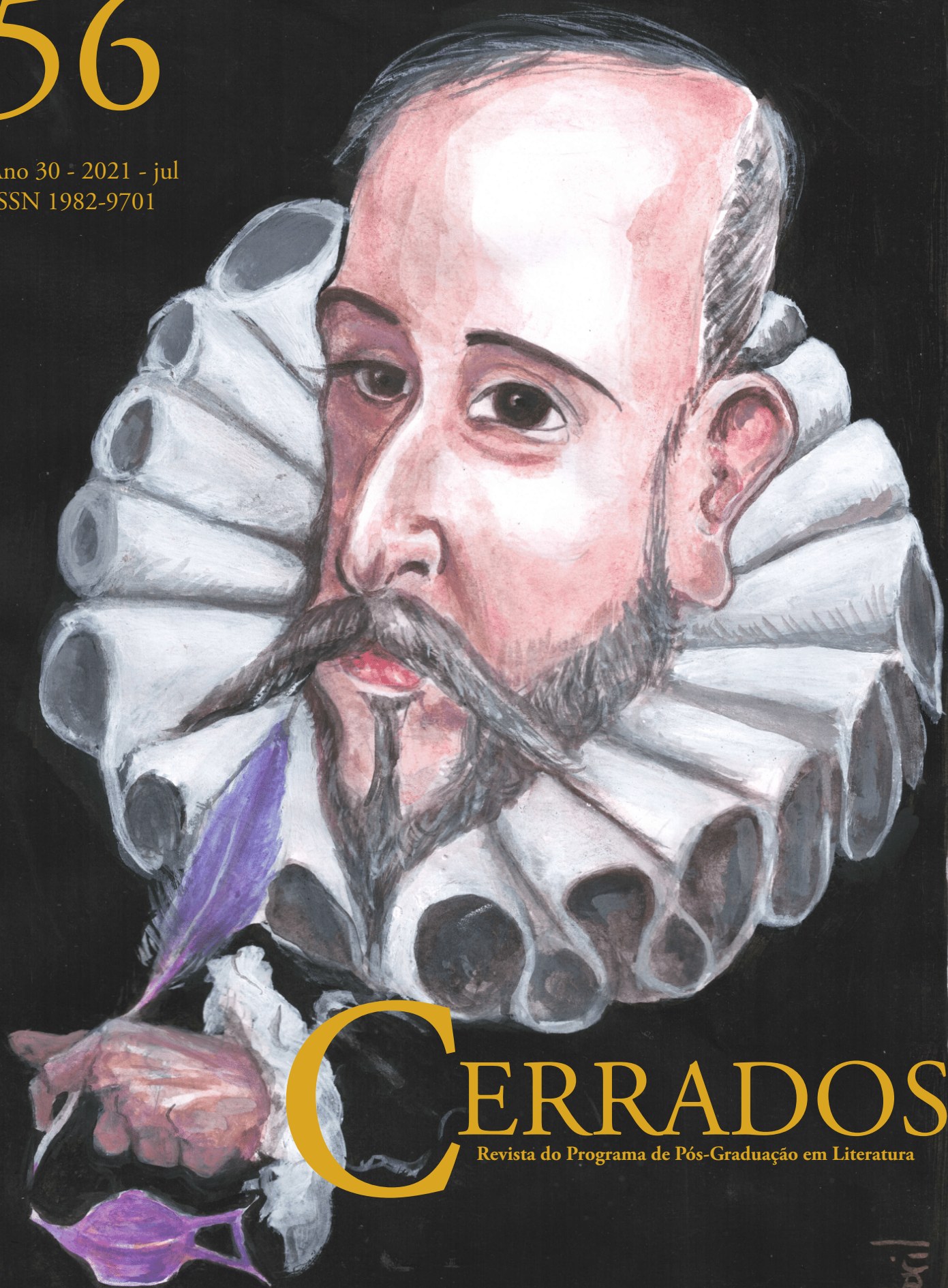


56

Ano 30 - 2021 - jul
ISSN 1982-9701



CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

ARTES E LETRAS DOS
SÉCULOS XVI A XVIII

Abel



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora
Márcia Abrahão

Vice-reitor
Enrique Huelva Unternbaum

Decana de pesquisa e pós-graduação
Adalene Moreira Silva

Diretor do Instituto de Letras
Anderson da Mata

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pedro Mandagará

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura
Maria da Glória Mgalhães dos Reis

Editor-Chefe
André Luís Gomes

Equipe Editorial
Claudio R. V. Braga
Pedro Mandagará

Editor Assistente
André Aires

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos com temporâneos.

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Editores

Claudio R. V. Braga

Pedro Mandagará

Editor Assistente

André Aires

Organizadores deste v. 56

José Luis Martinez (UnB)

Lavínia Silveiras (UNIFESP)

Apoio

Poslit/IL/UnB

Imagem da capa:

Carlos Costa Ávila, Interpretação gráfica de retrato de Góngora I

Aquarela e guache, sobre papel, 21cm-29,7cm

Imagem da contracapa:

Carlos Costa Ávila, Interpretação gráfica de retrato de Góngora II

Tinta chinesa, aguada sobre papel, 21cm-29,7cm

Projeto Gráfico

Piero Eyben

Diagramação

Piero Eyben

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Afonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. Cerrados, Brasília, v. 56, p. 00-00, jul. 2021.

Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

– Vol. 1, n. 1 (1992) – Brasília: PósLit, 1992 –

Quadrimestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura. 2. Indígena. – Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Programa de Pós-Graduação em Literatura - PósLit

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012

Campus Universitário Darcy Ribeiro

Asa Norte – Brasília – DF

CEP: 70910-900

Telefone: +55 (61) 3107-7100

56

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Dossiê

*Artes e Letras dos
Séculos XVI a XVIII*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

<i>Lavinia Silveiras e José Luis Martinez Amaro</i>	08
---	----

DOSSIÊ TEMÁTICO

Categorias poéticas alternativas à ideia de Barroco <i>Alcir Pécora</i>	10
Peste e poesia no século XVII: apresentação breve da obra de Francisco Rodrigues Lobo <i>Maria do Socorro Fernandes de Carvalho</i>	21
Oriente al occidente: el poema-sastre. Centón, concepto, ideograma y montaje <i>Facundo Ruiz</i>	47
Discrição e prudência como práticas de representação na obra cervantina <i>Maria Augusta Vieira</i>	65
A composição do retrato da Donna segundo preceitos das <i>Ars Laudandi</i> e sua contrafação em retrato composto com metáforas de doce em <i>Fênix Renascida</i> <i>Marcello Moreira</i>	78
Pelas mãos dos curiosos – <i>Livros de poetas na Bahia setecentista</i> <i>Adma Muhana</i>	91
<i>Ut Musica Poesis</i> : leitura do <i>Requiem</i> (1791), de Mozart <i>Jean Pierre Chauvin</i>	116
A caminho do céu e do inferno: configurações do peregrino e do réprobo da <i>História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito</i> <i>Marcus De Martini e Isabel Scremin da Silva</i>	141
<i>Historia de la conquista de México</i> de Dom Antonio de Solís: elogio e vitupério nos retratos de Hernán Cortés e Moctezuma <i>Deolinda de Jesus Freire</i>	160
Os usos do tipo “simples homem” na composição do louvor na cronística de Gomes Eanes de Zurara <i>Jerry Santos Guimarães</i>	182
Nem galã apaixonado, nem dama triunfal, nem final feliz: a disputa de gênero na comédia <i>No hay cosa como callar</i> , de Calderón de la Barca <i>Miguel Ángel Zamorano Heras</i>	200

RESENHAS

“Alla Roversa”: resenha do livro *Teatro breve do século de ouro*. (PERSPECTIVA, 2020), de Miguel Ángel Zamorano Heras (org.) 218
Lucía Montenegro-Pico

Resenha de *Hidra Vocal: estudos sobre retórica e poética (em homenagem a João Adolfo Hansen)*. (ATELIÊ EDITORIAL, 2020), de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho; Marcelo Lachat; Lavinia Silvaes (org.) 225
Cleber Vinicius do Amaral Felipe

Para ler, ver e rever: resenha de *Agudezas Seiscentistas e outros ensaios*. (EDUSP, 2019), de João Adolfo Hansen 230
Lavinia Silvaes e André Fiorussi

Dossiê Temático Artes e Letras dos Séculos XVI a XVIII

Dedicamos este Dossiê Temático da *Revista Cerrados* (UnB) a estudos sobre as artes e letras dos séculos XVI a XVIII com ênfase nos gêneros, nas preceptivas e nas práticas de representação que compõem o universo conceitual e prático do âmbito letrado desse período em diferentes geografias, línguas e culturas. Trata-se de uma espiral de um tempo em que a escrita de ficção e sua articulação com música, pintura, teatro, arquitetura, escultura, história, memória e outros saberes se produziam como uma *techné* – técnica, arte – sempre específica e especificada em relação ao decoro de seu gênero, ainda que aberto decorosamente a misturas calculadas mas renovadoras. Como escreveu o icônico tratadista Baltasar Gracián: a agudeza em arte se produz escorada em uma “teórica flamante”, cujo farol anima e dá forma às criações ainda disformes do pensamento.

Nas últimas décadas, importantes estudos sobre as obras desse período vêm contribuindo para uma renovação conceitual que afeta as bases críticas da teoria literária em pelo menos duas frentes: a da história entendida como um contínuo positivo e a do texto literário como suposto reflexo do real. Evitando as generalizações transistóricas que aplicam mecanicamente ideais românticos e pós-românticos às produções desse período, as pesquisas publicadas neste Dossiê privilegiam a reconstituição dos gêneros com seus códigos de produção e recepção, em um campo necessariamente interdisciplinar em que convergem História, Letras, Filosofia e Retórica, entre outras disciplinas. Destaca-se ainda que a transformação da crítica decimonônica em peça de arquivo favorece a reconstituição dos elementos poéticos e retóricos que estruturaram as obras do período, atravessadas pelas dobras semânticas da distância que determinaram os protocolos de recepção que nos separam dessa alteridade temporal-espacial: as sociedades de corte do Antigo Regime.

Neste Dossiê, pois, reúnem-se artigos inéditos que versam sobre a escrita de ficção em variados gêneros – desde os versos piramidais de Sor Juana Inés de la Cruz até a comédia de Calderón de la Barca, passando pela égloga do polivalente poeta Rodrigues Lobo, a engenhosa prosa cervantina em sua representação de discrição e prudência, e a lírica de *Fênix Renascida e Postilhão de Apolo* cristalizada em agudas metáforas de doce. Articulando as artes e demais saberes da época, os artigos apresentam ainda a face da crônica portuguesa de fins do século XV que determina a matriz do gênero para os dois séculos seguintes; a retórica musical de um Mozart engenhoso, para além de genial; os esquecidos catálogos compostos na Bahia como ajuizamento das virtudes de escritores e poetas; os retratos históricos – e retóricos – de Cortez e Moctezuma; a teologia política da escrita histórica jesuítica; e um necessário glossário verossímil de três categorias centrais para compreender as letras do período: agudeza, artifício e decoro. Por fim, este Dossiê conta com três resenhas instrutivas sobre recentes livros dedicados às artes e conceitos dos séculos XVI a XVIII, assim como duas interpretações gráficas inéditas sobre retratos históricos de Góngora (capa e contracapa da Revista), criadas por Carlos Costa Ávila – a quem agradecemos por esse riquíssimo presente. Desejamos às leitoras e aos leitores um prazeroso encontro crítico com esse Outro – essa “língua da agudeza”, como também disse Gracián – que se tematiza e toma corpo ao longo dos artigos aqui publicados. Boa leitura!

Os organizadores,

Lavinia Silveiras (UNIFESP)

José Luis Martinez (UnB)

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, Wölflin, 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, o nexo 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 excursus 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 “articioso”. 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 dificultades

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 *artifício* e de *agudeza* é a de *decoro*. Proveniente do latim *decorum*, participa da ideia de *conveniência* e de *adequação*. Como ocorre com o *artifício*, 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.

PESTE E POESIA NO SÉCULO XVII: APRESENTAÇÃO BREVE DA OBRA DE FRANCISCO RODRIGUES LOBO

*PLAGUE AND POETRY IN THE 17TH CENTURY: A BRIEF PRESENTATION OF
FRANCISCO RODRIGUES LOBO'S WORKS*

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

Professora associada de Literatura Portuguesa na Universidade Federal de São Paulo
(UNIFESP)
maria.fernandes@unifesp.br

Submissão: 16 de dezembro de 2020.

Aprovação 25 de janeiro de 2021

RESUMO: Este artigo apresenta estudo sobre as éclogas de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), partindo do *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores*, texto que traz, na brevidade própria do discurso preambular, fundamento, histórico e finalidades do gênero das éclogas: pregação de verdades honestas e elogio das virtudes, morigeração dos costumes, desengano e queixumes contra a reputada ausência de idoneidade dos hábitos da cidade. Depois o artigo faz breve análise das dez éclogas, indiciando os termos do modo bucólico e pastoral.

Palavras-chave: agudeza, écloga, imitação, decoro, século XVII

ABSTRACT: This paper is a study concerning the eclogues of Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622), focusing on his preambular *Discourse on the life and style of shepherds*, which affirms the basis, historical background and aim of the genre: preaching of honest truths, praise of virtues and customs, disillusionment and complaints about the reputed lack of idoneity in city habits. The paper then presents a brief analysis of the ten eclogues, focusing on the terms relating to the bucolic and pastoral genres.

Keywords: wit, eclogue, imitation, decorum, 17th century

“(...) engenhoso, elegante, grande cortesão e não menor
jardineiro da língua portuguesa,
que tosou, poliu e cultivou como bom filho e grato repúblico.”
(Hospital das Letras. Dom Francisco Manuel de Melo)

A obra de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622)¹ é uma das mais conhecidas dentre os poetas seiscentistas, o que não significa que ela tenha sido muito estudada ou frequentada por leitores comuns. Quando as instituições do conhecimento do campo literário: estudos literários, pesquisa acadêmica, indústria do livro, academias e sistema do ensino formal da literatura tratam da poesia escrita no século XVII, o que não ocorre com frequência, Francisco Rodrigues Lobo aparece como um autor canônico. Recebe maior destaque a poesia que escreveu no estilo bucólico, portanto, é como autor de pastorais que seu cânone mais se evidencia. Essa proeminência apenas é disputada por sua prosa mais referida: o diálogo *Corte na aldeia e noites de inverno*, publicado em 1619.

Um índice concreto de tal aceitação aparece na presença de obras do poeta em acervos de bibliotecas públicas brasileiras. À guisa de demonstração, podemos mostrar que na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, constam cinco títulos de Rodrigues Lobo só de livros de poesia publicados no século XVII, alguns deles editados por iniciativa do próprio autor. Se forem computados os títulos publicados posteriormente, a soma aumenta bastante. Por sua vez, o acervo do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL), também do Rio de Janeiro, registra a existência de 48 itens bibliográficos de textos escritos por este autor e 7 registros da fortuna crítica que incide sobre sua obra, escritos por estudiosos de literatura portugueses e franceses. Desse acervulo, a maior parte foi publicada no século XVIII: 13 livros, mas é no século XX que se encontram tanto edições contemporâneas de sua poesia e prosa quanto da referida crítica literária, que soma 20 itens.

A partir deste conjunto breve de dados, é possível fazer algumas ponderações. Trata-se, comparativamente com acervos de outros prestigiados poetas seiscentistas

1. Estudiosos se dividem entre as datas supostas do nascimento do poeta: 1573, 1574 ou 1580, e de morte: 1621 ou 1622.

lusitanos, de um número elevado de títulos, o que corrobora seu lugar no cânone das letras portuguesas. Posto que minimamente, a crítica literária do século XX em âmbito europeu buscou entender a obra de Francisco Rodrigues Lobo, contudo esse interesse não foi suficiente para suprir com informações e reflexões um exercício de compreensão da obra conjunta desse autor. Acredito ser esse o artigo principal que deve mover uma reflexão sobre as razões do distanciamento do público leitor contemporâneo às letras de prosa e poesia escritas na virada do século XVI para o século XVII.

Quanto às duas edições seiscentistas, presentes nos acervos das duas maiores bibliotecas brasileiras de poesia lusófona, mostram que Rodrigues Lobo era tido como um poeta conceituado na corte já no seu tempo de vida, pois poucos publicavam obras poéticas individuais no início do século XVII. Autoridade conquistada em breve vida, pois sabe-se que o poeta morreu jovem, com 42 anos, numa tempestade no rio Tejo em 1622. Aparentemente sua autoridade poética cresceu a partir dos primeiros leitores, e se prolongou nos séculos XVII e XVIII, dada a copiosa edição setecentista de seus títulos. De fato, tanto no domínio da poesia quanto da prosa, a qualidade da produção desse autor nunca suscitou abstenções, como ocorreu com outros nomes contemporâneos e próximos a ele. O fato dessas bibliotecas do Brasil possuírem numerosos estudos sobre a obra de Francisco Rodrigues Lobo indica que há interesse pela apresentação de sua obra ao público que lê poesia e prosa do século XVII, ou que deseja obter informações sobre tais letras. Sabe-se que esse público leitor não é extenso, ainda assim uma apreciação concisa destes versos e discursos bem escritos na língua portuguesa é o objetivo do presente texto.

Entre os livros que compõem os dois maiores acervos brasileiros mencionados, não aparece individualizado seu primeiro título, publicado ainda no século XVI: os *Romances*, de 1596. Essa estreia editorial, todavia, inseriu imediatamente o jovem Lobo na cena letrada nacional, pois o romanceiro era gênero eferescente àquela altura de virada de centúria, a contar para isso a produção dos romances novos de Luís de Gôngora, modelo do gênero para todos os ibéricos. Aquele primeiro livro impresso, que traz 58 romances, teria despertado, segundo Jose Ares Montes, maior interesse dos poetas lusitanos¹ pelo gênero do romance novo. Entretanto, logo no início do Seiscentos o autor publicou a pastoral *A Primavera* (1601), que será a primeira parte de uma trilogia que receberá o mesmo título, inteirada pelos livros *O Pastor peregrino*, de 1608 e *O Desenganado*, de 1614. (Esses três livros, juntos na trilogia ou separados, constam nos arquivos brasileiros a partir de variadas publicações elaboradas desde suas edições primeiras). Começando com vigor o século XVII, Francisco Rodrigues Lobo se inscreve também na convenção épica e publica em 1610 o poema heroico *O Condestabre de Portugal*. Ao que parece, todavia, a maturidade poética encontra-se nas *Églogas* de 1605, livro igualmente presente em nossas bibliotecas brasileiras.

Para se ter uma demonstração material da obra de Rodrigues Lobo que se encontra no acervo do RGPL, por exemplo, os dois títulos seiscentistas são: uma edição rara de *O Condestable de Portugal*, e um exemplar do diálogo *Corte na aldeia* de 1630. Destaca-se uma edição feita em 1723, chamada de *Obras politicas moraes, e métricas: que contem vários títulos: corte na aldeia, a primavera, o condestabre, églogas e o romanceiro*, sendo comum nessas edições velhas a reunião da prosa com a trilogia mista de pastores.

1. MONTES, Jose Ares. *Gongora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1956, p. 185-186.

Em versos, o leitor que for à Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro tem ainda disponível o poema *La Iornada que la magestad catholica del rey Don Phelippe III de las Hespañas hizo a su Reyno de Portugal; y el Triumpho, y pompa con que le recibió la insigne Ciudad de Lisboa el año de 1619. Compvesta en varios romances*, publicada em Lisboa em 1623. Trata-se de 56 romances encomiásticos que representam a aclamação da entrada do rei castelhano em Lisboa. Poemas encomiásticos de aclamação são bastante comuns no início do século XVII na península ibérica.

Enfim, quanto aos livros impressos do autor, são esses os títulos disponíveis, mas o leitor pode se deparar com textos avulsos que não se encontram em nenhum dos livros conhecidos do poeta, publicados noutras edições que não as referenciadas. Para mencionar efetivamente um poema, na BN o leitor tem acesso ao *Canto elegiaco no lamentavel successo do Santissimo Sacramento que faltou do Sacratio na See da cidade do Porto* publicado em letra de imprensa em Lisboa em 1614. Partindo de uma circunstância histórica, neste *Canto* o poeta compõe cinco elegias que representam a comoção pública pelo roubo de um sacrário de igreja. Trata-se de um poema avulso, cuja composição tem origem numa matéria circunstancial vivida coletivamente na cidade de Lisboa. Ele não faz parte de nenhum dos livros organizados pelo próprio poeta, que deram estampa aos conjuntos mais orgânicos de seus poemas: sua produção pastoril, romanceira, dialógica ou os versos em *medida velha*, as redondilhas, que ele também burilou bastante. Entretanto, nesse *Canto*, o primeiro verso da primeira elegia – *Terra ia noutros anos venturosa* – mostra a mesma construção de caráter desditoso da personagem Lereno, protagonista da pastoral *O Desenganado*, publicada no mesmo ano de 1614, como vimos, noutro gênero poético, todavia. Portanto, o conjunto de sua obra é rico, exhibe peças variadas na composição retórica dos gêneros diversos. Em bibliotecas que conservam acervos antigos, há ainda a possibilidade de serem encontrados textos seus de diversas naturezas, que tenham circulado apenas manuscritos nas cortes da Ibéria, de que darei um exemplo mais adiante.

Vê-se que a obra de Rodrigues Lobo é, no conjunto, diversificada quanto aos gêneros poéticos: tercetos, quartetos e quadras, oitavas, décimas, silva, redondilhas, sonetos, canções e suas variantes: sextina ou liras; cantigas, vilancetes, glosas e motes, trovas, romances e endechas, em versos que passam da *medida velha* à *medida nova*, com o dinamismo próprio que marca a poesia escrita no Seiscentos ibérico. Porém, realça nessa constelação de versos uma peça em prosa, o diálogo *Corte na aldeia*, publicado em 1619 em Lisboa. A importância desse livro para as letras portuguesas é irredutível. Esse diálogo configurou o modelo de homem de corte na sociedade lusitana, emulando de perto o livro *O perfeito cortesão*, de Baldasare Castiglione, na Itália (1528).¹ Diálogo é gênero dos mais prestigiados nos séculos XVI e XVII; é considerado o mais dialético dos discursos pois,

1. Há um debate sobre a inserção peninsular dos modelos destes espelhos de príncipes emulados por nosso homem de letras. Cf.: BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997, p.70: “O fato de que o Índice de Lisboa de 1624 discute uma edição italiana d’*O Cortesão* com certo detalhe confirma que o texto era razoavelmente bem conhecido em Portugal naquela época.” Conforme também Luís Miguel Nava, o estudioso José Adriano Freitas de Carvalho teria apontado, em artigo escrito em 1976, outra importante fonte de imitação para Rodrigues Lobo na sua *Corte na aldeia*: tratar-se-ia do livro *Piazza Universale de Tutte le Professione del Mondo*, de 1585, escrito por Tomaso Garzoni, publicado em Veneza. In: *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apres. crítica, seleção, notas de Luís Miguel Nava. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985, p. 27. Outros estudiosos apontam modelos diversos não excludentes.

de partida, em sua composição, a existência de pelo menos duas vozes cujas opiniões se alternam sobre determinada questão, garante-lhe prontamente o lugar de troca das ideias. De toda forma, não importa o quanto Rodrigues Lobo se aproximou ou distanciou do modelo italiano produzido por Castiglione, letrado que definitivamente foi conhecido e imitado por toda a Europa no século XVI, o que importa é que as questões definidoras daquele universo letrado foram atualizadas no que concerne à língua, prosa e poesia portuguesas por essa fingida *Corte* elaborada numa aldeia lusitana:

A concepção e alguns dos temas eram claramente inspirados pelo *Cortesão*; *cortesanía*, por exemplo, graça, e também a questão da língua (...) Ele também voltou aos próprios modelos clássicos de Castiglione, não só Platão, Xenofonte e Cícero, que foram citados juntos no primeiro diálogo, mas também Horácio, Quintiliano e Sêneca.¹

Quando da publicação da *Corte na aldeia* em 1619, os leitores portugueses já conheciam diálogos relevantes nas letras quinhentistas, como o *Diálogo da Pintura Antigoa* (livro segundo), de 1548, do pintor Francisco de Holanda, os *Diálogos de amor* de Leão Hebreu, (Roma, 1535) e, no campo da doutrina, os referenciais *Diálogos sobre a vida cristã* de frei Heitor Pinto, de 1563. E vários outros, igualmente importantes, mas o livro de Lobo decididamente configurou uma silhueta para o homem de corte português na medida em que compõe um preceituário comportamental recomendando a liberalidade, a discrição, a arte da civil conversação e o domínio das letras como virtudes urbanas a serem conquistadas por todo homem educado.

No que concerne à leitura da obra poética de Francisco Rodrigues Lobo, desponta de imediato a compreensão e a prática do gênero da écloga. A estudiosa Maria de Lourdes Belchior² fez um arrazoado conjunto da obra deste poeta de ação definidora na história das letras portuguesas, lembrando que a écloga é gênero muito importante vindo das antiguidades greco-latinas, possui variedade temática e cambiante terminologia.

Por não apresentar uma estrutura fixa na convenção de sua forma, o estudo da écloga encontra dificuldades no campo literário, quando mais por ser, por outro lado, gênero totalmente descolado “(de uma suposta) realidade” que muitos leitores desejariam ver significada na literatura por compreenderem que é esse seu papel. Bem diversa dessa expectativa, o bucólico traz, sim, fantasia radicalmente pura. O costume pastoril, convenção memoriosa na poesia grega e na poesia latina³, implica o fingimento absoluto

1. BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997, p. 109.

2. BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*. Lisboa: IN-CM, 1959.

3. Convenção tão antiga que aparece dela uma figura apresentada na famosa descrição gravada no escudo de Aquiles no antigo poema *Iliada* (séc. VIII a. C.), canto XVIII, versos de 573 a 578:

De boi de chifres erectos manada vistosa ali grava.

Uns animais eram de ouro; outros feitos de estanho luzente.

Saem do estáb'lo nessa hora, a mugir, para o pasto, que ao lado

se acha de um rio sonoro com margens de canas flexíveis.

Quatro pastores os bois conduziam, também de ouro puro;

por nove cães protegidos, de rápidos pés, vinham todos.

In: HOMERO, *Iliada*. Trad. Carlos A. Nunes. 29. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 428.

e artificioso que, conforme foi assimilado nas letras da língua portuguesa nos séculos XVI e XVII, carrega uma filosofia moral comumente vinculada ao louvor da vida campesina, ao elogio da natureza e do amor, e à elevação da virtude. Intemporalmente, temos que nela a descrição de quadros é meticulosa, ao passo que a ação narrada é necessariamente simplória. Esse é o substrato geral da écloga, de que a ficção pastoril é sempre disfarce. Os termos que se fazem programaticamente presentes são o canto, o amor (e a morte), pois sob o disfarce dos cuidados com a pecuária, em cenários com plantas, animais e instrumentos musicais típicos, pastores tratam efetivamente de poesia e de música. Nessa ficção, a musa bucólica é agreste, daí que a música tocada e cantada pelos pastores deva manter-se próxima à humildade das coisas do campo.

Quanto ao amor, por meio de pastores ou vaqueiros que fazem confissões ou relatos de dores amorosas, fingimento de tristezas e desilusões e iniludíveis desventuras, a écloga ataca vícios e males capitais, ou radica num pessimismo agudo concentrado no *desengaño*. A ação do canto, da poesia, propõe uma espécie de acrisolamento que purifica a alma do amante infeliz.

O pastor é o componente bucólico que mais distinção provoca, em especial ao leitor nosso contemporâneo que, em tese, não reconhece como plausível os dois traços dicotômicos de sua composição como personagem: rústico e conhecedor. O pastor não apenas conhece, mas pratica o cotidiano laboral do pastoreio; ao mesmo tempo é sabedor das coisas do mundo e, mais curioso, sabe exprimir esta sabedoria por meio da linguagem em estilo único. Este heroísmo *sui generis*, de personagens cujas vozes cantam paixões humanas, distanciam a écloga da concepção heroica presente na épica e na tragédia. Assim, quer pela mediocridade da matéria dos afetos humanos, quer pela rusticidade das personagens, a écloga “faz descer” o estilo rumo ao pedestre. No entanto, pela própria complexidade presente na constituição especial destes pastores-filósofos, o estilo pedestre não o é totalmente, pois mostra-se permeado o tempo inteiro de componentes poéticos e retóricos dos estilos sublime e mediano. Graça e elegância, sutileza e concisão são prerrogativas de seu estilo.

O modo bucólico imprime efetivamente uma marca muito especial nos gêneros que o realizam, à écloga converge toda essa complexidade formal. De fato, é sobre a figura do pastor que o comentador Antonio Lulio, um letrado vinculado historiograficamente aos estudos retóricos greco-bizantinos, faz incidir o decoro das éclogas: “Lo adecuado de la égloga será que un personaje rústico haga alardes de sabiduría, de hermosura o de cualquier otra cosa, com ostestación.”¹ Afirma ainda Lulio a respeito do decoro do pastor: é aquele “a quem a solidão e o ócio lhe infundem admiração pela natureza, contemplação das coisas captadas pelos sentidos e o ocupam com o saber.”²

1. LULIO, Antonio. *Sobre el decoro de la poética*. Intr., ed., trad., y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clasicas, 1994, p. 65.

2. Idem, p. 63. Contudo, é precisamente a construção deste cenário bucólico eminentemente fictício, com personagens e ações sinalizadas pela convenção do gênero, que ocasionalmente o leitor contemporâneo tem dificuldade de assimilar, nem sempre se mostrando apto a condescender com o caráter todo artificioso do gênero. Decorrencia pouco salutar dessa inabilidade de leitura pode ser vista na incompreensão das agudezas ou da instrução retórica dessa poesia, às vezes tomada banalmente como artificial e paramentada, e supostamente sem interlocução. Tal dificuldade se dá mesmo no domínio dos estudos literários que, por exemplo, correntemente identifica o poeta Francisco R. Lobo ao poeta-Lereno, personagem. Efetivamente, a pastoral apresenta sempre um “fingimento” poético fortemente centrado na *persona* do pastor. Com certeza, é em função da imitação organicista da importância da personagem Lereno que se deu o efeito de

A convenção da égloga deriva de poetas gregos muito antigos, nomeadamente de Teócrito, que deixou como herança sua estrutura poética nos *Idílios* e, pontualmente, o *topos* do lugar ameno. O livro das dez églogas, as *Bucólicas*, de Virgílio assentou o gênero nas letras em latim. Modelos cristãos elevados não faltaram: o *Bucolicum Carmen* de F. Petrarca, as *Éclogas* da J. Sannazaro, história pastoril composta por um prólogo e textos em prosa, alternados com poemas, por volta de 1485, livro que selou o modelo nas letras modernas. Em Espanha, Garcilaso de la Vega; nas letras de autores modernos em Portugal, nosso poeta teve modelos nas obras de Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, António Ferreira, Frei Agostinho da Cruz, Diogo Bernardes e, muito de perto, Luís de Camões.¹

Quanto à terminologia genérica em que se inserem as églogas, nos estudos literários, as relações entre os termos bucólico e pastoral ou pastoril, e égloga, muito próximos do ponto de vista da preceptiva, demandam apreciação elucidativa que forçosamente não cabem nesta apresentação breve da poesia pastoril de Rodrigues Lobo². Apenas é preciso deixar assente o uso assumido dos dois termos axiais modo e gênero. Na verdade, o conceito de gênero no século XVII é tão complexo que poderíamos falar, como diversos autores o fazem, em gênero bucólico, (e com isso ainda estaríamos tratando apenas de um aspecto desse conceito nuclear das letras imitativas). Tomar bucólico como gênero seria possível porque os dois primordiais postulados do gênero da égloga – canto afetivo de uma personagem pastoril enunciado, em geral, pelo modo de enunciação dialógica – são os princípios de composição atendidos por tais poemas. No entanto, é mais proveitoso, do ponto de vista da interpretação, aderir ao mais corrente uso, da parte dos estudiosos lusófonos, adotando a dupla concepção de “gênero e modo” como dois conceitos que se traspassam entre si: modo bucólico e gênero da égloga. Isso porque a ideia de modo prevê uma combinatória plural de regras de enunciação dramática, narrativa e mista, como também presume um leque de formas verbais poéticas e prosaicas que talvez ficassem confrangidas a quem pensar isoladamente numa espécie do gênero. Refletindo a partir de estudos de Rita Marnoto que o sentido de “bucólico não se vincula nem a um modo enunciativo específico, nem a uma forma de expressão fixa”³, – embora saibamos que predomine na convenção o modo dramático de enunciação, como dito; que “o princípio

comutação de imagens da figura ficcional com a pessoa empírica do poeta por parte de parcela da crítica literária a essa obra dedicada. O lugar, contudo, de interpretação deve ser procurado dentro da convenção pastoral e não na exterioridade da ficção. Enfim, a questão da recepção de poemas que imitam gêneros antigos é bastante concorrida, este não é o espaço ideal para tal debate, porém não se pode negar o fato de a produção poética mais difundida de Rodrigues Lobo incidir fortemente em um gênero advindo das antiguidades grega e latina, como a égloga, ter parcela de contribuição nos problemas de sua recepção.

1. Um texto que tenha por objetivo fazer o histórico dos modelos do gênero égloga em língua portuguesa teria de, pelo menos, mencionar autores e obras como *Diana*, de Jorge de Montemor, 1559; *Galatea*, de Miguel de Cervantes, de 1585; *Arcádia* de P. Sidney, de 1598, e a *Arcádia* de Lope de Vega; *Astrée* de Honoré d’Urfé. No teatro, o drama pastoril *Aminta*, de 1573, de Torquato Tasso e *Il Pastor Fido*, 1590, de G. Guarini. Muito antes, no mundo da Segunda Sofística grega, houve narrativas pastoris, como *Dafnis e Cloé*, de Longo (século II); e logo depois de Francisco Rodrigues Lobo ter publicado as suas dez églogas, aparece a edição impressa póstuma da *Lusitânia transformada*, de Fernão Álvares do Oriente, em 1607. O presente artigo não se arvora a fazer um tal histórico.

