um milhão de milhão de saudade

Há, depois que parti essa cidade,
Se à ausência faz a conta o pensamento;
Porém, quando lha ajusta o sentimento,
Não soma menos que ãa eternidade.²⁴⁵

Ou como o soneto XXXI, com quartetos ainda mais conceituosos, e cuja ementa é “Aritmética da ausência”:

Deminuir da fé tão nobre intento,
Fermosa Lici, em vão pretende o Fado,
Porque a ausência reparte o seu cuidado
Pelo valor do próprio apartamento.

Conta é esta que nunca o pensamento
Com a saber provar houve encerrado;
E o mesmo Amor, que a tem multiplicado,
Quando somar a quer, vai muito atento.²⁴⁶

Deixando a matemática para nos aproximar dos temas sacros, há um outro soneto de *A tuba de Calíope*, o de número LXV, que pode ser considerado uma pérola do raciocínio engenhoso. Embora não se trate aqui de um sermão — mesmo porque D. Francisco não era clérigo —, esse poema aproxima-se muito do procedimento exegético próprio do gênero

²⁴⁵ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 191.

²⁴⁶ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 122.

sermonístico, e caminha para a utilização do conceito predicável. D. Francisco o constrói a partir de duas passagens do texto bíblico. Uma delas, retirada do *Evangelho de Mateus*, é a cena em que Pedro caminha sobre as águas obedecendo às ordens de Jesus: “Respondens autem Petrus dixit / Domine si tu es iube me venire ad te / super aquas / at ipse ait veni / et descendens Petrus de navicula / ambulabat super aquam ut veniret / ad Iesum” (Mt 14, 28-29).²⁴⁷ A outra, do *Evangelho de João*, refere-se ao momento em que Pedro recusa-se a permitir que Jesus lave seus pés: “venit ergo Simonem Petrum / et dicit ei Petrus / Domine tu mihi lavas pedes / respondit Iesus et dicit ei / quod ego facio tu nescis modo scies / autem postea / dicit ei Petrus / non lavabis mihi pedes in aeternum [...]” (Jo 13, 6-8).²⁴⁸ O poeta, interpretando essas passagens, estabelece uma oposição entre a prontidão de Pedro em atender a Jesus quando ele se mostrou divino, na cena descrita por São Mateus, e a sua postura vacilante no momento em que Jesus se lhe apresentou semelhante a um escravo para lavar-lhe os pés, na cena narrada por São João. Essa oposição é que conduz o raciocínio conceituoso ao longo do soneto, que tem como ementa a pergunta do estupefato Pedro: “Domine, tu mihi lavas pedes?”.

As três primeiras estrofes configuram-se como uma série de indagações feitas pelo poeta a São Pedro, inquirindo-lhe sobre a diferença do seu comportamento em cada uma das duas situações apresentadas. Tais indagações têm como ponto de partida a apóstrofe que abre o poema, dirigida ao apóstolo, aqui designado pelo epíteto *Ousado Pescador*. No primeiro quarteto, D. Francisco toma a água como elemento comum às duas situações,

²⁴⁷ BIBLIA Sacra Vulgata. Mt cap. 14, vv. 28-29. p. 1548: “E respondendo Pedro, lhe disse: Senhor, se tu és, manda-me que vá até onde tu estás por cima das águas. E ele disse: Vem. E descendo Pedro a barca, ia caminhando sobre a água para chegar a Jesus”.

²⁴⁸ BIBLIA Sacra Vulgata. Jo cap. 13, vv. 6-8. p. 1683: “Veio pois a Simão Pedro. E disse-lhe Pedro: Senhor, tu a mim me lavas os pés? Respondeu Jesus, e disse-lhe: O que eu faço, tu não o sabes agora, mas sabê-lo-ás depois. Disse-lhe Pedro: Não me lavarás tu jamais os pés”.

opondo a tormenta do mar às águas calmas contidas no vaso com o qual Jesus lavava os pés aos discípulos:

Ousado Pescador, que é da tormenta
Nas mansas águas desse breve vaso?
Duvidais vós d'entrar, tímido acaso,
Quando que nele entreis o Mestre intenta?²⁴⁹

Há uma agudeza de desproporção, que destaca a coragem de Pedro em entrar no mar revolto e sua covardia em pôr os pés num simples vaso de poucos centímetros de profundidade! O segundo quarteto amplifica essa agudeza de desproporção tomando agora os pés como elemento comum:

Como, se antes ousada, hoje avarenta
Se mostra a planta, que por longo prazo
O bravo mar pisou, qual campo raso,
Em virtude do braço que a sustenta?²⁵⁰

Ou seja, os pés que anteriormente pisaram o mar bravio hoje se sentem avarentos (temerosos) pela água do vaso. No primeiro terceto, a condição em que Jesus se apresentou a Pedro é o elemento tomado das cenas para comparação:

Então lhe obedeceis os pensamentos,
Porque se mostrou Deus; e hoje, vestido
De escravo, duvidais seus mandamentos?²⁵¹

Nesse ponto, a diferença de comportamento de Pedro poderia parecer justificada, pois, se atendeu a Jesus quando este se mostrou Deus, revelou a sua obediência; se se negou a

²⁴⁹ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 180.

²⁵⁰ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 180.

²⁵¹ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 180.

obedecer ao mestre quando este se mostrou como escravo, é porque seu imenso amor e humildade não lhe permitiam ver o mestre naquela condição.

Entretanto, esse terceto também termina de forma interrogativa. Além disso, a recusa de Pedro em ter seus pés lavados é apresentada pelo poeta como dúvida em relação aos mandamentos de Cristo. É no último terceto, então, que se chega a uma conclusão para as situações opostas que vinham sendo apresentadas de forma aguda:

Pois diz o Amor que para obedecido,
Mais é, que quando aos pés rende elementos,
Quando ele o põe a vossos pés rendido.²⁵²

Num grande hipérbato, o poeta diz a Pedro que o amor de Cristo deveria ser ainda mais obedecido quando ele se apresenta como escravo, rendido aos pés do discípulo, do que quando ele se apresenta como Deus e domina elementos (ou seja, controla as águas para que Pedro possa caminhar sobre elas). Uma vez que é muito mais fácil obedecer às ordens de um deus do que de um escravo, podemos dizer que Pedro não se empenhou suficientemente em obedecer Jesus, que lhe pedia isso em quaisquer condições. Dessa forma, o amor do discípulo pelo mestre deveria ser tão grande a ponto de se sobrepor à humildade do primeiro em não querer ver Jesus como escravo. O amor que Jesus pedia, da ordem da fé e do irracional, deveria ser maior que a humildade, explicável pelas hierarquias sociais.

O soneto nos leva, então, a contrastar o amor de Pedro, aparentemente perfeito, porém falho e insuficiente, com o amor de Cristo. Esse contraste, promovido pelo raciocínio conceituoso, é o mesmo que faz o Padre Antônio Vieira em seus sermões. Se retomarmos o texto do *Evangelho de João*, veremos que Jesus diz a Pedro “quod ego facio

²⁵² MELO. *A tuba de Calíope*. p. 180.

tu nescis”, ou seja, “tu desconheces o que faço”. Assim, a obrigação de Pedro seria obedecer a Cristo sem questionar, já que desconhecia o propósito da lavagem dos pés. Jesus, ao contrário, sabia por que fazia aquilo, pois tinha conhecimento de tudo o que se havia de cumprir no futuro de acordo com as Escrituras, inclusive da sua morte. Este é exatamente o ponto desenvolvido por Vieira, por exemplo, em alguns *Sermões do Mandato*, para chegar ao conceito de *fineza* do amor, o qual, de certa forma, também é apresentado pelo raciocínio engenhoso do soneto de D. Francisco Manuel. Sem nos debruçarmos muito sobre essa questão, podemos dizer que a fineza do amor de Cristo consiste justamente no fato de ele se prestar a cumprir tudo o que deve, inclusive se apresentar como escravo e morrer, em favor da salvação da humanidade. Ou seja, o amor de Jesus pelos homens é totalmente desinteressado e maior que qualquer desejo pessoal que ele pudesse ter. Não por acaso, a cena do lava-pés é uma das mais características para representar a fineza do amor de Jesus. Encerraremos esta seção com dois exemplos do *Sermão do Mandato* pregado em Lisboa, na Capela Real, em 1650, os quais se assemelham ao soneto de D. Francisco por amplificar o raciocínio artificioso de modo a se chegar ao conceito de fineza:

A terceira e última opinião é de S. João Crisóstomo, o qual tem para si, que a maior fineza do amor de Cristo hoje, foi o lavar os pés a seus discípulos.²⁵³

A maior fineza que fizestes pelos homens na vossa Encarnação, não foi fazer-Vos homem como nós, mas tomar a natureza humana no mais baixo grau da sua fortuna, que é a de escravo: *Cum in forma Dei esset, formam serui accipiens.*²⁵⁴

²⁵³ VIEIRA. *Sermões*. v. 2. tomo IV. p. 373.

²⁵⁴ VIEIRA. *Sermões*. v. 2. tomo IV. p. 378.

Ambos os trechos corroboram a idéia de que o amor de Cristo pela humanidade atingiu extremos de fineza no momento em que Jesus aceita sua humilhação e morte por saber que elas poderiam promover a salvação do homem. A cena do lava-pés, então, torna-se um dos maiores símbolos da resignação e da fineza do amor de Cristo.

