

Submissão: 1 de fevereiro de 2021.

Aprovação 3 de março de 2021

RESUMO: O ensaio apresenta três categorias presentes em preceptivas do período inicial moderno – agudeza, artifício e decoro – que podem fornecer alternativas historicamente verossímeis para a compreensão de obras usualmente descritas pelo emprego anacrônico do termo barroco.

Palavras-chave: barroco, agudeza, artifício, decoro, poética, retórica

ABSTRACT: This essay presents the following three categories explored in Early Modern treatises – wit, artifice and decorum – which can provide alternative historical verisimilars for the understanding of works usually described by the anachronistic term Baroque.

Keywords: Baroque, wit, artifice, decorum, poetic, rhetoric

Como é sabido, o termo “barroco” é usado em situações muito variadas, com sentidos bastante diversos. O uso mais antigo, e, portanto, mais próximo dos artistas aos quais se aplicava, era depreciativo. A partir do final do século XIX e das primeiras décadas do XX, entretanto, as diversas teorias surgidas sobretudo por inspiração de críticos alemães – Burckhardt, Wöllflin, Weisbach etc. --, se encarregaram de estabelecer o prestígio do chamado “barroco histórico”. De lá para cá, a noção de “barroco” se estabeleceu de forma relativamente estável como categoria positiva do imaginário cultural, embora aplicada a objetos e valores artísticos bastante díspares.

O que vou propor aqui, de certa forma, é uma transferência desse imaginário positivo, mas um tanto dispersivo, ao plano seco de categorias intelectuais vigentes no próprio período das obras. Não se trata de apresentar uma teoria do “barroco”, mas de especificar algumas categorias retóricas e poéticas presentes nas principais preceptivas dos séculos XVI e XVII, que depois foram relacionadas à ideia de “barroco”. Farei aqui referência a três das mais fundamentais -- *agudeza, artifício e decoro* --, no âmbito da investigação de um glossário historicamente verossímil para a interpretação das obras poéticas do início do período moderno.

I. Agudeza

A prática poética reconhecida hoje como “barroca” não era chamada assim por preceptistas e poetas do período. No caso da Península Ibérica, falava-se sobretudo em arte da *agudeza*, na Itália em *arguzia*. O primeiro sentido do termo *agudeza* era *sutileza* – sinonímia registrada no *Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Cobarrubias Orozco (1539 – 1613). Além de conter essa propriedade sutil, a *agudeza* definia-se como objeto da *faculdade do engenho*. Eis porque, historicamente, fala-se em *arte engenhosa* para referir as obras posteriormente chamadas de “barroca” ou do “período barroco”.

Mas há uma diferença relevante no emprego dos termos *engenho* e *agudeza* dentro das preceptivas seiscentistas. Entende-se a *agudeza* como *objeto* da *faculdade do engenho*, e a *faculdade engenhosa*, por sua vez, como a parte do intelecto que visa à beleza. A noção de *faculdade*, aqui, vale em sua acepção latina, que não é idêntica à concepção aristotélica de

dýnamis, que supõe uma *virtualidade* neutra, uma potência do ser e do não-ser que refere a *possibilidade* de executar determinado ato, sem implicar no ato ou na capacidade do ato. Já na acepção latina e ciceroniana que interessa aqui, *faculdade* refere uma capacidade de execução, uma força realizadora positiva.

Dentro das chamadas *faculdades intelectivas*, a *faculdade do engenho* é a que visa particularmente à produção da *beleza*, em suas várias circunstâncias. Assim, nas preceptivas do engenho, este se introduz como uma espécie de *tertius* na oposição antitrófica aristotélica entre “dialética” – a técnica de produzir argumentos convincentes e raciocínios adequados por meio do discurso – e “retórica” –, a arte de persuadir considerando as diferentes circunstâncias em que se encontram o orador e o auditório. Mais que prover o discurso do raciocínio correto e da persuasão circunstancial, o *engenho* dispõe-se a operar tecnicamente em torno da beleza e de seus efeitos. No centro dessa operação está justamente a *agudeza*, enquanto objeto por excelência da faculdade de engenho.