2. Os dois termos bucólico e pastoral são aqui tomados como sinônimos.

3. MARNOTO, Rita. *A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995, p. 17.

de dialogia é inerente não só à concepção do modo semântico-pragmático bucólico, como também ao processo de evolução histórica do gênero”¹ e, enfim, que a ficção bucólica “se adapta às mais variadas circunstâncias: para tecer encômios, para criticar ou satirizar, para celebrar ocasiões festivas, para lamentar a morte, para dissertar sobre assuntos de interesse cívico e literário, para dar voz ao sentimento amoroso”², considero proveitosa a diferenciação significada pelos dois termos. Assim, deve ficar assente que o termo *écloga* significa um gênero da arte poética que se insere na convenção bucólica que, por sua vez, se realiza em outros gêneros instruídos pelas artes poéticas e retóricas.³ Veja-se sobre a questão uma síntese de Luís Miguel Nava:

Entre nós a *écloga* assimila uma tradição bucólica, de que tanto os cancioneros medievais, onde ela é patente nas serranilhas e nas pastorelas, como o teatro vicentino nos dão conta. Foi com Garcilaso (1503-1536), poeta que com Boscán (1493-1542) introduziu em Espanha as formas literárias italianas, que a *écloga* se estabeleceu na Península, onde do lado português se iriam distinguir no seu cultivo autores como Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão, Sá de Miranda, António Ferreira, Camões, Diogo Bernardes e Frei Agostinho da Cruz.⁴

De maneira definitiva, um importante livro traz um arrazoado sobre o que significou a produção de *éclogas* nos séculos XVI e XVII na Europa: trata-se do comentário *Anotaciones a la poesia de Garcilaso*, feito pelo erudito comentador Fernando de Herrera, em 1580, em Sevilha. Nesse livro, o leitor tem diversas apreciações sobre os gêneros poéticos escritos por Garcilaso de la Vega (1503-1536), que se estendem à compreensão global do texto poético dos tempos do nosso Francisco Lobo. Segundo afirma Herrera, a propósito do bucólico:

1. Idem, p. 23.

2. Idem, p. 24.

3. Para vários autores, a terminologia mais adequada para bucólico é gênero e não modo, o que é muito pertinente se pensarmos na profundidade e versatilidade que o conceito de gênero possui nas letras anteriores à literatura moderna. *Éclogas*, *idílios*, até *fábulas*, seriam então espécies do gênero bucólico. Na verdade, qualquer que seja o modelo de interpretação adotado, o que importa é conservar a relação lógica de extensão e compreensão que os dois pares de categorias de análise portam. Observando-se ambos os modelos, vê-se que são homólogos e, sendo assim, gênero : espécie :: modo : gênero, pois, na antiga cadeia classificatória dos seres, instrumento de estudo que serve a variadas ciências, estão previstas classificações intermediárias. Tomando por exemplo a categoria classe, temos subclasse e sobre-classe de seres. Isso quer dizer que, de acordo com o modelo interpretativo modo/gênero, modo seria o termo mais abrangente em consideração da extensão de um elemento, no caso um produto da *poiesis*, um poema. Uma *écloga* individualmente seria a realização *poiética* de maior compreensão desse gênero maior, aqui chamado modo bucólico, o qual abriga outras realizações como *idílios*, de extensão e compreensão intermediárias, podendo por isso serem denominadas também pelo termo subgêneros (daquele modo). Por outro lado, o modelo interpretativo gênero/espécie, adotado por muitos estudiosos, como se disse, prevê igualmente o termo gênero como o mais abrangente, obviamente, em relação às várias espécies que ele abriga, e resguarda o termo espécie para dizer, na cadeia classificatória, aquele conjunto que compreende a maior parte dos atributos do gênero, no caso o bucólico. *Éclogas* seriam nesse caso uma espécie do gênero bucólico. De maneira que, *éclogas* de disputa musical, por exemplo, no modelo modo/gênero, seriam uma espécie do gênero *écloga* do modo bucólico; já no modelo gênero/espécie, seriam uma subespécie da espécie *écloga* do gênero bucólico.

4. In: *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apres. crítica, seleção, notas de Luís Miguel Nava. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985, p. 31.

Llamóse bucólico este género de poesía del nombre de los boyeros, que los latinos apellidan *bubulcos*, i *boukolous* los griegos, que es el más aventajado género de pastores (...) La materia d'esta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados com adulterios; competencias de rivales pero sin muertes i sangre. (...) Las costumbres representan el siglo dorado; la dicción es simples, elegante; los sentimientos afetuosos i suaves; las palabras salen al campo i a la rustiqueza de l'aldea. Pero no sin gracia ni con profunda inorancia i vegez, porque se tiempla su rusticidade com la pureza de las voces propias al estilo.¹

Se lemos com atenção, aprende-se que Herrera define o gênero da écloga a partir do seu modo, denominado aqui, como em toda parte, de “bucólico”. A matéria a ser tratada pela poesia produzida nesse modo de expressão são “ações e coisas” relacionadas a pastores, em especial, seus amores. Isso é, em tese, o que se entende pelo termo bucólico. Mas observe-se ainda o que se segue em Herrera para entendermos o significado do termo “modo” bucólico: o amor pastoril é tratado com “simplicidade e sem danos”, com o que entendemos, por exemplo, sem o ímpeto errático do heroico trágico, gênero que nunca sobreviveria sem o dano do castigo ao cometido erro (*harmatia*) pelo herói trágico, que deriva em peripécia na economia do gênero dramático. Simplicidade é igualmente o contrário do modo heroico épico. O que seria indecoroso no modo bucólico, o comentador elenca como possíveis vícios retóricos em qualquer pastoral: excessos do ciúme, vulgaridades da traição, disputas inconvenientes de pretendentes que, sem o pudor das alusões e com o destempero da violência, trariam à cena morte e sangue para desespero do leitor. Ao contrário, as virtudes do modo bucólico residem na representação de uma suposta idade de ouro da civilização, equilibrada mesmo quando discursa sobre a dor, daí os moderadores como desengano, resignação ou tristeza. A elocução das palavras e conceitos deve ser simples, também, mas nunca descuidada ou desabrida, sempre elegante na austeridade do ornato. Os afetos representados são comedidos. As palavras empregadas combinam com o que é próprio do campo rústico e verdadeiro; sem os enganos que derivam por vezes da polidez, o que não significa ser sem graça; pelo contrário, a conveniência de seu estilo deriva da temperança entre rusticidade e pureza em suas propriedades mais inerentes. Um linho fino bordado com fios de estopa. Mais adiante, Fernando de Herrera refere ainda qual noção de tempo deve constar no modo bucólico: “*Describe el ábito del que canta para mostrarnos mejor sus afetos, que lo pinta como presente, a semejança de Virgilio (...)*”², localizando na categoria temporal o presente como aquele mais adequado à exposição dos afetos e que faz parte da paisagem “pintada” no modo da pastoral. Sob a autoridade incontestada de Virgílio, o bom poeta bucólico é aquele que “pinta” o tempo “quase como” se estivesse presente na cena. Não sem razão o termo técnico para tratar de tempo, usado na dispersa arte poética em que se constitui esse comentário, é: *cronografía o descripción del tiempo*. Na arte poética, tempo é imagem. Fernando de Herrera acrescenta ainda outros traços do modo bucólico escrito por seu poeta, como o gosto por advérbios, entes mitológicos ou maravilhosos, alegorias e outros ornatos. Não conheci ainda quem possa ter escrito melhor sobre tal conceito de modo.

1. HERRERA, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Org. Inoria Pepe y J. M. Reyes. Madrid: Ediciones Cátedra - Letras hispánicas, 2001, p. 690.

2. Idem, p. 701.

Vê-se logo que a écloga é um discurso poético pleno de significados impossíveis de serem cingidos restritamente numa breve apreciação, deve-se aqui apenas lembrar ao leitor alguns de seus componentes. Esse gênero traz sempre lugares-comuns que constituem suas tópicas bastante sedimentadas em sua convenção. Sendo um dos pilares da instrução retórica do bem escrever, lugares-comuns podem ser sintetizados como ideias gerais para escolha de pensamentos apropriados à matéria de um discurso; podem ser aplicados como argumento ou ornamento num texto.¹ O poeta os utiliza para amplificar a matéria escolhida, que constitui a “argumentação” de seu poema. Na linguagem da arte poética, é sinônimo de “coisa notável”. (É também convencional na écloga, embora secundariamente, o uso de fórmulas ou meios de dizer em que duas ou três palavras formam um único sintagma.) Exemplos de lugares-comuns há muitos: a procura pela ovelha perdida do rebanho, o breve repouso após tarefas cumpridas, encontros casuais entre pastores no campo, fim do relato coincidente com o início da noite, o fim de um amor por impedimento social de um dos amantes; grutas, ninfas e daí por diante.

O conjunto das dez éclogas escritas por Rodrigues Lobo foram exaradas no interior dessa convenção preciosa. Vejam-se mais de perto tais poemas. De partida, o leitor observa que o conjunto das éclogas é estruturalmente bastante livre: não tem número fixo de versos nem metro único, que varia da redondilha ao hendecassílabo. Da mesma maneira as estrofes são livres. O que está conforme uma regra do gênero segundo a qual a écloga deve ter livre estruturação de episódios, e o enredo se desenvolve geralmente no tempo de um dia. Atendem também a um traço da poesia do período: os gêneros mais compridos, com maior número de estrofes, trazem gêneros mais curtos intercalados no seu interior. As éclogas apresentam ora uma carta-dedicatória, ora poemas autônomos: por exemplo, na Écloga III temos uma cantiga; na Écloga IV, uma elegia; na Écloga VII, um soneto. Toda esta flexibilidade formal parece indicar tão-somente que, para autores e leitores, o essencial é o modo pastoril. Há um conjunto de subgêneros, índice das éclogas modernas: epitalâmicas, panegíricas, epitáficas, piscatórias. O estudo referido de Lourdes Belchior aponta muitas particularidades do modo pastoril, nele interessa bastante a questão da variedade dos gêneros observada na poesia seiscentista de Rodrigues Lobo.

Ao lermos o livro *Églogas*, vemos uma curiosa ambivalência no título. O chamado *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores* é o texto que se segue de imediato ao título e constitui na verdade um discurso preambular que bem vale o destaque que tem recebido nos estudos. Trata-se efetivamente de uma *Carta ao leytor* que traz, como é próprio desse gênero retórico, uma apresentação da matéria do livro que principia, mas traz prioritariamente uma concepção de estilo da poesia pastoril. Ocorre que os dois sintagmas dos títulos, em sequência, criam um efeito de disposição que faz com que possam ser tomados como sinônimos. Assim, o leitor pode ler: *Églogas* ou *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores* entendendo-os como título ou didascália dos poemas que se seguem, pois ambos encabeçam o início do discurso conjunto do livro. A ambivalência aparece na disposição verbal das palavras e na materialidade do papel do livro, pois os dois sintagmas aparecem, sequencial e distintamente, nas duas primeiras páginas do impresso.

1. Os lugares se encontram na totalidade espacial da memória, como se fossem divisões onde os pensamentos estão para serem compartilhados pelos autores, ensinam os manuais, conforme CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1996, p. 121 ss., e LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. Versión J.P.Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1975, volume I, §260, p. 235.

Esse denominado *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores* mostra a excelência alcançada pelo poeta no modo bucólico, não sendo sem razão que nosso poeta passou a ser tomado como *auctoritas* neste estilo de poesia. O *Discurso* traz fundamento, histórico e finalidades do gênero das écloas: pregação (ou, como diz, *pregão*) de verdades honestas e elogio das virtudes, morigeração dos costumes, desengano e queixumes contra a reputada ausência de idoneidade dos hábitos da cidade. A partir da primeira oração – *Escondeu a natureza no fundo do mar* – o *Discurso* começa por traçar uma analogia envolvente entre o fazer da natureza e o fazer da arte poética, análogos por guardarem disfarçados riqueza e valor: no cerne da concha, cujo invólucro é feito de calcário áspero, e da rústica linguagem de pastores.

Veja-se outra analogia proposta *Ao Leytor* nessa carta:

...E assim como na arte de pintar representão as cores diferentes o natural de huma figura, & a forma dela, a sustância, & atenção para que foy figurada, que he a parte principal da obra, assim o que nesta minha não parecer que representa o modo dos Pastores, com a viveza, & termo que convém, atribui ao intento, que he mostrar debayxo de seu burel, & com suas palavras, a condição dos vícios, & o sossego das virtudes.¹

A explicação da poesia por meio da homologia com os fundamentos e recursos da pintura ocorre desde as primeiras formulações sobre o fazer poético, aparecendo de maneira notável na *Poética* de Aristóteles e depois em preceptivas de artes antigas. Aqui se dá a homologia entre cores e forma da arte pictórica, sendo as cores o instrumento de representação do que o pintor vê na *physis*, “no natural”, como diz, e a forma que as cores e linhas dão ao signo pictórico a substância da representação desejada e alcançada na pintura, numa interpretação essencialista que muito deve a Platão, mas não apenas a ele, vendo-se na bipartição das finalidades a interpretação posterior de Sêneca e outros filósofos. Para o poeta, segundo Rodrigues Lobo apresenta ao seu leitor nessa *Carta*, a imitação tem por finalidade mais elevada a representação elogiosa da virtude e a desqualificação dos vícios. Essa é a substância e a atenção a que a poesia deve ser devotada. No entretanto da fantasia pastoril, aparecem o burel e as palavras “ao natural” da figuração dos pastores, cujos modo, viveza e termo são o natural da figura que a écloga almeja significar. Essa homologia entre cores (da figura das pinturas) e burel e palavras (das personagens do modo pastoril) é muito valiosa para a compreensão do artefato retórico que instrui a composição da poesia, especialmente para o entendimento da finalidade elogiosa da virtude, fim de tudo. Na minha opinião, só esse discurso preambular vale todo um livro de Lobo.²

Algumas écloas desse livro são poemas conhecidos: a Égloga IV explica, por assim dizer, a partir dos próprios versos, a formulação proposta na *Carta* ao leitor que prefacia

1. *Obras políticas, moraes, e metricas: corte na aldea, e noytes de inverno; primavera; o pastor peregrino; o desenganado; o condestabre de Portugal d. Nuno Alvares Pereyra; eclogas, discurso sobre a vida, e estylo dos pastores; la jornada que la magestad catholica del rey dom Felipe III hizo a Portugal el año de 1619; romances*. Ed. corr. Lisboa: Officina Ferreyriana, 1723, p. 602.

2. Com o mesmo artifício de disposição tem início o livro de *Romances*, o primeiro que o poeta publicou, ainda no Quinhentos, no ano de 1596, ainda muito jovem. Nesse caso, o romance que abre o livro se intitula *Carta aos romancistas de Portugal*; é um poema conhecido, que traz um incitante início: *Mis señores Romancistas, / poetas de Lusitania, / que hurtasteis las invenciones / a la lengua Castellana (...)* Na verdade, trata-se de um convite à emulação de Gôngora e Lope de Vega e outros autores vizinhos.

o livro:

(...)

*O que há neste desvio vos offreço
O estilo, as palavras tam singelas,
A que tirou a arte, a graça, & o preço.
Porém não dana ou villas, & sabellas,
Tiraylhe a casca como a qualquer fruta,
E então direis do fruto que achais nelas.
E se algum dos censores, que me escuta,
(Que por mais fundo vão que este diante,
Sem assaz quer passar com a roupa enxuta.)
Disser qu'he ser pastor, ser ignorante,
Nem as razões estão só no concerto,
Nem no vestir custoso ser galante.¹*

A didascália dessa écloga inscreve-a numa contemporaneidade curiosa com a pandemia virótica que enfrentamos hodiernamente no século XXI: “*Carta que o autor escreveu a um amigo que estava fugido da peste em uma quinta sua, com a écloga seguinte, que compôs no mesmo tempo*”. Sabe-se que diversas epidemias assolaram a península ibérica nos três últimos anos do século XVI, época em que o jovem poeta português atingia a maioridade. A partir da circunstância do alastramento da peste e consequente necessidade de isolamento das pessoas, a *Écloga IV* trata do alívio das penas pela conversação com os amigos, temática clássica desde muito tempo.

*O dar razão de seu dano,
He hum remédio commum,
Nenhum mal há tam tyranno,
Que não fique mais humano,
Em que o não seja nenhum.²*

Essa écloga traz nela inseridas uma carta exordial, uma cantiga com mote e uma elegia, o que se dá conforme a convenção dos gêneros bucólicos que, como foi dito, costumam inserir poemas, originalmente com formas independentes, mas assimilados na invenção, disposição e elocução do poema maior. Tal inserção serve para glosas específicas. Por exemplo, na *Écloga III*, a “cantiga de Gonçalo” introduz o assunto do triângulo amoroso num poema de teor ético; ao passo que na *Écloga X*, a cantiga com mote, que tem os versos iniciais:

*Descalça vai a fonte
Leanor pela verdura;
Vai fermosa, e não segura.*

é já uma peça tradicional na poesia portuguesa, independente, e traz reverberações não exclusivas ao gênero da écloga. Nesse caso, a cantiga de quatro estrofes com remate, além

1. *Obras políticas, moraes, e metricas*..., p. 619.

2. *Idem*, p. 620 ss.

do mote acima reproduzido, pinta a descrição de uma cena de labor cotidiano plena de sensualidade feminina. Já a “cantiga das serranas”, que surge mais adiante nos diálogos entre os pastores, tem caráter mais narrativo e serve para incrementar o andamento da ação, encarecendo-a.

Mas, retornando à leitura da *Écloga IV*, ela traz, no todo, como um programa do livro e, mais extensivamente, do fazer poético pastoril do poeta, em que o modo bucólico agasalha a moralização dos costumes, conforme o leitor apreende pelas sentenças, por meio do debate sobre amizade, enganos e emendas. No exórdio, o uso do recurso da modéstia afetada não distrai o leitor quanto à sua agudeza, antes o pedido de desculpa pela suposta singeleza das palavras e simplicidade do estilo faz o leitor atinar para a substância da poesia, escondida do gênero no “miolo da fruta”, figurando a própria natureza fingida no artifício de analogia entre pérolas guardadas em conchas naturais e gemas poéticas blindadas nos ornatos da linguagem da poesia, conforme anuncia o mencionado *Discurso sobre a vida, e estylo dos pastores* no início do livro. No fingimento pastoril, a suposta inverossimilhança da ignorância nada doutra dos pastores, gente que convive com a bruteza material do cotidiano das bestas, que inclui atoleiros e fezes de animais, dos currais, e de jovens semialfabetizados, esconde um concerto, uma harmonia, ali disfarçada, das finalidades éticas e poéticas da poesia seiscentista.

Retomo a disposição das dez éclogas proposta pelo próprio autor para fazer uma abordagem global do livro de 1605. O primeiro poema instaura um tom sentencioso na finalidade que o gênero guarda no Seiscentos: a partir da referência ao mito da idade do ouro e acionando outros lugares-comuns, como o da *aurea mediocritas* e o da *urbem fugit*, os pastores reclamam dos enganos, em geral, e das falsidades urbanas. Um de seus últimos dísticos afirma como fim: *Desenganar ao costume, / E aos enganos da ventura*.

Não é à toa, portanto, que na *Égloga II*, que traz a moralização dos conceitos de ódio e inveja, e talvez seja a mais conhecida entre os leitores, escutem-se ecos da poesia intensamente moralizada do final dos anos quinhentos pela menção aos termos da corrupção do mundo e da efemeridade do tempo e da fortuna, topos da *vita brevis*:

...*Que nem sei aonde vim, / Ando fugindo de mim, / e não acho onde m'esconda. /*

Fazendo estreitas contas só comigo.

Mas não fica nisso: com efeito, o caráter moralizante da bucólica deste autor seiscentista é visível pela preferência por disputas entre amigos, disputas musicais ou poéticas, oportunidades polivalentes para o elogio das virtudes, para o encômio de ações elevadas, para o geral louvor dos valores. Diz a carta que dá início à mesma *Écloga III*, em par com a anterior:

*Estes são os louvores e os pregões
Que delas andamos sempre publicando.
Retratando no verso os corações.*

De maneira que, pode-se inferir, a inclinação ética é a marca do modo bucólico de suas éclogas, e nesse sentido, afasta-se mesmo da invenção mais originalmente pastoril: faias, grutas, auroras, doçuras e suavidades namoradas, e assim por diante. Não obstante ser a inveja uma paixão eminente da obra de Virgílio, glosada na antiga poesia latina nos estilos sublime e humilde.

A Éclogia II é paradigmática do conhecimento e manejo retórico que o poeta Rodrigues Lobo tem da convenção que demonstra saber burilar. A estrutura do poema mostra a informação colhida na formação escolástica da composição discursiva pela presença de silogismo, argumentação e exemplos. Ao que parece, a simpatia que Rodrigues Lobo demonstrou ter pelo caráter dialógico da prosa de *Corte na aldeia* encontra laivo também em sua arte poética. O sentido do bem escrever aparece igualmente no trecho que se pode chamar de *Discurso sobre o ódio*. Portanto, a partir dos dois poemas iniciais, o leitor vai adentrando às especificidades do modo bucólico de Rodrigues Lobo, que faz incidir o pensamento dos pastores que falam mais sobre relações pessoais e análises éticas dos afetos.

A Églogia III foi feita, de acordo com seu artifício, “a um amigo queixoso”, “contra os enganos da cobiça” e da inveja. Outras trazem histórias dos amores infelizes entre os pastores, desencontros, desenganos e remédios contra as dores do amor, sempre recheadas de outros gêneros poéticos nelas inseridos: cantigas, elegias, sonetos, cartas. A Éclogia V traz o choro pela morte de um amigo comum aos três pastores da trama.

Os poemas seguintes, as Éclogas VI, VII e VIII, incidem diversamente na mesma matéria da murmuração. A morigeração dos costumes se faz pelo retrato dos vícios: inveja, murmuração, cobiça, pusilanimidade. Chamada pelo autor de “écloga contra a murmuração”, a Écloga VI incide na desqualificação da vileza de certos afetos humanos como a inclinação ao erro e o vitupério injurioso. A murmuração é entendida como conceito moral e social, mas não aparece o sentido político que o termo assume em discursos seiscentistas. A Écloga VII é uma peça de misoginia centrada no lugar-comum da volubilidade da mulher. A curiosidade, no caso, encontra-se no fato de nela aparecer uma voz feminina, em algumas falas da pastora Inês, que contesta esse costume, recusa o lugar-comum da *dama mobile* e encerra abruptamente a conversa com os pastores como protesto contra a “ideia” da irrecusável inconstância do caráter feminino. A Écloga VIII é muito convencional em todos os aspectos: no trato da matéria do amor, sua descoberta e desventuras, na descrição do caráter das mulheres e na definição do que o senso comum espera das ações dos homens. Das mudanças da fortuna e da ventura, nasce o desengano, tema seiscentista.

A Éclogia IX repõe, no canto de outro pastor, um dilema vivido pela conhecida personagem Lereno, pastor da trilogia pastoral. Embora desempenhada por outrem, a trama dessa écloga vai ao encontro dos afetos cantados em *A Primavera* pelo pastor amigo deixado no campo e o trauma causado pela partida de Lereno. Vemos assim um intercâmbio entre dois livros do poeta. Nessa écloga, a questão da vontade e da ação é o motivo da reflexão dada sua variedade nos entendimentos humanos.

*Quam diferentes são as naturezas,
Tam vários são os gostos, e as vontades,
As eleições, as traças, e as imprezas.*

Além da trama central, destaco o seguinte dístico:

*Deixando-me hum desejo,
Que em vão representa o que não vejo.*

para mostrar como, em estilo francamente pedestre, sem qualquer figuração, o poeta explica, repondo no lamento da pastora Tirse, o próprio artifício da representação poética.

Vê-se nesse como em outros trechos o quanto a arte retórica se embrenha na arte da poesia no século XVII. O último poema do livro das “bucólicas” da agreste musa de Rodrigues Lobo retoma o modo bucólico das amigáveis *práticas humildes e dos cuidados*. Em síntese, com esse último poema está forjado seu estilo pastoril, amplamente aproveitado na moralização das ideias, como era de se esperar no Seiscentos ibérico. Se tomarmos a caracterização do gênero a partir dos componentes da obra de Virgílio: léxico típico, pastores felizes ou desafortunados, contraponto entre bucólico e épico, oposição entre campo e cidade, e outros lugares-comuns, vê-se que a bucólica do poeta português tende muito especificamente à moralização das matérias, ao debate ético das ideias e ações dos pastores.

Como se tem visto nos exemplos trazidos, Rodrigues Lobo escreveu outros versos na chamada *medida velha*, como o verso redondilho de oito e seis sílabas, empregados na composição de imagens convencionais da poesia pastoril de *A Primavera*, de que veremos alguns aspectos a seguir, ou para compor imagens inusitadas dentro da mesma convenção em poemas autônomos. Na trilogia, a lira *Já nasce o belo dia* é exemplo de composição de imagem harmoniosa que podemos ilustrar como a convenção bucólica modelar na seguinte estrofe:

*Sobre a tenra verdura
Agora as cabritinhas vão saltando,
E sobre a fonte pura
Passa a noite cantando
O roixinol suave,
Com saudoso acento, agudo e grave.*¹

Praticando o gênero da lira, que emprega versos longos e curtos, o poeta apropria-se do lugar-comum da amenidade (*locus amenus*), compondo um quadro de harmonia entre os reinos animal e vegetal no seio da natureza. Para compor esse lugar-comum, são trazidos componentes da convenção: *verdura, fonte, noite*, animais domesticáveis e o canto *saudoso*.

Noutro trecho, na redondilha *Ferindo o Sol sobre as ondas*, na estrofe terceira, temos:

*Feito em mil serras o mar
aonde parece que pascem
ao longe brancas ovelhas
descendo em profundos vales,*²

os versos redondilhos maiores propõem uma paisagem, desta vez inusitada, ao fazer uma analogia entre volumes e cores das ondas do mar em movimento com o alarido de ovelhas que descem e sobem serras; os pequenos redondilhos compõem nessa agudeza uma soma de paisagem pastoril e marinha numa brevidade que o verso curto demanda e o decoro dos gêneros bucólicos afere.³

1. Idem, p. 209.

2. Idem, p. 265.

3. As estrofes sétima e oitava dessa mesma redondilha servem para nos mostrar, por outro lado, duas realizações desiguais em eficácia do ponto de vista dos efeitos poéticos obtidos. Leiam-se as estrofes:

- *Lembra-te de mim,
Clóris, ninfa ingrata,*

A trilogia *A Primavera*, *O Pastor peregrino* e *O Desenganado*, de onde foram transcritos esses pequenos trechos, é um longo texto misto em prosa e verso que narra a peregrinação ribeirinha de um pastor desiludido pelo interior de Portugal, seguindo os fluxos dos rios Lis e Lena, Mondego e Tejo, no primeiro livro, cuja divisão em “florestas” propõe a analogia da errância de Lereno com uma selva, signo da própria vida. Esse modelo analógico entre “espessura” e vida é retomado em outros poemas seiscentistas, nomeadamente na alegoria moral *A Preciosa*, publicada apenas em 1731, de Maria do Céu (1658-1753), mas vem sendo imitado desde o início do século XVI, das peças de Gil Vicente, por exemplo, em que almas – e não vidas, nesse caso – eram disputadas entre Igreja e demônio ou por representações da virtude e do vício, e nas moralizações cênicas que se espalhavam por toda a península ibérica.

Os três poemas de *A Primavera* unificam-se numa sequência textual de ficcionalização da vida (*bios/vita*) do herói pastor, chamado Lereno, representação poética bastante praticada no Seiscentos. Nessa trilogia, na servidão (ou nos *serviços*) do amor narrados e cantados, os poemas são mostrados como se fossem músicas, apresentados com instrumentos e voz, mas escritos antes, num papel, em geral. Há menção a letras, versos e cantigas. Veja-se no trecho a seguir uma explicação dos tais serviços saída da opinião da pastora Belisa: “(...) para servir a amor seja muitas vezes necessário renunciar a própria vontade, desconhecer a razão e o merecimento de serviços, pondo a valia toda no preço do amor.”¹ A errância do herói equivale a *cantar o amor*, com todos os afetos nele envolvidos; Lereno o chama “nosso passatempo”². Efetivamente esse é o sentido que o gênero pastoral aporta: amenidade, diversão, elogio gostoso da virtude: “... comecei a cantar de meus males, que este efeito é dos tristes, posto que o acto pareça obra de contentes.”³

As *performances* dos cantores pastoris são sempre apreciadas e elogiadas pelas outras personagens que compõem uma fingida audiência musical nos breves episódios

que o mar não me mata,
mas amar-te sim.

Neste dano vão
de que te contentas,
tu só me atormentas,
que a tormenta não.

O dístico *que o mar não me mata, / mas amar-te sim* reaparecem mais seis vezes no poema, formando uma espécie de refrão. Do ponto de vista formal, são perfeitos, pois trazem aliterações em *m* e *t* plenamente simétricas, assonâncias em *a* espelhadas entre si e a antítese dos dois monossílabos é transparente. É um dístico composto com a singela beleza da simetria da convenção da arte poética. Já os versos *tu só me atormentas, / que a tormenta não*, apesar de empregar a figura do poliptoto variando a forma verbal e nominal do sintagma mais importante – *tormenta* – não produz efeito tão eficaz ao encetar a partícula *não* para rimar com o vocábulo *vão* que se encontra no primeiro verso da estrofe. (Os versos acima citados o foram a partir da coletânea *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apres. crítica, seleção, notas de Luís Miguel Nava. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985, p. 266).

1. (Os versos acima citados o foram a partir da coletânea *História e antologia da literatura portuguesa – século XVII*, Volume III. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2008, p. 226).
2. Ibidem. Podemos mesmo propor a comparação: Lereno está para a pastoral de Lobo como Dáfnis, o poeta-pastor, o melhor dos cantores bucólicos, para a de Virgílio. Não obstante, a comparação com o pastor Melibeu é igualmente plausível em razão da saída para outras terras, solução vivida por ambas as personagens.
3. In: *O Desenganado*, Discurso II, apud *História e antologia da literatura portuguesa – século XVII*, Volume III. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2008, p. 239.

das tramas simplificadas, que o leitor percebe servirem como pretexto para a manutenção da errância heroica, condutora da pastoral, e para a expressão dos poemas. São nessas ocasiões de *performance* discursiva que o leitor tem acesso também a opiniões diversas sobre poesia e música. As vozes, masculinas e femininas, fazem relatos de bailes, desfiles, tramas amorosas ou disputas, com pandeiros e adufes, “em ordem de folia”. De modo geral, na trilogia, foi observado que alguns subgêneros trazem nomes de formas musicais: motes, cantigas, vilancetes; ou fazem parte das convenções das *medidas nova e velha*: endechas, ode, glosas, glosas de soneto, oitavas, quadras com mote e redondilhas (chamadas de cantigas), sextina¹, décimas e oitavas, e voltas com mote. A indicação das *performances* das personagens cantando, ou tocando instrumentos musicais como lira, viola, sanfona, voz, viola de arco, saltério (tocado com um búzio marinho por um pescador) e rabeca indica a configuração própria de cancionário da poesia nessa trilogia e dá oportunidade para o leitor observar o papel da voz no canto poético no século XVII.

Além do elemento musical, destaca-se também o componente descritivo da composição poética, nicho no qual transparece toda a instrução retórica da escrita desta poesia. Há várias descrições de imagens seguidas de poemas – emblemas – de deuses: Pã (*Pão*), Ceres, Pomona, Paris, Vênus e outros. Trata-se de curtas *ecfrases*, pequenos textos mistos em prosa e verso, em que as figuras alegóricas são apresentadas como se estivessem vivas, num uso da figuração do artifício retórico da *evidentia* ou *enargeia*, ou seja, recurso de linguagem em que o autor de um trecho “faz saltar à vista” do leitor um aspecto, uma imagem, um caráter a ser destacado num poema. Na trilogia, após essas descrições, seguem-se as “letras” correspondentes.

Os sonetos inseridos em *A Primavera* são convencionalmente afetivos. Maria de Lourdes Belchior, no estudo citado, destaca a composição rigorosa do gênero, conhecida desde o Quinhentos na cena letrada portuguesa sobretudo pela síntese camonianiana do modelo petrarquista. Na trilogia, veja-se na parte *Campos do Mondego*, o pastor Menandro cantando um soneto acompanhado de uma lira, que tem como *incipit*:

Agoas, que penduradas desta altura

seguido do trecho em prosa: “Muyto bem pareceo a Menandro o soneto, cujos acentos com o som das agoas, que ali quebravao, fazia huma saudade cobiçosa a ânímos affeyçoados, & querendolhe dar as graças de quão bem o cantava, ele as não consentio, antes se alevantou para seguirem seu caminho...”², em que os efeitos derivados da figuração intensa em versos são apreciados e de certa forma elucidados ao leitor pela *persona* que ajuíza reta opinião no discurso.

Outro soneto, a seguir copiado na íntegra:

*Inimiga, cruel, despiedosa,
Injusta, cega, vã, nescia atrevida,
Falsa, vil, lisonjeira, & fementida,
Intratável, soberba, & rigurosa.
Prodiga, avara, pobre, cobiçosa,*

1. Sextina formalmente é uma canção que possui seis estrofes de seis versos hendecassílabos terminados em seis substantivos e um remate de três versos.

2. *Obras políticas, moraes, e metricas*:..., p. 174.

*Rica, inconstante, firme, & repartida,
Arrogante, cobarde, & destemida,
Acanhada, insolente, & invejosa.
Ventura, ou semrazão, que à natureza
Tiras o ser, o preço, a honra, & gloria,
Que queres a esta vida, se inda dura?
Ou me mata, ou me deixa, ou me despreza,
Perdeme já da vista, ou da memoria.
Mas ay que o que eu te peço era ventura.*

revela a agudeza da poesia de Rodrigues Lobo, quando glosa uma maneira enfática de exposição dos afetos ao trazer uma sequência de adjetivos nos quartetos, que precedem ponderações nos tercetos, e cuja verossimilhança aparece apenas ao final, quando o efeito figurativo se explica como artifício. A poeta Violante do Céu (1601-1693) será exímia nessa técnica no decorrer dos anos seiscentos. Mas talvez o modelo de ambos esteja na *Écloga I – Títiro*, de Virgílio, em que o protagonista Títiro descreve em sequência situações impossíveis de serem encontradas na empiria, glosando uma figura retórica chamada *impossibilia*: *E por isso primeiro os leves cervos / Em o ar andarão sempre pascendo ...*¹

Na *Jornada terceira* de *O Pastor peregrino*, há um poema que faz uma retomada dos principais pontos da narração iniciada com a saída do protagonista de sua terra natal. Seu primeiro verso é: *Fuy pastor & agora peregrino*. Esta pontuação da disposição – observe-se que esse livro denomina suas partes de *Jornadas* – que assinala a passagem do tempo é necessária no poema tendo em vista a extensão das três partes e seu necessário encadeamento fabular.² O segundo livro da trilogia encarna o canto dos amores infelizes, nomeando toda sorte de desencontros e afetos deles advindos: tristeza, vinganças, promessa, fidelidade, agravos e desejos, as mudanças dos cuidados pela ação do tempo e, sobretudo, o desengano.

Outro aspecto percebido pelos leitores da trilogia reside na presença de personagens variadas e enredos fabulosos. Com o decorrer da narrativa, Lobo encontra mesmo dois peregrinos sem juízo. A partir desse pretexto, o poema, pela voz de um desses loucos, descreve um sonho fantasioso no qual personagens mitológicas interagem com personagens da ficção. Para este trecho, Lobo utiliza um gênero, por ele chamado de lira, ou seja, um poema cuja estrutura é de nove estrofes de seis versos de 10, 11 e 7 sílabas. Do ponto de vista da arte poética em língua portuguesa, vê-se a lira como gênero poético autônomo. Para alguns estudiosos, no entanto, ela é uma canção especial, que não tem, contudo, a feição da canção petrarquista, ou da pindárica, nem mesmo a da canção livre, tomada como uma silva. Existem assim as chamadas “canções aliradas”. A questão formal se alonga, mas pode-se ter assente que a estrofe da lira traz cinco versos, mas o gênero admite outras disposições, como a estrofe de seis versos, a sextilha de versos de redondilhos e hendecassílabos. Lourdes Belchior avisa que de fixo, naquele tempo histórico, a lira possuía apenas a prerrogativa do grupo final de versos serem de rima emparelhada. Lembrem-se

1. Vergílio. *Obras completas*. 29. ed. São Paulo: Edições Cultura, 1745. (26), versos de 59 a 63 do livro *Bucólicas*, em tradução seiscentista de Leonel da Costa Lusitano, p.21.