3.6 — Outras tópicos das letras seiscentistas

3.6.1 — Organização do discurso por antíteses

A organização antitética do discurso é um daqueles tópicos em que os exemplos fariam por si só. Ainda assim, cabe lembrar que a organização do discurso poético por antíteses, talvez a mais comentada característica da poesia seiscentista, citada inclusive pelos manuais de literatura destinados ao Ensino Médio, é reflexo das agudezas por desproporção, por dissonância, por disparidade, discutidas e exemplificadas por Baltasar Gracián. D. Francisco não se furtou a utilizar esse esquema dispositivo:

Vinda desejada.

SONETO XXVI

Bramava o mar e está contente agora;
Trocou-se o vento em aura sossegada;
Despiu-se o céu da sombra carregada,
E o manto azul vestiu da branca Aurora.

A flor, que no botão com medo mora,
Rompe gentil, saindo confiada;
Filomena, com queixas namorada,
Amores canta já, queixas não chora.

Aplauso se tornou o que era espanto;
Ressuscita o prazer, antes difunto,
O tempo moço está, alegre o pranto.

Quem pode melhorar o mundo junto?
Mas eu adonde estou, que ignoro tanto?
Se Clóri apareceu, que mais pergunto?²⁵⁵

Triste remédio o mal de muitos.

SONETO XXIX

Eu vi rir esta fonte; e deste rio
A verdura regada ser enveja
Da que mais verde entre esmeraldas seja;
Hórrido o bosque; o prado vi sombrio.

Vejo chorar a fonte, e que de frio
O rio pára, o prado se despeja;
Seca a verdura; a neve é só sobeja;
O triste inverno assombra ao claro estio.

Ora se servirá de ser vingado
Ver quão mal da mudança se assegura
A fonte, o rio, o bosque, o estio, o prado.

Ai de mi, que me chega a sorte dura
A querer que alivie o meu cuidado
Por exemplos de alheia desventura!²⁵⁶

Ambos os poemas citados ilustram uma situação de mudança por meio das antíteses. No primeiro, passa-se de um tempo triste a um alegre, com a chegada de Clóri, a primavera (Flora, para os latinos). O segundo mostra o movimento inverso. Além disso, contém traços do bucolismo petrarquista, no qual há uma projeção do estado de espírito do poeta sobre a natureza, aspecto que retornará com extremo vigor na poesia árcade setecentista. Há de se notar também o emprego da tática da disseminação e recolha. Os elementos da natureza mencionados pelo poeta ao longo dos quartetos — fonte, rio, bosque, prado e estio — são recolhidos no fim do primeiro terceto, que mostra como esses elementos estão sujeitos à situação de mudança.

²⁵⁵ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 114.

²⁵⁶ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 119.

Vejamos o seguinte soneto:

Desgraça, enveja de tudo.

SONETO XXII

Junto do manso Tejo, que corria
Para o mar, que nos braços o esperava,
Jaz um pastor, que no semblante dava
Mostras da dor que o coração cobria.

Falava o gesto quanto n'alma havia,
Que, quiçá por ser muito, ela o calava;
Mas, vencido do mal que o atormentava,
Sem licença do mal assi dizia:

“Corre alegre e soberbo, ó doce Tejo,
Pois vives sem fortuna, de que esperes
Que encaminhe teu passo a teu desejo.

Vás, e tornas, e irás como vieres.
Ditoso tu, que vês o que eu não vejo!
Ditoso tu, que vás adonde queres!”²⁵⁷

Os versos 3 a 5 contêm alguns elementos de destaque. Afirma-se neles que o desafortunado pastor dava mostras de sua dor por meio de seu semblante, e, o que é mais importante, que seu gesto falava. Tal fato nos remete imediatamente para a noção de que o corpo possui uma eloqüência e de que seus gestos, posturas e expressões podem representar afetos, hierarquias e posições sociais. No diálogo VIII da *Corte na aldeia*, “Dos movimentos e decoro no praticar”, alude-se à *eloqüência do corpo* definida por Cícero, e discutem-se os significados e o decoro dos movimentos corporais. Em certa altura, o Doutor Lívio discorre sobre a posição das sobrancelhas: “[...] franzidas, fazem carranca e mostram que fala um

²⁵⁷ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 108.

homem com menencoria; *baixas, representam tristeza* ou vergonha; muito arqueadas significam espanto, levantadas, alegria”²⁵⁸ (grifo nosso).

De fato, no século XVII, a expressão de afetos codificados por regras retóricas estava na ordem do dia, de modo que tais regras incidiam inclusive sobre os movimentos corporais e as expressões faciais. Esse código era extremamente útil nas situações de representações públicas, como o teatro, os sermões, os discursos públicos — e também no “teatro da corte”, pois, como vimos, as relações sociais eram totalmente convencionais e representativas. Além de o ator, o sermonista, o orador se comunicarem com a platéia pelas palavras, eles também falavam pelos gestos e pelas expressões. Como não poderia deixar de ocorrer, começam então a surgir conferências e tratados sobre a expressão corporal das paixões e dos afetos da alma. Uma dessas conferências, realizada por Charles LeBrun em 17 de abril de 1668, na Academia Real de Pintura e Escultura, foi anotada e posteriormente editada em forma de tratado por Testelin (1680), Picart (1698) e Jean Audran (1727). A descrição da expressão de tristeza contida nessa última afina-se com a descrição da tristeza dada pelo Doutor na *Corte na aldeia*, embora seja bem mais detalhada. Segundo LeBrun (reproduzido por Audran),

L’abattement que la tristesse produit fait élever les sourcils vers le milieu du front plus que du côté des jouës; la prunelle est trouble; le blanc de l’oeil jaune; les paupieres abattuës & un peu enflées; le tour des yeux livide; les narines tirant en bas; la bouche entre-ouverte & les coins abaissez; la tête nonchalamment panchée sur une des épaules; la couleur du visage plombée; les lèvres pâles & sans couleur.²⁵⁹

²⁵⁸ LOBO. *Corte na aldeia*. p. 170.

²⁵⁹ LE BRUN. *Expressions des passions de l’âme*. [p. 3?]: “O abatimento que a tristeza produz faz as sobranceiras se erguerem em direção ao meio da testa mais do que do lado das faces; a pupila torna-se turva; o branco do olho, amarelo; as pálpebras, abatidas e um pouco inchadas; o contorno dos olhos, lívidos; as narinas voltadas para baixo; a boca, entreaberta, e os cantos dos olhos, abaixados; a cabeça, indolentemente inclinada sobre um dos ombros; a cor do semblante, lívida, acinzentada; os lábios, pálidos e sem cores”. (tradução nossa).

Logo, desconsiderando o fato de a imagem ser feminina, poderíamos imaginar que assim se encontrava o pastor do soneto, no que tange ao semblante:

La Tristesse



FIGURA 5 – *La Tristesse*
FONTE – LE BRUN. *Expressions des passions de l'âme*. [p. 12?]

O que poderia parecer um simples verso ou simples força de expressão do poeta tem, ao contrário, enorme respaldo na cultura retórico-teatral do século XVII.

3.6.3 — *Theatrum mundi*

Ernst Robert Curtius, na obra *Literatura européia e Idade Média latina*, busca uma genealogia para a concepção do mundo como um teatro, em que a vida dos seres humanos é comparada à representação de papéis. O filólogo parte de *As Leis*, obra da velhice de Platão, passa por autores da Antigüidade e do início da era medieval, como Horácio, Sêneca, Agostinho, Boécio, e chega até o *Policraticus*, obra de John of Salisbury, bispo de Chartres do século XII. Segundo Curtius, essa obra foi responsável por uma grande renovação e ampliação da metáfora do *theatrum mundi*, e, devido à sua popularidade, essa concepção chegou ao século de ouro ibérico. Nessa época, talvez o autor mais representativo da idéia do mundo como teatro seja Calderón de la Barca. O seu famoso auto sacramental *El gran teatro del mundo* é uma perfeita ilustração dessa metáfora, imbuída agora, na Península, do espírito católico contra-reformista. A peça traz um personagem denominado *Autor* — que não é outro senão Deus —, que dialoga com o *Mundo*, dizendo-lhe que deseja representar uma comédia. Esta será a própria vida humana:

[y como] es representación la humana vida,
una comedia sea
la que hoy el cielo en tu teatro vea.²⁶⁰

²⁶⁰ CALDERÓN DE LA BARCA. *Obras completas*. v. 3. p. 204: “[e como] é representação a humana vida, / uma comédia seja / a que hoje o céu em teu teatro veja”. (tradução nossa).

Para isso, o Autor pede ao mundo que cuide de criar o cenário e o figurino dos futuros atores:

Y pues que yo escogí de los primeros
los hombres y ellos son mis compañeros,
ellos, en el *teatro*
del mundo, que contiene partes cuatro,
con estilo oportuno
han de representar. Yo a cada uno
el papel le daré que le convenga,
y porque en fiesta igual su parte tenga
el hermoso aparato
de apariencias, de trajes el ornato,
hoy prevenido quiero
que, alegre, liberal y lisonjero,
fabriques apariencias
que de dudas se pasen a evidencias.
Seremos, yo el Autor, en un instante,
tú el teatro, y el hombre el recitante.²⁶¹

A mesma metáfora do *theatrum mundi* pode ser observada no soneto XI de *A tuba de Calíope*. A ementa resume essa concepção:

Mundo é comédia.

