

**A COMPOSIÇÃO DO RETRATO DA
DONNA SEGUNDO PRECEITOS DA
ARS LAUDANDI E SUA CONTRAFAÇÃO
EM RETRATO COMPOSTO COM
METÁFORAS DE DOCE EM *FÊNIX
RENASCIDA***

THE COMPOSITION OF THE PORTRAIT OF THE *DONNA* ACCORDING TO
PRECEPTS OF *ARS LAUDANDI* AND ITS COUNTERFEITING IN A PORTRAIT
COMPOSED IN METAPHORS OF SWEETS IN *FÊNIX RENASCIDA*

Marcello Moreira

Professor titular de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
(UESB)

moreira.marcello@gmail.com

RESUMO: Abundam em *Fênix Renascida* e *Postilhão de Apolo* poemas intitulados genericamente “retrato”, sendo a grande maioria pertencente ao subgênero elogioso do epidítico, compostos por aplicação de preceitos da *ars laudandi*. Neste estudo, detemo-nos apenas na análise de retratos da *donna* ao modo petrarquista com o objetivo de especificar as técnicas discursivas empregadas em sua constituição. Por fim, analisamos uma contrafação dos retratos de *donna*, ao nos deter em poema cômico em que uma rapariga é retratada com metáforas de doce.

Palavras-chave: Retrato poético; Retrato da *donna*; Técnicas de composição; Técnicas de notação; Contrafação.

ABSTRACT: In *Fênix Renascida* and *Postilhão de Apolo*, there are numerous poems generally entitled as “portraits”, mostly belonging to the epideictic subgenre, and composed through precepts of *ars laudandi*. In this paper, I focus on the portraits of the *donna* in Petrarchan fashion, aiming at specifying the discursive techniques employed in their poetic body. Finally, I present an analysis of a comic poem in which a young lady is portrayed in metaphors of sweets, counterfeiting the *donna* model.

Keywords: Poetic portrait; *Donna* portrait; Techniques of composition; Techniques of annotation; Counterfeiting.

(I)

O estudo do retrato poético da *donna*, baseado em preceitos da *ars laudandi*, demanda a recolha de um certo número de exemplares desse gênero, com o intuito de verificar o que torna, por comparação e identificação de constantes, esse gênero lírico distinto de outros, conquanto não nos preocupemos aqui com problemas próprios da serialização na pesquisa histórica; se “número” e “série” não são instrumentos de análise aqui utilizados como no-lo ensina a pesquisa historiográfica, por outro lado o quantitativo torna evidente o prestígio de um costume artístico e sua importância social. Detemo-nos em nosso estudo em manuscritos e poemas, e, ao mesmo tempo, pomos de lado, por julgá-lo improdutivo, os homens e mulheres que compuseram o retrato poético da *donna*; se pode ser produtivo, por um lado, verificar se se pode interpretá-lo a partir de posições estamentais, o que, por um lado, patenteia a força “das determinações coletivas e dos condicionamentos sociais”, por outro, o não relacioná-lo ao autor põe de parte qualquer tentativa de um retorno a uma “filosofia do sujeito” e às tentativas de verificar “a parte explícita e refletida da ação” (CHARTIER, 1991, p. 175), com todos os problemas epistemológicos que elas carregam consigo. O estudo das determinações coletivas e dos condicionamentos sociais não significa a produção de determinações imediatas que pudessem ser equalizadas a interpretações objetivistas. Pensamos aqui, com Roger Chartier, que o recorte social não é capaz de explicar por si só “a compreensão das diferenciações e das partilhas culturais” (CHARTIER, 1991, p. 176). Escolhemos o retrato poético da *donna* como um objeto privilegiado para adentrar em uma sociedade que já não é mais a nossa, porque seu número nos *corpora* poéticos dos séculos XVI e XVII é volumosíssimo, e, porque, se considerarmos que não pode haver prática “que não seja produzida por representações [...] pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles” (CHARTIER, 1991 p. 177), o retrato poético, fruto de prática, de *ars*, é representação produzida por representações, e o esforço interpretativo para compreendê-lo parece implicar um outro, correlato, de esclarecer o que está *mise en abyme* nessa relação. O estudo do retrato poético da *donna*, por sua vez, implica aquele outro, que lhe é complementar, de suas contrafações, pela aplicação de preceitos da *ars vituperandi*; são justamente as ideias de especularização e inversão que permitem pensar a atualização nessa poesia do par belo/feio, bom/mau, exemplarmente estudado por João Adolfo Hansen, em *A sátira e o engenho* (HANSEN, 2004). Se os poemas são fruto de uma arte, de uma prática em que se articula o social, não se podem repartir as