2. Essa lição é tomada possivelmente da *Arte Poética* de Aristóteles, quando o filósofo adverte sobre a necessidade de a fábula poética possuir unidade, 50b21: “a imitação de uma ação completa e inteira, com certa magnitude”. Trata-se, de toda maneira, de um item normativo demandado pela preceptiva do gênero épico no século XVII.

que variedades formais ocorrem com frequência no Seiscentos, tempo em que as agudezas da poesia têm suas bordas alargadas à versatilidade, variedade e perspicácia do engenho e arte dos poetas. No entanto, outras composições, muito próximas às liras, são chamadas por Lobo de odes que, por sua vez, são consideradas para alguns estudiosos também um tipo de canção, conforme ficou dito acima.

De resto, gênero isento dessas vulnerabilidades terminológicas parece ser mesmo o soneto, pois seu lugar consolidado desde a lírica de Camões tornou-o próprio a toda matéria grave da lírica¹, como bem indicia o seguinte *incipit* de outro soneto da trilogia:

*Se coubesse em meus versos, & em meu canto*²

muito embora os gêneros convivam, como na variedade colorida de um jardim bem cuidado, entre a concisão epigramática do soneto e a largueza dos poemas longos, como acontece na composição de um longo poema de estrofes de seis versos hendecassílabos - *Agora em quanto o vento vagaroso* – que toma largo fôlego na trilogia.³

Com o avanço da narrativa, tem-se no *Discurso VII* do livro *O Desenganado* um fingimento em que pastoras fazem um juízo sobre como seriam seus retratos. Os pastores Lorino e Neoro fingem falar com o gênero retrato, numa prosopopeia: *Como serei de um rustico vencido, / Eu, que vos trago na alma onde vos vejo?* Na trama, as cantigas dessas descrições causam riso e alegria aos ouvintes. Surge em seguida o certame dos poemas, desta vez a partir de outro artifício: o convencional elogio das partes corporais, que acompanha outra chave de decodificação: olhos, boca (décimas cantadas com o acompanhamento de flauta), cabelos (cantados em oitavas), de que trago apenas um dístico como breve amostra:

*Era eu de mim tam contente,
Que a mim mesmo tinha inveja*

Em suma, a leitura da trilogia *A Primavera*, *O Pastor peregrino* e *O Desenganado* revela que o poeta Rodrigues Lobo domina amplo leque de recursos retóricos e poéticos, treinados nas convenções tanto da poesia das antiguidades, quanto nos modernos autores, especialmente quinhentistas espanhóis, mais proximamente convenções sintetizadas pela obra poética de Luís de Camões, modelo em muito que esses três livros revelam.

Há ainda um texto pouco conhecido do poeta de Leiria. Trata-se de *La jornada que la magestad catholica delrey dom felipe III hizo a Portugal. El año de 1619. Romance primero*. Tem-se aqui um longo poema narrativo e descritivo da viagem do príncipe castelhano a Lisboa, que ficcionaliza a tomada de posse, e ao mesmo tempo o reconhecimento simbólico das posses, por parte da corte madrilena por ocasião da instauração da Monarquia Dual, que perdurou de 1580 a 1640. Sabe-se que o Antigo Estado possuía modos e formas de simbologia úteis e necessários para a manutenção das forças de poder e governança política. No plano da representação pelas artes, arcos triunfais, desfiles patrióticos pelas ruas das cidades, visitas, pinturas, afrescos, edifícios monumentais, panteões, obeliscos e poemas são signo do poder do Estado e efetivamente de sua hierarquia, que necessitam

1. O que não impediu de haver variação formal também no soneto. Rodrigues Lobo imita todavia o chamado “soneto camoniano”, modelo sedimentado no Quinhentos em que cresceu nosso poeta.

2. *Obras politicas, moraes, e metricas*..., p. 331.

3. O poema segue da página 335 à página 338 da mesma coletânea *Obras politicas, moraes, e métricas*...

dessas representações consolidadas nos imaginários de todos os estamentos sociais. Nesse livro, os romances são breves e fazem alusão a componentes da sociedade de corte. Há curiosas *ecfrases*, como é praxe do gênero de poemas de triunfos políticos.

Não se deve deixar de referir o livro *O Condestabre de Portugal*. Este poema épico, longo e unificado nas peripécias, aborda a construção mítica da *persona* histórica de D. Nuno Álvares Pereira e mostra o processo de acomodação de forças políticas fidalgas e aburguesadas à coroa real, formando duradouras alianças de estamentos sociais. O que se destaca é o caráter épico de um poema elaborado ainda sob o calor da edição de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, publicado em 1572. A composição dessa imitação, contudo, raramente compete com a elevação do estilo sublime acionado na épica quinhentista camonianiana.

Vejam os brevemente alguns elementos. O *Canto II* realiza a proposição do poema pela narrativa dos afetos das personagens, coletivo dos moradores do reino lusitano quando da aquisição de um acordo de paz, obtido, naquela circunstância histórica, pelo Papa:

(...) *Já receam a guerra perigosa,
Já a todos o temor lhes nega entrada,
Tremem no ar bandeyras, & pendões;
Mas mais tremem no peyto os corações.*

Noutro trecho, o poeta insere a invenção da matéria do poema na convenção tanto dos versos épicos, quanto nos versos de amenidade:

*Gasta a noite isento de cuidados
(Que para estes cuidados são melhores)
Hora em ler as historias dos passados,
Hora em ler aventuras por amores:
Contentãolhe entre os versos namorados,
Os extremos, as graças, & os primores,
Fruto daquela idade tenra, & verde,
Que faz tal diferença em quem a perde. (...)*

Ou mais precisamente, noutro exemplo, o narrador épico apresenta ao leitor a composição do caráter do herói, Dom Nuno Álvares Pereira, etopeia elaborada a partir de uma sequência de virtudes: guerreiro, viril, invencível, virtuoso, piedoso e casto:

*Lia neste exercício costumado,
Huma historia na língua portuguesa,
Do casto Dom Galaz claro, esforçado,
Honra, & valor da antiga corte inglesa,
Vitorioso sempre, & celebrado,
Pelas prerrogativas da pureza,
Tanto à virtude santa mais se inclina,
Que até a morte ser casto determina.*

Como é comum nos poemas longos, trechos líricos permeiam a matéria bélica e histórica:

Que a alma de que vós sois tão grande parte (...)

E a vós que sois o bem do meu desejo.

No *Canto IV*, o estilo, como prevê a preceptiva da poesia épica, torna-se mais elevado com o torneado da sintaxe, a erudição dos motivos mitológicos, a convenção dos lugares-comuns homéricos, a exemplo do nascimento da aurora revelado em imagens visuais:

*Já escondido o lume das estrelas,
Se ergue d'entre as ondas prateadas,
De Dafne o louro amante, & deyxá nelas,
De seus raios as sombras debuxadas:
Já se mostram na terra as cousas belas,
E as aves de mil cores esmaltadas,
Com inocente, alegre, & vario canto,
Festejão a manhã, que estimam tanto.*

Não faltam reflexões sobre a condição humana, o que atende de praxe, nos poemas heroicos, à finalidade de movência dos ânimos que lhe é prerrogativa. Veja-se no *Canto V*:

*Quanto enleyos, trocas, & mudanças,
Faz uma mesma idade em poucos anos!
Que cobre de floridas esperanças,
Que descobre de enleyos, & de enganós!
Ah fortuna cruel que não descansas,
de encontrar o socego dos humanos
que estreita conta tomas do que entrega?
Quanto dás? Quanto tiras? Quanto negas?*

Todos esses versos retirados por amostragem dos livros de Rodrigues Lobo podem ser lidos de modo sistemático nos acervos de poesia espalhados em bibliotecas públicas (e privadas) de todo o mundo. No universo das letras, além dos livros impressos, há sempre a possibilidade de ser encontrado um poema ou um texto manuscrito. É o caso efetivo de uma carta jocosa atribuída ao autor, escrita supostamente a uma comediantes madrilena e marido. Em que pese o efeito risível da sátira embutida na carta, conforme leremos a seguir, é fato da realidade que, no século XVII, as companhias teatrais funcionavam de modo itinerante, como se sabe; o teatro espanhol se encontrava então muito amadurecido e há o registro efetivo dos atores comediantes espanhóis denominados Josefa Vaca de Mendi e Juan de Morales Medrano fazendo apresentações teatrais em Lisboa no início da centúria.¹ A carta manuscrita é anônima, como de resto o é a maior parte da produção da sátira seiscentista, contudo a possibilidade de ter sido escrita por Rodrigues Lobo viu-se ratificada por uma alusão ao nome da atriz encontrada noutro livro da época, cuja autoria é atribuída, por sua vez, a Diogo Camacho, ou Diogo de Sousa, e que teria sido escrito entre os anos de 1614 a 1621. Trata-se de certo poema longo satírico, em cuja dedicatória aparece a alusão referida. É o diálogo intertextual entre esse poema longo do

1. VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Estudos camonianos. I. O cancionero Fernandes Tomás. II. O cancionero do pe. Pedro Ribeiro*. Lisboa: IN-CM, 1980, p. 107.

gênero cômico e a convenção da poesia pastoral publicada por Francisco Rodrigues Lobo que interessa observar.

O título do tal poema de Diogo Camacho é *Viagem que fez o Padre Frei Diogo Camacho; Poeta bordalengo; às Cortes, que Apolo celebrou no Monte Parnazo: dirigida a Lerenio; Senhor da Primavera: desenganado mor: Pastor Peregrino, neste Reino de Portugal*. O poema finge celebrar a coroação de poetas por Apolo; entre os laureados nacionais, encontrava-se já determinado o nome do poeta da trilogia pastoral, o nosso poeta, razão pela qual o cantor dessa sátira decide ficar a ele próximo e a dedicar-lhe os versos risíveis. Supostamente, a razão prioritária pela qual Diogo Camacho decidira fazer a dedicatória de seu poema ao poeta dos pastores, o *amigo Lerenio, pastor peregrino*, é a seguinte:

A primeira: porque, sendo eu poeta *perigrino*, por minha larga *perigrinação*, e esta obra *perigrina*, a ninguém podia acudir que com mais caridade a agasalhasse que a um pastor *perigrino*, pois *similis suum similem quaerit*.¹

Ora, o que esta brincadeira apologal de Diogo Camacho mostra é um diálogo livresco ambíguo sobre a hierarquia dos gêneros, precisamente porque acusa e revela estatutos diferenciados entre o gênero cômico, tradicionalmente aliado dos parnasos das letras, em especial quando se trata da espécie satírica, e o prestígio que os gêneros da bucólica granjeiam. É para buscar proximidade às convenções aprovadas no campo da letras poéticas e retóricas que o poeta “bordalengo” insiste em se fazer parelha (*similis similem*) de Francisco Rodrigues Lobo, laureável na república. É por essa demanda de reconhecimento genérico do cômico que Diogo Camacho dedica-lhe o poema *Viagem ao Parnaso*, colocando sua “obra em vossos pés, para a couces a defender, se quiserdes”.²

Uma das razões para o lugar pouco aprazível no gênero cômico é a vileza de sua matéria. Embora não seja o presente texto lugar suficiente para tratar do assunto da marginalidade letrada da sátira, efetivamente, a carta, tendo sido escrita ou não por Lobo, traz alusões furtivas a traições que a senhora Jozepha Vaca teria feito supostamente ao marido, cujo sobrenome Morales apenas acentua a ironia sugerida. Reproduzo abaixo a pequena missiva copiada de um manuscrito avulso:

Carta de Francisco Roiz Lobo

A Jozepha Vaca

Molher de Morales grande representante

De Comedias.

Mais afeiçoado às boas partes de Vossa mercê, e a seu parecer, e gentileza, que movido de algum apetite carnal dos que em outro tempo podião fazer suspeitozas minhas advertências; por quanto estou em tregos com a sensibilidade, por ser assim importante aos Estados baixos de minha Potencia, me pareceo dar a Vossa mercê alguma luz

1. Apud VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Estudos camonianos. I. O cancionero Fernandes Tomás*.

II. *O cancionero do pe. Pedro Ribeiro*. Lisboa: IN-CM, 1980, p. 137.

2. *Idem*, p. 138.

de doutrina a seus procedimentos; porque à falta dela não condene sua graça ao Inferno de hum arrependimento incurável, que não deixa tornar atraz, nem com os exorsismos de Orpheo, nem com os outros remedios de que lhe couberao os papeis que representar não crea em sonhos nem imagine que tudo o que se escreve he verdadeiro; porque nesta era tem já a pudicisia o asso tão gastado que se não for por letras, ou en salmo poético não se achará huma molher casta nem [quanto] uma mezinha; e quer Vossa mercê que se dé huma em companhia de farsantes? O que não he entre torres e ximenas, e passos de Galiana he tirar pó de debaixo dágoa, porque a Comédia não he sitio desta fruta.

Pello que Vossa mercê devia amaynar sua isenção e facilitar mais a entrada do barco sem com tudo deitar prancha fora, por não admitir mariolas de mudar fato. E nisto mostrará que tem amor a seu marido, grangeandolhe valias e dinheiro; pois lhe estas melhor pontas, que pontos de honra que [e] esta na Comedia he impropriedade [e] boa [...] gramatica não sofre. A my agradece Vossa mercê muito esta amoestação pello que lhe vai no interesse dela, e segundo esta ordem pode ter que ache melhora na terra, e que me nomee e havendo com estes preparativos alguma alteração.¹

Repare o leitor que no primeiro parágrafo o emissor da carta vincula a carência de doutrina e pudicícia da mulher a quem ela é destinada precisamente ao lugar inferior ocupado pelo ofício dos atores de comédias, porque nelas, justamente, encontra-se o lugar dos vícios, matéria baixa. Sabe-se que a hierarquização dos gêneros não é coisa do século XVII, pelo contrário, vem de longe, trazida desde autores e leitores antigos. Há no conjunto do pequeno texto uma série de lugares-comuns acessados pelas figuras da ironia, equívoco ou alusão e compartilhados pelos leitores, que os entendem e se divertem com eles, como é o caso da tópica da misoginia, especificamente quanto ao lugar social simbolicamente desprestigiado de atrizes e dançarinas naquele tempo histórico e o não menos célebre convite ao amor (*carpe diem*), no caso, apimentado pela circunstância dos intervalos fugazes de uma encenação teatral. Portanto, estabelecidos os lugares que definem os caracteres dos interlocutores da carta, o emissor fica à vontade para fazer a demanda aos favores sensuais da atriz, bestializada já no nome, convite expresso nos termos “tudo deitar prancha” e, complemento da alegoria, “a entrada do barco”. Lugares-comuns do gênero baixo aqui presentes, e suas procedências, são assunto que, em si, demandaria grande apreço, mas contento-me apenas em referir a variedade dos decoros demonstrada pelo engenho e domínio da língua portuguesa em todas as peças citadas nesta apreciação sucinta da obra cultíssima de nosso peregrino poeta seiscentista Francisco Rodrigues Lobo, testemunha discreta das vilezas do estado.

1. *Carta de Francisco Roiz Lobo A Jozepha Vaca*. In: Códice 8611, Biblioteca Nacional de Portugal. (A transcrição é apenas utilitária, com objetivo único de mostrar a carta ao leitor, e contou com a colaboração do pesquisador Wagner J. M. Costa (UESPI/USP).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Isabel. *Avivando o Juízo ao Doce Estudo: a Poesia de Camões e a tradição do Comentário*. In: *Hidra vocal: estudos de retórica e poética (em homenagem a João Adolfo Hansen)*. São Paulo: Ateliê editorial, 2020.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*. Lisboa: IN-CM, 1959.
- BERNARDES, J.A. Cardoso. *Obucolismo português: a égloga do renascimento e do maneirismo*. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.
- BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1996. (Clássicos, 2).
- HANSEN, João Adolfo e MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 5 volumes.
- HASEGAWA, Alexandre P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas*. São Paulo: Humanitas, 2011. (Coleção Letras Clássicas).
- HERRERA, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Org. Inoria Pepe y J. M. Reyes. Madrid: Ediciones Cátedra - Letras hispánicas, 2001.
- HOMERO, *Iliada*. Trad. Carlos A. Nunes. 29. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. (Fundamentos de una Ciencia de la literatura). Versión J.P.Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1975, 3vols.
- LOBO, Francisco Rodrigues. *Obras politicas, moraes, e metricas: corte na aldea, e noytes de inverno; primavera; o pastor peregrino; o desenganado; o condestabre de Portugal d. Nuno Alvares Pereyra; eclogas, discurso sobre a vida, e estylo dos pastores; la jornada que la magestad catholica del rey dom Felipe III hizo a Portugal el año de 1619; romances*. Ed. corr. Lisboa: Officina Ferreyriana, 1723.
- _____. *Carta de Francisco Roiz Lobo A Jozepha Vaca*. In: Códice 8611, Biblioteca Nacional de Portugal.
- _____. *Poesia de Rodrigues Lobo*. Apres. crítica, seleção, notas de Luís Miguel Nava. Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.
- LONGO de Lesbos. *Dafnis y Cloe*. Madrid: Alianza editorial. 1996.
- LULIO, Antonio. *Sobre el decoro de la poética*. Intr., ed., trad., y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clasicas, 1994. (Bibliotheca Latina).
- MARNOTO, Rita. *A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995.
- MONTES, Jose Ares. *Gongora y la poesia portuguesa del siglo XVII*. Madrid: Editorial Gredos, 1956. (Biblioteca românica hispânica.).

PIRES, M. Lucília G. A Primavera, de Rodrigues Lobo: uma introdução (excerto). In: *História e antologia da literatura portuguesa – século XVII, Volume III*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2008.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Estudos camonianos. I. O cancionero Fernandes Tomás. II. O cancionero do pe. Pedro Ribeiro*. Lisboa: IN-CM, 1980.

VERGÍLIO. *Obras completas*. 29. ed. São Paulo: Edições Cultura, 1745. (26).

Submissão: 12 de agosto de 2020.

Aprovação 8 de setembro de 2020

RESUMEN: La poesía de sor Juana Inés de la Cruz inaugura, al retomar el diálogo con la obra de Ausonio, una distinción fundante entre “obra” y “trabajo”. Convertida en problema poético (y de poética), esta distinción es reflexionada y desplegada a lo largo de su obra y establece, con sus circunstancias coloniales de enunciación, las condiciones de emergencia de una nueva noción de poema. Y con ella, de una nueva figura de poeta. Y con ambas, una nueva “naturaleza” para la poesía.

Palabras clave: sor Juana Inés de la Cruz, Ausonio, poesía, centón, concepto

ABSTRACT: By resuming the dialogue with Ausonius’s work, Sister Juana Inés de la Cruz’s poetry begins a founding difference between “work” and “job”. Once it is turned into a poetic (and a poetics’) problem, this distinction is reflected upon and unfolded throughout her work, and sets, with her colonial circumstances of enunciation, the conditions in which a new notion of poem can emerge. And with it, a new statue of poet. And with them, a new “nature” for poetry.

Keywords: sister Juana Inés de la Cruz, Ausonius, poetry, cento, concept

Todo gran escritor ama ante todo los centones.

La cultura de todo gran escritor es medieval.

Pier Paolo Pasolini

(el sombrero hace al hombre)

(el estilo es el sastre)

Max Ernst

En 1679 una joven, ya popular pero aún no consagrada, sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695) señala una distinción fundante entre “obra” y “trabajo”, e incluso, más específico aún, entre obra “poética” y trabajo “del poeta”. Aparece en la introducción de la última pieza, número VIII, del villancico de Asunción:

Por celebrar tanta fiesta,
aquel Sacristán de antaño,
que introdujo con su voz
gallinero en el Parnaso,
cercenando de Virgilio
y zurciendo lo cortado,
más sastre que cantor, hizo
estas coplas de retazos.
Con lo cual consiguió hacer,
después de estar muy cansado,
ajena toda la obra
y suyo todo el trabajo.
(2004, p.71, vv.1-12)¹

1. En la *editio princeps* (Madrid, 1689, p. 247) la pieza es introducida como “Villancico VIII” y no como “Ensalada”, según consta en *Obras Completas* por decisión de su editor moderno, Alfonso Méndez Plancarte, si bien ocupaba ese lugar y función (ver nota 2).

La distinción, irónica, atiende no sólo a la acción (hacer coplas con versos retaceados) sino al agente, pues el sacristán –custodio de ornamentos, vestiduras y libros sagrados– descuida así su función y, en el desvío, desacraliza el “tesoro” que le ha sido encomendado: introduce, con su voz, gallinero en el Parnaso. El carácter meta-poético de esta introducción suma, a su vez, al alboroto de la voz del sacristán el de la suya propia, pues rápidamente quedan en un mismo nivel o espacio, confusos o degradados, lo pagano (Virgilio, Parnaso) y lo cristiano (María, Asunción). Es claro al mismo tiempo que ninguna de estas voces –la del sacristán, la de la letra– quiere, al malsonar, “ruido con el Santo Oficio” (dirá sor Juana, 2014, p. 322) y que son el contexto celebratorio de la “tanta fiesta” y el tono (ensalada) y ubicación de la pieza (final del villancico: fin de fiesta) los que garantizan esto, si bien no impiden que tal cosa pueda oírse o leerse ya en la intención de la voz ya en los versos mismos.¹ En este sentido es todavía palpable, en el carácter no cotidiano de esa alegría y esa fiesta, la dinámica ambivalente de la cultura popular del carnaval medieval y el valor positivo y afirmativo de su risa, tanto en las acciones como en las voces y agentes; dinámica y valor que si bien comenzaban a disgregarse en el siglo XVII, al reestructurarse –precisa Bajtín (1990)– “el modelo de universo” (106), estabilizando un nuevo régimen político, la monarquía absoluta (95), rearticulando el vínculo popular de literatura y plaza pública (37 y 61-2) y consagrando la filosofía cartesiana (245-248), todavía eran sensibles en cierta literatura litúrgica (y no sólo) y quizá más evidentes en terrenos –histórica y etimológicamente– “ecclesiásticos”. Los villancicos sorjuaninos por otra parte, como han estudiado Flores (1991), Moraña (1995) y Martínez San-Miguel (1997), pretendían erigirse y oficiaron exactamente como esos espacios de tensión, no solo por tradición cultural y literaria sino como voluntad de construcción, visibilización y negociación de saberes y subjetividades desiguales y múltiples, o también, coloniales.

Medieval es también el texto que la letra del villancico interpela y cita, e incluso traduce. Si bien la práctica centonaria así como el nombre “centón” para designar cierta literatura son más antiguos, remontándose rápidamente a los “Homerocentones” (cf. PRIETO DOMÍNGUEZ 2010) y pasando por el *Satyricon* (cf. CARMIGNANI 2017), es la reflexión normativa del galorromano Ausonio (310-393), que acompaña y precede su poema, la que marca y hace una diferencia, genérica cuando menos. En su carta-dedicatoria a Axio Paulo, Ausonio resume o propone las reglas que no sólo proyecta seguir en su *Cento Nuptialis* sino que, a su entender, han seguido todas aquellas obritas frívolas y sin valor (*frivolum et nullius pretii opusculum*) llamadas centones, realizadas sin mayor esfuerzo –ni lima ni ingenio ni madurez (*nec labor excudit nec cura limavit, sine ingenii acumine et morae maturitate*)– y por mera diversión.² No obstante este proceder poético lúdico, que engarza versos o partes de versos hasta darles nuevo y hasta opuesto sentido conjunto, requiere una memoria precisa e insoslayable destreza técnica si se espera hacer de lo inconexo obrita continua (*opusculum de inconexis continuum*), es decir, armónica en su tema tanto como en su métrica y sintaxis, e independiente –aunque quizá inseparable– de su origen o punto de partida. Y las requiere, de distinta manera pero igualmente ineludibles, a “ambos lados” de la composición, pues no será efectivo el poema (o su poética) si memoria y destreza

1. La ensalada o ensaladilla “[e]s una especie de juego poético-musical caracterizado por su variedad: parte del juego está en los continuos cambios de tono, de metro, de estrofas, de lengua, con sus correspondientes cambios en la música, y parte en la recontextualización de textos conocidos de diversas procedencias” (1999, p. 149), dice Tenorio, que señala también que incluir ensaladas como letras finales de los villancicos es no sólo “una práctica novohispana” sino “un elemento distintivo de las series sorjuaninas” (pp. 152-153).

2. Para la traducción, sigo la de Antonio Alvar Ezquerria (cf. Bibliografía).

no actúan en poeta y público. Esta lógica dupla, del doblez y lo doble, entre el juego y la seriedad, entre la obrita frívola de nombre genérico (centón) y el poema trascendental de nombre propio (Homero, Virgilio), entre la dispersión de piezas y la concentración del sentido, entre la relajación compositiva del procedimiento y la exigida atención de la recepción, señala nueva y quizá más elocuentemente aquella distinción sorjuanina entre obra y trabajo, donde el valor una vez más –como enfatiza Ausonio, no sin ironía– se encontraría en la obra-origen y no su en devenir-trabajo.

Célebremente recordada en la fórmula ausonia (*Accipe igitur opusculum (...) de alieno nostrum*), esta distinción es la que interpela y traduce el villancico sorjuanino, explícitamente: Con lo cual consiguió hacer,/ después de estar muy cansado,/ ajena toda la obra/ y suyo todo el trabajo.¹ Es menos la alusión a Virgilio y sus versos o, por esa vía, al poema de Ausonio, a fin de cuentas y ya en pleno siglo XVII “obras” las dos, que a la lógica centonaria y su distinción matriz (*de alieno nostrum*) lo que liga fuertemente la ensalada al centón –formas poéticas ambas, por otra parte, de una intertextualidad fundante y una intervocalidad coral. Y más aún el gesto sorjuanino al ausonio, gestos curiosa pero quizá no casualmente esgrimidos por una hispano/americana y un galo/romano hacia la tradición y el canon del Imperio en el cual se inscriben y al cual convierten, de golpe, en teatro de operaciones.² Notable y deliberadamente la composición centonaria se construye en la puesta en juego de autoridades (nombres o prestigios, piezas u obras): no es solo la reapropiación y reinención de textos, procedimientos y sentidos sino, y a través de ellos, la reorganización de genealogías y *locus communis* (poéticos y políticos) lo que claramente aparece interpelado y, más que aludido, convocado a la arena literaria. En este sentido, si bien Méndez Plancarte en la “Introducción” al segundo tomo (1621-1721) de *Poetas Novohispanos* se refiere a la “ilustre tradición” y “viva popularidad” de los centones “que en aquel siglo nada tenían de ‘absurda tarea’” (1994, p. xxi), no por eso al editar el villancico sorjuanino de la Asunción deja de anotar que la letra en cuestión (“Por celebrar tanta fiesta”) es un “agudo epigrama contra los ‘Centonistas’ que con versos ajenos (de Homero, Virgilio, Garcilaso o Góngora...) tejían nuevo poema” (en sor Juana 2004, p. 394). Pues a la incomodidad o malestar manifiestos del hacer propio con lo ajeno –que en América, además de poética, tiene su articulación crítica, célebre en “El descontento y la promesa” de Henríquez Ureña y en *El deslinde* de Reyes, poco después reducidos a esquema nacional por Borges en “El escritor argentino y la tradición”– a este malsonar centonario de la cultura se suma, a todas luces, el de una belleza mestiza y su forma política impura, ambas de linaje múltiple, herencia inheredable y condiciones coloniales. Así, no está de más recordar que κέντρον “originalmente significaba un manto muy humilde, hecho de retazos, que se ponía sobre el lomo de un burro” (CARMIGNANI, 2017, p. 2) y que

1. “Recibe, pues, esta obrita compuesta con fragmentos inconexos, una sola hecha con variados elementos, un objeto de chanza hecho con frases serias, algo nuestro sacado del prójimo, para que no te extrañes de que, en las leyendas sagradas y en los mitos, el hijo de Tione y Virbio sean rehechos, aquél a partir de Dionisio, éste de Hipólito.” (AUSONIO, 1990, p. 45, cursivas mías) [*Accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum, ne in sacris et fabulis aut Thyonianum mireris aut Virbium, illum de Dionyso, hunc de Hippolyto reformatum.*]

2. No sería, por otra parte, la única vez que el gesto poético sorjuanino enlazara y (se) reinscribiera (en) la poesía de Ausonio, como se muestra en sus poemas amorosos y en esa torsión inesperada y definitiva del motivo del *dýseros*, o amor no correspondido, al que Ausonio había dado su esquema más conocido (*Hanc amo: amo a ésta [que no me ama]*) y vuelto lugar común, al que sor Juana interpela y traduce singularmente: *Hunc amo: amo a éste* (cf. ALATORRE, 2003, p. 112 y RUIZ, 2014, pp. 66-68).

así pasó –entre otros– de Catón el Viejo y Tertuliano a Isidoro de Sevilla y Eustacio de Salónica (DOMÍNGUEZ PRIETO, 2010, pp. 19-22), es decir, del siglo III a. C al XII y de Roma y Cartago a Sevilla y Bizancio y todavía así resonaba en el *Libro del Buen Amor* del siglo XIV y en el *Dictionarium latino-hispanicum* de 1492 de Nebrija y en el *Tesoro de la lengua* de 1611 de Covarrubias, quien refuerza la idea citando la carta-dedicatoria de Ausonio (cf. GIRÓN ALCONCHEL 1987). Y así recordar que quizá no sin razón es justamente esa imagen, la de un manto de retazos, la que elige Platón en *República* –libro VIII (557c y 561e) que es, generalmente olvidado, el de la primera expulsión de los poetas de “nuestra organización política” (568b) – para describir, más que irónico, la democracia, que parece “el más hermoso de los sistemas de gobierno. Como un manto abigarrado, tejido con lanas de todos los colores, este sistema en que se mezclan todos los caracteres bien puede ser un modelo de belleza” (2006, p. 514). Es decir, se entiende rápidamente, un anti-modelo, dada no sólo la cercanía de democracia y tiranía sino –o por eso– la natural impureza de su “belleza abigarrada” (2006, p. 522) pues ésta, encantadora como el sistema de gobierno, es por ello a partes iguales “anárquica y pintoresca” (2006, p. 516).

Esta descripción, más adecuada tal vez al cadáver exquisito surrealista que al centón y la democracia –aunque igualmente malintencionada–, insiste sobre el carácter de mixtura o trama que una obra (una cultura, una forma política) adopta en detrimento de cierta unidad ideal o esencial: los jirones de un poema, como ángeles caídos, cercenados y zurcidos apenas representan la defección de una divinidad, primera y prístina, y no distributiva. Eso, al decir irónico del villancico sorjuanino, era hacer del Parnaso gallinero. No obstante esas “taraceas reminiscentes” (MENDEZ PLANCARTE, 1994, p. xix) lejos están en el gesto sorjuanino de la censura platónica y más bien recuerdan, tras emplazar claramente un lugar común (Parnaso o Imperio) aunque en tensión (gallinero o colonias), una ética epicúrea –que el poema de Lucrecio había recuperado, desarrollado y ejemplificado– del arte combinatorio (cf. FLORIO 2011). Lógica de composición que si políticamente supone una concepción deliberada de la actividad (*parénklesis* de Epicuro, *clinamen* de Lucrecio), que hace posible la diferencia o desnaturaliza lo que sucede, condición necesaria de la libertad, como detalló Marx en su estudio de Epicuro (2013), retomado por Arendt (2008); *more centonario*, pone en juego o en crisis cierta *auctoritas* literaria, ya cuestionándola para señalar su desgaste, ya respetándola para, sin embargo, transformarla. Estos dos movimientos de la escritura centonaria, identificados por Carrera respectivamente como “literatura del agotamiento” y “programas literarios emergentes” (2015, pp. 339-40), y cuyos correlatos halla en el *Cento Nuptialis* de Ausonio y en el *Cento Vergilianus* de Proba, son asimismo dos planos que la poesía sorjuanina distingue permanentemente sin separar para evidenciar un problema de composición y, más aún, su singularidad poética y su particularidad colonial.¹

Así en 1689, exactos diez años después del villancico de Asunción, sor Juana –ahora sí, tan popular como consagrada– vuelve sobre aquella distinción entre obra y trabajo (y entre obra poética y trabajo del poeta), nada menos que en la primera reunión de su obra, *Inundación castálida*, donde también se publica el villancico. Y vuelve, para que no queden dudas de la importancia y permanencia del problema, en el soneto que abre dicha edición y que es, fundamental, una dedicatoria a su mecenas y amiga, la ex-virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga (1649-1721) (cf. CALVO y COLOMBI, 2015).

1. No sólo de Ausonio (ver nota anterior) sino también de la lectura y reconocimiento del poema (y figura) de “Proba Falconia, mujer romana” da cuenta sor Juana en la *Respuesta* a sor Filotea (2014, p. 346).

El hijo que la esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.
El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor, pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.
Así, Lisi divina, estos borrones
que hijos del alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;
y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un alma que es tan tuya.

Ama y Señora mía, besa los pies de V. Excia., su criada
Juana Inés de la Cruz
(2014, p. 97-8)

Al parecer la historia, aquí también, ocurre dos veces; pero en este caso o *de este lado* –en cambio– a la ironía carnavalesca del villancico (*de alienum nostrum*) sigue la seriedad epigramática del soneto (*de nostrum alienum*). Pues ahora el problema de composición se detiene menos en la factura de la obra que en la propiedad del trabajo, no en cómo se hace sino, una vez hecha, a quién pertenece. Enlazados factura y propiedad, naturalmente, puede leerse en este problema –y más aún dada su situación colonial de enunciación– uno distinto, e igualmente capital: ¿a quién pertenece el trabajo que se hace con la obra ajena? No obstante no estar separados, el problema poético de la composición (obra y trabajo) y el problema económico de la producción (trabajo y acumulación) son distintos, como distinta es la noción de “trabajo” a la que refiere uno y otro si bien –una vez más– no están separadas, como ha demostrado Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Así, cuando sor Juana plantea o vuelve a plantear el problema poético de la composición no por eso desatiende ni se desentiende de cierta nueva lógica de acumulación del capital que pasa –como en el poema, de los cuartetos a los tercetos– de un derecho feudal de explotación, lucro y posesión de bienes (hijos y esclavas y frutos y campos: personas y tierras) a una organización racional del trabajo formalmente libre ligada a cierta expectativa de ganancia (“será razón que a ti te restituya”), pues –como señala Weber– inicialmente “el capitalismo debería considerarse precisamente como el freno o, por lo menos, como la moderación racional de este impulso irracional lucrativo.” (1979, p. 9) Ni ignora sor Juana que pese a los cambios en curso sigue siendo efectiva la tradicional “treta” del capital –la treta del fuerte– para “tapar” la boca del poeta: “que estar tan tibia la Musa/ es efecto del dinero”, termina el poema que dedica –y también publica en 1689– más que a agradecer el magnánimo pago por una obra a ella encargada a reflexionar sobre esa peligrosa arista de su trabajo. Pero si bien no pasa nada de esto por alto, no es precisamente eso lo que vuelve –y en primer lugar– en 1689, sino el vínculo antiguo y estrecho, multiforme y polémico, que une ποιητική y Πολιτεία, poética y gobierno: poesía y política. Vínculo que hace posible –y no siempre adecuado– traducir composición como producción y factura como propiedad. Vínculo en el cual la distinción poética de obra y

trabajo se torna necesariamente política, del mismo modo que la distinción política de ajeno y propio, deliberadamente poética.