Entre os vários tipos de agudeza previstos pelos preceptistas, o principal é o da agudeza de *artifício* ou *artificiosa*, que busca a formosura sutil --, o que obviamente está muito distante da valorização pós-romântica do “espontâneo” e “natural”. A fórmula aguda completa poderia ser enunciada da seguinte forma: o objeto mais engenhoso e a formosura mais sutil são permanentemente buscados pelo intelecto mais artificioso.

O jesuíta aragonês Baltasar Gracián, na sua célebre *Agudeza y arte de ingenio*, de 1642, admite três categorias de “agudeza de artifício”: *conceitual*, *verbal* e *gestual*. A primeira e mais importante é a agudeza *de conceito*, onde reside justamente a sutileza de pensamento. Nos seus termos, a *agudeza de conceito* é um ato intelectual capaz de descobrir as correspondências mais sutis entre os objetos. Apenas um artista *conceituoso* está apto a descobrir relações recônditas e difíceis entre objetos distantes ou mesmo extremos do pensamento.

Para Gracián, a agudeza conceitual alcança o grau mais alto de perfeição artística, constituindo-se numa espécie de raio de luz gerado pelo entendimento do autor. A metáfora é elucidativa: a *agudeza é raio* – um tipo de inteligência que produz iluminação imediata, mas de tal intensidade que também pode cegar e produzir aporia. Assim, um autor agudo necessariamente surpreende os seus ouvintes ou leitores, e, diante do que ele diz, já não é possível continuar a conversa da mesma maneira que vinha se desenrolando até então: todo discurso é paralisado diante da luminosidade violenta e imprevista imposta pela agudeza.

Nesse processo de estabelecimento de analogias entre objetos extremos do pensamento, ocorre o concurso fundamental do *juízo*, um tipo de inteligência especialmente voltada para a *análise* de conceitos e de objetos, de modo a distinguir suas propriedades qualitativas e quantitativas. Quer dizer, o *juízo* analisa os conceitos, estabelecendo semelhanças e diferenças entre eles. Além dele, a inteligência *versátil* colabora na produção da agudeza: a ela cabendo sintetizar os objetos comparados pelo *juízo* numa forma nova e inesperada.

Não há precedência epistemológica entre *juízo* e *versatilidade*. A agudeza opera analiticamente com o *juízo*, separando e descrevendo cada objeto comparado em particular, e opera sinteticamente com a *versatilidade*, juntando-os novamente numa forma inesperada, provocando espanto, surpresa e, enfim, *meraviglia* – outra maneira de referir o efeito agudo, como o faz o também jesuíta Emanuele Tesauro, autor do *Cannochiale aristotelico*, de 1654.

Além da agudeza de conceito, as preceptivas falavam também em *agudeza de palavra*, ou *agudeza verbal*, que consiste em estabelecer correspondências com base nas relações sonoras ou gráficas entre as palavras. São consideradas inferiores à agudeza de conceito porque dependem dos sons e da grafia da língua particular em que se inscrevem, e, não podendo ser traduzidas adequadamente, a sua eficácia se restringe a essa língua original, diferentemente da agudeza conceitual, que operando com ideias, não conhece esse limite linguístico.

Exemplo óbvio de agudeza verbal são os trocadilhos e anagramas. Feitos com sucesso em determinada língua, numa outra, entretanto, podem não funcionar, pois os termos são diversos e podem não guardar relação alguma em termos de material fônico ou gráfico. Roma não é anagrama de amor em todas as línguas, o que invalida a sua aplicação universal.

Há ainda um terceiro tipo de agudeza a mencionar: a chamada *agudeza de ação*. Está associada à parte retórica da *actio* ou *pronuntiatio*, que estuda formas persuasivas de desempenho cênico, gestual ou declamatório. O porte corporal, o tom da voz, o movimento dos braços ou das mãos, o *timing* das proposições ou da apresentação de elementos visuais, a incorporação do cenário etc. -- tudo conta, tudo é objeto do exercício engenhoso.