práticas, os gêneros poéticos por elas regradados, de acordo com uma divisão prévia do social, em que haveria homologias entre divisões sociológicas e poéticas fundadas em prejuízos constituídos previamente por uma recepção atual, mas que desconsidera, em sua atualidade, aquela outra, que é a historicidade de práticas, gêneros poéticos, divisões do social, das partilhas culturais etc. O encontro entre o mundo do poema e aquele do leitor, que é o do filólogo que objetiva reconstituir certa legibilidade doutrinária por meio do que nos ensinam sobre ela gramáticas, poéticas e retóricas, por exemplo, para além da interpretação do *ordo* bibliográfico, material, dos próprios manuscritos e impressos, tem limites; aquele do poema com o filólogo implica escolhas que são análogas, é o que se pensa, àquelas que se davam entre o poema e os letrados, o que circunscreve do ponto de vista sociográfico o âmbito da própria análise. A construção do sentido que aqui nos propomos realizar, portanto, é operação histórica que mimetiza práticas de leitura implicadas em corpos de doutrina sobre gramática, poética e retórica, que produziam horizontes de expectativa frente a poemas de vários gêneros. Essa leitura baseada em corpos de doutrina de vária natureza, mas todos eles atinentes à ordem da linguagem e do discurso, é equilibrada em nosso estudo pela análise detida dos códigos bibliográficos, estrutura material dos manuscritos e impressos em que nos deparamos com os poemas que nos propomos analisar. De qualquer modo, leituras de poemas dos séculos XVI e XVII, nos dias de hoje, baseadas em corpos de doutrina gramaticais, poéticos e retóricos tomam a atualização dos preceitos que os constituem no ato de leitura como “modalidades concretas do ato de ler” (CHARTIER, 1991, p. 178), levadas a efeito por grupos letrados da sociedade monárquica portuguesa, o que significa certo domínio linguístico e certas competências de leitura por parte de leitores de então. Essa abordagem por nós proposta, por outro lado, ao uniformizar a recepção sob uma rubrica, “letrado”, elide uma imensa diferença frente ao escrito, que deveria fazer-se presente mesmo entre os grupos que tiveram acesso pleno ao letramento; seria prudente aqui adotar a ideia de *gradatio* ou de gradiente para falar de uma leitura letrada, cheia de desníveis e de hierarquizações, em que está implicada a ideia central de variação histórica de usos e procedimentos, mas que permite, em todo caso, falar de uma comunidade de leitores (CHARTIER, 1991, p. 181), em que “as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exhibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição” (CHARTIER, 1991, p. 183) se tornam possíveis. Nossa interpretação também torna explícito um problema que fora proposto por Paul Ricoeur frente a toda operação histórica: não há como esquecer que aquilo que está em embate é uma linguagem contemporânea e uma situação caduca, o que implica pensar a própria objetividade de seu objeto (DOSSE, 2009, p. 15), sempre incompleta.

(II)

Louis Marin, em seu estudo “Poder, representación, imagen”, ao definir “representação”, pergunta-se: “Qué es re-presentar”?, para, logo em seguida, responder “sí no presentar de nuevo (en la modalidad del tiempo) o en lugar de... (en la del espacio)” (MARIN, 2009, p. 136). O retrato poético da *donna* propõe, simultaneamente, o tornar presente agora o que não mais se faz presente, o suposto modelo do retrato; como o retrato e sua reprodutibilidade pela manuscritura permitem sua supervivência ao modelo, torna presente o que se tornou perpetuamente ausente, e é ao mesmo tempo representação e memória. Mas opera também na ordem do espaço, porque aquela que se fazia presente alguns, ora (no tempo) se faz presente aqui (no espaço) em que o poema se dá a ler; o retrato

poético, que pertence à ordem do discurso, e que se estrutura no tempo do sintagma, refaz nessa ordem temporal linguageira o que fora, mas valendo-se do presente do indicativo, sobretudo, que re-presenta o representante como sendo o que é; a despeito de ser discurso da *ars laudandi*, o retrato poético dá-se a ver pelo recurso à *evidentia*, evidente na própria temporalidade dominante do gênero epidítico: o presente do indicativo, o tempo verbal que mais produz efeitos visivos segundo Aristóteles (1994). O que se dá a ver implica o olho, o olhar e o espaço em que se dispõe o que se apresenta à visão, mesmo que seja a folha manuscrita em que está inscrito/pintado o retrato. A re-presentação, no retrato poético, é da ordem do tempo e do espaço como um dispositivo genérico que permite sua identificação. Como assevera ainda Louis Marin, a representação não é no entanto presença, “sino efecto de presencia” (MARIN, 2009, p. 137). No retrato poético o gênero prescreve o conjunto de práticas notacionais que produzem o efeito de presença do representante; selecionam-se as partes do corpo que costumeiramente (*consuetudo*) compõem o retratado e também sua ordem ou disposição na representação, sendo dominante aquele costume que a principia pela cabeça (*caput*) e que desce até aos pés. As partes do corpo selecionadas são geralmente substituídas por metáforas preciosas e visualizantes, em que reluzem as pedrarias: dente/pérola, olho/esmeralda, boca/rubi, colo/alabastro, mão/marfim: o todo, a despeito da metaforização, objetiva ser o todo que se imita, mas, como afirma Louis Marin, almeja também aos mesmo tempo ser mais do que “ele mesmo” (MARIN, 2009, p. 137). Louis Marin cita um fragmento do *Tratado da Pintura*, de Leonbatista Alberti, para declarar que a representação, simulacro do outro, “es el complemento de objeto directo del ‘representar’” (MARIN, 2009, P. 137):

Conciosiaché ella (pintura) ha in se una certa forza diuina tal che non solo ella fa quel che dicono, che fa l’amicizia che ci rappresenta in essere le persone che sono lontane, ma ella ci mette innanzi agli occhi ancora coloro chi già molti e molti anni sono son morti, tal che si veggono con grandissima maraviglia del Pittore, e dilettazone di che li riguarda (ALBERTI, 1804, p. 36).