No obstante, esa necesidad y deliberación del vínculo pone en evidencia la intervención sorjuanina, o no solo un antiguo problema de composición sino su actualidad, poética y colonial. Lo mismo diferente (*de alienum nostrum*) y su diferencia misma (*de nostrum alienum*). Porque ni un contexto colonial lo explica todo ni es lo mismo el Imperio romano que el español ni cumplir con un mandato poético en el siglo IV es igual a hacerlo en el siglo XVII ni un poeta y una poeta hablan –más aún con el poder– sin diferencias. Hay diferencias. Hay articulación también, pero sin diferencias todo vínculo es apenas el modelo de una idea y, lo sabía Platón y Ausonio y sor Juana entre otros, poética y política hacen la diferencia no ideal, evidenciando en el modelo no una sino cierta idea y en ella, no el modelo sino uno entre otros. Y en este sentido, si sor Juana retoma aquí incluso el gesto ausonio del “mandato” (*Sed quid facerem? Iussum erat...*)¹ –y lo hará hasta convertirlo, en lo que va de la carta al padre Núñez (c.1682) a la *Respuesta* a sor Filotea de 1691, en gesto nodal del sorjuanismo, matriz entre otras de sus “tretas del débil” (cf. LUDMER, 1984)– lo hace una vez más distinguiendo (estos borrones v.9 / los conceptos v.14) y, en la restitución de los borrones y no de los conceptos, interrogando o volviendo a trazar los límites de un dominio. Un poema, también a la divina Lisi y también publicado en *Inundación castálida*, tematiza claramente esa reflexión con una ironía tan poética como política:

Error es de la lengua,
que lo que dice imperio
del dueño, en el dominio,
parezcan posesiones en el siervo.
Mi rey, dice el vasallo;
mi cárcel, dice el preso;
y el más humilde esclavo,
sin agraviarlo, llama suyo al dueño.
(2014, pp. 182-3, vv.9-16)

Lo mismo diferente (*de alienum nostrum*) y su diferencia misma (*de nostrum alienum*): mi dueño, su criada. Asunto del punto de vista: la lógica de la relaciones, articulación de diferencias. “No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto. Esa es precisamente la idea misma de la perspectiva barroca.” (DELEUZE, 1989, p. 31) Idea cuya lógica poética, en el siglo XVII, era bien conocida por su carácter conceptual. Célebre es la definición de “concepto” de Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* (Discurso II): “Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (1943, p. 105). Notable y usualmente pasado por alto, el tenor del concepto es potencial, no esencial, pues se

1. “Mas, ¿qué podía hacer? Era una orden: pues me lo pedía –y ésa es la más poderosa forma de obligar quien podía obligarme, el sacro emperador Valentiniano, persona a mi juicio erudita. Él había narrado tiempo atrás una boda, sirviéndose de un pasatiempo similar, con versos apropiados, en efecto, y con una composición festiva.” (AUSONIO, 1990, p. 44) [*Sed quid facerem? Iussum erat, quodque est potentissimum imperandi genus, rogabat qui iubere poterat, Sanctus imperator Valentinianus, vir meo iudicio eruditus, nuptias quondam eiusmodi ludo descripserat, aptis equidem versibus et compositione festiva.*]

trata de un acto: un poder-hacer y no un saber-hacer. El concepto hace en tanto puede (exprimir) y no “exprime” en tanto sabe (hacerlo); y por eso, el concepto es una variación potencial que implica una variable o potencia en la cual se explica como un grado de intensidad distintivo. De aquí que el concepto sea un grado diferencial, y no la identidad, de una potencia: el entendimiento. (Como las colonias son grados diferenciales de un imperio y los centones, grados diferenciales de un canon). Y también, lógicamente, un acto descentrado de la voluntad, pues el concepto no implica –para exprimir, para existir– la voluntad. Nuevamente, el acto del entendimiento no “quiere” sino que “puede” componer un concepto, pues está en la potencia del entendimiento el acto del concepto; está, por ende, en la naturaleza de todo aquel que lo posea (al entendimiento) el hacer conceptos. Hay así, evidentemente, una fuerza política insoslayable en la poética del concepto, una fuerza cuyo vector democrático (quien posea entendimiento puede hacer conceptos) –en América, en el siglo XVII y no sólo– lidia con la directriz colonial (no todos poseen entendimiento, como no todos poseen alma: no todos poseen; ergo: no todos pueden).

Es cierto, aclara Gracián, que así como no todo acto del entendimiento es un acto conceptual, sino sólo el que “exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”, tampoco todo acto conceptual es poético, sino sólo aquel capaz de agudeza o “artificio conceptuoso”. Lo mismo pero diferente y su diferencia misma. Ese grado potencial del entendimiento (acto de concepto) puede ser, pero no siempre es, también un acto de distinción manifiesta (acto de expresión). Puede ser pero no siempre es: el problema de la expresión, llamará Deleuze a esa reacción anti-mecanicista (anticartesiana) que en el siglo XVII–Spinoza y Leibniz, pero también Gracián y sor Juana y el Inca Garcilaso, entre otros– postula un nuevo naturalismo, uno que “trata de restaurar los derechos de una Naturaleza dotada de fuerzas o de potencia” (2002, p. 193), esto es, un naturalismo que piensa y se basa en “la idea de una Naturaleza expresiva” (2002, p. 196). Pues el concepto es no sólo un acto sino, y quizá antes, mera relación. De hecho, la definición comentada es sin duda la más conocida y precisa, pero no la única. Y en el mismo Discurso II aparecen otras dos: una la prepara, la otra la reformula. La primera dice: “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.” (GRACIÁN, 1943, p. 100) El concepto aparece aquí no como un acto sino como una proporción o correlación que se explica (plica según plica) por analogía con otras: entendimiento-concepto $\approx$ ojos-hermosura $\approx$ oídos-consonancia. El concepto surge, entonces, como el efecto todavía impreciso de una relación natural con el entendimiento. Y por eso Gracián, renglones antes, advierte: “déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estítese cualquier descripción”. Sin embargo, esa descripción imprecisa (“cualquier”) anticipa dos elementos fundamentales: el concepto será definido en tanto acto del entendimiento, pero la causa de tal definición sólo se forma en él, pues parte de la percepción. Así, el concepto será el efecto de una relación perceptiva (relación entre cosas y entre éstas y el entendimiento) y como tal imprecisa, aunque ya constituya una relación gnoseológica, esto es, una relación que implica el conocimiento de las cosas, del mundo, así sea imprecisamente. Distinción sorjuanina: estos borrones $\approx$ los conceptos. Esa relación gnoseológica (a nivel de la percepción) devendrá epistemológica (a nivel del entendimiento): esa percepción devendrá concepción. Nuevamente, el concepto no es algo del orden de la voluntad, sino del poder (no del orden individual sino de lo común): “cualquier” percepción puede motivar un concepto, todavía difuso; y es el entendimiento el que lo forma y define como acto propio. Más que una “lógica degradada” (del entendimiento), esta poética supone una conceptualización gradual (de la percepción), más acorde con la *Metafísica* de Aristóteles que con la trayectoria crítica de su *Poética*. La percepción (imprecisa, relacional, involuntaria) como causa común determinante acentúa –en el siglo XVII– el cambio de

una poética que, así, se liga inmediatamente a sus circunstancias, al mundo: a sus relaciones de composición y descomposición.

Y puesto que existe una diferencia entre percibir y entender, en la formación de ese acto del entendimiento (concepto) es necesaria cierta distinción.

Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción en las partes visibles, es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. (GRACIÁN, 1943, p. 103)

Es el artificio, entonces, el que hace de una percepción imprecisa un acto definido, agudo. El concepto, como acto del entendimiento, es artificial: natural es percibir o conocer (difusamente), e incluso formar conceptos; pero concebir (“en todas sus diferencias”) lo percibido implica no sólo una potencia distinta (entendimiento) sino una operación precisa (aguda): la actualización singular (poética) del entendimiento, la puesta en acto (poético) de una diferencia (perceptiva). De aquí que, en la segunda definición antes mencionada, el concepto aparezca reformulado como “artificio conceptuoso”, e incluso, como “artificiosa conexión de los objetos” (1943, p. 105):

Consiste, pues, este artificio conceptuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres conocibles extremos, expresada por un acto del entendimiento. (1943, p. 104)

Centón y concepto comparten la lógica de composición en la articulación de diferencias (*la misma diferencia*) pero, lo que al centón es el texto es el percepto al concepto (*la diferencia misma*). No hay centón sin Virgilio, dice Ausonio; ni conceptos sin borrones, traduce sor Juana. Una vez más, la diferencia política de esta variación poética es evidente en el potencial de participación y la ampliación de agentes: el centón es literatura de lectores; el concepto, en cambio, distingue: un trabajo del entendimiento (acto conceptual) y la obra de poetas (artificio conceptuoso). En ningún caso es para cualquiera, pero la condición desigual (leer/percibir) es elocuente. Como elocuente y fundante es la distinción crítica –barroca o, diría Darío: muy siglo XVII y muy moderna– entre quien percibe y quien hace literatura, siempre una distinción sin separación (articulada) y siempre una distinción entre distinciones (multiplicativa) pues no se trata tanto de lectores y escritores –como demuestran, contemporáneos, el Inca Garcilaso y Cervantes– como de lectores (traductores) y lectores (comentaristas), escritores (versificadores) y escritores (poetas), poetas (*ingenium*) y poetas (*genium*), lenguas (*de alienum nostrum*) y lenguas (*de nostrum alienum*). Porque así como el mero percibir y conceptuar no hace “obra” (artificio conceptuoso) y el mero relacionarse con la literatura –vía oído o vista– no hace lectores o escritores, no hay distinción sin sentido (de lo) común: Virgilio es lo común del centón, donde toda distinción (selección y combinación) adquiere potencia de manifestación; percibir y entender es lo común del concepto, sin los cuales no hay potencia (capacidad de correspondencia) ni grados de intensidad distintivos (acto de concepto, acto de expresión).

La distinción es crítica porque es, al mismo tiempo, fundante.

Elocuente y fundante es asimismo el cambio de los cuartetos a los tercetos en el soneto de sor Juana pues allí también ocurre el pasaje de la alegoría medieval (simbólica-profunda-continuada) a la metáfora barroca (traslaticia-superficial-contigua): de la Hidra de Lerna a la Hidra Vocal. Pues en esa descomposición de bloques analógicos (esclava-hija-dueño/campo-fruto-señor), en esa disgregación de estereotipos o “frases hechas” cuya connotación ya exhausta apenas significa, se halla la posibilidad de recomposición y nuevos sentidos. Literatura del agotamiento y programas literarios emergentes. “Así” –primera palabra del primer terceto– es la clave de paso, lo que distingue pero articula aquello (cuartetos-alegoría) y esto (tercetos-metáfora). “Así” marca un tiempo: de la comparación a la metáfora, del conjunto estrófico alegórico al detalle metafórico del verso e incluso del hemistiquio (“hijos del alma, partos del pecho”), del todo a sus partes, de “eso” a “yo”. Como un chasquido de dedos “Así” rompe el encantamiento, sopla las brumas atemporales de una fábula y su alegórica moraleja encapsulada en los cuartetos y deja ver metafórica en la cultura la historia, en la obra el trabajo. Al dar vuelta el traje aparecen las costuras. “Así” astilla la máquina alegórica en sus mecanismos metafóricos. Modaliza: señala justamente un cambio de modo, de perspectiva, de punto de vista. La irrupción de la voz en el poema es también la de ese tiempo, concreto o trabajoso, complejo o de *neg-otium*: tiempo de composición y restitución. Una vez más, el malestar centenario de la cultura: hacer la obra y contarla (o capitalizarla) como trabajo; hacer el trabajo y desprenderse (o quedar desprendido) de la obra. “Así”, como la carta-dedicatoria de Ausonio, resume esa ética de un arte combinatorio donde a toda composición corresponde una descomposición que es, “así”, naturalmente inseparable pero históricamente distinta.

Juego de reconstrucción que “no crea signos, los combina, los permuta, los desvía (tal como hace el obrero del lenguaje)”, abrevia Barthes (1986, p. 134) de las Cabezas de Arcimboldo. Y continúa, centenario, gracianesco:

Podríamos decir que, en esas metáforas extremas, los dos términos de la metáfora no están en relación de equivalencia (de ser), sino verdaderamente de *hacer* (...). Arcimboldo, de este modo, llama la atención sobre el carácter *productivo*, transitivo, de las metáforas; en todo caso, las suyas no son simples constataciones de afinidades, no registran analogías virtuales que se dan en la naturaleza y que el poeta se encargaría de manifestar: desmembran objetos familiares para producir otros nuevos, extraños, gracias a una auténtica imposición (otra más), que es el *trabajo* del visionario (y no solamente su aptitud para captar similitudes) (1986, p. 142)

Y llama la atención sin ser un visionario también el Sacristán, dice sor Juana, desmembrando familiares parnasos en extraños gallineros. Una auténtica imposición (otra más): el mandato ausonio, la obediencia sorjuanina. Pero no una simple constatación de afinidades. Ostomaquia (literalmente, combate de huesos): tarea de desmembrar y membrar. Malestar centenario de la cultura. Así explica Ausonio a Axio Paulo el centón: “similar al juego que los griegos llaman ‘ostomaquia’[ostomachion]”. Y continúa: “Son unos huesecillos [ossicula ea sunt]: en conjunto tienen catorce figuras geométricas. (...) Con diferentes uniones de

estas piezas se componen figuras de mil tipos [Harum verticularum variis coagmentis simulantur species mille formarum]” (1990, p. 45). Juego de reconstrucción, catorce piezas (como versos el soneto) de cuya combinación surgen mil figuras. No es solo, como se dijo, una puesta en juego de autoridades, no es solo reapropiación o reinvención de textos, procedimientos y sentidos (ossicula ea sunt) sino, y a través de ellos, la reorganización de genealogías: los huesecillos de la cultura, ¿panteón u osario (Parnaso o gallinero)? En cualquier caso, no es una simple constatación de afinidades sino una batalla, la figura, un combate de huesos. La metáfora conceptúa, extrema, en el siglo XVII enigmática. “Pues la noción de enigma es ésta: unir, pese a que se dice lo que realmente es, cosas imposibles”, define Aristóteles en su *Poética* (1458a25, 2006, p. 168) como si parafraseara el “concepto” de Gracián, la “retórica” de Arcimboldo. Esa fuerza, esa capacidad *poiética* de la unidad que hace –como quien combina y no como quien crea– lo nuevo, es la que dice realmente lo que es como composición imposible. Ostomaquia de la belleza mestiza: lo que realmente es una cosas imposibles.

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y, venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido:
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado,
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.
(2014, p. 98)

Enigma de enigmas sorjuaninos éste, “que ves” ¿qué es? Porque si algo confirma la distinción fundante de los cuartetos a los tercetos, de la alegoría a la metáfora, en *Inundación castálida* de 1689 es justamente el pasaje del primer soneto (“El hijo que la esclava ha concebido”) al segundo, es decir, a éste: una metáfora construida como ilación de metáforas discontinuas (y tan tópicas que resultan casi *ready made*) que, también de cuartetos a tercetos, se acelera hasta tornarse vertiginosa y, en el zurcido centrífugo de términos extremos –que, como en Arcimboldo, no están en relación de equivalencia (de ser) sino verdaderamente de *hacer* y *deshacer*–, termina centonizando ya no un poema entero de Góngora (“Mientras por competir por tu cabello”) sino solo uno de sus versos, también el último (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”). De la ostomaquia a la canibalia. En la velocidad del soneto está el enigma, no obstante su concepto apunte menos a lo temporal que a lo espacial, pues se trata de génesis y no de origen. Como en los retratos de Arcimboldo, el soneto “arroja sin cesar sinónimos sobre la tela” (BARTHES, 1986, p. 143), multiplica y articula: siempre una distinción sin separación, siempre una distinción entre distinciones. No obstante, a diferencia de las Cabezas de Arcimboldo, aquí no hay título, esa figura de unidad y, de hecho, ni siquiera referente cierto para el pronombre demostrativo: “Este”,

que dice exponer y –asegura el poema– vemos. Usualmente (cf. SABAT DE RIVERS, 1998 y BUXÓ, 2004) se ha visto en el epígrafe (“Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”) no colocado –como el resto– por sor Juana, una certeza o al menos un indicio, si bien nunca quede del todo claro si la referencia es a un retrato que *no veo* o no puede verse *realmente* (pues en realidad un retrato es un engaño del arte) o a un cuerpo que *no es real* (pues el retrato habla de una persona pintada, de una belleza deliberadamente construida). Menos usual ha sido ver la situación material del soneto: si bien era el segundo poema de *Inundación castálida* ocupaba, como el primero, la página derecha (página 1 y página 3 respectivamente), quedando entre ambos sonetos una página blanca sin numerar, nada menos que la izquierda de “Este, que ves”: ¿era ahí donde había que ver? ¿Iba un retrato (aquel mencionado en el epígrafe) en esa página vacía o, mejor aún, señala ese blanco el soneto?

Como en Góngora, aquí también es evidente la metáfora al cuadrado aunque, en este caso, el efecto no parezca dirigirse a agrandar “esa falla entre los dos polos del signo [el metafórico y no]” (SARDUY, 1987, p. 273) sino a multiplicar y articular los puntos de vista: perspectivismo poético y político. ¿Qué es “Este, que ves”? Todo lo que hace: el reemplazo fundamental en el último verso de “en” por “es” confirma y enfatiza la operación conceptual del soneto: no sólo transforma el nihilismo (gongorino) en existencialismo (spinoziano) sino que, al centrifugar la tópica disyunción ser/parecer de los cuartetos en un miríada monstruosa en los tercetos, afirma que la Naturaleza no se detiene nunca y es, siempre, algo (incluso cuando *es* nada): desde el punto de vista de la Naturaleza o de Dios (infinito) todo es composición aunque, desde nuestro punto de vista (finito), se trate de un arte combinatorio donde a toda composición corresponde una descomposición (cf. SPINOZA *Ética* I, 29 esc., II, 29 cor. y V, 18).¹ Otra vez: límites de un dominio, articulación de diferencias. El poema desplaza –en una gradación que va de máxima a mínima referencialidad: de “Este” (todo lo que ves) a “nada”– la centralidad del agente-acción-objeto para “embiblar la voz” (MESCHONNIC, 2009) y privilegiar así un ritmo y un verbo, “pues el verbo (como en la Naturaleza) es el hecho primero que contempla el movimiento y el cambio” (FENOLLOSA en DE CAMPOS, 2018, p. 163). Como la bomba de aire de Boyle lleva a Latour a preguntarse qué es el vacío (si natural o social, representación o realidad), el soneto –contemporáneo– obliga a la misma respuesta ante qué es “Este” (si engaño colorido o flor al viento delicada, si afán caduco o cadáver, polvo o nada): ninguna de esas cosas sino “*la trayectoria que las une a todas*” (LATOURE, 2007, p. 129). Concepto del concepto, el soneto de sor Juana es exactamente eso que hace: expresión de una correspondencia que se halla entre los objetos. Esa trayectoria: la de una vida, la de toda cosa. ¿Qué es x? Todo lo que hace. “La verdadera fórmula para el pensamiento es: el cerezo es todo lo que él hace.” (FENOLLOSA en DE CAMPOS, 2018, p. 173)²

Oriente al Occidente: Fenollosa habla de la metáfora, “sustancia misma de la poesía”

1. La operación conceptual del soneto, especialmente sobre la obra gongorina, es tan precisa aquí como programática (en términos poéticos y políticos). Rápidamente: hace aquí (en micro) lo mismo que hará (en macro) el *Sueño* con las *Soledades*: transforma un tema (poético) “menor” –frívolo o esquemático– en “todo” un asunto (ético-filosófico).

2. Cito la traducción del portugués pero, dado que la edición (sin señalarlo) elimina “el lado oriental” del libro del Haroldo de Campos (me refiero a los ensayos de Chang Tung-Sun, Yu-Kuang Chu y S. I. Hayakawa), sigo la tercera edición, revisada y aumentada por De Campos en 1994: *Ideograma: lógica, poesía, linguagem*, Sao Paulo, Edusp, 2000.

que “es al mismo tiempo la sustancia de la Naturaleza y el lenguaje” (2018, p. 168), a la que define –como el concepto de Gracián– por el privilegio absoluto de la relación (167), hasta el punto de que “[l]as cosas son apenas puntos terminales, o mejor, puntos de encuentro de acciones, cortes transversales en acciones” resultando –como en el artificio conceptual– que “dos cosas que se suman no producen una tercera, sino que sugieren una relación fundamental entre ambas” (152). Y quizá por eso “el cerezo es todo lo que él hace” sea igualmente preciso para describir el concepto sorjuanino y el vacío de Boyle: articulación de diferencias, nuevo naturalismo. Y sin embargo Fenollosa se refiere al método pictorial de la poesía china, en el que pretende hallar vía metáfora –a diferencia de sor Juana y de Arcimboldo– “el lenguaje ideal del mundo” (177), ese paraíso perdido, el mismo que con “furiosa nostalgia” –subraya Pasolini– exaltará Pound.¹ “Se diría que la Naturaleza deja progresivamente de ser un paraíso para recordar cada vez más a una fábrica”, se lamenta Fenollosa (2018, p. 169). Sor Juana distingue, no secuencia ni separa –como Ausonio: la obra y el trabajo. Pero esa justamente es la tensión, la marca distintiva y fundadora del siglo XVII, génesis –y no origen– de un nuevo naturalismo tanto como de una nueva poesía. El paraíso y la fábrica, la obra y el trabajo, lo ajeno y lo propio: límites de un dominio y articulación de diferencias. Revolucionario, el siglo XVII constituye precisamente por eso “el hiato legendario, entre el final y el origen, entre un ya no más y un todavía no” (ARENDT, 2008, p. 282). Así no es simple o solamente europea, como propone –siguiendo a Derrida– Haroldo de Campos (2018, p. 54), esa preocupación poética del siglo XVII ni puede, exclusivamente, circunscribirse a Fenollosa y Pound el “momento americano” de esa interdicción al logocentrismo europeo. Una vez más, distinto pero no separado, si bien será otro el camino que tome la poesía concreta (cf. DE CAMPOS, 2018 y AGUILAR, 2003), se encuentra aquí también –o sin duda– su momento americano, habida cuenta que se trata de un mismo enlace (selección/metáfora $\approx$ composición/hipótesis $\approx$ crítica/ punto de vista) el que compone la matriz de su problemática poética ante la enunciación –y práctica– de su *ars*. Vaivén de *mímesis* (renacentista) y expresión (pre-romántica), de ingenio y entendimiento (barrocos) y genio e imaginación (románticos): a la defensa de la inspiración (neo)platónica, cada vez más sostenida en la lectura de *De lo sublime* (*Peri hypsous*, c. I d.C.) de Longino, corresponde una “correlativa disminución de la fuerza normativa del preceptismo aristotélico” (GUERRERO, 1998, p. 126), de la que un siglo y medio antes de Fenollosa daba cuenta William Jones en los dos breves ensayos que cierran *Poems, Consisting Chiefly of Translations from the Asiatick Tongues* (1772), precursor de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, que Pound subtitula –al reeditarlos en 1936: *An Ars Poetica*.

“Mi asunto”, dice Fenollosa, “es la poesía” (en DE CAMPOS, 2018, p. 148). No otro el de sor Juana. Ni otro el de Ausonio. Pero si algo los pone en diálogo no es eso exactamente. Del mismo modo que, si algo pone en evidencia el vínculo de centón, concepto e ideograma como articulación (poética) de diferencias (textuales, perceptuales, concretas), eso no es la metáfora.² Del mismo modo que, si algo pone en evidencia el vínculo de centón, concepto, ideograma y montaje como combinación (integral) de incongruencias

1. “La ideología reaccionaria de Pound se debe a su *background* campesino (...) [y] podemos verlo a través de la idealización del mundo chino (...). Su ideología no consiste en nada más que en la veneración de los valores del mundo campesino (que se le reveló concretamente a través de la filosofía china, pragmática y virtuosa).” (PASOLINI, 1995, p. 147)

2. De todos modos el vínculo es *more geometrico*: a la metáfora al cuadrado (del barroco o del siglo XVII) corresponde –según Fenollosa y Pound– la raíz cúbica en el ideograma.

(monstruosas) “según *nuestro punto de vista*” (EISENSTEIN en DE CAMPOS, 2018, p. 205), eso no es la poesía.¹ Sin duda, el problema pasa por ahí pero enlazando –una vez más– poética y gobierno (ποιητική y Πολιτεία): poesía y política. Fenollosa habla de poesía pero también, como Jones (cf. SAID, 2002) –y como Eisenstein–, sin separarla de su dimensión colonial: “El problema chino, de por sí, ya es tan vasto que ninguna nación puede permitirse ignorarlo. Nosotros particularmente, en América, debemos enfrentarlo a través del Pacífico, y dominarlo para no ser por él dominados [and master it or it will master us]. Y la única manera de dominarlo será esforzándonos con paciente simpatía por comprender los elementos mejores, más promisorios y humanos en él contenidos.” (2018, p. 145) Paciente simpatía por lo humano: entre el rumor y el horror de telones y escenarios que se corren, en América, entre Carlos I y Felipe IV, y en Asia, entre el Proyecto Manhattan e Hiroshima-Vietnam. Master it or it will master us: *le discours du maître, m’être*. El problema chino y el malestar centenario de la cultura: ¿cómo articular diferencias? “¿Es que hemos de aceptar –todavía se lee en *De lo sublime*– la frívola explicación de que la democracia es nodriza del genio y que la excelencia literaria compartió su ascenso y caída?” (2014, p. 90). Democracia y genio: gallinero en el Parnaso.

Sor Juana, muy siglo XVII y –por eso– muy revolucionaria: hiato americano legendario, hace fundante una distinción y funda con su poesía, en el telar de obra y trabajo, el poema-sastre: poética de una política, ética de un arte combinatorio, naturaleza (y malestar) de una *res publica*. Centenario, conceptual, ideogramático y montajístico: el poema-sastre. Un estilo americano. Y con él una figura, insoslayable y americana, de poeta: “más sastre que cantor”. Nueva naturaleza de la obra poética: articulación de diferencias (lo mismo diferente y su diferencia misma). Nueva naturaleza del trabajo del poeta: manual, centenario y conceptual (ostomaquia). Nuevos límites, nuevos dominios. Exactamente como veía en Góngora –y quería para América– su contemporáneo Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético*, sor Juana “no inventó la tela, pero sacó a luz el traje” (1982, p. 48). Como el centón y la ensalada, el concepto y el ideograma y el montaje: no se trata de inventar la tela, sino de sacar a luz un traje. Articular diferencias, zurcir puntos de vista: todo ya hecho, ergo: todo factible. Quizá por eso, enunciado en 1679, confirmado y desarrollado en 1689, se vuelve autoimagen en 1690 –cuando se reedita *Inundación castálida* como *Poemas*: entonces el libro mantiene en página 1 el soneto “El hijo que la esclava ha concebido” pero lo antecede ahora –en página sin numerar (como la página blanca que mediaba en 1689 entre ese primer soneto y “Este, que ves, engaño colorido”)– un romance, que desde su forma métrica entona más desenfadado (desenfardado) que irónico y en el cual una voz, sin género pero no neutral, preludia su obra (“esos versos”) como mero trabajo: “que es el darlos/ a la luz, tan sólo por/ obedecer un mandato”. Y cierra zurciendo, envolvente y enfardada:

Y adiós, que esto no es más de
 darte la muestra del paño:
 si no te agrada la pieza,
 no desenvuelvas el fardo.
 (2014, p. 189, vv.61-64)

1. Y centonaria –conceptual e ideogramática– es, notable o todavía, *Film Title Poem* (2016) de Jennifer West.

Referências Bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- ALATORRE, Antonio. Un tema fecundo: las “encontradas correspondencias”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n.51, 2003, pp. 81-146.
- ARENDT, Hannah. *Sobre la revolución* (trad. de Pedro Bravo). Buenos Aires: Alianza, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética* (trad. Eduardo Sinnot). Buenos Aires: Colihue, 2006.
- AUSONIO, Décimo Magno. *Obras* (trad. Antonio Alvar Ezquerro). Tomo 2. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (trad. Julio Forcat y César Conroy). Madrid: Alianza, 1990.
- BARTHES, Roland. Arcimboldo o El retórico y el mago (trad. C. Fernández Medrano). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986, pp. 133-151.
- BUXÓ, José Pascual. Góngora y Sor Juana: *ut pictura poesis*. *Prolija Memoria. Estudios de cultura virreinal*, n.1, 2004, pp. 29-54.
- CALVO, Hortensia y Beatriz COLOMBI (eds.). *Cartas de Lysi. La mecenas de sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*. Madrid-Frankfurt-México: Iberoamericana-Vervuert y Bonilla Artigas, 2015.
- CARMIGNANI, Marcos F. *Sartor Resartus*: el oficio de traducir centones virgilianos. *El Hilo De La Fábula*, n.17, 2017, pp. 141-153.
- CARRERA, Gisela. El *Cento Vergilianus* de Faltonia Betitia Proba y la poesía centonaria latina. *Exlibris*, n.4, 2015, pp. 337-351.
- CRUZ, sor Juana Inés de la. *Nocturna, mas no funesta* (ed. Facundo Ruiz). Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- . *Obras completas. II. Villancicos y Letras sacras* (ed. Alfonso Méndez Plancarte). México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- DE CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesía, lenguaje* (trad. Amalia Sato). Buenos Aires: Gog&Magog, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue* (trad. José Vázquez y Umbelena Larraceleta). Barcelona: Paidós, 1989.
- . *Spinoza y el problema de la expresión* (trad. Horst Vogel). Madrid: Editora Nacional, 2002.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de. *Apologético*. Caracas: Ayacucho, 1982.
- FLORES, Enrique. La *Musa de la hampa*. Jácaras de sor Juana. *Literatura mexicana*, n.1, 1991, pp. 7-22.

- FLORIO, Rubén. De Lucrecio a Borges y estaciones intermedias. *Auster* n.16, 2011, pp. 25-48.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis. “Remendar” y “Centón”. Notas léxicas al *Libro del Buena Amor*. *Revista de Filología Española*, n.1/2, 1986, pp. 49-76.
- GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Poblet, 1943.
- LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos* (trad. Víctor Goldstein). Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- LONGINO. *De lo sublime* (trad. Eduardo Gil Bera). Barcelona: Acantilado, 2014.
- LUDMER, Josefina. Las tretas del débil. En ORTEGA, Eliana y Patricia Elena RODRÍGUEZ (comp.). *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Huracán, 1984, pp. 47-54.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda. Saberes americanos: la constitución de una subjetividad colonial en los villancicos de Sor Juana. *Revista Iberoamericana*, n.181, 1997, pp. 631-648.
- MARX, Karl. *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y la de Epicuro* (trad. Esteban Ruiz). Buenos Aires: Gorla, 2013.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas novohispanos (Segundo siglo) (1621-1721)*. México: UNAM, 1994.
- MESCHONNIC. Henri. Embiblar la voz. Ética y política del traducir (trad. Hugo Savino). Buenos Aires: Leviatán, 2009, pp. 152-157.
- MORAÑA, Mabel. Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana. *Colonial Latin American Review*, n.2, 1995, pp. 139-154.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Descripciones de descripciones* (trad. Guillermo Fernández). México: Cien del Mundo, 1995.
- PLATÓN. *República* (trad. Antonio Camarero). Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- PRIETO DOMÍNGUEZ, Óscar. *De Alieno Nostrum: El centón profano en el mundo griego*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- RUIZ, Facundo. Prólogo. En sor Juana Inés de la Cruz, *Nocturna, mas no funesta*. Buenos Aires: Corregidor, 2014, pp. 11-72.
- SABAT DE RIVERS, Georgina. Sor Juana y sus retratos poéticos. *En busca de sor Juana*. México: UNAM, 1998, pp. 59-78.
- SAID, Edward W. *Orientalismo* (trad. María Luisa Fuentes). Barcelona: Penguin Random House, 2002.
- SARDUY, Severo. Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado. *Ensayos generales sobre barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 271-275.
- SPINOZA, Barch. Ética demostrada según el orden geométrico (trad. Vidal Peña). Buenos Aires: Orbis-Hyspamerica, 1984.

TENORIO, Martha Lilia. *Los villancicos de sor Juana*. México: El Colegio de México, 1999.

WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (trad. Luis Legaz Lacambra). Barcelona: Península, 1979.

DISCRIÇÃO E PRUDÊNCIA COMO PRÁTICAS DE REPRESENTAÇÃO NA OBRA CERVANTINA ¹

*DISCRETION AND PRUDENCE AS PRACTICES OF REPRESENTATION IN MIGUEL
DE CERVANTES' WORKS*

Maria Augusta Vieira

Professora titular de Literatura Espanhola na Universidade de São Paulo (USP)
mavieira@usp.br

1. O presente trabalho, com algumas alterações, supressões e acréscimos, foi apresentado sob forma de conferência plenária no *X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, na Universidade Complutense de Madrid, em setembro de 2018.

Submissão: 14 de fevereiro de 2021.

Aprovação 3 de março de 2021

RESUMO: A discrição e a prudência, nos séculos XVI e XVII, tinham significados específicos e constituíam ideais de conduta próprios da sociedade de corte ibérica. O que se pretende neste trabalho é contextualizar historicamente esses conceitos e examiná-los em duas obras de Miguel de Cervantes: *Don Quijote* e *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Palavras-chave: Cervantes. Discrição. Prudência

ABSTRACT: During the 16th and 17th centuries discretion and prudence had specific meanings and embodied the ideals of behavior in the Iberian courts. The aim of this paper is to contextualize historically these concepts and examine them in two works by Miguel de Cervantes: *Don Quijote* and *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Keywords: Cervantes. Discretion. Prudence

*Cada día, Sancho —dijo don Quijote—, te vas haciendo menos simple y más discreto. (DQ, II, 12)*¹

Esta é a constatação a que chega Dom Quixote sobre os progressos de seu escudeiro, em meio a uma conversa curiosa sobre a representação dramática, figurino, cenografia e relações entre vida e arte. Conversa esta que surge a propósito do encontro que ambos acabavam de ter com os atores da Carroça da Morte, o que resultou em um desentendimento total com o grupo de teatro. Com a perspectiva de aproveitar a ocasião para oferecer a Sancho algumas noções sobre a arte da representação, Dom Quixote inicia uma conversa a respeito e, em seguida, se surpreende com a versatilidade de Sancho na comparação que faz entre representação dramática, o jogo de xadrez e o fim da vida de todos os mortais, demonstrando uma operação mental refinada e ágil, pouco usual no caso do escudeiro. Graças a essa proeza enunciada com graça e segurança, o cavaleiro constata com satisfação os avanços em sua formação: “cada día, Sancho, [...] te vas haciendo menos simple y más discreto”.

Pouco antes, no capítulo 11, Sancho o havia dissuadido de encarar um combate com os atores da Carroça da Morte servindo-se de argumentos estratégicos, entre outros, o de que tal enfrentamento seria uma mostra de temeridade e não de valentia². Dom Quixote,

1. Todas as citações de *Don Quijote* procedem da edição dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/ Crítica, II, 12, 720.