SONETO XI

Dez figas para vós, pois com furtado
Consular nome vos chamais Prudência;
Se, fazendo co Mundo conferências,
Discursais, resolveis, e eis tudo errado!

Quem vos vir, Appetite disfarçado,
Digno vos julgará de reverência:
E a vós, Ódio, por homem de consciência,
Vendo-vos tão sesudo e tão pesado.

²⁶¹ CALDERÓN DE LA BARCA. *Obras completas*. v. 3. p. 204: “E pois que escolhi dentre os primeiros / os homens e eles são meus companheiros, / eles, no teatro / do mundo, que contém quatro partes, / com estilo oportuno / não de representar. Eu a cada um / darei o papel que lhes convenha, / e para que em festa igual sua parte tenha / o formoso aparato / de aparências, de trajes o ornato, / hoje prevenido quero / que, alegre, liberal e lisonjeiro, / fabriques aparências / que de dúvidas se passem a evidências. / Seremos, eu o Autor, em um instante, / tu o teatro, e o homem o recitante.” (tradução nossa).

Dois a dois, três a três, quatro a quatro,
Entram de flamas tácitas ardendo,
Astutos Paladiões em simples Tróias.

Quem enganas, ó Mundo, em teu teatro?
A mi não, pelo menos, que estou vendo
Dentro do vestuário estas tramóias.²⁶²

No poema de D. Francisco, assim como no auto de Calderón, algumas idéias abstratas são alegorizadas e chamadas a participar da comédia do mundo junto aos homens. No soneto, o Apetite se disfarça de Prudência, enquanto o Ódio finge ser um homem sisudo, de consciência, a fim de enganar os homens. Entretanto, o poeta se coloca como um homem experimentado, que não se deixa enganar pelo teatro do mundo. O último terceto, em que ele revela saber as falsidades que se escondem sob o figurino dos personagens da comédia, remete-nos diretamente ao fim do auto calderoniano. Na peça, quando é chegado o fim da comédia — isto é, a hora da morte —, o Mundo pede aos personagens que lhe devolvam o figurino que ele lhes entregara, desnudando assim as aparências de cada um dos personagens:

Cobrar quiero de todos, con cuidado,
las joyas que les di con que adornasen
la representación en el tablado,
pues sólo fué mientras representasen.
Pondréme en esta puerta, y, avisado,
haré que mis umbrales no traspasen
sin que dejen las galas que tomaron.
Polvo salgan de mí, pues polvo entraron.²⁶³

As últimas palavras do Mundo, aludindo à condição de pó dos seres humanos, nos conduzem às tópicas das quais falaremos a seguir.

²⁶² MELO. *A tuba de Calíope*. p. 88.

²⁶³ CALDERÓN DE LA BARCA. *Obras completas*. v. 3. p. 218: “Cobrar quero de todos, com cuidado, / as jóias que lhes dei com que adornassem / a representação no tablado, / pois foram somente para que representassem. / Nesta porta me porei, e, avisado, / farei com que não atravessem meus umbrais, / sem que deixem as galas que tomaram. / Saíam de mim como pó, pois pó entraram”. (tradução nossa).

3.6.4 — *Vanitas e memento mori*

Na sociedade católica e contra-reformista da Península Ibérica do século XVII, a representação da morte era constante. Os sermões e as práticas litúrgicas eram rigorosamente elaborados para não deixar que os homens se esquecessem das palavras do *Gênesis*: “quia pulvis es et in pulverem reverteris”,²⁶⁴ ou seja, “és pó e ao pó retornarás” (Gn 3, 19). Essas mesmas palavras costumavam ser repetidas nos sermões de quarta-feira de cinzas precedidas da imprecisão *memento homo (quia pulvis es)*, ou seja, “lembra-te, homem (de que és pó)”. Nasce daí a tópica designada de *memento homo* ou *memento mori* (lembra-te de que hás de morrer). O soneto LXXIII de *A tuba de Calíope* é construído com base nessa tópica. Por um lado, as instituições da Igreja Católica, que buscavam representar a voz de Deus, lembram ao homem a todo o momento que ele é pó, infundindo-lhe o temor da morte. Por outro lado, o homem muitas vezes esquece ou quer esquecer essa condição, considerada lamentável. Isso gera um conflito de consciência, expresso pelo poema:

Em dia de Cinza, sobre as palavras: “Quia pulvis es”.

SONETO LXXIII

Melhor há de mil anos que me grita
Ûa voz, que me diz: “És pó da terra!”
Melhor há de mil anos que a desterra
Um sono que esta voz desacredita.

Diz-me o pó que sou pó, e a crer me incita
Que é vento quanto neste pó se encerra;
Diz-me outro vento que esse pó vil erra...
Qual destes a verdade sollicita?

Pois, se mente este pó, que foi do mundo?
Que é do gosto? Que é do ócio? Que é da idade?
Que é do vigor constante e amor jocundo?

²⁶⁴ BIBLIA Sacra Vulgata. Gn cap. 3, v. 19. p. 8.

Que é da velhice? Que é da mocidade?
Tragou-me a vida inteira o mar profundo!
Ora quem diz: — “sou pó” — falou verdade.²⁶⁵

No fim, contudo, o homem se convence de que é pó e mantém consciente a tópica do *memento mori*.

À condição de ser pó aludem alguns objetos conhecidos como corpos artificiais: retratos, caveiras, ruínas, relógios, labirintos, baixéis, livros, dentre outros. Além de fazerem recordar ao homem que ele um dia morrerá, esses objetos atentam para o caráter vão do culto de dons e bens materiais ou mundanos, os quais, além de serem destruídos pelo tempo, não contribuem em nada para a salvação da alma e nunca poderão ser levados para o outro mundo junto à alma do morto. Essa visão é fundamentada sobre as palavras do *Eclesiastes* “vanitas vanitatum dixit Ecclesiastes / vanitas vanitatum omnia vanitas”²⁶⁶, de onde surge a tópica da *vanitas*, que consiste num certo desprezo pelo mundo material e na renúncia de todos os seus prazeres, alegrias e glórias. Um dos principais dons cultivados em vão pelos homens é a beleza. O soneto L de *A tuba de Calíope* ilustra bem esse tema, em cujo primeiro quarteto vemos um tradicional elogio da beleza de uma mulher:

Armas do Amor, planetas da ventura,
Olhos adonde sempre era alto dia;
Perfeição que não cabe em fantasia,
Fermosura maior que a fermosura;²⁶⁷

Entretanto, como a excessiva valorização dessa beleza é pura vaidade — isto é, é vã —, o poeta traz, no segundo quarteto, um daqueles corpos artificiais a fim de advertir que a beleza se desgasta com o tempo. O objeto em questão é a sepultura:

²⁶⁵ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 195.

²⁶⁶ BIBLIA Sacra Vulgata. Ecl cap. 1, v. 2. p. 986: “Vaidade de vaidades, disse o Eclesiastes: Vaidade de vaidades, e tudo [é] vaidade”.

²⁶⁷ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 152.

Copa profunda, triste, horrenda, escura,
Funesta alcova, de morada fria,
Confusa solidão, só companhia,
Cujo nome melhor é “sepultura”.²⁶⁸

O soneto, que traz a ementa “Formosura e Morte, advertidas por um corpo belíssimo junto à sepultura”, unindo esses elementos desperta a consciência para a morte e para a vaidade das coisas terrenas, todas igualadas quando chega o seu fim, como mostram os tercetos:

Quem tantas maravilhas diferentes
Pode fazer unir? — salvo se a Morte!...
A Morte foi em sem-razões mais rara.

Tu, que vives triunfante sobre as gentes,
Nota (pois te ameaça ãa igual sorte)
Donde pára a beleza, e no que pára.²⁶⁹

No primeiro apólogo dialogal de D. Francisco, *Relógios falantes*, os relógios são mais um dos corpos artificiais representantes da ruína que advertem para a decadência e para a *vanitas*. O relógio da cidade, dialogando com o relógio da aldeia, revela aquilo que simbolizam: “todos somos relógios e sabemos que não há cousa que não tenha a sua hora no mundo”.²⁷⁰ A partir daí, também adverte para a finitude da beleza:

Que lhe importa a D. Fulana ser toda uma tabuleta de ourives, testa de prata, cabelos de ouro, olhos de esmeraldas, faces de pérolas, boca de rubins, dentes de aljôfar, colo de cristal? Pois, em se descuidando, tal vez com a idade lhe chega sua hora de velhice, contra quem não valem todos os estofos e badulaques que inventou a vaidade e a incontinência; porque a prata se marea, o ouro se denigre, as esmeraldas embaçam, as pérolas desmaiam, os rubins descoram, o aljôfar se perde, o cristal estala e tudo muda, não só a forma, mas a substância do que era.²⁷¹

²⁶⁸ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 152.

²⁶⁹ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 152.

²⁷⁰ MELO. *Relógios falantes*. p. 49.

²⁷¹ MELO. *Relógios falantes*. p. 52.

É importante perceber aqui o emprego de algumas metáforas cultas, associadas à temática da *vanitas* e do desengano, o que faz atentar para o fato de que, em geral, as obras não contêm apenas um único elemento da poética seiscentista. Assim, o relógio da cidade, tomando as metáforas mineralizantes para compor o retrato de uma mulher, ironicamente chamada de *tabuleta de ourives*, faz despertar o desengano em relação a tais metáforas, mostrando, um por um, o destino de cada uma.