Pode-se concordar com Louis Marin quando afirma que a representação é espécie de objeto direto do representar quando se pensa na relação entre representação e representante, bastando para tanto ler outro excerto do livro de Alberti:

Racconta Plutarco che Cassandro uno de’ Capitani di Alessandro nel vedere la effigie del già morto Alessandro conoscendo in essa quella maestà regale cominciò con tutto il corpo a tremare. Dicono ancora che Agesilao Lacedemoniese sapendo di esser brutissimo, non volle che la sua effigie fosse veduta da’ descendenti, e però non li piacque mai esser dipinto, nè scolpito da nessuno (ALBERTI, 1804, p. 36-37).

O ser objeto direto do representar funda-se não somente na relação de substituição de um ausente por um presente, mas na relação de similitude que torna de fato a representação “simulacro”; o retrato poético da *donna*, contrariamente à pintura, ao produzir a notação da “imagem” da amada, só o faz atendo-se a pontos, que, mesmo quando ligados a outros, não chegam a formar uma “superfície”, conquanto a união de pontos seja o princípio de produção da imagem ou do signo como nos ensina Alberti: “Questi punti se continuamente per ordine se porranno l’uno appresso dell’altro, distenderanno una linea. E la linea appresso do noi será um segno [...]” (ALBERTI, 1804, p. 2). A linearidade do sintagma é a linha que une os pontos selecionados pelo engenho para formar a imagem da *donna*, mas esses pontos são eles próprios corpos de palavra que precisam da forma do ornato dialético do tropo metafórico para produzir efeitos de visualização; não é por acaso que as metáforas constituintes desse corpo a ser “retratado” têm em comum o princípio semântico da reflexão e da refração luminosas; a pedraria que compõe o corpo da *donna* é

espécie de mosaico, e, por sua potência reflexiva e refratária, análogo de vitral; os poetas do século XVII que compõem retratos poéticos deveriam conhecer o princípio pictórico, expresso por Alberti, entre pintura e luz, e entre pintura e ponto de vista, de que trataremos mais à frente em nosso estudo: “Conciossiachè il Pittore si affatica di imitar solamente quelle cose che mediante la luce se possano vedere”(ALBERTI, 1804, p. 2). O procedimento de notação seleciona não apenas as partes do corpo da amada que comporão o retrato (seleção costumeira, e, portanto, replicativa), mas usualmente substituem essas mesmas partes por metáforas também elas usuais, e, portanto, que pouco maravilham, porque em pleno atendimento às expectativas do leitorado letrado de então. Essa representação da amada, por conseguinte, implica muito menos um valor de substituição e muito mais, como o diz Louis Marin, um valor de “intensidad, una frecuentatividad”(MARIN, 2009, p. 137). A adesão aos modelos que se tornaram *auctoritates* no gênero são um modo de representar não uma dada *donna* empírica, tomada como ponto de partida da representação, mas sim de aderir a representações, em que o mesmo da duplicação ou da replicação de elementos oriundos de vários modelos do costume é garantia de autorização do que se compõe. A nomeação da *donna* – Laura, Anarda ou outra qualquer – produz um sujeito, cuja beleza, para além de todo dispositivo linguageiro, é conjunto de metáforas que metaforizam outras excelências. Louis Marin ainda assevera que um primeiro efeito do dispositivo representativo, que um primeiro poder da representação seria o “efecto y poder de presencia en lugar de ausencia y la muerte”(MARIN, 2009, p. 137), mas a memória que os retratos poéticos produzem, se é garantidora de salvaguarda frente à ausência e à morte, o é das imagens produzidas pelo costume genérico e principalmente do próprio costume genérico, gerador de infinitas representações de um mesmo, de um belo ideal. É como se o retrato da *donna*, para de fato sê-lo, tivesse de aderir a essa presença que nos vemos obrigados a tomar como “real”, porque não há outra possível que a força do costume autorize; o belo ideal da notação é a representação do real pelo rechaço costumeiro de outras formas de notação. Louis Marin, ao falar dos retratos do rei, afirma que o rei somente o é verdadeiramente “em imagens”, e que estas, as imagens, “são sua presença real”; segundo ainda Louis Marin, “a crença na eficácia e operatividade dos seus signos icônicos é obrigatória”, porque, se não o fosse, isso possibilitaria o esvaziamento da substância do monarca por falta de “transubstanciação”, e dele, do monarca, não sobraria senão o simulacro, e isso é o equivalente à heresia, ao sacrilégio, ao erro e ao crime (MARIN, 2009, p. 139). João Adolfo Hansen, em seu *A sátira e o engenho*, ao falar da prática de notação dos tipos viciosos da sátira, ensina-nos que a “operação” de notar implica sempre “seccionar um corpo ou campo como notável” para expô-lo, “amplificando-o como anotado em que se corrige o notado. Ordena a operação um *notandum*, paradigma que orienta e interpreta a seleção” (Hansen, 2004, p. 195). Cabe dizer que no retrato poético da *donna* o notável implica o conhecimento do conjunto de poemas pertencentes ao gênero, porque só se nota aquilo que já está anotado, porque foi notado e está corrigido por um *notandum*; mas o *notandum* é o corpo de textos autorizados pelo costume, que ratifica e autoriza novas notações (notado) e que as corrige segundo práticas de imitação e de emulação que variam elocutivamente a autoridade produzindo variantes incontáveis dela (anotado). Nesse sentido, os discursos especularizam-se em incontáveis outros discursos, que são variantes deles: um traço comum a todos eles é, ainda segundo João Adolfo Hansen, as alusões metafóricas às partes do corpo selecionadas para compor o retrato, que, pedraria em seu conjunto a conformar o corpo geométrico e sempre artificial da *donna*, “elidem as partes iludidas do desejo” justamente ao torná-las presentes por meio do tropo (HANSEN, 2011, p. 26). João Adolfo Hansen ainda nos afirma que nesses poemas líricos está composta “a unidade virtuosa da dama e do ‘eu’ masculino da enunciação como tipos discretos animados pelos valores éticos e teológico-políticos da racionalidade da corte ibérica”, e, para que se