2. Diz Sancho: “Asaz de locura sería intentar tal empresa: considere vuesa merced, señor mío, que para sopa de arroyo y tente bonete no hay arma defensiva en el mundo, sino es embutirse y encerrarse en una campana de bronce; y también se ha de considerar que es más temeridad que valentía acometer un hombre solo a un ejército donde está la Muerte y pelean en persona emperadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles; y si esta consideración no le mueve a estarse quedo, muévale saber de cierto que entre todos los que allí están, aunque parecen reyes, príncipes y emperadores, no hay ningún caballero andante.” (DQ, II, 11, 717)

plenamente convencido das ponderações do escudeiro, derrama-se em elogios: “Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero, dejemos estos fantasmas y volvamos a buscar mejores y más calificadas aventuras”.¹

Ante tão copioso elogio e plenamente convencido de sua capacidade persuasiva, sobretudo depois da delicada e ousada investida sobre o encantamento de Dulcineia dois capítulos atrás, Sancho arrisca-se a enunciar, no capítulo 12, uma divertida comparação. Dando continuidade ao exercício metafórico que havia iniciado na conversação com seu amo, justifica o fato de estar cada dia mais discreto devido à convivência que mantém com ele, ou seja, assim como “las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos”. E conclui que “la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído”.²

Esta cena, assim como em muitos outros momentos da obra, explicita a preocupação de Dom Quixote, não apenas com a instrução pragmática de seu escudeiro sobre assuntos da cavalaria, mas também seu empenho na formação educativa de Sancho que deveria se encaminhar rumo à discrição, ou, em outros termos, em direção aos princípios formulados pela filosofia moral. Ao mesmo tempo se extrai desta breve interlocução entre ambos a importância atribuída à prática da conversação como meio eficaz para fazer florescer os engenhos menos cultivados.

Poucos anos depois da publicação da segunda parte do *Quixote*, em 1622, quando Lugo y Dávila publica sua coleção de novelas intitulada *Teatro popular*, no “Proemio al lector” ele reconhece na arte narrativa, isto é, na “representação com as palavras”, uma eficácia similar à que se dá na prática da conversação quando se persegue uma orientação educativa. O subtítulo de sua obra já anuncia, em alguma medida, esta orientação: “novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo, y afectos, costumbres y pasiones del ánimo”. Em seu “Proemio”, Lugo y Dávila explica que suas “novelas” oferecem os preceitos da filosofia moral mediante “blanduras artificiosas” como um modo de combater a “rudeza de los ingenios” e apaziguar os afetos e paixões, oferecendo assim um benefício a toda República.³

Também no *Quixote* se observa a importância da colocação em prática de determinados conceitos da filosofia moral, como no caso da constatação que faz o cavaleiro sobre os avanços de Sancho em relação à discrição em detrimento de sua simplicidade ou da “rudeza de su ingenio”. Na obra cervantina, a representação dos espaços de sociabilidade reúne um conjunto de estratégias de comportamento próprias da sociedade de corte que constituíam, por sua vez, um valioso e fecundo objeto de representação artística. Os momentos privilegiados para a representação desses espaços encontram-se nas conversações, ou seja, quando ocorrem os jogos cooperativos entre os interlocutores nos quais predomina o prazer do exercício da palavra e também nos diálogos, quando

1. DQ, II, 11, 717.

2. DQ, II, 11, 720.

3. Diz o “Proemio”: “Maña y blandura es menester para que se apetezcan hoy los preceptos de la filosofía moral tan provechosa medicina para curarse los afectos y pasiones del ánimo, desengañando al pueblo y representándole sus errores que no es otra la cosa una República, que un teatro donde siempre están representando admirables sucesos, útiles los unos para seguirlos, útiles los otros para huyrlos y aborrecerlos.” Francisco de Lugo Y Dávila, Edición de María de los Ángeles Arcos Pardo. Disponible en <https://pt.scribd.com/doc/92122471/LUGO-Y-DAVILA-FRANCISCO-DE-Teatro-popular-Novelas-morales>

prevalece o caráter argumentativo e persuasivo.

O que se pretende neste artigo é examinar alguns momentos do *Quixote* e de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* nos quais a narrativa se centra em situações sociais de interlocução junto com determinadas práticas de representação vigentes na vida social dos séculos XVI e XVII, pautadas por alguns dos princípios próprios da filosofia moral, ou seja, a discrição, a prudência, a dissimulação e a simulação. Antes, porém, será importante apresentar brevemente a forma pela qual essas práticas de conduta vão se introduzindo na vida em sociedade.

* * *

Para Norbert Elias, o primeiro manual de psicologia cortesã foi o *Oráculo manual y arte de prudencia*, escrito por Gracián e publicado em 1647. Poucos anos mais tarde, esta obra seria traduzida para numerosos idiomas, sendo reeditada inúmeras vezes, convertendo-se em um dos primeiros tratados sobre como conduzir-se na vida cortesã. Ou, mais especificamente, convertendo-se em um manual sobre como se comportar em um mundo onde predominam os jogos de poder e do qual a pessoa devidamente informada deverá sair ilesa.¹ Na realidade, a obra do jesuíta aragonês elaborou e sistematizou um conjunto de condutas e comportamentos e, no seu gênero, foi o texto mais divulgado na sociedade de corte europeia, atravessando séculos e chegando até os dias atuais.

No caso da Espanha, entre os séculos XVI e XVII, por uma série de circunstâncias, se desenvolve um parasitismo social notável. Como afirma Pierre Vilar, o espanhol, mesmo não sendo muito rico, “*se hace servir*”. Até um humanista que a Inquisição decide prender em um convento contará com ao menos quatro serviçais.² Ou seja, uma convivência social intensa que mistura estamentos sociais diversos em um mesmo espaço favorecerá, entre outras coisas, o desenvolvimento de duas competências essenciais desse mundo cortesão: a capacidade de observar – tanto uns aos outros como a si mesmo – e a habilidade para a conversação e o diálogo.³ Desse modo se estabelecem intensas redes de sociabilidade em diferentes espaços, uma sociabilidade entendida como a pluralidade de modos que adotam diferentes grupos humanos no momento de encontrar-se, de associar-se, de viver determinadas situações, participar de uma comunidade e empregar seu tempo de lazer para desenvolver tais práticas. A sociabilidade, nesta acepção, pode ser compreendida,

1. Sagrario López-Poza, “Sobre el género y las fuentes del *Oráculo manual*” em *Actas II Congreso Internacional “Baltasar Gracián en sus obras (Zaragoza, 22-24 de noviembre de 2001)*, ed. Aurora Egido, María Carmen Marín y Luis Sánchez Laílla, Zaragoza-Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses –Institución Fernando el Católico-Gobierno de Aragón, 2003, p. 60.

2. Ver de Pierre Vilar, “El tiempo del Quijote” em *Archivo de la frontera*, Emilio Sola, Universidad de Alcalá, p. 124. Acceso 06/2018: <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2013/10/El-tiempo-del-Quijote-de-Pierre-Vilar.pdf>

3. Não é coincidência o fato de que em muitas narrativas daquele momento, como nas “novelas cortas” do século XVII, abrem-se espaços de interlocução de onde nascem relatos entretidos. Sua função é a de amenizar as longas tardes e noites de um grupo de personagens. Ver, por exemplo, as obras de Castillo Solórzano. Sobre o perambular pelos labirintos da Corte, a presença do Minotauro, a importância do autoconhecimento, os conceitos de discrição e prudência, assim como a perspectiva histórica para o conceito de discrição ver o excelente artigo de Álvares-Osorio Alvarino, “La discreción del cortesano”, em *Edad de oro*, XVIII, 1999, pp. 9-45.

segundo Mechthild Albert, como um índice de modernização cultural próprio dos séculos XVI e XVII.¹

Paralelamente a essas modificações na vida social, desde o início do século XVI surgem tratados destinados à divulgação de normas de conduta como *La civilidad pueril* (1528), de Erasmo, que trata de estabelecer regras de comportamento para um jovem príncipe, ou *El cortesano* (1530), de Castiglione que, por intermédio de uma extensa conversa entre senhores aristocráticos, trata de identificar o perfil do homem de corte. Apesar das diferenças, ambos tratados guardam um sentido comum que é o de tornar evidente que a vida social exige um autocontrole traduzido em medidas racionais de contenção, correção e decoro nos gestos, na fala e nas atitudes.²

Nas três últimas décadas do século XVI, o conceito de discrição começa a ganhar uma nova configuração semântica passando a associar-se às noções de cortesia e urbanidade, como aparece na obra de Lorenzo Palmireno, *El estudioso cortesano*, de 1573, que já não se preocupa com os preceitos fundamentais em relação à educação da criança e do jovem, nem em relação à formação do *galateo*, originariamente rústico, e sim com os princípios da conversação civil e com as relações políticas entre as pessoas.³ Quando Dom Quixote elogia os progressos de Sancho quanto a estar assumindo condutas próprias do homem discreto, no capítulo 12 da segunda parte, parece apoiar-se sobretudo em sua capacidade de se ajustar com fluência à conversação, estabelecendo uma relação política entre amo e escudeiro, ainda que em uma narrativa centrada no burlesco.

Outros tratados similares vão surgindo com a perspectiva de relacionar a discrição ao ato de discernir, isto é, uma atividade que se baseia na capacidade de distinguir uma coisa da outra, sendo ao mesmo tempo parte da prudência e da virtude intelectual.⁴ Como afirma Álvarez-Osorio, “la mayoría de los tratadistas que escribieron durante el reinado de Felipe II comparten un concepto de discreción anclado en la virtud de la prudencia”, de maneira que ambos conceitos, isto é, discrição e prudência, muitas vezes se confundem.⁵

1. Ver de Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2013, pp. 7-18. Para o conceito de sociabilidade aqui empregado, ver de Agustín Redondo, “Texto literario y contexto histórico-social: del *Lazarillo* al *Quijote*” em AISO, *Actas II*, 1990, pp. 95 – 116. Para a ideia de sociabilidade nos séculos XVI e XVII como proceso de modernização cultural, ver de Mechthild Albert, “Introducción”. *Sociabilidad: el término y el fenómeno*; também para o conceito de sociabilidade, ver de Aurora Egido, “Del modo y del agrado a la *sociabilidad crítica*” em *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, pp. 21-55; para o conceito de sociabilidade originariamente proposto por M. Agulhon e seus usos pela historiografia, ver de Stéphane Van Damme, “La sociabilité intellectuelle. Les usages historiographiques d’une notion”. Acesso 06/2018, <https://www.cairn.info/revue-hypothese-ses-1998-1-page-121.html>.

2. Erasmo de Rotterdam, *A civilidade pueril*. Pref. P. Ariès, trad. F. Guerreiro. Lisboa, Estampa, 1978; y Baldasare Castiglione, *El cortesano*, ed. Mario Pozzi, trad. de Juan Boscán. Madrid, Cátedra/Letras Universales, 1994.

3. Ver Álvarez-Osorio Alvariño, “La discreción del cortesano” (*op. cit.*), p. 30.

4. O referido conceito encontra-se na obra de Juan de Pineda em *Diálogos familiares de la agricultura Cristiana*. Ver de Álvarez-Osorio Alvariño, p. 31.

5. Idem, p.32. De todos os tratados que vão surgindo ao longo do século XVI, é importante destacar ao menos dois deles: o de Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, provavelmente de 1586, e o de Damasio de Frías, *Diálogo de la discreción*, publicado em 1579. O tratado de Gracián Dantisco parece ser mais bem uma adaptação livre do tratado de Giovanni della Casa, *Galateo ou De los Costumes* (1558) trad. Y. V. Machado, São Paulo, Martins Fontes, 1999. Ambos tiveram notável repercussão e no caso de Gracián Dantisco, ocorreu um sucesso prolongado, tendo sido reeditado inúmeras vezes e também exportado

De todo modo torna-se importante ter em conta que os conceitos de discrição e prudência orientam o conjunto de valores e normas de conduta do homem de corte, sendo a discrição um hábito do entendimento prático cuja função é a de observar e calcular a melhor forma de atingir um determinado fim. A prudência, por sua vez, se situa mais propriamente no âmbito do entendimento teórico. Para Damasio de Frías, a prudência é a virtude que se antepõe a todas as demais e está sempre a serviço do bem, enquanto que a discrição pode utilizar os mesmos meios e modos porém assumir um caráter insidioso uma vez que se põe tanto a serviço do bem quanto a serviço do mal.¹ Nesse sentido, todo prudente será discreto, porém nem todo discreto será prudente.

Outros dois conceitos que muitas vezes surgem como equivalentes da discrição são a dissimulação e a simulação.² Como afirma Fernando Alvia, em 1616, “es la simulación fingir aquello que no es como si fuese, y es la disimulación callar y encubrir aquello que es como si no fuese”.³ Estes dois conceitos, ainda que anteriores na história da filosofia, encontrarão no tratado de Torcuato Accetto, de 1641, uma definição clara e precisa: “se simula lo que no es, se disimula lo que es”; em outros termos, a simulação exhibe uma mentira, enquanto que a dissimulação encobre uma verdade.⁴

Como afirma Lucía Megías, Cervantes conheceu de perto esses espaços labirínticos da corte e as relações de poder que giravam em torno de personalidades de destaque na corte castelhana como o Cardeal Espinosa e Mateo Vázquez, e muito provavelmente, deve ter alimentado o sonho de fazer parte do corpo de letrados que integravam a vida cortesã graças aos estudos que havia realizado com López de Hoyos.⁵

Retomando o diálogo do capítulo 12 da segunda parte, quando o cavaleiro diz a Sancho – como mencionado no início do presente artigo – que a cada dia ele está “menos simple y más discreto”, a discrição anunciada por Dom Quixote refere-se à aptidão de

à América, junto com o Lazarillo. Segundo Gracián Dantisco, o discreto deve ter presente a racionalidade que se impõe na vida social em todas as direções, isto é, seja na observação dos demais interlocutores e da situação que se apresenta, seja no autocontrole e na ornamentação dos gestos e das palavras. Por meio de uma reflexão similar, Damasio de Frías defende que o homem discreto deveria procurar ajustar-se a todos os gostos, tempo, pessoas uma vez que não é outro o seu ofício senão o de que “con diestro y acertado juicio saber discernir tiempo de tiempo, lugar de lugar, personas de personas”. (Frías y Balboa, D. *Diálogos de Diferentes Materias Inéditos Hasta Ahora*. Ed. García Soriano y F. Rodríguez Marín. Colección Críticos - Escritores Castellanos, 1929, p. 86.). Vale destacar do tratado de Frías a distinção perspicaz que ele estabelece entre discrição e prudência. Para o neo-aristotélico, a prudência é a “recta y buena razón” além de ser a “virtud gobernadora de las virtudes morales”. (*Idem*, p. 34).

1. Damasio de Frías, *idem*, p. 34.

2. Ver de Pablo Badillo O’Farrell, J. M. Sevilla Fernández y José Villalobos Domínguez (eds), *Simulación y disimulación: aspectos constitutivos del pensamiento europeo*. Sevilla, Centro de Investigaciones sobre Vico, Universidad de Sevilla, Colección Mínima del CIV, 2003.

3. Fernando Alvia de Castro. *Verdadera razón de estado. Discurso político*. Por Pedro Craesbeeck, Lisboa, 1616, p. 47.

4. Torcuato Accetto. *La disimulación honesta*. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2005, p. 99. Ver também de Sebastián Torres, “Estudio preliminar. Di/simulación: los pliegues de la subjetividad a comienzos de la modernidad” em *La disimulación honesta*. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2005.

5. José Manuel Lucía Megías, *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción (1547-1580)*. Madrid, EDAF, 2016, pp. 117-126 y “Miguel de Cervantes, en el laberinto de la corte” em *La madurez de Cervantes. Una vida en la corte*. Madrid, EDARF, 2016, pp. 19- 109.

Sancho na conversação com seu amo, evidenciando destreza para exercitar sua capacidade metafórica, chegando a colocar-se em pé de igualdade em relação ao cavaleiro. Tudo culmina com a conclusão sofisticada a que chega Sancho, embora indecorosa e burlesca, ao mencionar que, a conversação que manteve com dom Quixote, que foi o “estéril” que sobre a “estéril tierra” de seu “seco ingenio ha caído”, e assim lhe foi possível tornar-se “menos simple y más discreto”.¹

Tudo nos leva a pensar que Cervantes sempre concedeu atenção especial a essas categorias de civilidade, como observa Aurora Egido, ao afirmar que quando o autor do *Quixote* declara que “la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso” está explicitando que a discrição está incutida em toda sua obra, tanto na forma quanto no conteúdo.² Desde *La Galatea* (1585), sua primeira obra publicada, até *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616) se constata a presença dos códigos de conduta nos mais diversos espaços, assumindo muitas vezes sentidos variados e regulando o modo de atuar dos personagens, suas formas de comportamento, seus discursos e suas intenções explícitas ou veladas. Entre o *Quixote* e o *Persiles*, tendo em conta apenas essas duas obras, é possível observar algumas diferenças bem sugestivas.

No *Quixote*, os conceitos de dissimulação e simulação, prudência, discrição e vulgaridade – este último funcionando como contrapartida da discrição – adquirem sentidos específicos que, em determinados momentos, parodiam as orientações da filosofia moral. Em *Persiles*, além da presença da discrição e demais categorias similares, predomina em particular a prudência, nas ações e intenções de Periandro e Auristela, interagindo na condição de virtude superior capaz de vencer as adversidades. Em outros termos, a distinção no tratamento concedido às práticas de representação nas duas obras baseia-se no fato de que no *Quixote* as mesmas são tratadas de modo paródico e cômico, enquanto que no *Persiles* sobressai o modo sério e elevado.

* * *

No *Quixote*, a atuação dos personagens centrada nos códigos de conduta se manifesta de forma mais intensa e evidente quando os espaços de sociabilidade se concentram em ambientes que funcionam como extensão da corte e, neste sentido, o episódio dos duques é especialmente privilegiado. As conversações e diálogos, os questionamentos sobre as aventuras passadas e as promessas em relação às futuras, enfim, tudo põe à prova as figuras do cavaleiro e seu escudeiro mediante dissimulações, simulações, discrições e vulgaridades.

Em vários momentos, a produção de comicidade complementa-se com a ação de dissimular. Assim, enquanto Sancho relata o conto oriundo de sua aldeia sobre a distribuição dos lugares à mesa e se perde em digressões, diz o narrador: “los señores disimularon la risa, porque don Quijote no acabase de correrse”(II, 31). Quando Dom Quixote, na cena

1. DQ, II, 12, p. 720.

2. Diz Aurora Egido em “El arte de la discreción en *La Galatea*” (*Bulletin of Spanish Studies – Cervantes Essays in Memory of Y. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, University of Glasgow, Vol. LXXXI, n. 4-5, June July 2004): “aquella [es decir, la discreción] impregna toda su obra, mostrando una doble faz, ética y estética, que se manifiesta tanto en los aspectos formales como conceptuales, afectando incluso los modos de comportamiento que impulsan la acción de los personajes.” (pp. 585-597). Ver também da mesma autora, *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

do lavatório, fica com “los ojos cerrados y las barbas llenas de jabón”, surge o comentário do narrador sobre os duques que por sua vez observam a cena: “fue gran maravilla y mucha discreción poder disimular la risa”. Quando Dom Quixote e Sancho se veem em uma das salas “adornadas con telas riquísimas de oro y de brocado” e surgem as seis donzelas para servi-los como se fossem pagens, diz o narrador que “a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa (que fue una de las precisas órdenes que sus señores les habían dado) reventaron riendo”, contrariando portanto as instruções dos duques. Se por um lado a dissimulação do riso tem algo que ver com a discrição, é importante acrescentar também que o centro da ação dos duques e de todos os que os rodeiam é a simulação, uma vez que as aventuras que deles emanam voltadas para o cavaleiro e seu escudeiro têm o objetivo claro e nítido de produzir uma grande mentira e não exatamente o de ocultar uma verdade.

A paródia dos códigos de conduta é possível nesse contexto graças à visão do narrador que se interpõe entre a essência e a aparência, os fatos e as intenções dos personagens. Sendo assim, alguns personagens do episódio serão considerados a partir dessa dupla dimensão, como a duquesa que se mostra extremamente bela e galharda na vida pública, enquanto que no âmbito privado é um poço de mau humor (II, 48).

A contenção das próprias emoções faz parte dos protocolos da corte, no entanto, para Don Quixote tudo será mais penoso porque ele tentará controlar não apenas as suas emoções, mas também a fala e a ação de Sancho diante dos duques, o que produzirá uma paródia cômica dos rituais cortesãos. É como se Dom Quixote tentasse ensinar ao camponês – como o faz Gracián Dantisco a seu irmão, ou della Casa ao jovem rústico – os passos elementares da vida na corte, fato que se deduz da conversação entre eles quando estão a sós em seus aposentos, logo após a chegada à residência dos duques:

[...] Sancho amigo: huye, huye destos inconvenientes [...]. Enfrena la lengua, considera y rumia las palabras antes que te salgan de la boca, y advierte que hemos llegado a parte donde con el favor de Dios y valor de mi brazo hemos de salir mejorados [...].¹

Dom Quixote entende a gramática dos protocolos, reconhece seus códigos e a importância atribuída a determinadas práticas, não obstante, neste espaço constrangedor, acaba por perder seu norte na medida em que os ideais da cavalaria, pouco a pouco, se confundem com as práticas mundanas da vida cortesã, estruturadas a partir da simulação.

Como bem sabem os duques – personagens leitores da primeira parte da obra – Dom Quixote é um louco inveterado e portanto não tem a capacidade do discernimento; no entanto, nas conversações ele se apresenta como um discreto que controla as adversidades e dispõe de capacidade argumentativa. Por outro lado, Sancho, um tipo vulgar que muitas vezes evidencia um gosto confuso e se mostra inapto para discernir uma coisa da outra, quando se torna governador de Baratária deixa transparecer traços de discrição, sendo capaz de observar os demais e de descobrir, em alguns momentos, as segundas intenções de seus interlocutores. Ou seja, Cervantes, no *Quixote*, joga de formas diversas com essas práticas de representação próprias da sociedade de corte e chega a compor algo que pareceria impensável e incongruente: um discreto que é louco e um vulgar que é discreto.

1. DQ, II, XXXI, p. 883-884.

No *Persiles*, ao contrário, observa-se um tratamento bem diferente relativo a essas práticas de representação, como se houvesse uma abordagem séria do comportamento dos personagens, pautada pelos códigos de conduta, fazendo ressaltar as virtudes morais, particularmente as de Periandro e Aurestela, capazes de submeter as paixões à razão e, como consequência, capazes de enfrentar as turbulências que o destino lhes apresenta. Ambos são personagens que se ajustam ao conceito de *mediania* previsto na *Ética a Nicômaco*, ou seja, a disposição de atuar deliberadamente optando pelo justo meio, atitude esta própria do homem prudente.¹ O projeto épico que ambos empreendem os submete a inúmeras adversidades, mas algo maior os move em direção a uma finalidade metafísica, um segredo inviolável que os une no tempo e no espaço.

Como se sabe, Periandro e Auristela na realidade não são irmãos como dizem desde o início de suas peregrinações, e sim amantes que têm em seus horizontes a bendição da união por parte do Papa na cidade de Roma. Ninguém põe em dúvida esta falsa identidade anunciada, com exceção de Clodio, personagem particularmente perspicaz. Sua atuação suspeita ocorre quando surgem situações de desarticulação entre os que se encontram no reino do rei Policarpo, que ocupam os oito primeiros capítulos do livro II.

Todos estão reunidos no palácio, situado em umas terras distantes, circunscritas a uma ilha, o que oferece à escritura cervantina a possibilidade de realizar um trabalho inventivo ao redimensionar as possibilidades do gênero, como afirma Lozano-Renieblas.² O espaço encontra-se delimitado aos recintos da corte e nele predominam os diálogos, mais do que as conversações, situação privilegiada para a composição de cenas regidas pelos códigos de conduta. O foco narrativo é o mundo interior dos personagens, acometidos por uma série de inquietações que desordenam os afetos.³

Cabe destacar que entre os muitos encontros e desencontros presentes no episódio, as suspeitas de Clodio sobre Periandro e Auristela podem pôr em risco a dimensão ética dos protagonistas. É interessante observar igualmente que Clodio, personagem que prima pela maledicência, é justamente quem observa cuidadosamente os dois que estão a sua volta e quem detecta as possíveis falsidades justamente naqueles que são virtuosos.

Na realidade, Clodio tem razão: Auristela e Periandro não são irmãos e, afinal, ainda que por uma causa maior, eles dissimulam suas verdadeiras condições de amantes. Certamente toda distorção e ocultamento da verdade seria condenável, uma vez que o próprio ordenamento da vida social supunha a identificação do que é bom e do que é verdadeiro. Clodio, apesar da pouca credibilidade concedida às suas palavras, ameaça o conceito virtuoso que gira em torno de Auristela e Periandro no sentido de que suas deduções podem fazer com que, em lugar de dissimuladores, ambos passem à condição de simuladores. No entanto, cabe acrescentar que em nenhum momento as suspeitas de Clodio chegam aos ouvidos dos protagonistas. Estas se inscrevem no âmbito do murmúrio, do maldizer, o que, para o leitor do texto, resulta em um contraste moral e ético entre o malfeitor e Auristela e Periandro. Clodio, afinal, tem a habilidade do discreto, é perspicaz e capaz de observar situações e pessoas, possuindo a capacidade do discernimento; no

1. Edmir Missio, *A civilidade e as artes de fingir*, São Paulo, Edusp, 2012, p. 85.

2. Isabel Lozano-Renieblas, "Introducción" en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de Isaías Lerner e I. Lozano-Renieblas, Barcelona, Penguin, 2016, pp. 9-34.

3. I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, p. 190.

entanto, como esclarece Damasio de Frías em seu tratado, trata-se de uma ação discreta porém traiçoeira que se manifesta a serviço do mal e da desarmonia.

Em contraposição, Periandro e Auristela se enquadram no que propõe Accetto quando afirma que não existe a *dissimulação* sem o qualificativo *honesta*, o que não somente é uma defesa da dissimulação frente ao engano, mas também a evidência da necessidade de “dissimular para viver”.¹ Segundo Accetto, a dissimulação não é senão “un velo compuesto por tinieblas honestas [...] de lo cual no se produce lo falso, sino que se da algún descanso a lo verdadero, para demostrarlo a su tiempo”.² Periandro e Auristela podem ser considerados dissimuladores honestos e também exemplares dentro dos parâmetros que, anos mais tarde, apresentaria Accetto. Este entende a dissimulação numa linha de confluência com a virtude cristã, dado que Deus é concebido como o auge do modelo divino de dissimulação, uma vez que, em termos bíblicos é julgado como o “disimulador de los pecados de los hombres”.³

Com uma trajetória extensa e repleta de imprevistos admiráveis, os jovens amantes, mais do que discretos, são prudentes e portanto, capazes de reunir de modo harmônico o amor, a religião e a filosofia moral, preservando a memória das coisas passadas, o entendimento das presentes e a previsão das futuras.

* * *

Este trabalho teve seu início com a conversação entre Dom Quixote e Sancho a propósito da satisfação que expressa o amo acerca dos progressos na linguagem de seu escudeiro em direção à discrição. Para concluir, recorro a um fragmento da carta que Dom Quixote envia a Sancho, no capítulo 51 da segunda parte, quando manifesta sua enorme alegria devido às notícias que recebeu sobre sua atuação como governador de Barataria. Acometido por um entusiasmo tão avassalador, o cavaleiro chega a substituir a relação hierárquica entre eles por uma franca e afetuosa amizade:

Quando esperaba oír nuevas de tus descuidos e impertinencias, Sancho amigo, las oí de tus discreciones, de que di por ello gracias particulares al cielo, el cual del estércol sabe levantar los pobres, y de los tontos hacer discretos. [...] Sé padre de las virtudes y padrastro de los vicios. No seas siempre riguroso, ni siempre blando, y escoge el medio entre estos dos extremos, que en esto está el punto de la discreción.

Tu amigo

Don Quijote de la Mancha

1. Sebastián Torres, “Estudio preliminar. Di/simulación: los pliegues de la subjetividad a comienzos de la modernidad” en *La disimulación honesta*. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2005, p. 55.

2. Torquato Accetto. *La disimulación honesta*. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2005, p. 99.

3. Idem, p. 151.

Referências bibliográficas

Livros:

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. Dir. Francisco Rico. Barcelona, Ed. Crítica, 1998.

CERVANTES, Miguel de. Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid, Cátedra, 2004.

DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos Costumes* (1558) trad. Y. V. Machado, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

EGIDO, Aurora. *El discreto encanto de Cervantes y el crisol de la prudencia*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa, Estampa, 1986.

ERASMO. *A civilidade pueril*. Pref. P. Ariès, trad. F. Guerreiro. Lisboa, Estampa, 1978.

FRÍAS y BALBOA, Damasio de. *Diálogos de Diferentes Materias Inéditos Hasta Ahora*. Ed. García Soriano y F. Rodríguez Marín. Colección Críticos - Escritores Castellanos, 1929.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo español*. Madrid: Ediciones Atlas, Colección Cisneros, 1943.

LOZANO-RENIEBLAS, Isabel. *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

LUCÍA MEGÍAS, J. M. *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción (1547- 1580)*. Madrid, EDAF, 2016. MISSIO, Edmir. Edmir Missio, *A civilidade e as artes de fingir*, São Paulo, Edusp, 2012, p. 85.

Capítulos de livro:

ALBERT, Mechthild (ed.). “Introducción”. *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2013, pp. 7-18.

EGIDO, Aurora. “Del modo y del agrado a la sociabilidad crítica”. *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, 2013, pp. 21-55

HANSEN, João. “O Discreto”, in *Libertinos e libertários*. Org. Adauto Novaes. São Paulo, MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.

KRISTELLER, P. O. “El territorio del humanista”. *Historia y crítica de la literatura española*, dir. F. Rico. Barcelona: Crítica, 1980, t. II, pp. 34-44.

LÓPEZ-POZA, Sagrario. “Sobre el género y las fuentes del Oráculo manual” em *Actas II Congreso Internacional “Baltasar Gracián en sus obras (Zaragoza, 22-24 de noviembre de 2001)*, ed. Aurora Egido, María Carmen Marín y Luis Sánchez Laílla, Zaragoza-Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses –Institución Fernando el Católico-Gobierno de Aragón, 2003.

LOZANO-RENIEBLAS, Isabel. “Introducción”. *Los trabajos de Persiles y*

Sigismunda. Ed. de Isaías Lerner e I. Lozano-Renieblas, Barcelona, Penguin, 2016, pp. 9-34.

LUCÍA MEGÍAS, J. M. “Miguel de Cervantes, en el laberinto de la corte”. *La madurez de Cervantes. Una vida en la corte*. Madrid, EDARF, 2016, pp. 19- 109.

TORRES, Sebastián. “Estudio preliminar. Di/simulación: los pliegues de la subjetividad a comienzos de la modernidad”. *La disimulación honesta*. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2005.

Documentos eletrônicos:

LUGO Y DÁVILA, Francisco Edición de María de los Ángeles Arcos Pardo. Disponible en <https://pt.scribd.com/doc/92122471/LUGO-Y-DAVILA-FRANCISCO-DE-Teatro-popular-Novelas-morales>

VAN DAMME, Stéphane. “La sociabilité intellectuelle. Les usages historiographiques d’une notion”. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-hypotheses-1998-1-page-121.html>>, 06/2018.

VILAR, Pierre. “El tiempo del Quijote” em *Archivo de la frontera*, ed, de Emilio Sola, Universidad de Alcalá, p. 124. Disponível em <<http://www.archivodelafrontera.con/wp-content/uploads/2013/10/El-tiempo-del-Quijote-de-Pierre-Vilar.pdf>> 06/2018.

Artigos de periódico:

ALVARIÑO, Álvares-Osorio. “La discreción del cortesano”. *Edad de oro*, XVIII, 1999, pp. 9-45.

EGIDO, Aurora. “El arte de la discreción en *La Galatea*”. *Bulletin of Spanish Studies – Cervantes Essays in Memory of. Y. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*. University of Glasgow, Vol. LXXXI, n. 4-5, June July 2004, 585-597.

Atas de congressos:

REDONDO, Agustín “Texto literario y contexto histórico-social: del *Lazarillo* al *Quijote*” en AISO, *Actas II*, 1990, pp. 95 – 116.

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

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

Submissão: 16 de outubro de 2020.

Aprovação 3 de novembro de 2020

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, ruina 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 topológico 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).

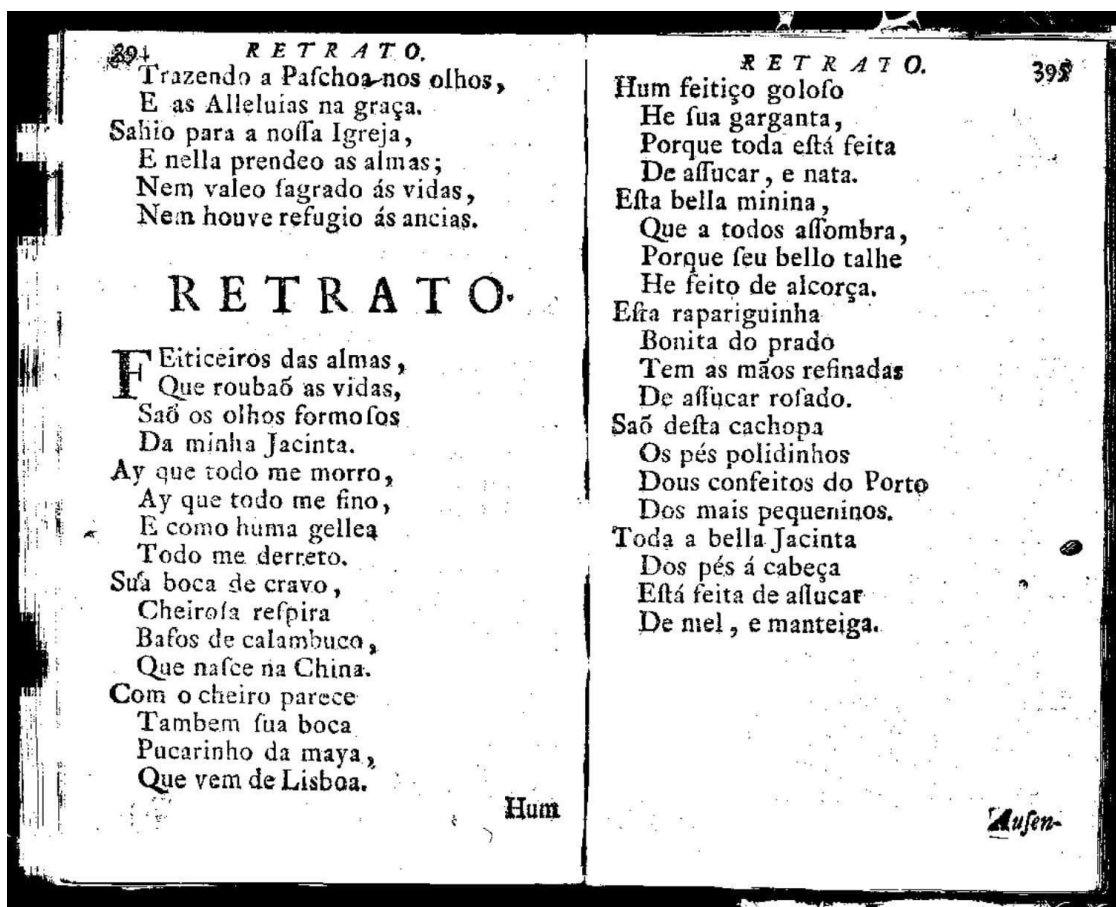
A evidência é resultante de o olho poder perceber cada parte do edifício distintamente, porque sua apreensão destaca-se da apreensão da totalidade de que todas fazem parte. Mas a “evidência” da poesia que pinta retratos ganha em nitidez frente à pintura, porque, contrariamente a esta – que se vê obrigada, 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.