3.6.5 — A Monarquia Católica Absolutista

Desde o século XIV, a história da Batalha de Ourique, na qual D. Afonso Henriques venceu os mouros e foi aclamado rei de Portugal, esteve envolta em diversas lendas. Estas narravam a aparição de Jesus Cristo ao primeiro rei de Portugal, dando-lhe um sinal da certeza de sua vitória. Assim, tanto pelo sinal da vitória dado pelo próprio Cristo, no plano mítico, quanto pelo fato de a fundação do reino se originar das guerras contra os mouros, no plano histórico, pode-se dizer que Portugal nasceu atrelado ao Cristianismo. Com Castela — a futura Espanha — não foi diferente. O reino vizinho partilhou a mesma história da expulsão dos mouros da Península Ibérica, avançando em direção ao sul. Mais tarde, no século XVI, com a adesão das coroas ibéricas ao Concílio de Trento e ao movimento contra-reformista, a relação entre o poder real e o poder papal manteve-se vigorosa, e as fronteiras entre as funções políticas e religiosas do Estado foram um tanto dissipadas. Essas idéias podem ser todas extraídas do soneto LXIII de *A tuba de Calíope*, transcrito a seguir:

**Segundo as leis do certame da Conceição.
Celebrado em Lisboa e premiado em primeiro lugar.**

SONETO LXIII

Que cetro justo é este, mais que humano,
Eixo quase da imensa eternidade,
Que, com pontas na Fé e na Piedade,
Descreve um novo império soberano?

O católico cetro é lusitano,
Que de Maria e Deus, em igualdade,
Defende a luz, consagra-se à verdade,
Triunfando português, crendo romano.

Vença logo das gentes a esperança,
Pois do Filho e da Mãe, Fé e Pureza
Lhe prometem dos tempos a vitória;

E por honra dos dois, dos dois alcança,
Pelo que ao Filho crê, alta firmeza;
Pelo que à Mãe defende, eterna glória.²⁷²

Tomando o cetro como símbolo do poder real, esse soneto celebra o corpo místico do Estado, em que o rei é a cabeça que governa os demais membros, símbolos dos súditos. Dessa forma, todos estão unidos nesse corpo místico, cuja fortuna equivale à fortuna coletiva. Por isso, é necessário que todos zelem por sua ordem. Essa concepção revela um eficaz instrumento de manutenção da hierarquia social, extremamente rígida no Antigo Regime. O primeiro quarteto faz menção ao surgimento de um novo império, fundamentado na Fé e na Piedade e considerado pelo poeta, nesta bela hipérbole, como quase um “eixo da imensa eternidade”. Não seria de todo equivocados identificar aí alguns traços de um sebastianismo, que espera ver Portugal como sustentáculo do mundo secular e espiritual.

À pergunta lançada no primeiro quarteto, indagando sobre qual cetro seria aquele, responde o segundo quarteto, confirmando a essência portuguesa do império. Este é um

²⁷² MELO. *A tuba de Calíope*. p. 176.

quarteto muito significativo porque promove um amálgama entre uma instância política e outra teológica, entre uma dimensão secular e outra sagrada. O poeta afirma que o cetro é lusitano, e que triunfa como português, o que diz respeito à nação e ao seu governo. Por outro lado, ele faz questão de qualificá-lo como católico. Estando ao serviço de Deus e de Maria, portanto, ele é romano em sua crença, isto é, vincula-se à Igreja Católica Apostólica Romana. Estamos diante de uma combinação efficientíssima entre poder temporal e poder espiritual, que, a serviço das coroas absolutistas do século XVII, garantiu a incontestabilidade do poder monárquico. Assim se torna possível a crença na firmeza, na glória e na vitória prometidas nos tercetos, pois elas estão garantidas pela saúde do corpo místico do Estado e pela dupla proteção garantida pela coroa, temporal e espiritual.

3.7 — Manifestações do gênero epidítico

De todos os sonetos de D. Francisco distribuídos pelas *Obras métricas*, o conjunto dos cem sonetos portugueses de *A tuba de Calíope* foi o único a receber uma classificação especial, à qual já aludimos no capítulo anterior. O primeiro é o proemial, que abre o conjunto da obra. Após isso, contam-se 29 amorosos, 24 morais, 14 laudatórios, 10 festivos, 4 fúnebres, 5 líricos, 5 heróicos, 3 familiares e 5 sacros. Dessa tipologia, todos os que viemos analisando até agora são amorosos, morais, líricos ou sacros, com exceção do primeiro, laudatório, que faz o elogio de Frei Daniel comparando-o a modelos de excelência nas mais várias áreas do conhecimento. Os que sobraram, incluindo o laudatório, são aqueles mais tipicamente oriundos da mescla entre os *lógoi* poético e retórico, mormente do tipo epidítico. Tais poemas, portanto, tendem a orientar-se para uma

direção encomiástica ou satírica, de forma geral. A seguir, veremos, brevemente, cada um desses tipos e suas características.

3.7.1 — *Laudatório e heróico*

O tipo mais comum da poesia encomiástica é sem dúvida aquele que louva grandes realizações de heróis, nobres e grandes personalidades. D. Francisco optou por subdividir a categoria do louvor em laudatória e heróica. N’*A tuba de Calíope*, em geral, a primeira presta-se ao elogio de fidalgos e religiosos — alguns pertencentes ao círculo de relações pessoais de D. Francisco —, principalmente por obras que tenham escrito. Já os sonetos heróicos parecem se dirigir a instâncias ainda mais sublimes, elevadas ou grandiosas. Um desses sonetos celebra o escarmento de Tróia após a sua grandiosa e épica batalha contra os aqueus. Um outro, o centésimo, último da coletânea, celebra o emblema da Academia dos Generosos e, dirigindo-se ao rei, requesta-lhe o patrocínio da Academia. Como exemplo de soneto heróico, escolhemos um que é destinado à celebração e aconselhamento do próprio monarca, guardando relação com o soneto LXIII anteriormente analisado, sobre a Monarquia Católica. Para demonstrar o soneto laudatório, citaremos um que elogia um general pelo livro que escrevera sobre a arte de esgrimir:

A el-rei N. S., pelo sucesso arriscado de sua viagem marítima.

SONETO XXXVIII

Senhor: aventurar por novo Império,
Digno de César é, digno de Augusto,
Porque um peito real, alto e robusto,
Pede esfera maior que um hemisfério.

Porém só se, ao castigo, ao vitupério
Olhais do mar cruel, do vento injusto,
Qual destes triunfos não fez caro o susto,
Antes de ser visto seu feliz mistério?

O próprio tempo vencedor vos chama,
Rendido a vossas obras singulares,
Que inculca às gentes sábias como às rudes.

Passeai pois o Mundo sobre a Fama,
E, desde vós, rendei terras e mares,
Sem provar forças mais que as das virtudes.²⁷³

**Elogio a um livro de destreza das armas,
composto pelo General Diogo Gomes de
Figueiredo.**

SONETO XXVIII

Quando estas regras de destreza ensinas,
Parmeno, de ti creio que és de sorte,
Que não por destra a Morte, mas por Morte
Mais certos golpes tem que tais doutrinas.

E quando nas palestras peregrinas
Te vejo confiado, astuto e forte,
Parece certo que a contrária sorte,
Entre a vontade e o braço determinas.

Espada e pena, pois que com verdade
O mesmo que ãa intrépida peleja,
A outra científica derrama;

Ambas chaves serão da Eternidade:
Esta, para cerrar bocas da enveja,²⁷⁴
Aquela, para abrir bocas da Fama.

O soneto XXXVIII celebra o tema das navegações e a empresa marítima colonizadora, tão caro a Portugal. Na primeira estrofe, o poeta diz ao rei que a aventura das navegações é digna de César e de Augusto, fazendo lembrar *Os Lusíadas*, no qual Camões afirma que, com a expansão marítima, levanta-se um valor mais alto do que os heróis e imperadores do mundo antigo. Aqui subjaz a tópica da fama que vence o tempo e a morte, prolongando a existência dos heróis e homens de alto valor ao longo da história. Logo, como mostra o primeiro terceto, o rei de Portugal, representante máximo das glórias e conquistas da Coroa, logrará render até mesmo o tempo, que costuma ser sempre vencedor, pois que arrasa cidades, transforma a beleza em feiúra, a juventude em velhice e traz a morte aos seres humanos. O último terceto, numa eficiente alegoria, constrói a imagem da

²⁷³ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 133.

²⁷⁴ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 117.

vitória e da excelência do monarca: sobre as costas da Fama, ele percorrerá todo o Mundo, rendendo as terras e os mares ao domínio da Monarquia Católica Absolutista, celebrada no soneto LXIII. Por fim, o poeta aconselha ao rei a governar somente com as forças das virtudes. Tal conselho encaixa-se na questão do ensinamento do príncipe, com a qual se preocuparam diversos preceptistas do século XVII. Na Península Ibérica, destacam-se os tratados *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, de Saavedra Fajardo, e, de Baltasar Gracián, *El héroe*, no qual contesta alguns pontos da concepção de príncipe postulada por Maquiavel, e *El político Don Fernando el Católico*, no qual apresenta o seu ideal de líder político e cristão.