possa representar essa unidade virtuosa, faz-se preciso que “a figuração da beleza e graça femininas e dos preceitos da civilidade cortesã” componham “as sutilezas do desejo no jogo amatório, formando alegorias do espiritual segundo a matriz platonizante do gênero (HANSEN, 2004, p. 25). Pode-se, é claro, ler o conjunto de metáforas preciosas que compõem o retrato da dama como “sutilezas do jogo amatório”, o que de fato são, caso pensemos no emprego do engenho para compô-las; pode-se também, é claro, pensar essas mesmas metáforas como “alegoria” do espiritual “segundo matrizes platonizantes do gênero”; mas, como dizia Georges Duby (2011, p. 31-45)), amor não é palavra que possa designar com acuidade o que leva, na antiga sociedade europeia, seja aquela dos séculos XII e XIII, seja naquela dos séculos XVI e XVII, às núpcias e aos esponsais em sociedades monárquicas em cujo seio os bens de raiz se transmitem em linhagem patrilinear, de acordo com leis de primogenitura. A representação da *donna* segundo princípios de civilidade cortesã implica reconhecer nela o valor moral e espiritual, metaforizado na preciosidade mineral que a constitui, mas, ao mesmo tempo, pode-se pensar que essas metáforas sopesam o valor estamental e familiar dela, enfatizando-se o que nela há em termos de *worldly goods*, como diziam os ingleses desse tempo. A mundaneidade do sopesamento de seu valor no mercado matrimonial é condição de sua valoração para quem dela dispõe – a família –, assim como para quem a recebe – o varão, não estando esse princípio de racionalidade em desacordo com o outro. O que se pode afirmar com certeza é que o retrato poético da *donna*, por embasar-se no princípio de que a poesia é análogo da pintura, produz normalmente no aparato didascálico que intitula cada retrato a assunção de que há uma relação mimética entre retrato e retratado, e de que, portanto, há simultaneamente “uma relação de dependência interna e uma relação externa; como afirma Louis Marin, “Nombrar al rey delante de su retrato es a la vez decir que éste se le parece, que le debe su existencia y que incluye su nombre” (MARIN, 2009, p. 142); são justamente essas mesmas declarações com que nos deparamos nas didascálias dos retratos poéticos: uma semelhança (parecer-se), o ser signo de algo (dever a existência a) e nomeá-lo (inclusão do nome do que se retrata). Se no caso dos retratos do rei essas assunções parecem ter algum sentido, no caso dos retratos poéticos da *donna* parecem-nos todas elas puro artifício, engenhosíssimo, decerto, porque a semelhança de que se fala é semelhança de discurso a discurso; a existência é devida àquela do costume genérico já praticado e autorizado por gerações de poetas, e, o nome, intercambiáveis todos entre si, seriam espécie de antonomásia – Laura, Clori, Lídia, Anarda –, e metáforas uns dos outros; nesse sentido, a imagem que é produzida pelo retrato poético não é cópia, não é simulacro, não é imitação distante pelo menos um grau do real que supostamente imitaria, não é um duplo, não é um substituto. É a engenhosidade que no-lo apresenta como efeito de uma causa primeira, que seria o objeto da imitação. Quando se diz na didascália de um poema que ele foi tirado ao natural, pensamos sempre no “que essa imagem não dá a conhecer por semelhança ou parecer” (MARIN, 2009, p. 147). O que não se pensa nunca é justamente no caráter lúdico da própria inscrição titular, que, ao remeter para um presente, “aquele de que se tira ao natural”, não nos diz nunca se é uma mulher ou uma *donna*; tirar ao natural é imitar a natureza, mas ela já não está excelentemente imitada nos modelos que se toma para imitar? Desse modo, o retrato poético não tiraria sua força do fato de ser um mimema, como diria Louis Marin, mas donde então a tiraria? Do contrato enunciativo que liga o poeta aos seus leitores ou ouvintes, que faz com que vejam a *donna*, ora ausente, presente no retrato tirado ao natural; o corpo que o poeta me apresenta é uma constelação de metáforas, em que algumas estão por partes seletas do corpo amado, mas que, ao mesmo tempo, metaforizam os valores superiores da alma da *donna* e do eu que dela fala, e, também, a posição estamental, a honra e o orgulho familiar evidentes nos *worldly goods*. A luz que a penetra parece ser o símbolo da possibilidade de transubstanciação de um valor metafórico em

outro e que maximiza a visualidade do retrato, mas a luz, que não se vê a não ser quando reflexa, é condição no retrato em claro e escuro da notação do por à vista a cor, como o verde da esmeralda, o vermelho do rubi, o ebúrneo do marfim, como ênfase engenhosa do *ut pictura poesis*. O poeta que adere por imitação e emulação aos modelos declara-se ao mesmo tempo como poeta e, também, como censor; como nos diz Louis Marin, o censor fixa a verdade do que se disse, a autoridade e a legitimidade “da posição soberana da enunciação”, da sua, e de todas aquelas que, ao autorizá-la, estão por seu turno validadas pela mesma enunciação (MARIN, 2009, p. 148). O poeitar implica, pelo que já foi exposto, uma outra prática, que lhe é anterior, a da leitura; no caso daquela que toma por objeto retratos poéticos, deparamo-nos com textos, a que se aplica de forma mais do que apropriada o verbo ler. Mas, por ser retrato o que se lê, conquanto poético, seria preciso refletir sobre a prática de leitura como tendo, neste caso, de se caracterizar por alguma especificidade? O retrato poético parece exigir de nós que permaneçamos na esfera do legível, na medida em que é tipo de discurso; mas um discurso que se nomeia a si mesmo retrato exclui por necessidade de si e da prática leitora a ideia de “visível”, própria da recepção dos quadros e das imagens?