Seja qual for o tipo de agudeza, contudo, o núcleo é sempre o mesmo: o estabelecimento de alguma relação surpreendente entre objetos distantes, isto é, que não guardem até então, entre si, qualquer associação semântica conhecida ou previsível. Trata-se sempre de produzir nexos conceituais que não estejam logicamente predeterminados. Outra maneira de dizer isso é que a sutileza aguda opera *imagens incongruentes* face ao entendimento corrente. É o princípio de incongruência que valoriza o *ato único* que postula a existência de nexos fundamentais entre objetos jamais relacionados entre si anteriormente. Vale dizer, onexo agudo entre os objetos está associado a um *ato* inédito que *inventa* ou *descobre*. Evidencia-se aí, portanto, o aspecto atual e performático da agudeza. O artifício descobre, *no ato*, um ente ou atributo que até então *parecia inexistente*.

O que foi dito acima, para ser entendido em sua acepção precisa, obriga a um breve excuro teológico que permitirá situar mais precisamente a extensão da *descoberta* prevista na doutrina da agudeza. Na perspectiva contemporânea de um mundo burguês laico, não se atribui fundamentos teológicos à existência ou aos seus entes. Quando um autor estabelece relações significativas únicas e inesperadas, diz-se que ele as *inventou*, no sentido forte de que é o seu criador original. Criação e originalidade funcionam, por assim dizer, como mútua garantia.

Não é assim para um autor do início do período moderno, pois nada que é objeto de criação humana tem o estatuto de criação *ex nihilo*, selo exclusivo de Deus. A *descoberta* de uma relação entre objetos extremos é sempre, em alguma medida, a revelação de uma relação oculta já existente entre eles, em estrita dependência da criação divina que a tudo antecede. Ou seja, nessa perspectiva, tudo o que pode ser encontrado pelo intelecto finito do homem foi antes disposto por Deus, e apenas existe como efeito – ou como *participação* -- dessa criação divina original.

O homem, ele próprio, é uma *criatura*, vale dizer, um efeito da criação divina, de modo que a descoberta de uma relação profunda ou oculta, por meio do engenho humano, refere não uma invenção *ex-nihilo*, como a criação artística é pensada hoje, mas sim a revelação de algo de que a natureza já estava impregnada a partir do ato original de criação divina. No máximo, é possível dizer que o artista engenhoso, ao estabelecer um

nexo inesperado entre os objetos de sua criação, é um *co-partícipe* da Providência divina, que agora se efetua na história, embora inteiramente e previamente concebida por Deus. O poeta é co-autor, se se quiser, de uma criação que lhe é anterior.

II. Artificio

A segunda categoria histórica das poéticas engenhosas que gostaria de aprofundar, já mencionada, é a do *artificio*. De fato, todas as categorias pertinentes aqui se articulam como peças de uma máquina heurística que pode ser desmontada e montada novamente. A separação de cada uma delas é apenas uma operação teórica, pois na *performance* do poeta, operariam todas juntas.

O termo *artificio* soa de modo negativo para a sensibilidade pós-burguesa, mas é absolutamente adequado em termos das preceptivas dos séculos XVI e XVII. Quando consideram a obra de arte como produto de artifício ou “artificiosa”, não relacionam o termo com a noção de falso e sem valor, de frívolo ou incorreto. O seu emprego histórico não carrega a conotação pejorativa do presente. Artifício é simplesmente o que existe como efeito de arte, isto é, de um domínio técnico, com doutrinas e regras voltadas à produção de um objeto.

Há *artificio* em todo tipo de saber cujas regras são capazes de gerar um objeto; da mesma maneira, todo objeto que resulta de uma operação tecnicamente regrada é chamado “artificioso”. A rigor, toda produção superior do engenho humano é artificiosa, pois supõe aristotelicamente o domínio dos meios necessários para a consecução do seu fim. Quer dizer, a noção que sustenta a de artifício é a de arte, indústria, habilidade, expediente, enfim, *técnica*, que está perfeitamente caracterizada no termo grego, *tékhnē*, tal como empregado aristotelicamente. Da mesma maneira, o termo grego *poiēsis*, que refere genericamente a arte poética, implica necessariamente em noções de produção, fatura, fábrica etc. É no âmbito desse espectro semântico que se pode entender a noção de criação artística no início do período moderno: o artista é aquele que tem um domínio racional de sua arte; por definição, está num espectro oposto ao do artista espontâneo, que faz o que faz sem saber como fez.