O soneto XXVIII é destinado a louvar o General Diogo Gomes de Figueiredo pela composição de um livro de destreza de armas. Para compor o elogio, D. Francisco serve-se de uma tópica extremamente difundida no século XVII, a das “letras e armas”, também conhecida sob a fórmula “pena e espada”.²⁷⁵ Curtius afirma que “nunca e em nenhum lugar, a união da vida artística com a vida guerreira se realizou tão brilhantemente como na florescência da Espanha dos séculos XVI e XVII”.²⁷⁶ Recorda então Garcilaso, Cervantes, Lope de Vega e Calderón, que, além de serem poetas, também prestaram serviços militares. Tomando o antigo conceito de Espanha, identificado com a Península Ibérica, acrescentaríamos a esses nomes o de Camões, Diogo do Couto e, obviamente, o de D. Francisco Manuel de Melo, dentre muitos outros que atuaram tanto nas letras como nas armas. De fato, um dos requisitos para que se cumpra o ideal do perfeito cortesão consiste no domínio e equilíbrio dessas duas atividades. Como afirmamos no primeiro capítulo, o ideal do príncipe culto difunde-se em Portugal durante o reinado de D. João III. No diálogo

²⁷⁵ CURTIUS. *Literatura européia e Idade Média latina*. p. 236-237.

²⁷⁶ CURTIUS. *Literatura européia e Idade Média latina*. p. 236.

XIV da *Corte na aldeia*, que trata propriamente “da criação da Corte”, há um debate sobre as duas instâncias, a das letras e a das armas, consideradas, juntamente com o próprio exercício do convívio na corte, como as três atividades nas quais os homens nobres se apuram. O exercício cortesão seria um terceiro elemento vindo propriamente para unificar as instâncias científica e militar. Confirmando tal proposição, após o diálogo sobre a criação da Corte, seguem-se justamente os diálogos “Da criação da milícia” e “Da criação das escolas” (isto é, das universidades).

Voltando ao soneto, o elogio ao general é feito pela evocação da sua excelência no desempenho de ambas as atividades. A tópica das letras e armas está desenvolvida numa extraordinária estrutura de paralelismo nos tercetos. Juntando os primeiros versos de cada um, formamos a sentença alusiva às duas instâncias, de acordo com o poeta: “Espada e pena, ambas serão chaves da Eternidade”. O segundo e o terceiro verso de cada terceto, em paralelismo cruzado, citam a atividade e o objetivo de cada uma delas. Poderíamos, então, chegar à seguinte configuração:

Espada e pena, (pois que com verdade) → Ambas chaves serão da Eternidade:

O mesmo que ãa intrépida peleja,	↘	Esta, para cerrar bocas da enveja,
A outra científica derrama;	↗	Aquela, para abrir bocas da Fama.

A pena, portanto, derrama matérias científicas e presta-se a calar a boca dos invejosos, enquanto a espada luta intrepidamente e, com isso, conduz o general à fama.

3.7.2 — Fúnebre

Os sonetos de tipo fúnebre parecem guardar alguma relação com os sermões de exéquias e orações fúnebres, gêneros estudados por Valéria Ferreira no âmbito da América Portuguesa. Todos esses discursos destinam-se a homenagear nobres, clérigos, autoridades e demais homens de alto valor, após a sua morte. A autora, citando Alcir Pécora, mostra que o Padre Antônio Vieira postulava três “obrigações” essenciais para o sermão fúnebre: fazer a audiência sentir a morte, louvar o defunto e consolar os vivos.²⁷⁷ Dessas três obrigações, a mais própria dos sermões e orações fúnebres era a segunda. Ferreira afirma que

A tópica da morte serviu muitas vezes para provocar o temor dos ouvintes ou leitores de sermões. A meditação sobre a tópica constou geralmente de um exercício de meditação sobre a inevitável ruína do corpo humano e sobre os símbolos que lembram a efemeridade da vida e a certeza da morte, bem como os castigos eternos para aqueles que não se salvam na glória divina. [...] Os sermões de exéquias e as orações fúnebres, entretanto, não se dedicavam a esse aspecto da morte. Na verdade, ocupavam-se em celebrar o morto, não só exaltando-lhe a bela vida que teve e a boa morte que gozou, como também a eternidade de sua bem-aventurança no Paraíso.²⁷⁸

Assim, os sermões e orações fúnebres “misturaram elementos dos *epitáphioi* atenienses e da *laudatio funebris* romana, apresentando um caráter público e publicitário simultaneamente”.²⁷⁹ O elogio dos grandiosos atenta para o caráter coletivo da perda daquela pessoa, pois, segundo a concepção do corpo místico do Estado, ela estaria perto do

²⁷⁷ Cf. PÉCORA. Argumentos afetivos nos sermões do Padre Antônio Vieira. *Apud* FERREIRA. *Retórica das lágrimas*. p. 210.

²⁷⁸ FERREIRA. *Retórica das lágrimas*. p. 230-231.

²⁷⁹ FERREIRA. *Retórica das lágrimas*. p. 257.

rei, ou seja, da cabeça que governa o resto do corpo. Logo, sua morte significaria um abalo nos órgãos vitais do corpo político, afetando todo o resto dos súditos.²⁸⁰

A mesma função parece prevalecer nos sonetos fúnebres de D. Francisco. Havendo apenas quatro poemas dessa modalidade em *A tuba de Calíope*, em três deles o poeta promove o elogio de uma figura de destaque, como nos laudatórios, com a diferença de que aqui se trata de um morto. No soneto XXXVII, contudo, o poeta parece privilegiar a terceira obrigação postulada por Vieira, consolando uma mulher pela morte precoce de sua filha, tentando lhe mostrar como morrer é natural ao destino humano e como as almas batizadas encontram maior conforto na glória do Paraíso do que os vivos neste mundo. Vejamos esse soneto e um dos outros três, de caráter mais panegírico:

**Em pêsame a ãa D. da morte de ãa sua
filha morta pouco depois de batizada.**

SONETO XXXVII

Daquela flor, que tanto em flor cortada,
Chorais; oh não choreis mortal ferida;
Que a Morte, contra humanos atrevida,
Contra o divino nunca foi ousada.

Essa flor, esta vida tendo em nada,
Se sobe ao Céu, donde desce a vida,
Veio mostrar-se, foi-se agradecida,
Por ser lá mais que cá inda esperada.

Ali vive, ali está; já dos melhores
Espritos requebrada e ardendo em lumes
De um Amor, cujas línguas são louvores.

Seja satisfação destes queixumes
Ver que, se vos roubaram os amores,
Lá co Céu se hão de haver vossos ciumes.²⁸¹

À morte do Senhor Infante D. Duarte.

SONETO LXIV

Do mérito, primeiro que da morte,
A vida te cortou o braço duro:
Dele perigas, dela estás seguro,
Porque ele o ferro deu, deu ela o corte.

Pobre o Mundo se viu, estreita a sorte;
Então, por se escusar do mal futuro,
Da tua paciência fez seu muro;
Da tua fortaleza fez seu forte.

Cercado assi na morte, assi na vida,
Pagaste como culpas as grandezas,
Que por prêmio os céus quiseram dar-te.

Ó Morte, contra os bons sempre atrevida!
Mas que muito, se vives das proezas,
Que morras das envejas, ó Duarte?²⁸²

²⁸⁰ Cf. FERREIRA. *Retórica das lágrimas*. p. 236-242 *passim*.

²⁸¹ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 132.

²⁸² MELO. *A tuba de Calíope*. p. 178.

Logo, enquanto no soneto LXIV o poeta preocupa-se em ressaltar as qualidades e os méritos de D. Duarte, no soneto XXXVII sua intenção é demonstrar a glória da vida celestial, como comprova o décimo primeiro verso — “De um Amor, cujas línguas são louvores” —, o qual remete para a perfeição da linguagem dos anjos, oposta à rude e muitas vezes ofensiva ou incompreensível língua dos homens.

3.7.3 — *Familiar*

Assim como a modalidade fúnebre, o soneto familiar pode ser melhor compreendido por meio de uma comparação. Iremos, portanto, confrontá-lo com um outro gênero das letras cultivado por D. Francisco. Trata-se das *Cartas familiares*, um conjunto da sua produção epistolar em prosa, reunida e publicada em Roma, em 1664, à qual já aludimos neste trabalho. Num estudo sobre as cartas familiares de D. Francisco, Emerson Tin investiga justamente a denominação de *familiar*, uma vez que nem todas elas foram endereçadas a parentes, amigos ou pessoas com quem o escritor mantinha um estreito convívio. Há cartas endereçadas ao Papa Inocêncio X, à rainha da França Ana de Áustria, ao cardeal Mazarino, dentre outros. Logo, para chegar a uma definição satisfatória do termo, o autor vai buscá-la nos principais tratadistas da *ars dictaminis*,²⁸³ sobretudo humanistas como Erasmo de Roterdã e Justo Lísio, esse último, como já sabemos, incluído por D. Francisco como um dos personagens do *Hospital das letras*.