PELAS MÃOS DOS CURIOSOS – LIVROS DE POETAS NA BAHIA SETECENTISTA

***THROUGH THE HANDS OF THE CURIOUS - BOOKS OF POETS IN 17TH CENTURY
BAHIA***

Adma Muhana

Professora associada de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP)
adma@usp.br

Submissão: 12 de novembro de 2020.

Aprovação 17 de novembro de 2020

RESUMO: Trata-se de um comentário crítico acerca do fragmento manuscrito intitulado “Cathalogo dos Poetas que floreceraõ na Cidade da Bahia”. O documento foi enviado de Salvador, em 1738, pelo padre Plácido Nunes a d. Francisco de Almeida Mascarenhas, membro da Academia Real da História Portuguesa, o qual, em Lisboa, elaborava uma *Biblioteca Hispana e Lusitana*.

Palavras-chave: poesia luso-brasileira, catálogo de escritores, códices manuscritos.

ABSTRACT: This text is a critical commentary concerning the manuscript entitled “Catalog of poets who flourished in the city of Bahia”. This document was sent to Salvador in 1738 by the priest Plácido Nunes a d. Francisco de Almeida Mascarenhas, a member of the Royal Academy of Portuguese History, which, at Lisbon, was elaborating a *Hispanic and Lusitan Library*.

Keywords: Luso-Brazilian poetry, catalog of writers, manuscript codices.

1. A Academia Real da História Portuguesa Eclesiástica, e Secular e os escritores das províncias

O primeiro intuito da Academia Real da História Portuguesa – fundada em 1720 durante o reinado de d. João V – foi a redação de uma História eclesiástica, alargada para o de uma História Portuguesa *lato sensu*, conforme a proposição firmada pelo Rei:

Tenho resoluto que se estabeleça hua Academia em que se escreva a Historia Ecclesiastica destes Reynos, e depois tudo o que pertencer a toda a Historia delles, e de suas Conquistas; e porque as noticias necessarias não se acharão só nos livros impressos, e manuscritos, mas estarão nos Archivos: ordenarey por cartas firmadas da minha Real mão se participem à Academia todos os papeis, que delles se pedirem.¹

Para tanto, além dos cinquenta “acadêmicos do número da Academia”, designaram-se acadêmicos supranumerários, colaboradores nas províncias e nos territórios ultramarinos, que pudessem transmitir à Academia informações fidedignas acerca de documentos, testemunhos, livros, bibliotecas, escritores – e, ocasionalmente, plantas, rochas, animais, edifícios, milagres etc. –, encontrados nos diversos domínios portugueses. Não só informações eram transmitidas, como também cópias dos próprios livros, manuscritos ou documentos. De posse desses arquivos, caberia aos acadêmicos abalizar o registro do passado português para a posteridade. Por exemplo, a Manuel Caetano de Sousa, principal

1. *Colecção dos documentos estatutos e memorias da Academia Real da Historia Portugueza*, Lisboa: off. de Pascoal da Sylva, vol. 1, 1721, s/p.

entre os Acadêmicos, além da redação em língua latina da História Eclesiástica de Lisboa, cabia também escrever acerca das Vidas dos Papas, Cardeais e Bispos que tiveram diocese fora de Portugal; a Pedro Monteiro, da Ordem dos Pregadores, as Memórias em língua portuguesa para a História da Inquisição; no que diz respeito à História secular, Lourenço Botelho Sottomayor estava designado para compor em português as memórias para a história das antiguidades de Portugal até a conquista dos Romanos; a Diogo Barbosa Machado, que depois realizaria o grande projeto da *Bibliotheca Lusitana*, cabia compor “na língua portuguesa as memorias d’ElRey Dom Sebastião até a Aclamação”; a História da própria Academia seria composta pelo Conde de Villamayor etc.¹

É nesse sentido que podemos constatar o esforço da Academia Real para a elaboração de um catálogo geral de Autores portugueses, eclesiásticos e seculares. As notícias de que dispomos deixam entrever um difícil desenvolvimento dessa empresa, para a qual outros igualmente trabalharam. Um dos mais importantes, não há dúvida, foi d. Francisco de Almeida Mascarenhas, que, eleito em 1728 como responsável pela redação da “Disciplina, e Ritos eclesiásticos”,² logo se dedicou a recolher dados para a composição de uma *Biblioteca Hispana e Lusitana*, tarefa que compartilhou com acadêmicos e bibliotecários espanhóis.³ Por ocasião da sua morte, em 1745, d. Francisco de Almeida havia coletado um grande número de informações, como o demonstra o catálogo da sua livraria particular.⁴ Vários códices da Biblioteca Nacional de Portugal referentes a esse assunto trazem correspondência de d. Francisco com diversos personagens do Reino e das Províncias, no sentido de obter informações acerca de escritores e obras existentes nas respectivas localidades, as quais lhe são remetidas principalmente entre os anos de 1736 e 1740. Muitos verbetes de autores por ele recolhidos estão presentes no quarto e último tomo da *Bibliotheca Lusitana* de Diogo Barbosa Machado, publicada em 1759. De que modo o espólio da *Biblioteca Hispana e Lusitana* de d. Francisco de Almeida se transferiu para a de Barbosa Machado, não sabemos; no prólogo da obra, embora mencione diversos antecessores, Barbosa Machado não nomeia a d. Francisco e apenas nesse último tomo,

1. No primeiro volume da *Colecção dos documentos...*, op.cit., no capítulo intitulado “Reflexoens sobre o estudo academico”, s/p.

2. Ocupando o lugar vago por falecimento de Fr. Miguel de Santa Maria, cronista dos Eremitas de Santo Agostinho. Ver *Livro Primeyro em que se haõ de lançar o decreto de Sua Magestade da Instituição da Academia, os seus Estatutos, e todas as ordens, e resoluçoens do mesmo Senhor...* Academia Real da História Portuguesa. ms. BNP, cód. 684, fl. 28v.

3. No *Elogio do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Francisco de Almeida Mascarenhas*, publicado no ano da sua morte (1745), Francisco José Freire registra a colaboração de d. Francisco com escritores espanhóis encarregados de ampliar a Biblioteca de autores espanhóis: “como D. Braz Antonio Nazarre e Ferriz, I. Bibliothecario de ElRey Catholico, e o Addicionador do Epitome da Bibliotheca Oriental, e Occidental de Pinello, communicando a este particulares noticias para o addicionamento, e áquelle copiosissimos soccorros para a Bibliotheca Universal da Polygrafia Hespanhola, que escreveo D. Christovão Rodrigues”, p. 29. Vertb. p. 54.

4. No mesmo *Elogio*, entre os manuscritos de d. Francisco de Almeida, Francisco José Freire cita a *Bibliotheca Hispana, e Lusitana*, afirmando que “passão de 40 os volumes de memórias para esta Obra” (p. 50). No *Catalogo da Livraria que ficou por fallecimento do Excelentis. e Reverend. Senhor Principal D. Francisco de Almeyda Mascarenhas* (publicado sem data nem local de impressão), na estante dos manuscritos in fôlio (às pp. 254-255), constam ao menos 5 tomos que inequivocamente pertenceriam à *Bibliotheca Hispana e Lusitana* de d. Francisco. Para um estudo acerca dessa livraria, ver Manuela Domingos, “Erudição no tempo joanino: a Livraria de D. Francisco de Almeida”. *Leituras – Revista da Biblioteca Nacional* (Lisboa), série 3, n. 9-10, out. 2001- out. 2002, pp.190-219.

completando as informações já registradas no segundo tomo, Barbosa Machado menciona a *Bibliotheca Hispana e Lusitana*, afirmando de d. Francisco que:

Para esta obra tinha collegido bastantes memorias, que me prometteo voluntariamente repetidas vezes para augmento da Bibliotheca Luzitana, que eu compunha, mas faltando a tantas promessas a publicamos independente deste auxilio.

Aliás, no *Elogio* já citado, Francisco José Freire não deixa de assinalar, que, antes de d. Francisco, Diogo Barbosa Machado “havia empreendido o mesmo assumpto”.¹ Mas de algum modo o auxílio de d. Francisco, após a sua morte, acabou por chegar a Barbosa Machado.

Um dos códices de d. Francisco, o de número 625, principia pelo escrito intitulado “Noticias de alguns Autores portuguezes assim de obras impressas, como manuscritas, de que vay fazendo remessa ao Illustríssimo Senhor Dom Francisco de Almeida seu fiel venerador [?] Francisco José da Serra Craesbeck de Carvalho”,² e em cuja folha inicial lemos anotações como: “Em Cathalogo de authores portuguezes fala Severim [de Faria]”,³ “Da Bibliotheca Hispana, faz menção Jozé Soares da Sylva nas Memorias del Rey D. João o 1º”,⁴ “Em catalogo de Escritores deste Reyno fala D. Francisco Melo nas suas Cartas familiares”,⁵ “Em catalogo de mais de 4 # autores por Fr. Francisco de Jesus ver Bluteau”⁶ e “Poetas Lusitanos que nomeou Lopo da Veiga Carpio no seu Laurel de Apolo”,⁷ “Poetas que nomea no seu elogio dos poetas Lusitanos Jacinto Cordeiro”,⁸ além de cópias de verbetes da ainda hoje inédita *Bibliotheca Lusitana* de João Franco Barreto etc. Essas menções são suficientes para mostrar o pleno conhecimento de d. Francisco de Almeida

1. Ver p. 29. Perto do fim do prólogo do primeiro volume da própria *Bibliotheca Lusitana* (1741, s/p.), Barbosa Machado data pontualmente a sua empresa, “ideada hã mais de hum Seculo”: “Seguindo os vestigios de tão grandes Varoens me animey em obsequio da Patria escrever a Bibliotheca Universal de todos os nossos Escritores abrindo os alicesses de tão sublime edificio no faustissimo dia de 31 de Mayo de 1716, dedicada amorosa vinda do Espirito Santo sobre o Collegio Apostolico”.

2. *Noticias de alguns autores portuguezes*, ms. BNP, códice 625, fl. 58.

3. *Discursos varios politicos*, na “Vida de João de Barros”.

4. José Soares da Silva foi encarregado pela Academia Real de escrever as *Memórias históricas do rei d. João I*, publicadas em 4 volumes, entre 1730 e 1734.

5. Francisco Manuel de Melo, *Cartas familiares*, ed. Maria da Conceição Morais Sarmiento, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [1980], Carta Ao Dr. Manuel Temudo da Fonseca, Vigário geral do arcebispado de Lisboa: “procurei por mi mesmo, e despois persuadi a algumas pessoas doutas, publicássemos ua Bibliotheca Lusitana dos Autores Modernos, novamente estimulado da falta que padecemos nesta parte”, p. 412.

6. No prólogo do seu *Vocabulario Português e Latino*, o pe. Raphael Bluteau apresenta uma longa lista de autoridades em língua portuguesa das quais se valeu para a composição do seu dicionário. Não localizei, porém, menção ao catálogo de mais de quatro mil autores do fr. Francisco de Jesus; é possível que a referência se encontre em alguma outra das tantas obras do pe. Bluteau.

7. Lope de Veja Cápio, *Laurel de Apolo*, Madrid: 1630.

8. Jacinto Cordeiro, *Elogio de Poetas lusitanos, al Fenix de España, Fr. Lope de Vega Carpio, en su Laurel de Apolo. Por el Alferes..., con una carta en respuesta al Autor, del mismo Fenix de España*. Dirigido a Doña Cecilia de Meneses. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1631. Recentemente, o *Elogio* de Jacinto Cordeiro foi reeditado com introdução e notas por Maria Lucília Gonçalves Pires (Porto: Afrontamento, 2017).

acerca de trabalhos prévios, em fontes impressas e manuscritas, bem como o intuito de conglomerá-los e acrescentá-los no escopo da *Bibliotheca* que compilava para a Academia Real da História Portuguesa – simultaneamente a Barbosa Machado, ao que tudo indica.

2. Os catálogos dos exemplos de excelência e os das bibliotecas

O recurso às listagens pré-existent, contudo, não estabelece uma continuidade imediata entre o trabalho acadêmico e aquelas, que consistem em catálogos relativos a modelos de imitação; essas, presentes nas poéticas e retóricas gregas e latinas, longa vida tiveram até o século XVII, como exemplos de mestria. Nesses anteriores catálogos de escritores excelentes em seu gênero, a partir do viés poético-retórico, o que importa principalmente é ajuizar as virtudes dos escritores em termos de adequação ao gênero, estabelecendo a excelência e suas ultrapassagens, de modo a que sirvam de *exemplum* para os pósteros. São as vidas de homens ilustres, são as hagiografias, são os livros de escritores eclesiásticos, os catálogos de pintores e poetas. A memória das excelências há de ser fixada, omitindo-se, isto é, relegando-se ao esquecimento, aquilo que não seja digno de perseverar. Aí, os autores são sempre autoridades, paradigmas em seus gêneros, modelos a serem imitados pelos que se dedicam à oratória, à história, à escrita e às diversas artes.¹ Embora, no caso específico da Poesia, os critérios de inclusão no Parnaso não sejam claros,² é certo que o catálogo dos melhores é constitutivo da arte, fornecendo os modelos a emular e as advertências acerca do que fugir. O afastamento ou aproximação ao modelo de excelência em cada gênero garantia a excelência da obra a ser registrada, para os contemporâneos e os pósteros, pela similitude das qualidades, pela eleição apropriada, pelo decoro relativo às circunstâncias etc.³ Toda a discussão quinhentista acerca da imitação de um ou de vários modelos, com efeito, passa por essa noção do paradigma. Claro que aqui transitamos por conceitos poético-retóricos epidícticos, na vertente do elogio, o que não significa que esqueçamos os índices de livros e de autores proibidos, paradigmas do erro e *contra-exemplum* dos piores, como no *Catalogo dos Livros Defesos nos Reynos de Portugal*, de 1581, em que, além de uma centena de livros nomeados por seus títulos ou autores, proscribe-se

1. O caso das “bibliotecas univesais” foge a esse esquema, apresentando já uma listagem exaustiva de autores portugueses, com informações bio- e bibliográficas. Assim a ainda inédita *Bibliotheca Lusitana* de João Franco Barreto, anterior a 1674, e o igualmente inédito *Theatrum Lusitaniae litterarium sive Bibliotheca scriptorum omnium* (1655), de José Soares de Sousa.

2. Como já assinalou José Adriano de F. Carvalho – “La formación del Parnaso portugués en el siglo XVII. Elogio, crítica e imitación”, *Bulletin hispanique*, t. 109, n° 2, déc. 2007, pp. 473-509. Université Michel de Montaigne, Bordeaux – os critérios de eleição dos poetas pelos diversos autores são tudo, menos claros.

3. Neste sentido, não se há de pôr em dúvida que a exemplaridade possa ser critério para o registro dos poetas em antologias como a *Fenix renascida*, como supõe J. A. Carvalho no artigo supracitado (p.476): “Esta tan aleatoria selección ¿podrá significar que las obras de estos poetas, como insinuaba Pereira da Silva sobre los que publicó, deberían «manifestar-se ao mundo ou para exemplo ou para imitação»? Globalmente, las limitadas fuentes que utilizamos, no lo sugieren, pero, cuando existan, los comentarios sobre la ejemplaridad y «imitabilidad» de la obra de un poeta o una obra suya en particular puede que, al presentarla como modelo, se revelen un buen criterio para confirmar otros elogios y/o aprobaciones”.

“todos os Liuros, que aqui não estão prohibidos neste Rol, & o deuem ser”...¹

Na catalogação da Academia Real, por sua vez, não se trata de catalogar escritores excelentes ou proscritos: o que importa é o registro exaustivo do conjunto dos escritores em seu maior número, independentemente de serem ou não julgados superiores, e de suas produções abrangerem categorias diversificadas em termos de gênero. O intento de composição de bibliotecas universais remonta, até onde sabemos, à *Bibliotheca Universalis sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus*, de Consad Gesner, editada em 1545, em Zurique, (cuja *tabula* de matérias serve de paradigma, sucessivamente acrescido, para as demais Bibliotecas²). Na França, a *Bibliographia Gallica universalis* (1646), de Louis-Jacob de Saint-Charles, pretende catalogar “todos os livros do reino da Gália”. Cada uma e muitas outras com seus critérios, em Espanha, a conhecida *Epítome de la biblioteca oriental, i occidental, náutica y geográfica* de Antonio de León Pinelo (Madrid, 1629), primeiramente visa a arrolar “escritores de geografia”; somente na sua ampliação feita em 1737-38 por Andrés Gonzalez de Barcia – um dos fundadores da Real Academia Española e correspondente de d. Francisco de Almeida –, a obra se integra num conceito amplo de biblioteca de autores espanhóis. Aqui, como na *Bibliotheca Hispana e Lusitana* de d. Francisco de Almeida, a recolha dos autores e de seus escritos derivam do desiderato de uma Academia de cunho Real. Quer dizer, os escritores que ali comparecem, exibindo maior ou menor técnica, maior ou menor excelência, se apresentam todos como partes constitutivas da Monarquia, de cuja reunião ela mesma se incumbiu. Ou, como define Diogo Ramada Curto, analisando o “Cathalogo dos Poetas que floreceraõ na Cidade da Bahia”³ (que comentaremos adiante), o conjunto de escritores aí listados representa

um grupo com características fundamentalmente nobiliárquico-eclesiásticas. O ideal de nobreza que nele se projeta supõe a existência de hierarquias estatutárias (dos grandes servidores da Coroa e membros da Academia Real, dos nobres com foro de fidalgo aos que eram apenas considerados pessoas nobres, sem esquecer os que tinham servido na Câmara ou em postos militares), bem como de solidariedades familiares. Porém existe nesse mesmo ideal uma concepção de elite alargada, concebida a partir de cima, isto é, da fidelidade ao rei e à monarquia.⁴

1. Cf. Sá, Artur Moreira de. Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI. Lisboa: Inic, 1983, p. 604.

2. I. De grammatica et philologia II. De dialectica III. De rhetorica IV. De poetica V. De arithmetica VI. De geometria VII. De musica VIII. De astronomia. IX. De astrologia X. De divinatione cum licita tum illicita et magia XI. De geographia XII. De historiis XIII. De diversis artibus illiteratis, mechanicis et aliis humanae vitae utilibus XIV. De naturali philosophia XV. De prima philosophia seu metaphysica et theologia gentilium XVI. De morali philosophia XVII. De oeconomica philosophia XVIII. De re politica, id est civili et militari XIX. De iurisprudencia indices tres XX. De re medica XXI. De theologia christiana.

3. *Documentos com informação biobibliográfica de autores religiosos portugueses*, código 908 da BNP, fls. 333-336v.

4. “Cultura letrada no século do Barroco (1580-1720)”. In: João Luís Ribeiro Fragoso; Maria de Fátima Gouvêa (orgs.). *O Brasil Colonial* [recurso eletrônico]: vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017, cap. 8. Todavia, avaliar a “configuração cultural” da Bahia do início do Setecentos a partir dessa listagem de 39 escritores, independentemente dos possíveis critérios da Academia Real, parece conduzir a conclusões precipitadas. Por exemplo: Ramada Curto diz que “a grande maioria [dos escritores da Bahia] dedicou-se única e exclusivamente à prática da poesia”, sem atentar que o título do “Cathalogo” já delimita a poesia como o grande gênero a partir do qual os escritores deste catálogo são escolhidos. Igualmente, interpretar

É certo que grande parte dos testemunhos enviados a d. Francisco pelos seus informantes nas províncias refere-se a autores eclesiásticos – tanto por ser o fito primeiro da Academia a redação de uma história eclesiástica, como por serem as ordens religiosas as que ainda acolhem a maior parte dos letrados, que produzem obras, e também as que mantêm arquivos junto com a administração real. Porém, esses testemunhos já não se restringem aos reduzidos catálogos de Ordens Religiosas, ou os de homens ilustres por sua santidade, ou os que enaltecem uma cidade, ou os de suas donas virtuosas, ou os dos mais destacados em um campo do saber ou de atuação (filósofos, poetas, generais), já amplamente estabelecidos como subgênero epidítico de *exempla* para seus pares, como foi dito. Eles abrangem, como no caso das listas do Brasil, nomes de escritores seculares e poetas, ilustres ou deslustrados. E, desses, como dos religiosos e dos demais escritores, cabe apenas fornecer as notícias que interessam a uma lista específica de *topoi personarum*: nome; pais; local de nascimento; ofício; data de profissão, quando religioso; data de falecimento; título das obras escritas; testemunho de se estão impressas (neste caso, em que formato), ou manuscritas (e, neste caso, quem detém a sua posse). Claro está que um ou outro sintagma elogioso acompanha a descrição de certos famosos escritores – como o notável Antônio Vieira – e que sempre haja dúvidas acerca de quem deve comparecer no rol.

Assim ocorre no “Cathalogo dos Poetas que florecerão na Cidade da *Bahia*”, que compreende os derradeiros fólhos do códice 908 da Biblioteca Nacional de Portugal, transcrito ao final deste artigo. O “Cathalogo” foi enviado a d. Francisco de Almeida pelo pe. Plácido Nunes,¹ em 1738, o qual se sente instado em classificar os poetas catalogados entre os Aprovados e os Reprovados.² Persistindo num “ultrapassado” critério de gênero (no caso, o poético), acha por bem rotular como Reprovados o historiador Sebastião da Rocha Pitta e o autor do *Peregrino da América*, Nuno Marques Pereira, entre outros; e como poetas Aprovados, por sua vez, Bernardo Vieira Ravasco, Manuel Botelho de Oliveira, os irmãos Gregório, Eusébio e Pedro de Mattos, Gonçalo Soares da Franca etc. Porém, uma vez que a visada acadêmica é enciclopédica, e que seu alvo é a busca detalhada de notícias a compor os verbetes dos autores, ela engloba todos aqueles acerca dos quais há memória de terem produzido escritos, os quais, por definição, devem ser incluídos; apesar disso, na triagem metropolitana da monumental *Bibliotheca Lusitana*, por exemplo, verifica-se a ausência de muitos deles, façam ou não parte de uma “elite letrada” da colônia. Acrescente-se que, talvez, o pedido de informações bibliográficas aos acadêmicos supranumerários – cujos termos desconhecemos – não houvesse sido muito claro acerca do que se devia entender por uma biblioteca “lusitana”,³ deixando o pe. Plácido Nunes hesitante quanto

“como sinal da sua marginalização” a não explicitação por parte do autor do “Cathalogo” da segunda edição, de 1731, do *Peregrino da América* (19 ed., 1728) parece desconsiderar a hipótese de mero desconhecimento dessa impressão. Mas, principalmente, talvez fosse necessário matizar a ênfase numa cultura letrada “nobiárquico-eclesiástica” a partir desse “Cathalogo”, quando, dos 39 referidos, apenas cinco são ditos “fidalgos” e mais sete referidos genericamente como “pessoas nobres”.

1. O padre Plácido Nunes (1683-1755), jesuíta, nasceu em Lisboa e morreu em Salvador da Bahia. Foi reitor do Colégio de Olinda e, depois, do Colégio da Bahia. Orador sacro, foi considerado um dos maiores pregadores do seu tempo.

2. Códice 908, op. cit., fl.148.

3. No “Sytema da Historia Eccleziastica, e secular de Portugal, que hade escrever a Academia Real da Historia Portuguesa”, no duodécimo título aparece uma visada abrangente, em que se recomenda ao historiador real “fazer Memorias distinctas dos varões illustres em virtude, ou em letras, ou em dignidades Eccleziasticas, que por algum titulo pertençam a Diocesi; e aqui haõ de entrar os Prelados

ao correto desempenho da honrosa tarefa de que foi incumbido pela Academia.

O certo é que, seja nas listas de autores do Brasil, seja nos da Índia, por exemplo, encontramos correspondentes que elaboram seus róis de autores, excelentes ou nem tanto, a partir de critérios díspares: em alguns, o destaque vai para a ordem religiosa a que o autor pertence, independentemente do local de nascimento; em outros, o destaque vai para a “pátria”, sendo referidos apenas aqueles que nasceram no lugar; outros ainda arrolam todos aqueles de que têm conhecimento de que, durante sua estada no lugar, produziram escritos. Assim é que, no “Cathalogo dos Escritores da Companhia de Jesus da Província do Brasil”,¹ no mesmo códice 908, constam, além de Antônio Vieira e Alexandre de Gusmão, os padres jesuítas Antonio Maria Bonnucci, João Antônio Andreoni, José de Anchieta e Valentim Estancel, os quais, embora originários de outros territórios e súditos de outras monarquias, atuaram na Província do Brasil e, portanto, comparecem como fazendo parte da sua província religiosa. Já Pedro da Silva Alva, na sua “Noticia dos autores naturais da Índia dos domínios dos Reino de Portugal”, no mesmo códice 908, faz questão de salientar:

Adverti *que* nos interrogatorios remettidos se desejaõ noticias dos AA naturaes do Reino e suas conquistas; porem não se pedem dos AA naturaes do Reino *que* compuserão na Índia, e assim so remetto as *noticias* dos AA naturaes, oufilhos da Índia.²

Os conjuntos da religião, da nação de origem e do território de atuação se interceptam, mesclando incertezas e incompletudes a vertigens,³ havendo sempre alguns nomes que, por diversas razões, acabam por se ausentar de todos eles.

O “Cathalogo dos Poetas que florecerão na Cidade da *Bahia*” (que lista 39 poetas, ao todo) também é inteiramente preenchido com escritores naturais dela ou do seu Recôncavo. O critério espacial não é desprovido de importância: na *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado ele circunscreve, em termos de centro e circunferência, os territórios que gravitam em torno de Lisboa – os da África, da América e da Ásia –, aparentemente des-hierarquizados entre si no aleatório critério alfabético. Mas, com isso, a *Bibliotheca Lusitana* acaba por exibir aqueles territórios como componentes que amplificam o, sem eles, pequeno reino de Portugal. É essa mesma imagem que rege o discurso do historiador Sebastião da Rocha Pita, ao presidir em 7 de maio de 1724 à 2ª Conferência da Academia dos Esquecidos: depois de percorrer em ordem da conquista marítima os domínios portugueses na África, na Ásia e na América, sumariza a geografia do Reino como aquela em que serve “o Orbe todo de Base ao Trono do Augustíssimo Senhor Rei Dom João V, de firmeza, e extensão à sua dilatadíssima Monarquia”.⁴ A uma dilatada monarquia, é certo,

naturaes della, que o tiverem sido de outra, ou dentro, ou fora do Reyno ainda que fossem somente Titulares”, *Livro Primeyro*, op. cit., fl. 41v.

1. Códice 908 da BNP, op.cit., fls.150-161.

2. Idem, fl.194v.

3. Aludo, evidentemente, a um dos últimos livros de Umberto Eco, *Vertigine della Lista* (2009), em que o autor discute a noção de classificação e de critérios classificatórios, seja no que diz respeito aos reinos naturais, seja em relação a instituições como museus e bibliotecas, por exemplo.

4. José Aderaldo Castello, *O Movimento academicista no Brasil. 1641-1820*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969-1978. 14 tomos. Vol. I, tomo I, p.140.

corresponde uma *Biblioteca* que se imperializa ao aglutinar os escritores das Províncias extracontinentais, territórios descontínuos mas constituintes do Reino de que pendem.¹

Assim, a recolha de nomes para a Academia Real da História Portuguesa pelo critério espacial fixa para a memória o contorno de um conjunto específico de escritores, qual seja, o dos nascidos no lugar – crioulos de primeira, segunda ou terceira geração e mestiços –, os quais em breve formularão movimentos de autonomia e intentarão suas próprias histórias literárias. Com efeito, na segunda metade do século XVIII, os naturais do Estado do Brasil ou do vice-reino da Índia, ou os que aí escrevem – já visibilizados nas listagens de autores de uma *Bibliotheca Lusitana*, onde se encontram dispostos nos índices por gêneros de escrita, mas também por territórios de naturalidade –, podem se reconhecer como constituindo um novo conjunto, e, no caso do Brasil, ao menos, um conjunto autônomo e dissociado da lusitana monarquia.²

3. Os manuscritos no “Cathalogo dos Poetas que floreceraõ na Cidade daBahia”

Mas foi antes disso – antes da Revolução Francesa, antes da extinção da Companhia de Jesus, antes mesmo do Terremoto de Lisboa –, em maio de 1737, que o provincial dos jesuítas na Bahia, o pe. Miguel da Costa, recebeu carta de d. Francisco de Almeida para “para se fazer a diligencia dos escritores assim da Companhia nesta provincia, como de alguns seculares neste Brazil”. Como está de partida para a Corte, o pe. Miguel transfere a diligência ao seu sucessor, o pe. João Pereira, não sem antes relatar a d. Francisco a tragédia sucedida diante dos olhos de todos na cidade do Salvador da Bahia, com perda de homens, livros e cartas:

Toda esta Bahia fica sumamente consternada com a fatal desgraça *que* succedeu à nau da India; chegou ella a este porto aos 9 de Mayo, e no mesmo dia de noite deu fundo no seu surgidouro; pellas 6 horas da manham seguinte salvou as fortalezas desta Cidade, a *que* respondeu o forte do mar e todos os navios *que* aqui se achavão: em fim todos nos alegramos com a sua feliz chegada; porem toda esta nossa alegria se converteu em pranto, e sentimento; *quando* logo as 7 horas da mesma manham a vimos arder em chamas de fogo tão violento *que* por nehum caminho se pode atalhar; procedido de hum de seus do *que* ouve na praça de armas. Morreraõ *muitas* pessoas nesta desgraça, livros queimados do fogo, e outros afogados no mar. A nau foi encalhar na praya visin *ha* aonde ardeu toda a noite, e tudo se reduzio a cinzas com nottavel perda de todos os interessados na sua importante carga. Athe as vias das cartas se queimáraõ. O capitão da nau escapou com vida lançandosse em seroillas, e camiza, e com o habito de *Christo* ao pescoço ao mar em demanda de hum batel *que* estava do largo; e nesta forma escaparão outros *muitos*, *que* nessa Corte contaraõ as mais circunstancias desta lamentavel desgraça.³

1. Como termo de comparação, na *Bibliotheca Lusitana* de João Franco Barreto apenas consta uma meia dúzia de escritores que têm por “pátria” África, Brasil, Goa e Índia, sem que haja qualquer destaque entre esses locais de nascimento e aqueles continentais, indicados como Beja, Évora, Algarve etc.

2. Remeto ao estudo de I. Kantor, *Esquecidos e renascidos: Historiografia acadêmica luso-americana. 1724-1759*. São Paulo: Hucitec; Salvador: Centro de Estudos Baianos/UFBa, 2004, *passim*.

3. Códice 908 da BNP, op.cit., fl. 300.

Nesse mesmo mês, o pe. João Pereira informa a d. Francisco de Almeida que encomendou a diligência sobre os autores do Brasil a dois sujeitos muito capazes. Por carta do pe. Plácido Nunes, reitor do Colégio da Bahia, em junho do ano seguinte, sabemos que a incumbência foi distribuída a um “religioso nosso” (o próprio pe. Plácido Nunes, portanto), que ficou responsável pelo catálogo dos escritores da Companhia, e a um poeta da cidade (que vem a ser Luís Canelo de Noronha, membro da extinta Academia dos Esquecidos), ao qual se deu o encargo de listar os poetas seculares. No ano seguinte, em outubro de 1739, o mesmo pe. Plácido Nunes envia a d. Francisco algumas notícias de escritos à mão que julga poder interessar-lhe, bem como alguns dos próprios manuscritos. Estão nesse caso dois extensos poemas latinos do pe. Prudêncio Amaral: um, famoso, sobre a fabricação do açúcar, que será impresso apenas em 1780,¹ e, outro, sobre a “Arte de amar a deípara”, com emblemas, que ficara incompleto por morte do seu autor e, até onde sei, de paradeiro desconhecido. Pelo que se compreende da carta do pe. Nunes quando da remessa dos manuscritos a d. Francisco (depois de já lhe ter enviado o catálogo dos escritores da Companhia), era equivocada a solicitação do acadêmico acerca de um pretenso poema do pe. Prudêncio Amaral relativo às frutas do Brasil, não obstante o que deixara escrito já fosse suficiente para inscrevê-lo no coro dos grandes poetas:

Estimo *que* o Catalogo dos escritores fosse a gosto de *Vossa Excellencia*. No que toca aos *Manuscritos* remetto a *Vossa Excellencia* os que julguei dignos de attenção. Poucos são, *bem* o vejo; mas irã contra o clima do Paiz, donde he natural a Preguiça, quem destes *engenhos* quizer mais. Certamente *que* por ca mais se obra, do *que* se escreve. Vay a poezia do P. Prudencio d’Amaral, não das frutas do Brazil, como *Vossa Excellencia* dizia, mas de Opificio Sacchari. Nella verã *Vossa Excellencia* hum pequeno rasgo da precioza tela *que* trajava aquella nobre Muza. Observarã huma Latinidade pura, tersa, e casta: os numeros naturaes, e sem affectação; varios e com decencia. Não acharã *Vossa Excellencia* talvez a *magestade* de Virgilio; mas nem por esta faltar ao Epico de Barclayo, de Grocio, Heinsio, Barleo, e tão bem de nosso P. Rapin, deixaraõ estes de se fazer hum illustre lugar no choro dos Poetas. Ja a argucia do P. Prudencio he tão propria sua, *que* em nenhum outro poeta a acharã *Vossa Excellencia* igual. Nessa mesma poezia, que remetto, se lhe está vendo esta como cair por entre os dedos. O seu *Ars amandi* Deiparam se chegasse a ter a ultima mão de seu author certamente faria murchar todos os Louros e myrtos, *que* athe agora corôãõ o Parnazo Mariano. Constava este de 7. estimulos para amar a *Senhora* e na fachada de cada hum delles se via hum emblema engenhozissimo. Passava ja esta obra de sette mil versos. Hum dos estimulos era a Conceição da *Senhora* e para este sey eu *que* tinha o *Padre* talhado peças tão finas, *que* poderia ser a mayor gala daquelle mysterio.²

Outros muitos escritos à mão de padres da Companhia são referidos, de matéria tanto teológica como poética: um tratado *De Merito*, do pe. Eusébio de Mattos; um tratado *De Fide*, do pe. Antonio Barbosa; um conjunto de poesias do pe. Andreoni, intitulado *Pia Hilaria*; um tomo de epigramas intitulado *Jocoseria* do pe. Valentim Estancel; cursos de Filosofia e Teologia de outros autores, além de, pelo menos, duas obras que prolongavam as do pe. Antônio Vieira, seja na elocução, seja na invenção: os sermões do seu antigo escrevente, pe. Ângelo dos Reis, falecido em 1723, e um tratado do pe. João Matheos

1. Prudêncio Amaral, S.J. *De sacchari opificio carmen*. Pisauri: Ex Typographia Amatina, 1780. Ver também Serafim Leite, *Geórgicas brasileiras. Verbum* [Separata]. Rio de Janeiro, t. 3, fasc. 1, mar. 1946 e *Breve História da Companhia de Jesus no Brasil*, Braga, s/d, p. 227. Guilherme Amaral Luz publicou um belo artigo sobre o autor: “A *oikonomia* do engenho ou o engenho da *polis* cristã: Prudêncio Amaral, Antonil e o açúcar”, *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 28 (40), 81-94, 2009. Belo Horizonte.

2. *Documentos com Informação Bibliográfica de Autores Portugueses*, ms. BNP, cod. 7187, fl.19-19v.