O artista superior controla os meios técnicos de modo a gerar muitas vezes a obra desejada; o artista menor apenas pode chegar a ela por acaso, para depois jamais ser capaz de produzir alguma outra de igual valor. Numa perspectiva historicamente ajustada, um artista espontâneo é necessariamente menor, pois o objeto que é capaz de gerar não está submetido ao domínio intelectual de uma arte, mas apenas ao domínio de um *hábito* ou *empíria*, como o artista de “feira”, ironizado por Horácio, na *Epístola aos Pisões*, que faz um único tipo de desenho, ainda quando ele não seja adequado ao conjunto do quadro executado.

Para entender a noção de artifício no período dito barroco, convém, entretanto, retornar ao magistério do jesuíta Gracián, cujo *Agudeza y arte de ingenio* propõe uma oposição fundamental:

La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio; y esta es el asunto de nuestra arte. Aquella tiende a dar alcance a las dificultosas

verdades, descubriendo la más recóndita; esta, no cuidando tanto deso, afecta la hermosura sutil; aquella es más útil, esta, deleitable.

A *perspicácia* é um tipo de inteligência criadora *difícil*, porque exige um estudo aprofundado das matérias a fim de encontrar a sua formulação *verdadeira*. Ou seja, a noção de *perspicácia* aproxima a categoria do *engenho* das categorias de *juízo* e de *verdade*. Já o tipo de correspondência inesperada descoberta pelo *artifício*, sem se opor ao verdadeiro, atende fundamentalmente à *beleza* rara, peregrina, distante das comparações habituais. Por isso mesmo, por tratar-se de um evento raro, a agudeza de artifício é também a mais capaz de *deleitar*.

Enquanto domínio técnico de meios com vistas à produção de efeitos controlados, o artifício necessariamente admite magistério, doutrina. Numa perspectiva de época, admitir-se doutrina ou regra não implica em vestir uma “camisa de força”, como vai ser tão comum e tão equivocadamente dizer-se em tempos posteriores, quando já predomina a matriz poética laica e burguesa. Bem ao contrário, os preceptistas engenhosos consideram que é justamente a doutrina que garante a variedade e copiosidade de efeitos agudos, impossíveis de obter-se mediante a imitação espontânea, buscada apenas pelo esforço episódico. Da espontaneidade, resultam poucos conceitos, e, pior, demasiado homogêneos entre si.

Ou seja, se para o senso comum pós-romântico o *artifício* é oposto ao *natural* e *verdadeiro*, o mesmo absolutamente não ocorre para os preceptistas de época. O artifício não contradiz nem a *verdade*, nem a *natureza*, apenas ajusta uma e outra à *beleza*. É possível mesmo dizer que o artifício é a mediação mais produtiva entre o *belo-artístico* e o *natural-verdadeiro*.

Mais uma vez, será preciso insistir que há uma sustentação teológica para essa mediação. A natureza é considerada um artifício do engenho divino que cria o mundo inteiramente organizado segundo a sua própria vontade, e o sustenta por meio de causas segundas operantes dentro da mesma natureza. Vale dizer, a natureza é uma *fábrica*, um mecanismo artificioso gerado por vontade e providência divinas, cujo conjunto de partes e funções particulares, por sua vez, opera regularmente por si mesmo.

A questão também pode ser formulada assim: o *artifício*, enquanto produção da maravilha, é a *ação do milagre que opera no cerne da própria natureza*. Conquanto o mundo opere por regularidade, a sua arquitetura é sempre maravilhosa, porque Deus, o arquiteto original, manifesta-se na origem de cada evento. Sob o movimento regular da natureza, está a maravilha da criação divina. E é apenas por isso que o artista está apto a descobrir relações ocultas numa natureza que, na superfície, é apenas rotina. O *artifício*, *pensado catolicamente como ocorre nas preceptivas engenhosas*, dá nome à operação intelectual que, analisando a regularidade dos eventos, descobre a sede do milagre escondido neles. A beleza do artifício traduz a maravilha da descoberta artística, aqui, necessariamente ancorada teologicamente.