A partir das considerações desses preceptistas, temos de pensar, para definir o gênero familiar, não só no destinatário das cartas como também no estilo em que elas

²⁸³ De forma muitíssimo sucinta, podemos dizer que a *ars dictaminis* era a arte medieval e renascentista de escrever cartas. Ela consistia num conjunto de regras práticas destinadas a ensinar como se deveria redigir esses documentos com base nos preceitos retóricos adequados.

devem ser redigidas. O chamado “estilo familiar” seria então caracterizado por um modo relativamente coloquial de compor a carta. Segundo Erasmo, esse estilo epistolar deveria ser simples e descuidado, conferindo à carta um caráter de espontaneidade.²⁸⁴ Afinal, ela “nada traz que a difira de uma conversação do cotidiano em linguagem comum, e muito erram aqueles que utilizam uma certa grandiloquência trágica na composição da carta [...]”.²⁸⁵ Justo Lípsio, por sua vez, define a carta familiar como “a carta que toca às coisas nossas ou em torno de nós, às coisas freqüentes na vida”.²⁸⁶ Assim, Emerson Tin acaba por concluir que a carta familiar se define principalmente “por um determinado estilo de compô-la, em que se destacariam características como a coloquialidade, a brevidade e a clareza”.²⁸⁷

Ora, justamente este parece ser o estilo dos sonetos familiares de D. Francisco Manuel de Melo. Eles são marcados por uma linguagem menos elevada e, mesmo quando fazem o elogio de alguém, isso ocorre num estilo que aproxima o poeta da pessoa elogiada mais do que nos sonetos laudatórios, por exemplo, criando uma situação propriamente familiar. Dos apenas três sonetos familiares da Quarta Musa, damos como exemplo o que se segue, em que D. Francisco faz uma espécie de jogo, de brincadeira com a palavra *defensa* (defesa), a partir do título da obra de autoria de D. João IV:

²⁸⁴ Cf. TIN. *Familiar del universo*. p. 20-21.

²⁸⁵ ERASMO. *Breuissima maximeque compendiaria conficiendarum epistolarum formula*, apud TIN. *Familiar del universo*. p. 20.

²⁸⁶ LÍPSIO. *Epistolica Institutio*, apud TIN. *Familiar del universo*. p. 21.

²⁸⁷ TIN. *Familiar del universo*. p. 22.

Ao conde camareiro maior, havendo-lhe tornado o livro da “Defensa da música moderna”.

SONETO LXXXVIII

Faça-me hoje mercê, vos’ senhoria,
Se a grandeza aos pequenos se dispensa,
De dizer ao autor desta *Defensa*
Que nos defenda todo o santo dia.

E, pois que tem tal mão para a harmonia
(Que é parte que anda coa brandura apensa),
Me defenda também de tanta ofensa,
Que é muita já, se vai de zombaria.

Se os avexados defender pretende,
Não gaste seu valor por vãos caminhos,
Já que as defensas lê, já que as entende,

Ouça os corvos também cós passarinhos,
Que a música a si mesma se defende
E o pranto é só quem há mister padrinhos.²⁸⁸

Tendo recebido emprestado, na prisão, o livro *Defensa de la música moderna*, composto pelo rei D. João IV, o poeta, ao devolvê-lo ao conde camareiro-mor do rei, roga-lhe que diga ao rei que também o defenda, ou seja, que reveja sua pena e o liberte do cárcere. O tom de elogio nesse poema é diminuído em relação aos sonetos laudatórios — e mesmo em relação aos outros dois familiares — em favor dessa requisição, o que nos leva a pensar, nesse caso, numa mistura entre os gêneros epidítico e judicial, uma vez que o poeta delibera sobre o caráter injusto de sua prisão. Há que se observar o caráter privado, de interesse pessoal da matéria tratada, como alude Lípsio, e o estilo simples, que admite palavras e expressões como “todo o santo dia” e “zombaria”.

²⁸⁸ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 219.

3.7.4 — Festivo

Na tipologia de sonetos organizada por D. Francisco Manuel de Melo para *A tuba de Calíope*, o tipo festivo é o que corresponde à prática satírica e burlesca. Nesses sonetos predominam os traços dos gêneros baixos e da poesia jocosa, de que falamos no fim do capítulo anterior. A sua principal característica é a contrafacção dos gêneros elevados. Eles são próprios, portanto, para o vitupério dos defeitos ou para o exercício da sátira e tratamento das matérias torpes ou ridículas. Servem-se de uma linguagem coloquial — ainda mais que a dos sonetos familiares —, por vezes chula ou grosseira. O soneto XXX, por exemplo, revela muito do caráter do tipo festivo, pois traz na ementa a indicação “Em estilo da praça”, ou seja, o soneto foi composto em linguagem de rua, de mercado, com gírias. Nele o poeta vitupera a soberba de sóror Catuxa, por causa da eleição da tia para abadessa do convento:

Quem poderá convosco, sor Catuxa,
Cuma tia abadessa, como um ouro?
Arredo vá de nós o sestro agouro,
Se sobre feiticeira inda sois bruxa.²⁸⁹

D. Francisco emprega uma fórmula esconjuratória típica da linguagem popular — “Arredo vá de nós o sestro agouro!” —, repetida no soneto LXXVIII, também festivo.

Este outro soneto, composto no período em que D. Francisco Manuel esteve degredado no Brasil, lembra em muito os versos satíricos atribuídos a Gregório de Matos. O sétimo e o oitavo versos trazem as famigeradas imprecações contra os negros que, trazidos da África como escravos, multiplicavam-se por toda a Bahia:

²⁸⁹ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 120.

Vária idéia, estando na América, e perturbado no estudo por bailes de bárbaros

SONETO LXXV

São dadas nove, a luz e o sofrimento
Me deixam só nesta varanda muda,
Quando a Domingos, que dormindo estuda,
Por um nome que errou, lhe chamo eu cento.

Mortos da mesma morte o dia e o vento,
A noite estava para estar sesuda,
Que desta negra gente em festa ruda,
Endoidece o lascivo movimento.²⁹⁰

Diante de tal torpeza, o poeta faz um vitupério satírico da própria composição, julgando-a inútil. Mas, ao contrário, não faltará quem a estime, pois os ignorantes são incapazes de distinguir as coisas em suas qualidades. Para expressar essa idéia, D. Francisco recorre a mais um refrão de cunho popular — “a palha para o asno ave é de pena”, ou seja, o asno, ignorante, não faz distinção entre uma ave cheia de penas e um amontoado de palha:

Mas eu que digo? Solto o tão sublime
Discurso ao ar, e vou pegar da pena
Para escrever tão simples catorzada?

Vedes? Não faltará pois quem ma estime:
Que a palha para o asno ave é de pena,
Falando com perdão da gente honrada.²⁹¹

A referência à própria composição do soneto, que posteriormente será chamada de metalinguagem, faz recordar este outro soneto atribuído a Gregório de Matos:

Um soneto começo em vosso gabo,
Contemos esta regra por primeira;
Já lá vão duas e esta é a terceira,
Já este quartetinho está no cabo.

²⁹⁰ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 198.

²⁹¹ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 198.

Na quinta torce agora a porca o rabo,
A sexta vá também desta maneira;
Na sétima entro já com grã canseira,
E saio dos quartetos muito brabo.

Agora nos tercetos que direi?
Direi que vós, Senhor, a mim me honrais,
Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.

Nesta vida um soneto já ditei,
Se desta agora escapo, nunca mais;
Louvado seja Deus, que o acabei.²⁹²

Para encerrar, trazemos este outro soneto como exemplo do tipo festivo, o qual faz a alegria dos biografistas, pois nele D. Francisco descreve as condições em que se encontrava na prisão:

Responde a um amigo, que mandava perguntar a vida que fazia em sua prisão.

SONETO XL

Casinha desprezível, mal forrada,
Furna lá dentro, mais que inferno escura;
Fresta pequena; grade bem segura;
Porta só para entrar, logo fechada;

Cama, que é potro; mesa destroncada;
Pulga que por picar faz matadura;
Cão só para agourar; rato que fura;
Candeia nem cos dedos atiçada;

Grilhão, que vos assusta eternamente;
Negro boçal, e mais boçal ratinho,
Que mais vos leva que vos traz da praça;

Sem amor, sem amigo, sem parente,
Quem mais se dói de vós diz: — “Coitadinho!”
Tal vida levo, santo prol me faça!²⁹³

²⁹² TOPA. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. v. 2. p. 358.

²⁹³ MELO. *A tuba de Calíope*. p. 136.

Mais uma vez, o poeta serve-se de uma linguagem bastante coloquial, como comprovam os diminutivos — casinha, ratinho, coitadinho — e o uso, no último verso, de mais um dos ditados ou expressões populares tão ao gosto de D. Francisco Manuel de Melo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, procurei fazer um levantamento de diversos elementos que caracterizam a prática das letras seiscentistas, com ênfase na Península Ibérica. Para tanto, elaborei um longo percurso que abordasse diversos aspectos da sociedade peninsular dos séculos XVI e XVII, desde alguns eventos históricos até a questão lingüística. Creio que essa larga gama de aspectos abordados permitiu-me escapar a determinismos históricos e a armadilhas estético-estilísticas que pretendem enunciar leis universais inabaláveis, muitas vezes anacrônicas, com as quais se explicam as manifestações artísticas. Ao contrário, sem nenhuma pretensão totalizadora, quis apenas identificar elementos que se destacam no exercício e na teorização poética do século XVII, partindo da leitura e análise dos próprios poemas e dos próprios tratados e preceptivas. Com base nesse propósito, pude chegar a algumas conclusões.