(III)

O retrato poético da *donna* em metáforas de doces oferta-se ao leitor/ouvinte apresentando-lhe um corpo, mas um corpo para consumição, como um corpo eucarístico; em todo caso, é um corpo para ser comido. Poder-se-ia arguir aqui que aquilo que o retrato poético dá a ver por meio das metáforas de doces substitutivas das partes do corpo retratado seria aquilo que escapa justamente à esfera do discurso, que nenhuma palavra poderia enunciar. Um dos retratos poéticos compostos com metáforas de doce, publicado em *Fênix Renascida*, principia pelo *caput*, mas por remissão aos olhos da *donna*, denominados “feiticeiros das almas”; a magia dos olhos aplica-se primeiramente ao roubo das vidas dos que os contemplam, ou seja, tomam para si a vida do amante, tópica recorrente em poemas da *ars laudandi*, bastando recordar incontáveis poemas de Sá de Miranda, Luís de Camões, Antônio Bernardes, Antônio Ferreira, além de uma imensa plêiade de poetas do século XVII; a magia com que se toma para si a alma de outrem, no entanto, só se explicita nos versos subsequentes do poema: a boca da amada, chamada metaforicamente cravo – metáfora usual em poemas desse gênero – “cheirosa respira/Bafos de calambuco/Que nasce na China”; como se sabe, o calambuco, planta pertencente ao gênero *Calophyllum*, estava entre as especiarias empregadas na condimentação de doces; se a boca é cravo, é flor, e como flor, nasceu para ser colhida. Declarar ao princípio do poema que da amada “Sua boca é cravo” é recurso que serve para entintar o retrato, aplicando-lhe cor, o que incrementa o efeito de vividez, mas o odor de que se fala, o da boca, não é o do cravo, mas o do calambuco, que torna assim a flor duplamente tentadora, a pedir a mão daquele que a colherá: a flor encanta por uma dupla sinestesia: o recurso à visão e àquele ao olfato: esse tipo de metáfora é sem sombra de dúvida um *prosomaton* (HANSEN, 2006, p. 94), pois como o retrato fala da *donna* como vivente, deixa à fantasia a atribuição de ação e movimento. Em estrofe subsequente do poema, ocorre o vocábulo “feitício”; essa ocorrência é de suma importância para a interpretação da obra, porque se entende como a “feiticeira das almas opera”; chama-se de “feitício goloso”, e, portanto, que ocasiona gula, à sua “garganta”, “Porque toda está feita/De assucar, e nata”. Sabe-se com Bluteau que na antiga monarquia portuguesa “gula” não era apenas ao vício de comer e não significava a mera apetência, sentido esse presente de modo claro no poema que ora analisamos;

gula era não apenas “comer com sofreguidão”, o que implica sensualidade extremada, mas também comer o que é vedado comer (BLUTEAU, 1713, p. 160); ao discorrer sobre o comer o que se proíbe comer, assevera Bluteau:

(gula) Comerres proibidos, como fizerão nossos primeiros pais, que abrindo a bocca ao pomo vedado, derão no mundo entrada à todos os infortúnios. He a gula rica de appetite, incentivo da sensualidade, ruína da saúde, & morte do espirito. Tirou a gula a Adão e Eva a inocencia [...] (BLUTEAU, 1713, p. 160).