Outra maneira de dizer isso é que *o belo é a face mais excelente do verdadeiro*, pois revela a face divina oculta na regularidade da natureza. Também se pode dizer que a beleza é fundamentalmente generosa, pois apresenta a verdade, ao mesmo tempo que a oferece como objeto de gozo.

III. Decoro

Uma terceira categoria associada às de *artificio* e de *agudeza* é a de *decoro*. Proveniente do latim *decorum*, participa da ideia de *conveniência* e de *adequação*. Como ocorre com o *artificio*, o sentido do termo *decoro* pertinente ao período dito barroco está bem distante do que se atribui hoje a ele, associado a algum tipo de condição psicológica, como timidez, pudor, retraimento, vergonha etc. A psicologização semântica dos vocábulos é um fenômeno comum às categorias do Antigo Regime quando passam para a era burguesa. Desde então, toda classe de eventos afetivos é atribuída a processos interiores e subjetivos. Historicamente, entretanto, a atribuição não se justifica: os processos *afetivos* eram entendidos como disposições anímicas dispostas no cerne da natureza, e apenas partilhadas com dominâncias distintas entre as diferenças pessoas.

Mais precisamente, chamava-se *decoro* à capacidade de se ajustar de modo adequado e eficaz às diferentes situações oferecidas pela vida na corte, cuja etiqueta era altamente regulada. Aplicado à obra de arte, o *decoro* refere uma concordância harmônica entre as partes do discurso ou da obra tendo em vista o seu conjunto ou unidade. Assim, qualquer objeto com intenção artística supõe concordância ou proporção entre suas partes. Essa relação proporcional interna está associada ao tipo de inteligência analítica capaz de decompor os objetos e descobrir a proporção subjacente a eles. Para Horácio, é justamente o que falta a artistas menores: o juízo que estabeleça conveniências e unifique adequadamente o conjunto.

De obras do período dito barroco, é comum dizer-se que o fragmento tomado isoladamente é ilegível ou indiscernível em si mesmo. E isso se dá justamente pela radicalização da ideia de que as partes existem em função do *decoro* do todo unificado. A partir daí, a operação artística responde a proporções cada vez mais expansivas e unificadas na totalidade. Por exemplo, na Basílica de São Pedro, no Vaticano, a caveira que avança sobre o expectador, no monumento a Alexandre VII, de Bernini, começa como pintura, com o desenho do esqueleto, antes de ganhar relevo e, enfim, tornar-se escultura.

Recursos que enganam a vista, como o *trompe-l'oeil* e a anamorfose, também respondem à razão decorosa unificadora, pois dependem de uma visão de conjunto ou da capacidade de testar diferentes pontos de vista até a descoberta do ponto de ajuste global da obra, tanto dentro de si mesma como no conjunto exterior que a recebe. A rigor, porém, nada lhe é exterior: o *decoro* avança e sistematiza tudo como obra, ainda que esteja no cenário anterior a ela.

Desse ponto de vista, o *decoro* oferece um ponto de totalização global, que opera a partir de dentro da obra para potencialmente enquadrar o mundo. Ou, para dizê-lo de outra maneira: a obra é basicamente um campo de confronto entre a variedade do mundo e o princípio de organização e unificação global posto em operação a partir da Obra Primeira da Criação.

Por exemplo, um sermão católico seiscentista deve necessariamente ser produzido considerando-se o tipo de auditório e as circunstâncias históricas em que se pronuncia: diante da corte, num salão ou numa aldeia do Maranhão; diante de El-Rei, de autoridades seculares, ou apenas pronunciado num refeitório de estudantes jesuítas. As muitas variáveis requerem ajustes e adequações entre o sermão e o espaço/ tempo da sua pregação.