Faletti, “no qual apoiava a opinião do grande Pe. Antonio Vieyra no famoso livro do *Clavis Prophetarum*”.¹ Muito haveria o que dizer de cada um deles. Uns foram comidos por cupins, outros naufragaram com as naus que os levavam, outros ainda esperam em arquivos quem deles se lembre, outros permanecem em curso de publicação. O tempo dos papéis só a eles pertence.

Também no catálogo dos poetas, os “que floresceraõ na cidade da Bahia”, a maior parte se refere a obras manuscritas, quer em prosa, quer em verso, que andavam nas mãos dos curiosos. Como aponta Ramada Curto,

Se a cultura escrita evocada no catálogo enviado da Bahia para Lisboa era predominantemente manuscrita - com casos de autêntico sucesso do ponto de vista da circulação das obras, como o que é atribuído a Gregório de Matos -, alguns casos existem de referência às obras “já impressas”. De fato, são 11 os autores a quem são atribuídas obras reproduzidas pela impressão tipográfica.²

Dos que conhece impressos, o catalogador Luís Canelo de Noronha cita *Música do Parnaso*, de Manuel Botelho; *História do Brasil*, de Rocha Pita; *Poema festivo* e *Aplausos natalícios*, de João de Brito e Lima; alguns sermões do pe. Antônio Oliveira; *Peregrino da América*, de Nuno Marques da Silva [*sic*], e algumas obras em versos de Tomé Monteiro de Faria, André de Figueiredo Mascarenhas e Manoel Ferreira da Luz. Como se vê, com exceção dos sonetos de louvor dispersos em livros de outros autores (como preâmbulos encomiásticos, certamente), apenas dois poetas mencionados no “Cathalogo” são identificados como tendo livros de poesia impressos. O primeiro, o advogado, vereador, capitão-mor e senhor de engenho Manuel Botelho de Oliveira, que editara em Portugal sua *Música do Parnaso* (1705); e o segundo, o também membro da Academia dos Esquecidos, João de Brito e Lima, que ali editou dois livros: *Aplausos Natalícios* (1718), em comemoração ao nascimento do neto do anterior vice-rei do Brasil, o Marquês do Angeja, e *Poema festivo* (1729), por ordem do rei, em que descreve das festas solenes ocorridas na Bahia pelas bodas das Princesas de Portugal e Castela.

As composições poéticas ou ficcionais de todos os demais 32 poetas que Luís Canelo arrola, essas, encontravam-se em papéis manuscritos nas mãos ou em poder de alguns que as apreciavam ou poderiam interceder por sua publicação no Reino. Embora houvesse várias tipografias atuando em Portugal (não no Brasil³), a maior parte delas pertencia a ordens religiosas, o que limitava a impressão de diversos gêneros de escritura e levava a que alguns interviessem no reino para favorecer a publicação impressa de escritores do Brasil, como fr. Apolinário da Conceição.⁴ A censura inquisitorial encarregava-se de restringir

1. Idem, fl.20v.

2. Op. cit., s/p.

3. Sabe-se que no início do século XVIII em Recife, um comerciante desconhecido montou uma pequena prensa e imprimiu alguns sermões e letras de câmbio. Em 1747, o impressor português Antonio Isidoro da Fonseca publicou quatro trabalhos em sua oficina no Rio de Janeiro, com a permissão do governador Gomes Freire de Andrade. Mas no mesmo ano a oficina foi fechada e não há notícia de novas impressas no Brasil até a vinda da Família Real, em 1808.

4. Acerca do personagem, ver Federico Palomo, “Conexiones atlánticas: Fr. Apolinário da Conceição, la erudición religiosa y el mundo del impreso en Portugal y la América portuguesa durante el siglo XVIII”,

um pouco mais a impressão dos demais gêneros. Desse modo, os escritos de doutrina e aqueles destinados ao ensino teológico, filosófico e do Direito, bem como aqueles que, como oferta ou como louvor, podiam ostentar um nome de patrono (sempre em letras de fôrma maiores do que as do autor), muito mais facilmente chegavam à tipografia do que lirismos desatados, sem autoridade ou mecenas que os garantisse. Esses fatores condicionam as possibilidades de circulação impressa das obras e, queremos crer, operam para a aparência de “uma cultura fundada na escrita de poesias vulgares e nas obras de parenética”, no dizer de Ramada Curto.¹

Tudo isso significa que, até essa primeira metade do século XVIII – das tantas poesias, ficções em prosa, novelas pastoris, livros de cavalaria e comédias escritas – um número reduzido era lido em letra de imprensa. O que não impede que o autor do “Cathalogo” conheça manuscritos e com seus títulos o poema *Brazilica* de Gonçalo Soares da Franca; uma comédia intitulada *La Creacion del Mundo*, de Manuel de Medeiros Maya; *Poemas heróicos* de João Borges; um poema em oitavas rimas da *Gloria do mundo sonhada*, de Francisco Frago de Ulhoa, e um livro de novelas em prosa e em verso de Jerônimo Rodrigues de Castro.

No entanto, não só o gênero de escritura favorece ou prejudica a possibilidade de impressão: no caso da poesia, é pela circulação manuscrita que sua transmissão se dá, preferentemente. Seu caráter manuscrito decorre, em parte, do fato de serem redigidas para um círculo definido de leitores, ou como exercícios retóricos, ou como prenda para alguma dama ou mecenas, em circunstâncias de tempo e espaço bem definidas, ou não havendo, ademais, quem banque sua impressão. No “Cathalogo”, são diversas as menções a poemas que foram compostos *para* a Academia que fundou o vice-rei Vasco César Fernandes de Menezes em 1724, vale dizer, a Academia dos Esquecidos, ou *para* a Academia de Diogo Pereira da Silva, filho do médico Manuel de Matos de Viveiros, da qual tudo ignoramos. Os volumes das atas da Academia dos Esquecidos mostram que a maior parte dos poetas catalogados por Luís Canelo aí atuaram, numa intensa e entusiasmada atividade letrada, sob os auspícios do vice-rei, que exibia seus feitos nas letras a par dos seus feitos nas armas. Por empenho dele, o registro da memória dos sem ele esquecidos. O terem sido concebidos para as circunstâncias específicas das academias nem desmerecem esses poemas, é claro, nem implica que não circulassem fora de seus muros. Circulavam em cópias que eram lidas de mão em mão pelos muito curiosos deles, sendo re-significados em seus sucessivos deslocamentos.

O princípio da sua recolha, sabemos, é o do florilégio ou antologia, conhecido desde a *Antologia grega*, pelo qual, em sua singular superioridade, poemas de diversos autores são coletados e reunidos a modo de um ramalhete – como a metáfora floral revela. A *Fênix Renascida*, impressa já na primeira metade do século XVIII, é em Portugal um exemplo maior desse tipo de coletânea, contemporânea desse catálogo de poetas que, a propósito, também *floresceram* na cidade do Salvador. Se lemos bem, na aparente penúria de informações do “Cathalogo” – compatível entretanto com os propósitos inventariantes da Academia Real –, para além das notícias das *vidas* dos poetas (pátria, país, ofício etc.), elas indicam o que importa saber acerca dos poemas antes das Luzes chamadas:

Cuadernos de Historia Moderna, 2014, Anejo XIII, 111-137 e Adma Muhana, “Memórias de escritores do Brasil na Academia Real da História Portuguesa”, *Teresa. Revista de Literatura Brasileira* [19], São Paulo, 2018, 115-132.

1. Op. cit., s/p.

seus gêneros (oitavas, décimas, loas, sonetos, romances); a língua em que foram escritos (latina ou vulgar); a ocasião (na Academia do vice-rei ou na de um enriquecido médico); se correm manuscritos, ou se foram impressos, e, neste caso, em que tamanho. E, neste “Cathalogo” encomendado pelo acadêmico d. Francisco, será menos a individualidade dos escritores como poetas que se salienta, mas o conjunto deles que atesta, em sua copiosidade e variedade, a excelência da terra do Brasil, com abundância de tabaco, açúcar, segurança, madeira, soldados e letrados:

As noticias que chegarão do Brasil com a nao Concordia consistem, em que todo aquelle Paiz se acha abundante de tudo; e que houvera nelle grande safra de assucar, e tabaco; que a Costa se acha livre de piratas, [...] que hum [nao] que desta Cidade partio para a India, em Abril de 1724, tinha arribado àquella Bahia, donde partira a 18 de Novembro para a India bem preparada, e com mayor numero de Soldados, do que havia levado daqui; que a nao Franceza da Companhia Real que hia para a China, arribára tambem à mesma Bahia, e proseguira a sua viagem muito bem concertada em 8 de Setembro, e que a nova Academia da Historia, que tinha instituido o anno passado, na Cidade de S. Salvador o Vice-Rey Vasco Fernandes Cesar de Menezes, florescia muito, e dava esperanças de produzir hum notavel fruto.¹

Manuscritas estiveram, assim, as poesias de Bernardo Vieira Ravasco, o primeiro poeta do “Cathalogo”, de cujas muitas obras em verso só conhecemos hoje as oitavas *Saudades de Lydia e Armido*;² manuscritos ficaram também os versos e sentenças de Eusébio de Matos, embora impressos diversos seus sermões; manuscrito o poema *Brasílica*,³ do supranumerário Acadêmico Real, Gonçalo Soares da Franca, e só recentemente editados alguns poemas seus; manuscritas as obras vulgares de toda a variedade e com muito gênero de erudição do pe. João Álvares Soares, o qual imprimiu não obstante um sermão e um avultado *Progymnasma literário*, oferecido a d. João V;⁴ manuscritos o poema heróico *A Cesarea*, que João de Brito e Lima compôs em homenagem a Vasco César de Meneses e as *Pompas funeraes* que descreveram as exéquias feitas na cidade da Bahia e seu recôncavo à mãe do vice-rei; manuscritos os poemas do próprio catalogador Luís Canelo de Noronha⁵ – que o pe. Plácido Nunes, com uma nota de demérito, nomeia tão-somente “versificador”;

1. *Gazeta de Lisboa*, por Jozé Freyre Monterroyo Mascarenhas. Lisboa: na Officina Pascoal da Sylva, 1715-1833. Ano de 1725, 24 de Maio, n. 21, p.167-8.

2. Cf. *Saudades de Lydia e Armido*, *Compostas por Bernardo Vieira e Ravasco*, ms incompleto da BNP, ms. 254 n. 3; e, para uma versão estendida, Marcelo Lachat, *A lírica amorosa seiscentista: poesia de amor agudo*. Tese de doutorado, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Literatura Portuguesa. FFLCH-USP, São Paulo, 2013, pp. 225-279.

3. Cf. Francisco Topa, *Um G(Onç)Alo Renascido: Poesia inédita do brasílico Gonçalo Soares da Franca*. Porto: Spc - Sombra Pela Cintura, 2012.

4. *Sermaõ da Gloriosa S. Anna Mãe de Maria SS. Senhora Nossa, na festa, que lhe consagraõ os moedeiros na Cathedral da Cidade da Bahia...* Joaõ Alvares Soares, Sacerdote do Habito de S. Pedro Lisboa Oriental: na Officina Augustinianna, 1733; e *Progymnasma Literario, e Thesouro de erudiçam Sagrada, e Humana, para enriquecer o animo das prendas, e a Alma das virtudes...* por Joaõ Alvares Soares, Sacerdote Phylosopho, Graduado e Theologo nos Estudos Geraes do Collegio da Companhia de Jesus na Baía : Tomo I. que contem setenta e dous discursos Morais, Politicos, Academicos, Doutrinaes, Asceticos, e Predicaveis, dispostos pelas letras do Alfabeto até a letra C. Lisboa Occidental: na Officina da Musica de Theotonio Antunes Lima, Im- pressor da Sagrada Religiao de Malta, debaxo da protecção dos Patriarcas S. Domingos, e S. Francisco, 1737.

5. Há de Nelson Attilio Ubiali uma tese de doutorado acerca do poeta, que não pude consultar: *Luís Canelo de Noronha, poeta novilatino, no contexto do ‘corpus’ da Academia Brasílica dos Esquecidos (Bahia – 1724/1725)*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, 1995, 3 vols.

manuscritos os bailes do carmelita fr. Agostinho; as obras de arte menor de José Pereira Manójo; os poemas heróicos de João Borges; e, até o século XIX, os versos vulgares do poeta engenhoso e satírico Gregório de Mattos.¹ Dado que muitos desses poetas do “Cathalogo” têm poemas assinados na Academia dos Esquecidos, um trabalho de extração poética a partir das suas atas permitiria compor parcialmente a individualidade de alguns deles (caso já ocorrido em relação ao próprio Luís Canelo e a Gonçalo Soares da Franca) – do mesmo modo, aliás, como se fez relativamente a poetas da *Antologia Palatina*, ou, mais proximamente, da *Fênix Renascida* e do *Postilhão de Apolo*. Por valiosas que sejam essas empresas, não se há de esquecer que muita da poesia acadêmica é de autoria anônima, não sendo a individuação poética seu alvo principal. A contemporânea Academia dos Anônimos, de Lisboa, diga-se de passagem, declarava em seus estatutos o dever de “calar nas suas obras os seus nomes”.² Enfim, todos esses escritos – que existiam “em mãos particulares”, “por várias pessoas”, “em mãos dos curiosos”, “em poder dos curiosos”, ou, simplesmente, “pelos curiosos” – por princípio, eram peças singulares e de circunstância, às vezes isoladas de outras do mesmo poeta, mas respondendo a um mote proposto coletivamente, com destinação certa a uma dama, a um mecenas, um amigo, um inimigo, um acontecimento político, um sentimento, uma imagem religiosa, um edifício etc., podendo, inclusive, ser aplicadas por outrem a ocasiões assemelhadas. Não se pretendiam estabilizados pela imprensa, nem acorrentados a uma autoria unívoca; e, ao contrário, como reza a concepção poética do período, contrafaziam ou imitavam outras do mesmo gênero, razão da similitude genérica de tantos dos seus títulos: a umas saudades, a uma caveira, em sonetos, oitavas, epigramas. Não visavam tampouco ao estatuto de obra – apenas na medida em que a impressão implicava uma maior ostentação pública –, sendo consideradas impressas mesmo quando no interior de livro de outrem; e não expressavam uma individualidade poética, mantendo as indeterminações de autoria como intrínsecas à sua transmissão manuscrita, como, ao estudarem a poesia atribuída a Gregório de Matos, evidenciaram, revolucionariamente, J. A. Hansen e M. Moreira.³

Inversas, assim, surgem as posições do autor e do leitor dos escritos à mão, relativamente à do autor e do leitor dos livros impressos. Conceitos-chave das práticas letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII – como sejam, a fatura coletiva da escritura como um todo (e, em particular, da construção poética, narrativa ou doutrinária), a instabilidade do escritor como individualidade, a dependência da impressão dos livros em relação aos patronos; a indeterminação dos escritos como “obra” entre os leitores pretendidos, a inserção desses escritos em gêneros pré-concebidos etc. – aparecem plenos na manuscritura, deixando paulatinamente de persistir na transmissão impressa. Esta, unificada e singularizada por um título e um autor na folha de rosto do livro de páginas numeradas, rejeita que se lhe acrescentem cadernos ou que se substituam as atribuições. No livro impresso, o leitor não passa de um “curioso leitor”: cuidadoso, mas anônimo. Na manuscritura, diferentemente,

1. Foram editados pela primeira vez por Francisco Adolfo de Varnhagen, no seu *Florilegio da Poesia Brasileira* (1850) e, recentemente, por J.A. Hansen e M. Moreira, *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 5 vols.

2. *Progressos acadêmicos dos Anónimos de Lisboa*. Lisboa: oficina de José Lopes Ferreira, 1718, “Advertência do Impressor aos Curiosos”, apud João Palma-Ferreira, *Academias literárias dos séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982, p. 71.

3. J.A. Hansen; M. Moreira. *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*, vol. 5: *Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

se o autor pode ser quase parte de uma produção coletiva, a anonímia do leitor a quem se destina está fora de questão. É ele que se exhibe como fim do discurso, é ele o juiz ou o espectador e, muitas vezes, o proprietário do escrito, em quem a eficácia das palavras ditas se conclui e por cujas mãos corre, ou é arquivado.

Por isso, tantas dessas obras escritas à mão – que existiam pelos curiosos, *et pour cause* –, desapareceram junto com seus leitores individualizados, quando não houve quem por elas zelasse. Muitas atravessaram de um lado a outro a costa atlântica, compondo a base do trono – para usar a metáfora do escritor da *História do Brasil*, o Acadêmico Vago Sebastião da Rocha Pita. Já os nomes dos seus escritores ficaram registrados não por uma excelência inata, nem, ao invés, por obra do acaso, mas graças a um trabalho deliberado de concepção, compilação e arquivamento no âmbito da construção de uma *Biblioteca*, partícipe de uma Monarquia. Pelos poemas assinados nas sessões da Academia dos Esquecidos, pelos nomes registrados por Luis Canelo, pelos comentários do pe. Plácido Nunes ao compilador da *Bibliotheca Hispana e Lusitana*, d. Francisco de Almeida, podemos supor que os poetas eclesiásticos e seculares que em 1738 haviam florescido na cidade da Bahia orgulhavam-se de pertencer à “monarquia das letras” do reino de Portugal e a ela se congregavam, laborando escritos que contribuía para mutuamente enaltece-la e a si próprios, da Província do Brasil.

Alguns desses catálogos produzidos para a Academia Real da História Portuguesa são redigidos com cuidado e passados a limpo por calígrafos, desejosos de fazer bela figura no Reino. É o caso do “Cathalogo de alguns Escritores desta Capitania do Grão Pará”, o “Memorial dos Religiosos escritores desta Provincia [Capucha da Imaculada Conceição de Nossa Senhora no Rio de Janeiro], filhos; e obras, que compuserão tanto em Prosa, como em verso”, a “Reposta aos interrogatorios impressos de como se hà de dar noticia dos Authores, e dos livros impressos, e não impressos [da Índia]”, e este “Cathalogo do poetas que florecerao na Cidade da Bahia”. Em Lisboa, o trabalho de coleta desses domínios do Reino de Portugal, é aglutinado em códices manuscritos, como o 908, que um Acadêmico Real dispõe em prateleiras na sua livraria. Em aparente desordem, em que róis de autores do Brasil e da Índia são postos lado a lado em contiguidade e as listagens se superpõem, esses códices organizam-se todavia pelo fito do seu leitor reinol, que hesita acerca do modo de os ordenar, a fim de que não se perca a memória deles. Em todo o caso, sem desdenhar esses frutos provinciais, recebe-os como uma obrigação e uma prenda, junto com pedras de vazar, baunilhas e peneiros.

Por mostrar a V.S. que vim há pouco do certaõ, nesta occaziaõ dentro de hum caixilho, tomo a confiança de mandar essas tres pedras vazares: huma de Emas, e as duas de Anta, como se verá dos seos letreyros. Vaõ tambem essas dezoito vaynilhas, que nesta parte são raras. Vaõ mais esses cinco peneyros para servirem na livraria; se hé que na livraria de V.S. hé possível, que consintaõ pô o seo estudo, e exercicio effectivo.¹

1. Carta de André de Figueiredo Mascarenhas – um dos poetas presentes no *Cathalogo* e também acadêmico dos esquecidos – a d. Francisco de Almeida Mascarenhas, enviada da Bahia em 28 de dezembro de 1740. *Documentos com informação bibliográfica de autores portugueses*, códice 7187 da BNP, op. cit., fl. 28. Agradeço à colega e amiga Isabel Almeida, da Universidade de Lisboa, a leitura prévia e precisas sugestões a este artigo. Devo a ela também a hipótese de que o termo “peneiro”, não dicionarizado, possa significar um conjunto de penas, a modo de um espanador, utilizado no Brasil para tirar o pó de livros e louças e, nesse sentido, enviado

||333r.|| Cathalogo
dos Poetas que floreceraõ na Cidade
da *Bahia*¹

A Bernardo Vieira Ravasco, natural da Cidade da *Bahya*, pessoa nobre com o foro de Fidalgo, filho de Christovam Vieyra, e de D. Maria de Azevedo, Philosopho, e Theologo, primeiro secretario do Estado do Brazil, morreo no anno de 697, existem muitas obras suas poeticas por varias pessoas.

A Manoel Botelho, natural da Cidade da *Bahya*, pessoa nobre com o foro de Fidalgo, Philosopho, e Bacharel Formado em Leys, compoz hum livro, que se imprimio de quarto, intitullado Muzica do Parnazo, e varias outras obras, que existem em maõs particulares.

R Sebastião da Rocha Pitta, natural da *Bahya*, pessoa nobre com o foro de Fidalgo, Academico Real, compoz o livro Historia do Brazil, que se imprimio de figura de folha, e *algumas* outras obras, e muitas *que* compoz na Academia que erigio o Conde de Sabugosa, sendo *ViceRey* do Brazil.

A Gregorio de Mattos, natural da *Bahya*, Bacharel Formado, *Thezoureiro* mor que foy da Se da *Bahya*. Compoz muitos versos vulgares em todo o metro que se achão ainda manuscritos em toda a pessoa curioza. Poeta engenhozo e Satirico.

A Pedro de Mattos *natural* da *Bahya*, Philosopho, e Theologo, homem engenhoso nos seus escriptos achamse em maõs dos coriozos *algumas* obras.

para ser usado na livreria de d. Francisco, por sua beleza e eficácia.

1. Este Cathalogo ocupa os fls. 333-336v do códice 908 da Biblioteca Nacional de Portugal, intitulado *Documentos com informação biobibliográfica de autores religiosos portugueses*, como indicado na n.19. A transcrição aqui apresentada se pretende semidiplomática, com o único fim de dá-lo a conhecer aos interessados. Neste sentido, mantive a pontuação e a acentuação originais; desdobrei as abreviaturas, indicando em itálico as partes nelas suprimidas; mantive as maiúsculas e minúsculas conforme o original, bem como toda a ortografia, não efetuando qualquer correção; mas modernizei as fronteiras entre as palavras segundo a norma atual. Sublinhados e aspas correspondem aos do manuscrito. E, na medida do possível, mantive também a formatação presente nele.

||333v.|| **A** Frey Euzebio de Mattos natural da *Bahya*, Religiozo de Nossa Senhora do Monte do Carmo, engenhozo Poeta, e famoso Pregador; fora este Religiozo primeyro filho da *Companhia* onde foy Mestre, e ultimamente falleceo Religiozo Carmelitano, existem alguns dos seus sermões *que* se acharão, e algumas memorias dos seus versos, e sentenças.

R Gonçalo Ravasco Cavalcanty e Albuquerque, natural da Cidade da *Bahya*, pessoa nobre com o foro de Fidalgo, filho do primeiro secretario do Estado, e secretario *que* foy tambem do Estado do Brazil, compoz varias poezias vulgares *que* se achão em mãos de curiozos, falleceo no anno de 725.

A Gabriel Vieyra natural da *Bahya*, Philosopho compoz varias obras que se achão em manuscriptos em mam dos curiozos.

A O Padre Gonçalo Soares da Franca natural da *Bahya*, pessoa nobre filho de Luiz Barbalho de Negreiros servio trez vezes de Vereador do Senado da Camara da Cidade, antes de se ordenar, Philosopho, e Theologo, Academico Real, compos o Poema Brazilica, que com a sua morte se não sabe onde exista, obra engenhoza, compoz muitos sermões que se achão manuscriptos, varias obras vulgares para a Academia que fundou o Conde de Sabugoza, em cuia mam existem todas as obras.

A O Pe. Joaõ *Alvarez* Soarez natural da *Bahya*, pessoa nobre com o foro de Fidalgo, Philosopho, e Theologo, antes de se ordenar foi capitão dos Estudantes da Cidade da *Bahya*, e depois de Infanteria da guarnição da Praça, filho de Rafael Soares da Franca, servio duas vezes no Senado da Camara da *Bahya*, compoz varios sermões que existem manuscriptos, e algumas obras vulgares, como Loas, Romances, e outras de toda a variedade com muito genero de erudição.

||334r.|| **R** Paulo da Costa Brandaõ natural da *Bahya*, Philosopho e Bacharel Formado, Conego que foy da Se da *Bahya* compoz varias obras vulgares que se achão na mão dos curiozos.

A Joaõ de Almeyda Tellez e Minaya natural da *Bahya*, Philosopho e Bacharel Formado, e ordenandose foy vigario da *Freguesia* do Monte, compoz Loas, varios sonetos e decimas, e outras obras vulgares que se achão por mão de curiozos.

R Francisco Pinheyro Barreto Bacharel Formado natural da *Bahya* vigario que foy da *Freguezia* de S. Pedro na Cidade da *Bahya* e depois conego da Se da *Bahya*, compoz varios sonetos e romances que se achão nas mãos dos curiozos, e muitas obras para a Academia que fundou o Conde de Sabugosa, em cujo poder se acharão em manuscriptos.

A João de Britto e Lima, pessoa nobre natural da cidade da Bahia filho do Thenente General Sebastião de Arahujo e Lima Alcaidemor que foy da Cidade da Bahia, e de D. Anna Maria da Sylva, nasceo no anno de 671, servio trez vezes no Senado da Camara da Bahia, Capitaõ que foy dos Auxiliares, ainda vive, compoz hum carmen com cento e trinta oytavas dizcripção das festas Reaes nas regias vodas dos Serenissimos Principes de Portugal e Castella intitullado, Poema Festivo, que mandou Sua Magestade imprimir pelo seu impressor. Compoz mais outro poema intitullado Applauzos natalicos em figura de quarto *que* *tambem* se impremio ao nascimento do Neto do Marquez do Angeja sendo *Vicerey* do Estado do Brazil. Compoz outro Poema com mil e quinhentas oitavas, que existe manuescripto em sua mão intitulado “A Cezarea” em que descreve a vida e acções do Conde de Sabugoza: Varios Carmes a diversas materias *que* existem por maos de curiozos. Muitas obras para a Academia do Conde de Sabugoza. Muitas obras em varios metros ||334v.|| para o livro que compoz Luiz Canello de Noronha com o *titulo* de Pompas Funeraez, descripção das Exequias que se fizeraõ na cidade da Bahia e seu Reconcavo a Senhora Dona Marianna de Lancastre may do Conde de Sabugoza. Tem composto mais de sincoenta Loas, humas aos annos de Sua Magestade e outras a varios assumptos, e muitos bailes assim Castelhanos como Portuguezes, e varias obras de arte menor *que* existem nas mãos dos curiozos.

R Manoel de Mattos de Viveyros natural da Cidade da Bahia, Medico, compoz varios sonetos, e outras obras que existem em maos dos curiozos.¹

R Diogo Pereira da Sylva natural da Bahia, filho do Doutor Manoel de Mattos de Viveiros, compoz varios sonetos, e outros versos que se acham na mão dos curiozos. Fazia Academias em sua caza com sumptuozidade e gasto.²

Luiz Canello de Noronha³ pessoa nobre natural da Villa nova Real do Arcebisado da Bahia, filho de Francisco Fernandez Canello, e de D. Francisca de Noronha,

1. Médico, físico-mór official, membro da Câmara da Baía em 1693, casou-se com d. Francisca da Silva em 8 de fevereiro de 1679. Foi detentor do cargo de médico do presídio da Bahia, o qual deixou em 1695. No Projeto resgate – Bahia – com data de 12 de Novembro de 1681, consta uma “Consulta do Conselho Ultramarino sobre Manuel de Matos de Viveiros, médico da cidade da Bahia, dono de casas nobres, no sítio de Destêrro, a mais de 100 braças do convento dos capuchos de Santo Antônio que se queixa de que pretendendo fazer obras, aqueles religiosos lhe fizeram uma assuada e motim, com armas e escravos, e lhe entraram em casa.”

2. Diogo Pereira foi o quarto dos seis filhos de Manuel de Matos e d. Francisca, casado com Leonor Josefa Sutil de Menezes. Tanto ele como seu pai (bem como a maior parte dos escritores deste “Cathalogo”), estão ausentes do *Dicionário de Autores no Brasil Colonial*, de Palmira Moraes Rocha de Almeida (29 ed., Lisboa: Colibri, 2010), não obstante ser este um cuidadoso instrumento de pesquisa.

3. À margem, em outra letra, atribuível ao pe. Plácido Nunes: “He o author deste catalogo e passa por versificador”. Barbosa Machado, reproduz quase inteiramente as informações que o próprio Luiz Canello de Noronha fornece de si, salvo que, onde diz de Luiz Canello “Diversas poesias a varios assumptos que podem formar hum volume de justa grandeza”, o próprio diz: “Muitas obras de varios metros” etc.

nasceo no anno de 689, Philosopho e Theologo, Capitaõ dos Estudantes da Cidade da *Bahya*, Vereador que foy do Senado da Camara da mesma Cidade compoz hum livro intitullado “Pompas Funeraes” as Exequias que se fizeraõ na cidade da *Bahya*, e seu Reconcavo na morte da Senhora *Dona Marianna de Lancastre May* do Conde de Sabugoza, Vice Rey que entaõ era do Estado do Brazil, em cuja mam existe este livro manuscrito. Mais compos oitenta e seis Loas aos annos de El Rey, e festas Reaes das Vodas dos Serenissimos Principes de Portugal, e Castella, e quantidade de Bayles de toda a sorte. Muitas obras de varios ||335r.|| metros a Academia erecta pelo Conde de Sabugoza. Quantidade de sonetos a varios assumptos, dos quaes alguns se achaõ impressos e outros por maõs dos curiozos, e muitas obras em Romances, Decimas, e outras da arte menor.

R Ioam Dantas natural da *Bahya*, filho de Domingos Dantas de Araujo, compoz varias obras de sonetos, Decimas, e Romances, que se achaõ pelos curiozos.

R Jozé de Oliveira Serpa natural da *Bahya*, Philosopho, compoz varias loas, sonetos, Decimas, e outros versos da arte menor *que* existem pelos curiozos e muitas obras *para* a Academia erecta pelo Conde de Sabugoza.

R O Padre Antonio de *Oliveira*, Philosopho, e Theologo tem composto varios sermões dos quaes alguns se achaõ impressos. Item muitos sonetos, e varias castas de versos que se acham nos curiozos, e tambem muitos versos de toda a sorte *para* a Academia do Conde de Sabugoza.

R Thomé Monteiro de Faria natural da *Bahya*, Capitaõ de Infanteria da Guarniçaõ da Praça da *Bahya* compoz varias obras em metro, que *algumas* se acham impressas, outras existem em poder dos curiozos.

R Manoel de Medeiros Maya natural da *Bahya*, Mestre em Artes compoz hua comedia intitullada “La Creacion del Mundo” que existe manuescripta em seus herdeiros, e toda a variedade de metros em varios assumptos.

A Frey Agostinho Religiozo de Nossa Senhora do Monte do Carmo natural da *Bahya*, compoz quantidade de bailes, e *algumas* Loas, e muitas obras de toda a variedade de metros.

||335v.|| **R** Frey Jozé de S. Anna Religioso de Nossa Senhora do Mõte do Carmo compos varios sonetos, Decimas e Romances *para* a Academia do Conde de Sabugoza, e *algumas* obras *que* existem *pelos* curiozos.

R Antonio Lopes de Ulhoa, natural da Cidade da *Bahya*, filho do Capitão Jozé Lopes de Ulhoa, Provedor mor que foy da Fazenda Real do Estado do Brazil, Mestre em Artes, compoz varias obras na Academia de Diogo Pereyra que existem na mam de seus herdeiros, e varios sonetos, Decimas, e Romances que existem pelos curiozos. Falleceo aos 6 de *Dezembro* de 1728.

R Jorge da Sylva Pirez natural da Cidade da *Bahya*, Mestre em Artes, compoz varios sonetos, e Decimas, a *differentes* assumptos e tambem para a Academia do Conde de Sabugosa.

A Andre de Figueiredo Mascarenhas, pessoa nobre, natural do Reconcavo da *Bahya*, filho de Manoel de Figueiredo Mascarenhas, Philosopho, e Theologo, hoje existe sacerdote do habito de São Pedro, foy hum dos quatro Lentes da Historia do Brazil.

O dito assima compoz para a *sobredita* Historia do Brazil na Academia do Conde de Sabugoza varios sonetos, Tercetos, e outra sorte de versos, já existem algumas obras suas impressas laudatorias.

A João de Figueiredo Mascarenhas pessoa nobre, *natural* do Reconcavo da *Bahya*, filho de Manoel de Figueiredo Mascarenhas, Philosopho compoz varios sonetos, Decimas, e Romances para a Academia do Conde de Sabugoza, e outras obras *que* existem nos curiozos.

A Jozé de Figueiredo Mascarenhas natural ||336r.|| do Reconcavo da *Bahya*, pessoa nobre filho de Manoel de Figueiredo Mascarenhas, compoz varios sonetos, Decimas, e Romances que existem nos curiozos.

R Jeronimo *Rodriguez* de Crastro natural da *Bahya* compoz hum livro de novellas em prosa e verso que existe em poder de seus herdeiros. Compoz muitos sonetos, Decimas, e Romances na Academia de Diogo Pereira da Sylva, e outros que existem em poder de curiozos.

R Luiz Serra natural da *Bahya* Bacharel Formado em Leys, compoz varios sonetos, Decimas, Romances, que existem manuscriptos em poder de curiozos.

R Jozé Pereira Manajo natural da Cidade da *Bahya*, filho de João Pereira Manajo, Bacharel Formado em Leys, tem composto varios sonetos a diversos assumptos, e algumas obras da arte menor.

R Jozé de Oliveira Telles natural da Cidade da *Bahya*, filho de Fernando de Oliveira tem composto muitos sonetos, e varias outras obras em varios metros *que* existem em

poder de curiozos.

R João Borgez natural do Reconcavo da *Bahya*, pessoa nobre *filho* do Coronel Domingos Borges de Barros, Bacharel Formado, sacerdote do hábito de S. Pedro, Conego da Se da *Bahya*, tem composto alguns Poemas heroicos que existem em sua mam e varias obras em metro *que se lem* pelos curiozos.

R Manoel Ferreira da Luz natural da Cidade da *Bahya* sacerdote do hábito de S. Pedro, Bacharel Formado, Vigario *que foy* da *Freguesia* do Desterro da Cidade da *Bahya*, compoz varias obras em sonetos, Decimas, e Romances, e ja algumas destas se acham impressas.

||336v.|| **R** Nuno Marques da Sylva natural da *Bahya*, compos o livro intitullado Peregrino da America *que se imprimio*, a figura he de quarto; e algumas outras obras em manuescripto.

R Pedro Soares da Sylva, natural da Cidade da *Bahya*, Filho de Joam Soares, sacerdote do habito de S. Pedro, compoz varios sonetos, Decimas, e Romances, *que existem* em poder dos curiozos, falleceo no anno de 1737.

R Frey Henrique de Souza Freyre Religiozo de Nossa *Senhora* do Monte do Carmo, tem composto quantidade de Sonetos, Decimas, e Romances a varios assumptos *que existem* em poder dos curiozos.

R Francisco Fragozo de Ulhoa natural da *Bahya*, compoz hum poema que existe em seu poder com o titulo de “Gloria do Mundo Sonhada” em oitavas rimas, e algumas outras obras.

Referências bibliográficas

ACADEMIA REAL DA HISTÓRIA PORTUGUESA. *Livro Primeyro em que se haõ de lançar o decreto de Sua Magestade da Instituição da Academia, os seus Estatutos, e todas as ordens, e resoluçoens do mesmo Senhor*, ms. BNP, cód. 684.

ALMEIDA, Palmira Morais Rocha de. *Dicionário de Autores no Brasil Colonial*. Lisboa:Colibri, 2010. 29 ed.