A primeira delas aponta para a necessidade da adoção de uma “perspectiva ibérica” no estudo das literaturas produzidas na Península, pelo menos para o período compreendido entre a Idade Média e o século XVII, eliminando vetustas perspectivas “nacionalistas” que limitam a abordagem das obras às fronteiras políticas e lingüísticas dos estados nacionais. Durante nosso percurso, pudemos observar como as relações entre Portugal, Castela e os demais reinos ibéricos eram bastante estreitas no século XVII, o que atingia a esfera da língua, da cultura e das letras. Recordemos, além do mais, que a palavra *Espanha*, até por volta dos séculos XVI e XVII, sempre designou toda a Península Ibérica, e não apenas o reino de Castela em particular. Acredito que a lembrança desse fato, unida ao estudo que realizei sobre a situação de diglossia entre português e castelhano no Portugal seiscentista, torna-se um forte argumento na defesa da perspectiva ibérica de que eu falava. Somente ela

pode fazer avançar as investigações sobre a produção literária peninsular da Idade Média ao século XVII e suprir falhas recorrentes nesses estudos. Uma delas é a falta de lugar para o estudo de obras como a poesia em galego-português de Afonso X ou os poemas castelhanos de Camões, de D. Francisco Manuel de Melo e de diversos outros autores portugueses do período.

Uma segunda conclusão revela o contraste entre a novidade e o conservadorismo na sociedade do século XVII. José Antonio Maravall concebe a cultura seiscentista como extremamente afeita às novidades e inovações que causassem surpresa. De fato, se pensarmos em toda a teorização sobre a agudeza, veremos como ela visa a instaurar um efeito de espanto no leitor ou ouvinte, por meio de uma combinação inusitada de conceitos. Entretanto, resgatando a metáfora do jogo de xadrez trazida por João Adolfo Hansen, devemos nos lembrar de que uma jogada inusitada, embora surpreendente, é prevista pelas regras do jogo, às quais não pode contrariar. Da mesma forma, a combinação inusitada de conceitos estava prescrita, ao menos em sua possibilidade, pelas rígidas regras retóricas que conformavam o decoro da obra de arte e das ações cortesãs.

Assim, havia na sociedade de corte, monárquica, católica e absolutista do século XVII ibérico um jogo de tensões entre a novidade e o conservadorismo, entre o artifício engenhoso e a manutenção das hierarquias. A novidade somente era autorizada quando aplicada a esferas inofensivas ao poder, como a prática das letras. Maravall afirma o seguinte:

Nada de novidade, repetimos, sempre que afete a ordem político-social; mas, em contrapartida, uma utilização do novo declarada em altas vozes no que concerne a aspectos externos, secundários — e, no que diz respeito à ordem do poder, intranscendentes —, que irá permitir, inclusive, um curioso jogo duplo: sob a aparência de uma atrevida novidade, que cobre externamente o produto, faz-se passar uma doutrina

— não estaria demais empregar aqui o termo “ideologia” — decisivamente antiinovadora, conservadora. Através da novidade que atrai o gosto, penetra um enérgico reconstituente dos interesses tradicionais.²⁹⁴

Deixando um pouco a literatura, essa situação de que fala Maravall pode ser muito bem percebida no teatro e na música. Em relação ao primeiro, o próprio autor mostra que, no século XVII, atingiu-se um elevado grau de sofisticação tecnológica, com o desenvolvimento de um maquinário que podia fazer “voar” os atores que representavam deuses, anjos, santos ou criaturas divinas. Entretanto, opondo-se à novidade técnica, a verticalização da representação refletia e corroborava a distância estabelecida entre o rei e os súditos, ou entre as pessoas de estamentos superiores e os plebeus. Quanto à música, o início do século XVII marca uma verdadeira renovação de suas técnicas e concepções, sobretudo no que tange ao desenvolvimento da música instrumental. A literatura para o violino expande-se rapidamente, e com ela nasce o conceito de *stravaganza*, muito próximo de algumas definições da agudeza e da *meraviglia* de Giambattista Marino. Em contraste com essas novidades, todavia, chega-se à plena afirmação do sistema tonal, baseado em rígidas hierarquias na organização harmônica do discurso, nas quais estão presentes inclusive noções de centro e periferia.

Em relação à obra de D. Francisco Manuel de Melo, ela se nos revelou incrivelmente rica e surpreendente. Como foi dito na introdução, comecei por ler o *Tratado da ciência Cabala*, por sugestão do professor Marcus Vinícius de Freitas. Contudo, essa obra não se aplicava diretamente às questões que desejava investigar no mestrado, pois, como pontuei em alguns momentos da dissertação, buscava evitar uma aplicação “violentamente” dedutiva das categorias poéticas estudadas a uma determinada obra. Por

²⁹⁴ MARAVALL. *A cultura do Barroco*. p. 356.

isso não podia simplesmente forçar a obra a apresentar os elementos e traços das poéticas seiscentistas que eu pesquisava. Todavia, durante a leitura de outras obras de D. Francisco, aqueles elementos começaram a surgir, e não apenas como exemplos das características poéticas do século XVII, mas como formadores dessa mesma poética. Esta é uma outra conclusão a que chego. D. Francisco Manuel de Melo é um escritor que, pela sua versatilidade, pode ser definido como um grande glosador, no sentido lato da palavra. Ao glosar a rica tradição poética da Europa e da Península Ibérica, ele retoma elementos dos antigos e dos modernos, transforma-os, recria-os e repassa aquela tradição para o futuro. Pode-se dizer, então, que ele participa da criação das poéticas seiscentistas, afirmação corroborada pela existência do *Hospital das letras*, a sua obra mais característica de “crítica literária”, na qual o autor discute diversos preceitos das letras do século XVII. O fato de meu objetivo principal voltar-se para o conjunto das poéticas de uma época, e não para a realização de um estudo exclusivamente autoral, possibilitou-me, paradoxalmente, atentar para a grandeza da obra de D. Francisco Manuel de Melo. Sem interesse em defendê-lo a qualquer custo como um poeta excepcional, ou — o que é mais terrível — promover aquelas fatídicas comparações para escolher o melhor entre D. Francisco, Camões ou Quevedo, por exemplo, pudemos perceber, com isenção, o quão grande é sua obra, seja em relação ao volume, seja, principalmente, em relação à sua maestria e importância para a poética do século XVII.

Por fim, remeto-me a algo que, embora possa ser óbvio para muita gente, não deixa de ser constantemente repetido e propagado pelos manuais de literatura e mesmo por estudiosos e pesquisadores. Trata-se da velha visão dialética que concebe a história da arte como um combate entre duas tendências supremas — aquela racional, que valoriza o equilíbrio e a harmonia, e a outra, emotiva, mais afeita aos rompantes do sentimento.

Fugindo dessa concepção tradicional, encontramos, nessa pesquisa, um longo fio condutor que parte do mundo antigo e percorre toda a Idade Média, propagando diversos elementos desses períodos até o século XVIII. Esse fio, ora mais aparente, ora mais sutil, só irá ser realmente rompido (mas totalmente?) após a Revolução Francesa, que inaugura um novo paradigma na cultura do Ocidente e em suas manifestações artísticas.

BIBLIOGRAFIA

1. Tratados, preceptivas, gramáticas e outras fontes quinhentistas e seiscentistas

BARROS, João de. *Gramática da língua portuguesa*. 3 ed. Organizada por José Pedro Machado. Lisboa: [s.n.], 1957.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Il cortigiano*. A cura di Amedeo Quondam. Milano: Mondadori, 2002.

DU BELLAY, Joachim. *La défense et illustration de la langue française*. suivie du projet de l'oeuvre intitulée *De la précellence du langage françois* par Henri ESTIENNE. Nouvelle édition revue et annotée par Louis Humbert. Paris: Garnier, 1930.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. In: *Obras completas*. Estudio preliminar, edición y notas de Arturo del Hoyo. 2ª ed. Madrid: Aguilar, 1960. p. 229-514.

GRACIÁN, Baltasar. *El discreto*. In: *Obras completas*. Estudio preliminar, edición y notas de Arturo del Hoyo. 2ª ed. Madrid: Aguilar, 1960. p. 71-145.

LEÃO, Duarte Nunes de. *Origem da língua portuguesa*. 4ª ed. Estudo preliminar e anotações de José Pedro Machado. Lisboa: Pro Domo, 1945.

LE BRUN, Charles. *Expression des passions de l'âme, représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun par J. Audran*. [Lille: Bibliothèque Interuniversitaire de Lille, 1990. Edição fac-similar]?

LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na aldeia*. Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Presença, 1992.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Hospital das letras*. In: *Apólogos dialogais*. Lisboa: Sá da Costa, 1959. v. 2.

NUNES, Filipe. *Arte poética*. In: GOMES, Paulo J. Pedrosa S. *Filipe Nunes — Arte poética: um tratado maneirista de métrica*. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas. [19--]. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra.

OLIVEIRA, Fernão de. *Gramática da linguagem portuguesa*. 2. ed. fac-similar. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

ORTIZ, Diego. *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Übertragen von Max Schneider. Halle: Bärenreiter-Augsabe, 1936.

PEREGRINI, Matteo. *Delle acutezze*. Torino: RES, 1997. (Collezione di retorica, 4).

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli. Prefazione di Mario Praz. Milano: TEA, 1992.