O *decoro*, como se pode ver pelo exemplo acima, também está vinculado ao *gênero*

no qual a obra se inscreve. Para os autores do período, que se apropriam de categorias longamente debatidas pela tradição retórico-poética antiga, o decoro deve, por exemplo, observar a conveniência entre o ornato e a matéria. Assim, assuntos baixos pedem um tipo de elocução ou representação baixa, da mesma maneira que os altos ou médios pedem tratamento de registro proporcional. O que é indecoroso num gênero pode ser considerado decoroso em outro: um termo de calão, impróprio num gênero alto como a tragédia, poderia ser bem-vindo e bem achado numa sátira; uma elocução engenhosa, com amplo uso de figuras de linguagem poderia ser adequada à poesia lírica, mas inadequada a um sermão, cujo orador, para ser capaz de emitir provas morais a respeito de si, deve se mostrar humilde em seu discurso.

E se a imagem eficaz do *caráter* do orador, no sermão, depende do ajuste decoroso do discurso, ocorre o mesmo com o “caráter” das personagens de um drama. Por exemplo, os velhos devem falar como velhos, jovens como jovens; uma inversão pode introduzir uma inverossimilhança ou um efeito absolutamente previsto, dependendo do domínio que o artista tenha da categoria do decoro e do alcance que seja capaz de imprimir à *licença* – à liberdade de invenção que dispõe como autor. Em qualquer caso, desses ajustes depende sempre o efeito global das representações.

No caso da poesia moderna, um “poema” é uma designação genérica que pode aplicar-se tanto a temas quotidianos, como a afetivos de qualquer sorte ou mesmo sacros. Já para um autor dos séculos XVI ou XVII, cada composição está pensada em função de um tipo de afeto ou de circunstância, e a conexão entre eles é fornecida justamente pelas distinções de gênero, ou de formas associadas a cada gênero.

Por exemplo, no âmbito da poesia lírica, um soneto é uma forma fixa estruturalmente equivalente a um silogismo, que demanda um tipo de inteligência demonstrativa, apenas verossímil em ambientes cultos de corte. Ainda mais, o desfecho do soneto admite uma chave de ouro capaz de romper ou desmentir a expectativa do silogismo que ele próprio criou ao longo do seu andamento. Por isso mesmo, aplicando-se as categorias horacianas pertinentes, o soneto é forma poética a ler-se *de perto*, com atenção, muitas vezes.

Quer dizer, o soneto demanda do autor uma inteligência analítica e especulativa; um raciocínio que se constrói e acompanha até o próprio desmentido, que fulmina a construção anterior e emudece o leitor. Trata-se de um movimento explicitamente intelectual, ajustado à especulação amorosa em situações cultivadas, mas inadequado para ambientes rústicos, por exemplo. Os sonetos de matéria lírica de Petrarca ou Camões casam mal com a ideia de confissão ou de declaração espontânea de burgueses apaixonados.

Se não se tratar de análise amorosa, mas sim de matéria fúnebre, o poeta dos primeiros séculos da época moderna não escolheria a forma do soneto, mas da elegia, ou quem sabe do epitáfio; caso prefira a prosa narrativa ao verso, pode ser que escolha escrever um panegírico. Cada uma dessas formas tem um assunto, uma medida, um decoro próprio, conectados convenientemente entre si, mas não a qualquer outra forma.

Para dar mais um exemplo: um poema épico usa exemplarmente o hexâmetro datílico, que é o mesmo tipo de verso aplicado nas matrizes homéricas da *Iliada* e da *Odisséia*, cujo andamento sugere uma marcação rítmica bélica, militar. Por isso mesmo, não seria decoroso aplicar o hexâmetro datílico a uma construção lírica, ou a uma matéria ordinária, a menos que se pretenda obter um tipo de efeito satírico ou cômico, como o faz o português Bocage (1765 – 1805), na *Ribeirada*:

*Ó Musa galicada e fedorenta
Tu, que às fadas 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, ó musa obscena,
Que eu com rijo tesão pego na pena.
(...)*

O efeito hilariante obtido decorre do fato de Bocage usar para um *tema baixo* uma marcação rítmica alta, de modo que o próprio movimento indecoroso resulta significativo --, mas isso tudo desde que se conheça regulamentação decorosa da poesia da época.