O “feitiço goloso” leva aquele que por ele está enfeitiçado à mais acabada apetência, ao desejo de ingestão do fruto que lhe incentiva a sensualidade (garganta de açúcar e nata), e que lhe é causa de morte do espírito; o corpo de Jacinta, este é o nome da “feiticeira das almas”, é composto de gulodices, como, por exemplo, seu talhe, todo feito de “alcorça”- massa de açúcar com que se preparavam antigamente muitos doces -, ou ainda as mãos, feitas de açúcar refinado. O corpo que a “feiticeira das almas” dá a comer é o seu próprio, que sem sombra de dúvida faz recordar, para além do corpo da *donna*, o corpo eucarístico, cujas tópicas no entanto foram rebaixadas, atraídas para os campos de significação do ventre e do baixo corporal, porque, como nos ensina Bakhtin, as aberturas por que o corpo se comunica com o mundo são ao mesmo tempo as que promovem a ingestão e a eliminação do ingerido (BAKHTIN, 1987, p. 277). A representação da *donna* em metáforas de doce aproxima cognoscíveis entremos ou conceitos distantes por meio da manutenção de um predicado constante, base de todo tropo metafórico (HANSEN, 2006, p. 90); as metáforas de doce, no entanto, ao conformarem o retrato, intensificam o efeito de visualização pela origem distópica das metáforas frente aos termos próprios que elas substituem, e, mais, apelam ao mesmo tempo para os campos do paladar e olfato; se os olhos estimulam o varão à cobiça, o olfato acrescenta àquela o apelo à gustação, mastigação e ingestão, com todo o sentido sexual que a prática de integração de um ser no outro implica. A risibilidade do cômico do poema se intensifica pelo fato de ser o varão a ser penetrado pela *donna* que ingere; aquela que é comida penetra as entranhas daquele que a come, inversão essa tipicamente cômica e baixa como também o demonstrou à exaustão Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 1987, p. 279). A última estrofe do poema resume a distribuição e o tratamento tropológico da matéria, rematando do modo que segue a composição: “Toda a bela Jacinta/Dos pés à cabeça/Està feita de assucar/De mel e manteiga.” O conjunto de metáforas que substituem as partes do corpo da *donna* pertencem todas a um mesmo campo de significação, o que evidencia sua isotopia, bastando esta para indicar que a fantasia é operada a todo o momento pelo juízo, prática própria de discreto (HANSEN, 2006, p. 95). Tornar a palavra poética comível: parece ser esse o efeito que o poema visa a produzir, e, conquanto cômico, muito diferente em sua finalidade de outros poemas cômicos também publicados em *Fênix Renascida*, que, tratando de doces e de dá-los a outrem, referem o baixo corporal pelos efeitos nocivos produzidos por acepipes “passados” ou podres, o que não é absolutamente o caso do retrato que vimos analisando; basta para tanto compará-lo ao poema intitulado “A F. dando-lhe um bolo podre, o qual comido lhe causou uma desenteria”, de Jerônimo Baía (FÊNIX RENASCIDA, 2017, p. 532-533). O procedimento de composição do retrato cômico da *donna* por meio das metáforas de doce remete ao lugar poético comuníssimo que trata da arte de composição de uma bela mulher por Zêuxis; como o diz João Adolfo Hansen, “Zêuxis seleciona as partes mais belas das jovens que lhe foram apresentadas e inventa com elas o corpo de uma deusa”, e o faz por meio de técnica abstrativa (HANSEN, 2006, p. 95); analogamente, o poeta que compõe o retrato cômico seleciona os doces que mais estimulam a gulodice e a apetência para com eles conformar novo confeito, contrafação de divindade ou de *donna* ao modo petrarquista para dá-la à boca. Sabe-se da reação física a um estímulo sinestésico, quando,

por exemplo, ao ler a palavra limão se põe alguém a salivar; diante de um retrato que põe diante dos olhos signos que significam conceitos de natureza olfativa e gustativa, é preciso perguntar-se qual é a estrutura liminar entre o ler, o ver, o cheirar e o gostar (CHARTIER, 1996, p. 76). Os dispositivos de visualização, e outros, que afetam outros sentidos, no retrato em metáforas de doce, funcionam analogamente, enquanto conjunto de dispositivos discursivos, àqueles que operam a visualização da *donna* em retratos típicos da *ars laudandi*: veja-se, por exemplo, “A uma crueldade formosa”, madrigal de Jerônimo Baía:

A minha bela ingrata
Cabelo de ouro tem, frente de prata,
De bronze o coração, de aço o peito,
São os olhos luzentes,
Por quem choro e suspiro
Desfeito em cinza, em lágrimas desfeito,
Celestial safiro;
Os beijos são rubins, perlas os dentes,
A lustrosa garganta
De mármore polido,
A mão se jaspe, de alabastro a planta,
Que muito pois, Cupido,
Que tenha tanto rigor tanta lindeza,
As feições milagrosas
Para igualar desdéns a formosuras
De preciosos metais, pedras preciosas,
E de duros metais, de pedras duras. (FÊNIX RENASCIDA, 2017, p. 376-377)

O que importa por ora ressaltar é que a metáfora aurífera para designação da cabeleira, assim como a correlata, argêntea, para designação de “frente”, tem relação direta com o preceito retórico de “evidência”, e, também, com o que se pode chamar de “acuidade visual”. Se nos recordarmos, como como diz Michael Baxandall, que esta deve ser compreendida como “diferentes graus de resposta sensitiva”, produzidos pela retina, que geram diversos “graus de nitidez do campo visual”, é preciso perguntar como a poesia, sendo palavra, sem impactar diretamente a sensibilidade visual, provoca, na ausência de estímulo luminoso, a cognição de efeitos de sentido verdadeiramente lucíferos pelo acúmulo de *verba* que significam luz e visão: a visão nítida ou evidente é uma função, não apenas do sujeito, mas, sobretudo, da linguagem, operada pelo tropo da metáfora, que, ao fazer colidir corpos de palavras, acumula aqueles semanticamente congruentes e que amplificam as ideias basilares de luz e visão, apresentando-os um a um, de modo que a inteligência possa captá-los como o olho o faz, sendo o próprio procedimento de apreensão análogo ao da captura ou apropriação visual. Sabia-se, desde o século XVII, que a visão nítida ou evidente, como nos ensina Michael Baxandall, dependia da atenção, sendo ao mesmo tempo um problema perceptual e psicológico, o que fica claro em excerto de Sébastien le Clerc, citado pelo estudioso britânico:

Embora se possa descortinar perfeitamente, com um único olhar, grandes extensões de pradaria, só se vê de modo distinto uma pequena porção de cada vez, e há duas razões para isso. A primeira [a acuidade física] é que os objetos só são representados com nitidez na vista em um ângulo muito reduzido, como acabamos de verificar; a segunda [a atenção] é que, sendo a mente incapaz de prestar atenção em muitas coisas ao mesmo tempo, ela somente examina os objetos pedaço por pedaço. Assim, embora seja possível percebermos com um simples olhar um objeto volumoso como um palácio, e que se forme em nossos olhos uma imagem que nos permite ter uma ideia favorável ou desfavorável dele, apesar disso faltará a essa ideia a nitidez das partes, porque a mente, nesse

estágio, não se aplica de um modo particular a cada imagem [“visão global que precede a atenção”]. Mas quando a mente deseja saber a que ordem pertence a Arquitetura do palácio, e se ele é de bom ou mau gosto, ela se põe então a percorrê-lo com os olhos – ou melhor, com o eixo óptico do olho –, todas as partes, umas após outras, a fim de obter um conhecimento exato de cada uma em particular [“varredura atenta intencional”]. (BAXANDALL, 2006, p. 135).