RONSARD, Pierre de. De l'envie. In: RONSARD, Pierre de. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1950. 2v. (Bibliothèque de la Pléiade, 19 et 20).

TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale aristotelico*. Savigliano: L'Artistica Piemontese, 2000. Edição fac-similar.

2. Obras de Dom Francisco Manuel de Melo

COLOMÈS, Jean. *Le dialogue “Hospital das letras” de D. Francisco Manuel de Melo*: texte établi d’après l’édition princeps et les manuscrits, variantes et notes. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 1970.

CORPUS eletrónico do CELGA. Leitura semidiplomática, índices de formas e concordâncias dos sonetos das *Musas portuguesas* de D. Francisco Manuel de Melo. Coimbra: Centro de Estudos de Lingüística Geral e Aplicada. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/celga/membros/docs/evelina_verdelho/sonetos_das_musas_portuguesas.pdf> Acesso em: 01 Mai. 2008.

HISTÓRIA e antologia da literatura portuguesa — Século XVII: D. Francisco Manuel de Melo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 31, dez. 2004. 96 p. Disponível em: <http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/HALP_31.pdf> Acesso em: 01 Mai. 2008.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Apólogos dialogais — v. 1: Relógios falantes e Visita das fontes*. Lisboa: Sá da Costa, 1959.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Apólogos dialogais — v. 2: Escritório avarento e Hospital das letras*. Lisboa: Sá da Costa, 1959.

MELO, D. Francisco Manuel de. *As segundas três musas*. Ensaio crítico, selecção e notas de António Correia de A. e Oliveira. 2. ed. Lisboa: Clássica, 1966.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Trechos escolhidos*. Ensaio, selecção, notas e índices remissivos por Mário Gonçalves Viana. Porto: Educação Nacional, 1940.

MELO, D. Francisco Manuel de. *A tuba de Calíope: Quarta Musa das Obras métricas*. Introdução, estabelecimento do texto, notas e glossário por Segismundo Spina. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1988.

3. Demais referências

ALONSO, Dámaso. *Góngora y el "Polifemo"*. 4. ed. aum. Madrid: Gredos, 1961. 2v.

ALONSO, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1966.

ALONSO, Dámaso. Tácticas de los conjuntos semejantes. In: ALONSO, Dámaso. *Seis calas en la expresión literaria española*. 2. ed. aum. e corr. Madrid: Gredos, 1956. p. 49-81.

ALVARENGA, Silva. *Glaura*. Introdução e notas de Fábio Lucas. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARES MONTES, Jose. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1956.

ARISTOTE. *Art réthorique et art poétique*. Traduction, introduction et notes par Jean Voilquin et Jean Capelle. Paris: Garnier, 1944.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. do francês por Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [196-].

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edição trilingüe por Valentín Garcia Yebra. 2. ed. revisada. Madrid: Gredos, 1982.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr.; trad. de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 211-278.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. G. B. Spencer. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Estudos, 2).

ÁVILA, Affonso (Org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Stylus, 10).

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2 v. (Estudos, 35).

BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Os homens e os livros: séculos XVI e XVII*. Lisboa: Verbo, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIBLIA Sacra Vulgata. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1994.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras*. Porto: Lello & Irmão, 1968.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*. Introdução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

BOMPAIRE, Jacques. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Les Belles Lettres: Nino Aragno, 2000.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Lógos e léxis na Retórica de Aristóteles*. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/jlinsbrandao/>> Acesso em: 02 Abr. 2008.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Gramáticos portugueses do século XVI*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1952. v. 3.

CAMÕES, Luís de. *Obras*. Porto: Lello & Irmão, [1970?].

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. 2004. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1973.

CAVALCANTE, Berenice et al. *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental* (séculos XV – XVII). Rio de Janeiro: Access, 2002.

CICERON. *De l'orateur*. Texte établi et traduit par Edmond Courbaud. Paris: Les Belles Lettres, 1957-66. v. 2.

CIDADE, Hernani. *O conceito de poesia como expressão da cultura*. 2. ed. corrigida e atualizada. Coimbra: Sucesso, 1957.

CIDADE, Hernani. *A literatura autonomista sob os Filipes*. Lisboa: Sá da Costa, [1945?].

CIDADE, Hernani. *A poesia lírica cultista e conceptista*. 4. ed. corrigida e ampliada. Lisboa: Seara Nova, 1968.

CUESTA, Pilar Vázquez. *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*. Mem-Martins: Europa-América, 1986.

CUNHA, Viviane. *Les voix des femmes dans l'univers roman médiéval*. Lille: Atelier national de reproduction de thèses, 2004.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. (Clássicos, 2).

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Tradução, introdução e notas por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

FERREIRA, Valéria Maria Pena. *Retórica das lágrimas: sermões e orações fúnebres na Bahia do século XVII*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FERRERO, Giuseppe Guido (org.). *Marino e i marinisti*. Milano; Napoli: R. Ricciardi, 1954.

FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: A. Mondadori, [ca. 1950]. v. 1.

FRAGA, Maria Tereza de. *Humanismo e experimentalismo na cultura portuguesa do século XVI*. Coimbra: Almedina, 1976.

GAUGER, Hans-Martin. La conciencia lingüística en el Siglo de Oro. In: ACTAS DEL IX CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS. Coord. por Sebastián Neumeister. Berlín, v. 1, 1989. p. 45-63. Disponível em: <http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_006.pdf> Acesso em 02 Nov. 2007.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 57).

GIORDANI, Mário Curtis. *História dos séculos XVI e XVII na Europa*. Petrópolis: Vozes, 2003.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa: um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Soledades*. Editado por Dámaso Alonso. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

GRACIÁN, Baltasar. *Obras completas*. Estudio preliminar, edición y notas de Arturo del Hoyo. 2ª ed. Madrid: Aguilar, 1960.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 2, p. 10-66, Jan. 2001.

HANSEN, João Adolfo. O discreto. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 77-102.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. In: *Letras clássicas: revista do Departamento de Letras Clássicas da USP*, São Paulo, n. 4, p. 317-342, Jun. 2000.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HATHERLY, Ana. Vanitas et anamorphose baroque — à propos d'un "portrait d'une dame". LE BAROQUE LITTÉRAIRE: THÉORIES ET PRATIQUES, 1989, Paris. *Actes du colloque* (tiré à part)... Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1990. p. 47-56.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Trad. Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Stylus, 8).

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. Trad. J. Guinsburg e Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Stylus, 2).

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates, 92).

HORACE. *Texte latin*. Introduction par E. Sommer. Paris: Hachette, 1881.

JANNER, Hans. *La glosa en el siglo de oro*. Madrid: Ediciones Nueva Época, 1946.

LA FONTAINE, Jean de. *Oeuvres diverses*. Text établi et annoté par Pierre Clarac. Paris: Gallimard, 1942. v. 2. (Bibliothèque de la Pléiade).

LAGE, Celina Figueiredo. *Teoria e crítica literária na República de Platão*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LIÃO, Duarte Nunes do. *Origem da língua portuguesa*. Introdução, selecção e texto modernizado por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Clássica, 1975.

LUCIANO DE SAMÓSATA. *Como se deve escrever a história*. Tradução e ensaio de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

MACHADO, Lourival Gomes Machado. *Barroco mineiro*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates, 11).

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco*. São Paulo: Edusp, 1997. (Clássicos, 10).

MIRANDA, Sá de. *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. 4 ed. revista. Lisboa: Sá da Costa, 1976. v. 1.

MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. edição fac-similar.

PÉCORRA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

PÉCORRA, Alcir (Org.). *Poesia seiscentista — Fênix Renascida e Postilhão de Apolo*. Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002.

PÉCORRA, Alcir. Parnaso de Bocage, rei dos brejeiros. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 103-136.

PÉCORRA, Alcir. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- PERRAULT, Charles. *Oeuvres choisies*. Paris: Dondey-Dupré, 1826. Fac-similé.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PLUTARQUE. *Oeuvres morales*. Paris: Les Belles Lettres, 1972. t. I, v. 1, 1^{ère} partie.
- PRESTAGE, Edgar. *D. Francisco Manuel de Mello*. Oxford: Oxford University Press, 1922.
- QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: *Prosas*. Lisboa: Couto Martins, [19--]. v. 2. p. 92-140.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. *Obras*. Madrid: Real Academia Española, 1953. v. 69. (Biblioteca de autores españoles).
- QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Texte revu et traduit par Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1954. v. IV (livres X-XII).
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia barroca: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- RONCARD, Pierre de. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1950. 2v. (Bibliothèque de la Pléiade, 19 et 20).
- SARAIVA, António José. *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 1988.

SARAIVA, António José. *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 124).

SARAIVA, António José. LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 13. ed. corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1985.

SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Atlântida, 1971.

SOUSA, Maria Clara Paixão de. *Língua barroca: sintaxe e história do português nos 1600*. 2004. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: FTD, 1967.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. edição fac-similar.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

TIN, Emerson. “*Familiar del universo*”: arte epistolar e lugar-comum nas *Cartas Familiares* (1664) de D. Francisco Manuel de Melo. 2003. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

TOPA, Francisco. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos — vol. II: Edição dos sonetos*. Porto: Edição do Autor, 1999.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, 1959. v. 2. tomos IV-VI.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução de João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Stylus, 7).