Também é perfeitamente possível a um autor desse período conceber obras completamente distintas, em registros muito diferentes. Não há qualquer incoerência ou inconsistência nessa variedade, desde que, a cada vez, use o metro que é próprio a cada matéria tratada. Críticos pós-românticos que ignoram as regulamentações retórico-poéticas aplicadas ao caso, tendem a ler qualquer obra como produto do século XIX ou XX, e acusam, por vezes, a falta de “sinceridade” dos autores do período dito barroco. Trata-se de uma crítica anacrônica, que opera com a ideia de “unidade psicológica” ou de “interioridade” do autor, o que não funciona para um autor cuja composição está regulada pelo decoro. Apenas o que é da alçada do decoro regula o que é próprio ou impróprio. “Interioridade” ou “subjetividade” para um autor desse período são categorias extra-técnicas, que, enquanto tal, não dizem respeito às condições significativas de criação.

IV. Um novo vocabulário para as antigas práticas poéticas

O estudioso de música antiga não pode se contentar com as práticas demandadas ou sugeridas pela música lírica do século XIX, pois ele estará fazendo transferências exorbitantes para um passado em que ela não havia, e o equívoco necessariamente o impedirá de apreciar os melhores efeitos artísticos daquela música, pois ela demandava outras técnicas, outros treinos, outros valores musicais. Da mesma forma, para falar adequadamente de “barroco”, é preciso mobilizar um vocabulário mais adequado aos efeitos pretendidos por aquele tipo de prática artística.

A rigor, para falar adequadamente de “barroco”, o melhor mesmo seria deixar de lado a mitologia associada ao “barroco” e tatear um novo vocabulário, dotado de outras categorias críticas, mais capazes de descrever e analisar aquelas práticas artísticas -- *ainda que seja apenas um vocabulário de passagem*. Alguém poderia arguir: por que dar-se ao trabalho de inventar uma língua de passagem, necessariamente artificial, em vez de descobrir propriamente a *língua original*?

A resposta cabal é: essa língua original já não está disponível para o pesquisador, crítico ou apreciador contemporâneo. Ela se foi com os séculos em que existiu. O que

persiste dela são, por assim dizer, fragmentos, objetos, obras particulares. Que não são menos belas ou significativas, enquanto obras, com a ruína do tempo em que floresceram. O que está ao alcance do crítico atual é o empenho de construir intelectualmente um vocabulário que proceda da observação e do estudo do arquivo, outra forma de referir ruínas. Em qualquer caso, porém, ele deve saber que a sua elucubração já não poderá estar isenta da contaminação do vocabulário do tempo presente, verdadeiramente estranho àquelas obras.

Vagamente inspirado em Donald Davidson, prefiro então falar de um vocabulário *de passagem*, isto é, um vocabulário alternativo ao jargão altamente impróprio de descrição do passado como falta em direção ao futuro, que não foi o deles, mas ao mesmo tempo um vocabulário tão somente verossímil em relação àquele passado, que tampouco foi o deles, já que apenas pode ser reconstruído como molde, como hipótese, como fruto de estudo, mas não como realidade que se pode viver.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Rhétorique* (Livres I, II, III), Paris, Belles Lettres, 1965.

_____. *Poétique*, Paris, Belles Lettres, 1965.

BATLLORI, Miguel. *Gracyán y el Barroco*, Roma, ed. di Storia e Letteratura, 1958.

CHASTEL, André. *Retorica e Barocco*, Roma, Fratelli Bocca, 1955.

CÍCERO, M.T. *L'Orateur/Du Meilleur genre d'orateurs*, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

CLARK, David Lemen. *Rhetoric and Poetry in the renaissance*. NY, 1922.

FUMAROLI, M. *L'Âge de l'éloquence*. Genebra, Droz, 1980.

GILSON, Étienne, *Michel Menot et la Technique du Sermon Médiéval* in *Revue d'Histoire Franciscaine*, t. II, nº 3, julho, Paris, 1925.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. In: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar-Del Hoyo, 1960.

HORACIO. *Arte Poética*. Madrid, Clásicos Dykinson, 2010.

SÉBILLET, et al. *Traité de poétique et de rhétorique de la renaissance*. Paris, Hachette, 1990.

SEIGEL, Jerrold. *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism: the union of eloquence and wisdom, Petrarch to Valla*. Princeton, 1968.

TESAURO, Emmanuel. *Il Cannochiale Aristotelico*, Torino, Einaudi, 1978.