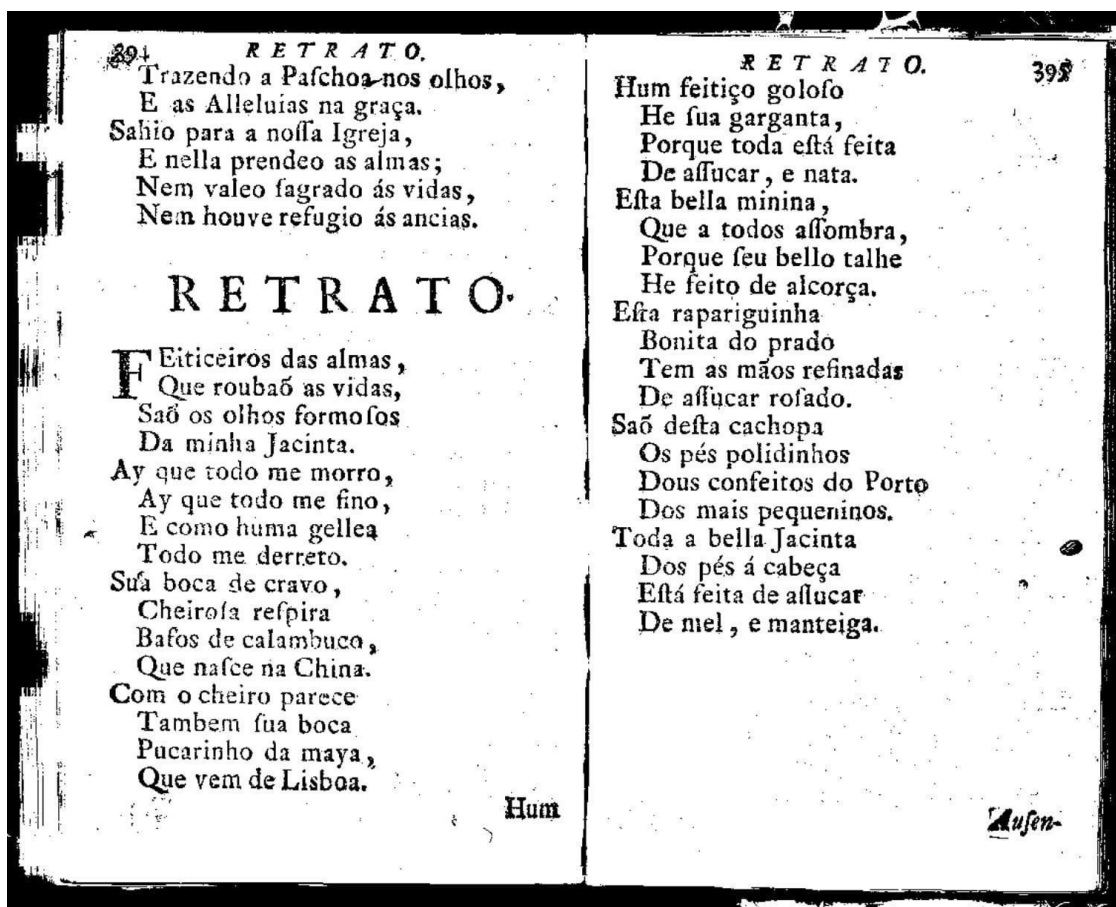
A evidência é resultante de o olho poder perceber cada parte do edifício distintamente, porque sua apreensão destaca-se da apreensão da totalidade de que todas fazem parte. Mas a “evidência” da poesia que pinta retratos ganha em nitidez frente à pintura, porque, contrariamente a esta – que se vê obrigada, para manter o efeito de graus de nitidez e coloração que variam a diferentes distâncias do ponto fixo do olho do observador, a esmaecer e a borrar o pintado – pode a poesia produzir a intensificação de efeitos de visualização, ou *enargeia*, sem ater-se a problemas inerentes à perspectiva e suas implicações propriamente óticas. O que a poesia descritiva, típica dos retratos, faz, é produzir, pela seleção prévia dos lugares comuns do louvor da *donna*, que funcionam como procedimento substitutivo da operação da atenção seletiva, exigida quando da contemplação de «partes» ou «seções» de uma dada pintura, uma economia linguageira que intensifica o modo perceptivo de ver ao ser lido por meio da descrição, e que opera como um horizonte de possibilidade da abolição da heterogeneidade semiótica. Como já dissemos anteriormente, cabe ao protocolo de leitura fingir a presença de um modelo do retrato, ao atestar discursivamente sua existência e, ao mesmo tempo, a do procedimento mimético que o duplica; mas esse fingimento é reduplicado pela ausência do que se supostamente imita: imita-se o que não há, ou melhor, há, mas apenas como conjunto de tópicos genéricos do gênero retrato. O leitor agudo reconhece a técnica de fingir o modelo e sabe que ela produz, ao “exibir sua própria presença como imagem”, a constituição de quem lê/mira como sujeito da leitura/mirada (CHARTIER, 1996, p. 78). O retrato poético propõe-se desse modo nos fazer conhecer algo de forma mediata, mas a única mediação que há é a da própria linguagem, que se dobra sobre si mesma e produz de si metáforas, alegorias, emblemas e tudo o mais que a torne imagem; o representado ausente, a *donna*, só se torna inteligível por meio da notação que postula como necessária “uma relação decifrável entre o signo visível (legível) e o que ele significa” (CHARTIER, 1996, p. 79). O retrato poético da *donna* apresenta em sua constituição o duplo problema de que tratou Louis Marin quando estudou a representação: ao mesmo tempo que o retrato poético “representa algo”, operando de modo transitivo, ele, ao mesmo tempo, não sendo, como o declaram as didascálias que os encimam, cópia de nada, operam segundo a “dimensão da opacidade enunciativa, ao ser representação que se apresenta representando algo” (CHARTIER, 1996, p. 80). Os retratos poéticos da *donna*, contrariamente aos retratos pictóricos, não apresentariam os dispositivos que “indicam o funcionamento reflexivo da representação: a moldura, o ornamento, o decorado, a arquitetura representada” (CHARTIER, 1996, p. 83), e isso por uma razão muito simples: a operação de notação e dos elementos retratados, reduz a possibilidade de dispersão da visão ou de distração, pela redução da atenção ao campo de cada nota produzida. O conjunto de retratos poéticos produzidos em Portugal e reunidos em coletâneas, no século XVIII, como *Fênix Renascida* e *Postilhão de Apolo*, não servem apenas para atestar o valor da poesia culta e conceitual do século anterior em momento em que se desejava mudar o quadro das letras portuguesas (PÉCORA, 2002, p. 12), mas também declarar o sentido de uma comunidade de identidade e de força pública e civil a serviço da monarquia. O que é certo é que o retrato poético da *donna*, para sê-lo nos séculos XVI e XVII, tem de atender a expectativas, mas as de ordem técnica, de que vimos falando, dependem de outras, fundadas na “crença”, que, como o assevera Michel de Certeau, deve ser entendida:

não [como] o objeto do crer (um dogma, um programa, etc.), mas a adesão dos sujeitos a uma proposição, o ato de enunciá-la tendo-a por certa: dito de outra maneira, uma “modalidade” da afirmação e não seu conteúdo. (CERTEAU, 1990. p. 260).

O retrato poético em metáforas de doce não rompe, enquanto aplicação de preceitos técnicos genéricos, a ordem axial da representação – da cabeça aos pés; muitos deles, no entanto, produzem a ficção de uma verificabilidade da representação ao insistir nas ideias de “modelo” ou do “tirado ao natural”; essas ideias acabam por fazer a notação parecer um equivalente da “citação” do gênero histórico, que “inclui em si os materiais que o fundam” na forma de “uma estrutura clivada” (CHARTIER, 1990, p. 68); as formas de creditar são baseadas na enunciação da existência de um referente, que vale pelo real. É por essa razão que muitos historiadores dos dias de hoje leem os retratos poéticos, em que, na leitura, opera a crença na nomeação da representação e sua consequente subjetivação, resultando em termos interpretativos no “retrato de”, que parecem sempre significar certa coincidência imediata: subjetividade do referente, originalidade da obra, e, por conseguinte, subjetividade do autor. O retrato poético da *donna*, em sua monótona variação elocutiva de lugares comuns, permite-nos compreender que o poeta não “habita a totalidade de sua linguagem” e que, ao seu lado, “há uma linguagem que fala e de que não é o amo” (CHARTIER, 1990, p. 109). O retrato poético da *donna* é espécie de discurso de poder, de poder de constituição, porque efetua a objetivação de um sujeito, marca discursiva, mas nem por isso menos “verdadeira”, no âmbito da *poiesis* e das representações áulicas e cortesãs em geral.

Anexo 01

(Retrato poético em metáforas de doce)



Referências bibliográficas

- ALBERTI, Leone Batista. *L'architettura*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550.
- ALBERTI, Leonbatista. *Della pittura e della statua*. Milano: Società Tipographica de Classici Italiani, 1804.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention de quotidien, I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados*, nº 11 (5), 1991, p. 173-191.
- CHARTIER, Roger. Poderes y limites de la representación: Marin, el discurso y la imagen. In: *Escribir las prácticas*. Foucault, De Certeau, Marin. Buenos Aires: Manatí, 1996, p. 73-99.
- DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HANSEN, João Adolfo. Fênix Renascida & Postilhão de Apolo: uma introdução. In: PÉCORA, Alcir. *Poesia seiscentista: XVII. Fênix Renascida, Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 19-71.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo/Campinas: Ateliê/Editora Unicamp, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. Agudezas seiscentistas. In: Floema. *Caderno de Teoria e História Literária*. Vitória da Conquista, 2A, 2006, p. 85-109.
- HANSEN, João Adolfo. Códigos bibliográficos, escribas, manuscritura e códices da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: MOREIRA, Marcello. *Critica textualis in caelum revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 13-41 [p. 26].
- MARIN, Louis. Poder, representación, imagen. In: *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, Buenos Aires, nº 13, 2009, p. 135-153.
- PÉCORA, Alcir. *Poesia seiscentista: XVII. Fênix Renascida, Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002.