AMARAL, Prudêncio. S. J. *De sacchari opificio carmen*. Pesaro: Tip. Amatina, 1780.

BARBOSA MACHADO, Diogo. *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Off. Antonio Isidoro da Fonseca, 1741-1759. 4 vols.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Português e Latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8 vols. + 2 supl.

CARVALHO, José Adriano de F. “La formación del Parnaso português en el siglo XVII. Elogio, crítica e imitación”. *Bulletin hispanique*, t. 109, n° 2, déc. 2007, pp. 473-509. Université Michel de Montaigne, Bordeaux.

CATALOGO da Livraria que ficou por fallecimento do Excelentis. e Reverend. Senhor Principal D. Francisco de Almeyda Mascarenhas. [S.l.: s.n., depois de 1745]

COLECÇAM dos documentos estatutos e memorias da Academia Real da Historia Portuguesa, Lisboa: off. de Pascoal da Silva, 1721. vol. 1.

CORDEIRO, Jacinto. *Elogio de Poetas lusitanos, al Fenix de España, Fr. Lope de Vega Carpio, en su Laurel de Apolo. Por el Alferes..., con una carta en respuesta al Autor, del mismo Fenix de España*. Lisboa: Jorge Rodrigues, 1631.

CORDEIRO, Jacinto. *Elogio de Poetas lusitanos*. Introd. e notas Maria Lucília Gonçalves Pires. Porto: Afrontamento, 2017.

CURTO, Diogo Ramada. “Cultura letrada no século do Barroco (1580-1720)”. In: João Luís Ribeiro Fragoso; Maria de Fátima Gouvêa (orgs.). *O Brasil Colonial* [recurso eletrônico]: vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. cap. 8.

DOCUMENTOS com Informação Bibliográfica de Autores Portugueses, ms. BNP, cod. 7187. [1737- 1740]

DOCUMENTOS com informação Biobibliográfica de autores religiosos portugueses, ms BNP, cod. 908. [1736-1741]

DOMINGOS, Manuela. “Erudição no tempo joanino: a Livraria de D. Francisco de Almeida”. *Leituras – Revista da Biblioteca Nacional* (Lisboa), série 3, n. 9-10, out. 2001-out. 2002, pp. 190-219.

FREIRE, Francisco José. *Elogio do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Francisco de Almeida Mascarenhas*. Lisboa: Off. de Ignacio Rodrigues, 1745.

HANSEN, J.A.; Moreira, M. *Para que todos entendais. Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 5 vols.

LACHAT, Marcelo. *A lírica amorosa seiscentista: poesia de amor agudo*. Tese de doutorado, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Programa de Literatura Portuguesa. FFLCH-USP, São Paulo, 2013.

LEITE, Serafim. “Geórgicas brasileiras”. *Verbum* [Separata]. Rio de Janeiro, t. 3, fasc. 1, mar. 1946.

LEITE, Serafim. *Breve História da Companhia de Jesus no Brasil, 1549-1760*. Braga: Liv. A.I., imp., 1993.

LOPE DE VEGA Cárpio. *Laurel de Apolo*. Madrid: Juan González, 1630.

LUZ, Guilherme Amaral. “A *oikonomia* do engenho ou o engenho da *polis* cristã: Prudêncio Amaral, Antonil e o açúcar”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 28 (40), 81-94, 2009.

Belo Horizonte.

MASCARENHAS, Jozé Freyre Monterroyo. *Gazeta de Lisboa*. Lisboa: Off. Pascoal da Silva, 1715-1833.

MELO, Francisco Manuel de. *Cartas familiares*. Ed. Maria da Conceição Morais Sarmento. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

MUHANA, Adma. “Memórias de escritores do Brasil na Academia Real da História Portuguesa”. *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira, 19, São Paulo, 2018, 115-132. USP.

NOTÍCIAS de alguns autores portugueses, ms. BNP, cód. 625. [depois de 1721]

PALMA-FERREIRA, João. *Academias literárias dos séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

PALOMO, Federico. “Conexiones atlánticas: Fr. Apolinário da Conceição, la erudición religiosa y el mundo del impreso en Portugal y la América portuguesa durante el siglo XVIII”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 2014, Anejo XIII, 111-137.

PROGRESSOS acadêmicos dos Anónimos de Lisboa. Lisboa: off. José Lopes Ferreira, 1718.

SÁ, Artur Moreira de. Índice dos livros proibidos em Portugal no século XVI. Lisboa: INIC, 1983.

SAUDADES de Lydia e Armido, Compostas por Bernardo Vieira e Ravasco, ms. BNP, cód. 254, n. 3.

SEVERIM DE FARIA, Manuel. *Discursos varios politicos*. Évora: imp. por Manoel Carvalho, impressor da Universidade, 1624.

SILVA, José Soares da. *Memórias para a História de Portugal que comprehendem o governo del rey d. João o I*. Lisboa: off. Joseph António da Silva, 1730-1734. 4 vols.

SOARES, João Álvares. *Progymnasma Literario, e Thesouro de erudiçam Sagrada, e Humana, para enriquecer o animo das prendas, e a Alma das virtudes...* Lisboa: off. da Música de Teotónio Antunes Lima, 1737.

SOARES, João Álvares. *Sermão da Gloriosa S. Anna Mãe de Maria SS. Senhora Nossa, na festa, que lhe consagraõ os moedeiros na Cathedral da Cidade da Bahia...* Sacerdote do Habito de S. Pedro. Lisboa: off. Augustiniana, 1733.

TOPA, Francisco. *Um G(Onç)Alo Renascido: Poesia inédita do brasílico Gonçalo Soares da Franca*. Porto: SPC - Sombra Pela Cintura, 2012.

UBIALI, Nelson Attilio. *Luís Canelo de Noronha, poeta novilatino, no contexto do ‘corpus’ da Academia Brasílica dos Esquecidos (Bahia – 1724/1725)*. Tese de doutorado em Letras. Assis: Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, 1995, 3 vols.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da Poesia Brasileira, ou Collecção das Mais Notaveis Composições dos Poetas Brasileiros Fallecidos, contendo as biographias de muitos d’elles*. Lisboa: Imp. Nacional, 1850-1872. 3 vols.

Submissão: 15 de dezembro de 2020.

Aprovação 29 de dezembro de 2020

RESUMO: Neste ensaio, propõe-se analisar partes do *Requiem* (1791) de Mozart (1756-1791), segundo a perspectiva da *Musica Poetica*. Levam-se em conta: o gênero da obra; o tema que ela aborda; as partes em que a matéria se divide; o modo como a performance das vozes e instrumentos correspondem decorosamente à dicção sacra e elevada, adequada ao estilo sublime. No diálogo entre as Letras e a Música, procura-se: apontar analogias entre palavras e notas; analisar a produção de metáforas; interpretar a conjugação entre melodia e harmonia.

Palavras-Chave: *Musica Poetica*, Retórica Musical, Letras, *Requiem*, Mozart.

ABSTRACT: In this paper, I analyze specific parts of Mozart's *Requiem* (1791), from the perspective of *Musica Poetica*, considering the genre; the theme it addresses; the parts in which the work is divided; the performance of voices and instruments and how they aptly correspond to the sacred and elevated diction, proper of the sublime style. In a dialogue of Music and Poetics, analogies are traced between words and notes, examining the production of metaphors and conjugating melody and harmony.

Keywords: *Musica Poetica*, Musical Rhetoric, Poetics, *Requiem*, Mozart.

Quid sum miser tunc dicturus?
(Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart)¹

*O harmony! thou tenderest nurse of pain,
If that thy note's sweet magic e'er can heal
Griefs which the patient spirit oft may feel,
Oh! let me listen to thy songs again*
(William Lisle Bowles)²

Em memória de Pierre Daniel Chauvin (1943-2013)

Ut Musica Poesis

Seria a Música uma arte mimética? A discussão remonta aos filósofos do tempo de Sócrates. Em estudo recente, Leonardo Aldrovandi apontou a *República* e as *Leis*, de Platão, como obras fundamentais para apresentar uma parte da resposta. A seu ver, é necessário relativizar os conceitos de “originalidade” e “genialidade”, atribuídos equivocadamente a compositores de outras eras, pois superestimam os limites do artista, antes mesmo de sua emancipação como sujeito – o que só viria a acontecer na passagem do Setecentos para o Oitocentos: momento em que a mimese foi submetida à nova ordem do capital e à relação mais explícita da obra como “propriedade” intelectual, sujeita às noções incipientes de Direito Autoral³:

1. “*Tuba mirum*” In: *Requiem*, 1986 [1791], p. 45.

2. *The Poetical Works*, Vol. 1 (1815, p. 22).

3. Numerosas discussões sobre os conceitos de “autoria” e “originalidade” foram sistematizadas por João Adolfo Hansen (1992, p. 11): “Desde o século XIX romântico, que generalizou a autoria como presença do indivíduo nas obras, a pertinência semântica da noção idealista assim produzida como ‘criação’ vem sendo questionada nas críticas à unificação substancializadora da sua particularidade histórica de produção e produto”. De acordo com Joaci Pereira Furtado (1997, p. 28): “[...] o século XIX não se limitou a lançar a grife Mozart – isto é, a ideia de que tudo que traz sua assinatura é, por definição, um ‘clássico’. Tomou-lhe também a biografia, com a qual o romantismo simpatizou de imediato, elegendo o artista como seu primeiro herói”.

[...] um pouco na contramão de certa ideologia sustentada em torno da criatividade individual ou da obra de arte vista como ser autônomo e purificado, independente dos processos de sua produção ou de sua recepção, veremos que a mimese ajuda a demonstrar que inclusive autores ou obras considerados singulares ou excepcionais sempre se valem de processos que emergem de uma zona que nos é comum (ALDROVANDI, 2019, p. XXI).

A fim de evitar impressionismos, que costumam desconsiderar o tempo¹ e o lugar² em que os letrados e artistas viveram, é preciso lembrar que o próprio entendimento da palavra “arte” variou muito, antes da rasoura romântica. Raymond Williams (2007, p. 61) lembrava que:

Antes de meados do Século 17, sem arte [*artless*] significava “inábil” ou “destituído de habilidade”, e o sentido sobreviveu. Ocorreu, porém, um primeiro contraste regular entre arte e natureza, isto é, entre o produto da habilidade humana e o produto de alguma qualidade inerente. Sem arte adquiriu então, desde meados do Século 17, mas sobretudo a partir do final do Século 18, um sentido positivo para assinalar espontaneidade mesmo em “arte”.

Natureza *versus* Artifício: fórmula que seria tomada em sentido bem diverso, com o advento do Romantismo, quando a relativa autonomização do artista o elevou à condição de “gênio” (ou pária social). Em meio à discussão sobre o caráter mimético das artes – aqui, notadamente da música –, entre os séculos XVI e XVIII circularam tratados de Retórica e Poética Musical na Alemanha³, dentre os quais se destacam os de Joachim Burmeister, Johann Mattheson e Heinrich Christoph Koch.

1. “Certamente as fisionomias musicais de Mozart e Haydn são bem conhecidas (...) A indumentária que a moda prescreve aos indivíduos de uma mesma geração impõe a seus usuários um modelo especial de gestos e uma determinada postura que são condicionados pelo corte das roupas. Da mesma maneira, a indumentária musical utilizada por uma época deixa sua marca na linguagem e, em sentido figurado, no gestual dessa música, assim como na atitude do compositor em relação ao material sonoro” (STRAVINSKY, 1996, p. 70).

2. Mônica Lucas (2016, pp. 18-19) observa que “O ideal do *vir bonus* teve grande circulação durante os sécs. XVI, XVII e XVIII, reformulado no gênero literário conhecido como *institutio aulica*, ou escola de corte, que compreende os manuais devotados à descrição do príncipe ou do cortesão *perfeitos*. No mundo luterano, estes manuais foram utilizados no programa pedagógico dos ginásios. No séc. XVI, este ideal de perfeição passa também a ser discutido nas poéticas musicais. No âmbito italiano, a referencial obra de Gioseffo Zarlino, *Institutione Harmoniche* (1558), descreve da seguinte maneira o músico perfeito”.

3. “The rigorous application of rhetorical terminology and methodology to musical analysis and composition remained a predominantly German Baroque phenomenon. While rhetorical principles influenced musical composition in Italian, French, and English circles, only in Germany did this develop into an enthusiastic adoption and adaptation of rhetorical terminology, methods, and structures. This resulted in a veritable musical rhetoric, a ‘local German dialect’ which flourished particularly in the writings of Lutheran *Kantors*” (BARTEL, 1998, p. IX) – “A rigorosa aplicação da terminologia e metodologia retórica na análise e composição musical permaneceu sendo um fenômeno predominante no Barroco alemão. Enquanto os princípios retóricos influenciaram a composição musical nos círculos italianos, franceses e ingleses, apenas na Alemanha ele se converteu na entusiasmada adoção e adaptação da terminologia, dos métodos e das estruturas retóricas. Isso resultou numa autêntica retórica musical, um ‘dialetto alemão local’ que floresceu especialmente na escrita dos cantores luteranos”.

Em 1513, Raffaele Brandolini (2001, p. 15) sugeria que “Sobretudo graças ao som da música, um exército poderia se armar, entrar em formação e enfrentar o inimigo de cabeça erguida”. Durante o Setecentos, apareceram manuais em vários países que aproximaram pintura, música e poesia, como evidenciam os *Three Treatises*, de James Harris (1765, p. 72), para quem: “A Poesia (assim como a Música) não tem outras fontes, além daqueles duas: Som e Movimento”¹. Mônica Lucas assinala que, em 1764, Johann Mattheson:

[...] especifica alguns conhecimentos gerais necessários para o músico perfeito: conhecimento dos aspectos matemáticos dos temperamentos e da harmonia; conhecimento da língua grega e latina, suficientes para entender escritos sobre música, além da língua francesa e, sobretudo, italiana, línguas próprias do *galant-homme*. O mestre-de-capela deve também ser versado na *melopoesia*, ou seja, a poesia adequada à música (LUCAS, 2016, p. 119).

Evidentemente, a discussão não era matéria nova e os artistas ainda não levavam em conta a “originalidade”, no sentido conferido à essa palavra desde o Oitocentos. Fosse nos diálogos de Platão, fosse na *Poética* de Aristóteles, termos associados à sonoridade e disposição rítmica das palavras eram utilizados. Em *O Orador*, de Cícero², e na *Instituição Oratória*, de Quintiliano, há numerosas passagens que estabelecem analogias entre a oração (oratória), a poesia e a música, além de ressaltar aspectos comuns, tais como “tom”, “harmonia” e “ritmo”. Como dizia Harris (1765, p. 96): “Existem sons que nos fazem alegres ou tristes; enérgicos ou doces; e isso acontece com quase toda afeição que sentimos”³.

A questão é que, por ignorar ou desprezar os tratados sobre música e poesia que circularam entre os séculos XVII e XVIII, nem sempre os manuais sobre a história da Música levaram tais preceptivas em maior e melhor consideração. Por exemplo, na versão inglesa da *Enciclopédia Larousse*, editada por Geoffrey Hindley em 1971, continuamos a encontrar a tradicional (e questionável) periodização da História da Música (Barroco, Classicismo, Romantismo...), em que Bach condensaria o assim chamado Barroco; Mozart seria o paradigma clássico; e Beethoven, o representante maior da transição para o Romantismo (HINDLEY, 1986). Via de regra, quanto mais sucinto o manual, mais evidentes e limitadores são os rótulos e generalizações etiquetados aos compositores, obras e “movimentos”. Outro exemplo: em *Uma Breve História da Música*, lê-se que a arte musical poderia ser agrupada em datas estanques, que não admitiriam a sobreposição de gêneros, estilos⁴ e temas em um mesmo tempo:

Música medieval – até cerca de 1450
Música renascentista – 1450 – 1600
Música barroca – 1600 – 1750
Música clássica – 1750-1810
Romantismo do século XIX – 1810-1910
Música do século XX
(BENNETT, 1986, p. 11).

1. “Poetry (like Music) has no other sources, than those two of *Sound* and *Motion*”.

2. Como dizia Cícero (2010, p. 53), “[...] também na oratória há uma espécie de canto dissimulado”.

3. “There are Sounds to make us’ chearful, or sad; martial, or tender; and so of almost every other Affection, which we feel”.

4. Para Joachim Burmeister (2017, p. 198), havia “[...] quatro estilos: 1. O humilde; 2. O grandioso; 3. O médio; 4. O misto. O estilo é humilde quanto os intervalos se sucedem em degraus mais próximos”.

Neste ensaio, flexibilizam-se as estreitas margens temporais e “estéticas”, reproduzidas na maioria dos manuais sobre História da Música. Para isso, discutem-se algumas noções de Retórica Musical com o intuito de aproximar Música e Poesia, e examina-se, em particular, o *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), para além das características que fixariam a obra e denotariam seu pertencimento ao chamado Classicismo. Joaci Pereira Furtado (1997, pp. 27-28) observa, com acuidade, que:

Contemporâneo e entusiasta – mesmo que moderado – do radicalismo burguês, com a era pós-1789 o musicista foi enobrecido com o anfíbio título de “clássico”. Sua morte, descrita de modo tão dramático por [Milos] Forman, bem que lhe pode autorizar poses de mártir, já deslocado num mundo que desejava transformado de acordo com o que naquele final de século era aspiração de muitos. Entretanto, o músico cujo cadáver se perdeu no cemitério vienense de São Marcos estranharia tanta veneração, se se considerarem, por exemplo, os dados documentais. Em sua correspondência, por exemplo, ele não demonstra nenhuma preocupação em nutrir fama de gênio. Mozart foi antes de tudo um típico compositor vivendo sob o Antigo Regime. Como tal, teve de perseguir encomendas e empregos mal remunerados e depara-se com frequentes humilhações.

Dentre os conceitos abordados na análise e interpretação do réquiem, consideram-se aspectos relacionados à melodia, harmonia, disposição de vozes e instrumentos, características timbrais etc. Também se discute o emprego de lugares-comuns e metáforas, uma vez que, a exemplo das Letras, da Pintura, da Escultura e da Arquitetura, a Música setecentista se orientava por preceptivas retórico-poéticas e consistia na imitação de modelos. O estudo de Leonard Ratner (1980, p. 9) é fundamental, nessa abordagem:

Devido ao contato com os cultos, a poesia, o drama, os entretenimentos, a dança, as cerimônias, os militares, a caça e a vida das classes sociais inferiores, no início do século XVIII a música desenvolveu um repertório de *figuras características*, que formou um rico legado para os compositores. Algumas dessas figuras se associavam a sentimentos e afetos; outras tinham sabor pitoresco. Aqui, elas foram designadas como *tópicas*-assuntos do discurso musical. *Tópicas* aparecem como peças plenamente realizadas, ou seja, tipos; ou como figuras e progressões em uma peça, ou seja, *estilos*. A distinção entre tipos e estilos é flexível: minuetos e marchas representam tipos completos de composição; mas também fornecem estilos para outras peças musicais.¹

1. “From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of *characteristic figures*, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these *figures* were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as *topics*-subjects for musical discourse. *Topics* appear as fully worked-out pieces, i.e., *types*, or as figures and progressions within a piece, i.e., *styles*. The distinction between types and styles is flexible; minuetts and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for other pieces”.

Como se disse, os compositores, assim como os poetas e artistas daquele tempo, emulavam músicos precedentes e transcreviam sons, pausas e silêncios para as partituras, segundo a concepção de que a palavra estava para a nota assim como o verso, para o fraseado¹ - como apontou Kofi Agawu (2009, pp. 15-16):

A ideia de que música e linguagem estão intimamente associadas tem raízes históricas e geoculturais. John Neubauer nos lembra que os gregos antigos, por exemplo, designaram música e linguagem com um mesmo termo, *musiké*. Platão advogava o domínio da “música-palavra” sobre a “música matemática”, e Santo Agostinho contestava os benefícios dessa priorização em particular, durante a enunciação de palavras bem-escolhidas para a música que acompanha o culto. Durante os séculos XVII e XVIII, ligações entre música e retórica frequentemente foram reconhecidas e ocasionalmente teorizadas, sendo a retórica musical “o esforço mais concentrado em aplicar princípios verbais à música, na história”.

A analogia “música como poesia” comparece em muitos versos compostos entre o século XVII e XIX. De acordo com Mônica Lucas (2013, p. 14):

[Johann Nikolaus] Forkel entende o vínculo entre música e linguagem segundo dois aspectos diversos, porém relacionados. O primeiro se concentra no aspecto histórico, estabelecendo para ambas as artes uma origem comum, que permitiria a transposição completa das premissas da linguagem verbal para o âmbito musical. Forkel afirma que a música teria evoluído desde um estágio primitivo, em que seu conteúdo seria em grande parte indeterminado, até a constituição de uma linguagem perfeitamente análoga à linguagem verbal, em que as emoções e suas modificações poderiam ser expressas com grande precisão. Isso permite a ele estabelecer uma segunda abordagem para a ligação entre música e linguagem², segundo seu aspecto sistemático. Forkel parece ser o primeiro autor a utilizar o termo gramática para se referir ao conjunto de prescrições e regras que determinam o uso correto da linguagem musical. Ele trata ainda da retórica musical, seguindo o aspecto sistemático parcialmente elaborado por autores anteriores a ele.

Por sua vez, Cassiano de Almeida Barros (2018, p. 6) considera que:

1. “The idea that music and language are closely affiliated possesses considerable historical and geocultural depth. John Neubauer reminds us that the ancient Greeks, for example, designated music and language by a single term, *musiké*. Plato advocated a ‘word-dominated music’ over a ‘mathematical music’, and Saint Augustine challenged that particular prioritization while enunciating the benefits of well-chosen words for the music that accompanies worship. In the seventeenth and eighteenth centuries, links between music and rhetoric were frequently acknowledged and occasionally theorized, musical rhetoric being ‘the most concerted effort in history to apply verbal principles to music’.” (AGAWU, 2009, pp. 15-16).

2. Em sua pesquisa de pós-doutorado, Mônica Lucas (2008, p. 25) demonstrou que: “A concepção musical luterana centra-se na representação de palavras do texto. Para autores reformados, a palavra isolada é entendida como a matéria da *inventio*; a fantasia do compositor deve girar em torno de palavras do texto que possuam conteúdo afetivo e imagético. Andreas Herbst, em seu *Musica Poetica* (1643), oferece quatro categorias de palavras musicalmente representáveis: verbos que exprimem afecção, verbos locomotivos, advérbios e as idades do homem ou seus atributos. No pensamento luterano, certos procedimentos musicais não só representam, mas ainda explicam a palavra, evidenciando seu sentido oculto, geralmente fundamentado nos dogmas da doutrina”.

Partindo da analogia entre música e linguagem, em conformidade a mecanismos e categorias do discurso verbal e da lógica, [Heinrich Christoph] Koch sistematiza uma fraseologia musical, constituindo ferramentas que viabilizam uma espécie de racionalização do pensamento musical. De acordo com essa sistematização, a analogia entre música e linguagem se estende para a relação entre linguagem e pensamento: se a linguagem verbal condiciona o pensamento verbal ao mesmo tempo em que é condicionada por ele, a linguagem musical condiciona e é condicionada pelo pensamento musical. Nesses termos, a relevância da fraseologia para a produção musical consolida-se a partir de sua sistematização, proposta como a sistematização do próprio pensamento musical em si.

Ainda de acordo com Leonard Ratner (1980, p. 25):

Tendo em vista a abundância de tópicos disponíveis, os compositores do século XVIII puderam dar maior passo e tornar sua música francamente pictórica. O pitoresco e a pintura com palavras representam esforços para imitar ou representar ideias específicas da poesia e de outros gêneros literários. O pitoresco, associado em geral com a música instrumental, transmite a ideia de uma ação ou cena. A pintura com palavras corresponde à palavra da oração, em um texto como figuração musical. Ambos os procedimentos foram honrados, durante séculos, em madrigais, composições francesas descritivas para cravo, peças de batalha etc.¹

Dessa perspectiva, a partitura musical, assim como a notação do poema, resultaria da combinação decorosa de melodia e harmonia² (conveniente e proporcional), conforme o gênero (lírico, épico, dramático), adequada ao tema (pastoral, amoroso, fúnebre), à forma musical (réquiem, sinfonia, balada, rondó, minueto, valsa, noturno etc.), ao estilo³

1. “Given the wealth of available topics, 18th-century composers at times could easily take a further step and become frankly pictorial in their music. *Pictorialism* and word-painting in music represent efforts to imitate or symbolize specific ideas from poetry or other types of literature. Pictorialism, generally associated with instrumental music, conveys some idea of an action or scene. *Word-painting* is the matching of a word or phrase in a text to a musical figure. Both procedures had been honored for centuries in madrigals, descriptive French clavecin music, battle pieces, etc.”.

2. “A harmonia é um poema musical construído a partir de melodias de variadas vozes, ligadas entre si” (BURMEISTER, 2017, p. 103). Convém sinalizar para o emprego da melodia e da harmonia na poesia luso-brasileira, para relembrar a mão dupla que há entre música e poesia, como aponta Pedro Marques (2017, p. 61): “O poeta seiscentista tendia a desenvolver a harmonia, isto é, o efeito da simultaneidade de recursos semânticos, sonoros e sintáticos. O árcaico prefere a melodia, a correnteza frasal da linha”.

3. “The *fantasia* style is recognized by one or more of the following features-elaborate figuration, shifting harmonies, chromatic conjunct bass lines, sudden contrasts, full textures or disembodied melodic figures-in short, a sense of improvisation and loose structural links between figures and phrases. (...) In 18th-century opera, the *fantasia* style is used to evoke the supernatural the *ombra*, representing ghosts, gods, moral values, punishments-and to bring forth feelings of awe and terror. Mozart incorporates elements of the church style - *alla breve*, *stile legato* - in the introduction to his overture to *Don Giovanni*, K. 527, 1787, and later recalls this music in the duel, Act I, and the “supper” scene, Act II. Beethoven may well have had the *ombra* in mind in the introduction to his Symphony No. 4 in Bb major, Op. 60, 1806” (RATNER, 1980, p. 24) – “O estilo

(*gravis, mediocris, humilis*) e à extensão. Como se sabe, as relações entre música e poesia remontam à Grécia Arcaica, oito, nove séculos antes da Era Cristã. Quase mil anos depois, no primeiro livro da *Instituição Oratória*, Quintiliano ressaltou a importância de estudar variados saberes para se aprofundar no estudo da Oratória, com vistas ao entendimento e produção de discursos com fins persuasórios¹:

Também não é suficiente ter lido os poetas; é necessário estudar a fundo todas as espécies de escritores, não tendo em vista o conteúdo, mas as expressões, que frequentemente adquirem legitimidade pelos autores. Tanto não pode a gramática ser perfeita se a música, que é preciso ensinar-lhe sobre os metros e os ritmos; se desconhecer o movimento dos astros não entenderá os poetas, que – para deixar de lado outros pontos – tantas vezes usam o nascer e o ocaso dos astros para a determinação dos tempos; também não pode desconhecer a filosofia, tanto por causa de referências muito numerosas, em quase todos os poemas, tiradas das mais abstratas questões naturais, como os de Empédocles entre os gregos, os de Varrão e de Lucrécio entre os latinos que legaram em versos os preceitos da sabedoria (Quintiliano, 2015, Livro I, pp. 77 e 79).

Invenção, Disposição, Performance

O *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) resultou da encomenda de uma peça musical ao compositor austríaco no ano de sua morte. Inacabada, a obra teria sido revista e concluída por um ou mais colaboradores, especialmente Franz Xaver Süssmayr (1766-1803). Praticamente um século após a morte de Mozart, Henri de Curzon (1888) traduziu e editou centenas de cartas do compositor. Cem anos depois dele, Robbins Landon reuniu relatos testemunhados pela esposa de Amadeus, Constanze. Apoiado por vasta documentação e biografias, o investigador reforçou a hipótese de que o compositor teria cobrado cinquenta ou cem ducados pela composição do *Requiem*, estimando em “[...] cerca de quatro semanas” (LANDON, 1990, p. 77), o prazo para entregar a partitura

fantasia é reconhecido por um ou mais elementos da figuração seguinte: harmonias cambiantes, linhas de baixo cromáticas, contrastes repentinos, texturas cheias ou figuras melódicas flébeis, senso de improviso e estruturas soltas a ligar figuras e frases. (...) Na ópera setecentista, o estilo fantasia foi utilizado para evocar o sobrenatural, a sombra, a representar fantasmas, deuses, valores morais, o castigo e estimular sentimentos de temor e terror. Mozart incorporou elementos do estilo sagrado – *alla breve, stile legato* – na ‘Introdução’ à 49 Sinfonia, em Si bemol maior, Op. 60, 1806”.

1. Quintiliano tornou a ser considerado em relação às Letras e à Música, durante o século XVIII, período em que, “To be persuasive, both linguistic and musical rhetoric had first to establish coherence and then promote eloquence. This was done by defining the various components of discourse, indicating their functions, and demonstrating ways in which they might be persuasively arranged. Many 18th-century theorists looked upon phrase structure, chord progression, rhythmic scansion, melodic construction, texture, and performance as the rhetoric of music” (RATNER, 1980, p. 31) – “Para serem persuasivas, primeiramente, a retórica verbal e a musical precisavam estabelecer coerência entre si e promover a eloquência. Esse caminho foi logrado, definindo-se os vários componentes do discurso, indicando-se suas funções e demonstrando-se os modos como eles precisavam ser arranjados persuasoriamente. Diversos teóricos do século XVIII observaram a estrutura frasal, a progressão dos acordes, a divisão rítmica, a construção da melodia, a tessitura e a performance como [elementos da] retórica musical”.

manuscrita.¹

Afora o dado anedótico, há que se levar em conta que a autoria de uma música ou poema, no final do século XVIII, não tinha a mesma relevância, nem conferia o mesmo prestígio ao músico, como viria a acontecer no Romantismo – quando o artista deixou a condição de vassalo do reino, submetido às leis do Estado, e passou à condição de indivíduo, a disputar lugar no mercado da arte, com seus produtos (Hansen, 1992). Norbert Elias (1995, pp. 17-18) advertia que:

Tanto na Alemanha como na França[,] as pessoas que trabalhavam neste campo [musical] ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seu exemplo). Na verdade, mesmo na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e a sua família, tinha de conseguir posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações.

O músico da corte deixou de frequentar espaços mais restritos e gradativamente se integrou à lógica burguesa, que substituiu os modelos pela originalidade dos produtos, a disputar espaço no mercado de bens culturais. De todo modo, talvez se possa afirmar que o compositor austríaco estivesse acima da elevada média dos músicos de seu tempo. Porém, a visão que temos de Wolfgang Amadeus Mozart – gênio injustiçado, morto na miséria – começou a ser forjada no mesmo século XIX, quando passou a se cristalizar uma imagem idealizada que superestimava o compositor – inclusive no Brasil, ainda Estado português, durante a regência de Dom José I.

No quesito extrapolação, o filme *Amadeus*, de 1984, baseado na peça de Peter Shaffer, é uma amostra eloquente dessa caricatura, pasteurizada e mitificadora, do músico vienense. Ao superestimá-lo, foi preciso transformar Antonio Salieri (1750-1825) em compositor inepto, padre invejoso e tipo criminoso. “As injustiças vitimaram até a pobre Constanze Mozart (1762-1842), tida como esposa imbecil e viúva oportunista” (FURTADO, 1997, p. 29). Seria menos impreciso e mais produtivo analisar e interpretar algumas partes do *Requiem* à luz da retórica musical e do que se convencionou chamar *Musica Poetica*, na Europa, entre os séculos XVI e XVIII.

1. “No dia 14 de fevereiro de 1791 a morte arrancou do senhor Conde van Walsegg sua querida esposa, na flor da vida (ela ainda não completara vinte e um anos). Ele quis erigir um memorial duplo para ela e para tanto teve uma excelente ideia: conseguiu através de seu representante comercial, o Senhor Dr. Johann Sortchan, Advogado da Corte e do Judiciário, em Viena, que um dos melhores escultores de Viena [Johann Martin Fischer, 1740-1822] moldasse um epitáfio, e que Mozart compusesse um Réquiem para o qual ele (o conde), como sempre, reservou exclusivo direito de posse” (LANDON, 1990, p. 79). Em *Opus Ultimum*, Daniel Lesson (2004, p. 5) argumenta que: “The romantic imagination is overwhelmingly captured by the essence of the tragedy found in the story of Mozart’s composition of the *Requiem*. Evidence of this in the English-speaking world may be found in the many fiction stories published by periodicals during the nineteenth and early twentieth centuries, almost all of which have the same common *Requiem*-related theme: the central character dies with his final and most glorious composition unfinished” – “A imaginação romântica foi absolutamente capturada pela essência da tragédia relacionada à história sobre a composição do *Requiem* de Mozart. Uma evidência disso, no mundo anglófono, pode ser encontrada em diversas histórias de ficção publicadas em periódicos do século XIX e início do XX, quase todas recorrendo ao mesmo lugar-comum: o protagonista morria ao final, deixando inacabada sua gloriosa composição”.

Digamos algo sobre o tema (*inventio*) e a configuração da obra. Como gênero, o réquiem se relaciona à matéria sacra¹ – peça fúnebre que celebra uma divindade ou é produzida em memória de alguém que faleceu. O gênero poderia estar relacionado ao propósito moralizante da igreja, pelo menos desde o século XVI². Para ser decoroso ao compor um réquiem, o músico recorre a hinos (missais), leva em conta matérias sublimes³ (representação da morte⁴, chamado dos anjos, paixões inspiradas por Deus, luz da Graça⁵, paz eterna etc.). De acordo com Mônica Lucas (2008, p. 32):

[...] as artes, no sistema das *artes liberales*, têm como finalidade a Virtude⁶, no

1. Os biógrafos de Mozart sugerem que ele teria compartilhado com a esposa grande interesse em compor uma peça do gênero réquiem (Cf. LANDON, 1990, p. 75 e ss). Conforme Mônica Lucas (2013, p. 18): “Para Forkel, matérias distintas estabelecem três estilos principais de escrita: o estilo sacro, que se relaciona com afetos elevados, nobres e devotos, o estilo de câmara, utilizado para o deleite de um público seletivo em ambientes privados e o estilo teatral, utilizado para a expressão de sentimentos morais. Forkel descarta a divisão retórica tradicional que divide os estilos em alto, médio e baixo, segundo a qualidade do afeto representado. Ele a substitui por uma distinção segundo as emoções básicas da alegria/serenidade, melancolia e da ira”.

2. Cassiano Barros (2020, p. 18) nota que “Lutero atribuiu um lugar de destaque à música em sua proposta de reforma religiosa. Reconhecida como instrumento próprio da ação do Espírito Santo, conforme relatos das Escrituras – como por exemplo em II Reis 3:15 - a música ocupou o lugar seguinte ao da Palavra de Deus, a principal, se não a única fonte de conhecimento Dele. De fato, Lutero reconhecia na música uma origem divina, observando sua presença na natureza como manifestação da ‘voz’ das coisas, e considerando que ‘desde o começo do mundo ela foi infundida e implantada em todas as criaturas, individualmente e coletivamente. Pois nada existe sem som, sem número sonoro’.”

3. Lê-se no *Tratado do Sublime*, de Longino: “[...]a nossa alma naturalmente se eleva em certo modo com o Sublime verdadeiro” (OLIVEIRA, 1984, p. 56). Lê-se em *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, de Hugh Blair, publicado em 1783 (2005, p. 26): “It [sublime] produces a sort of internal elevation and expansion; it raises the mind much above its ordinary state; and fills it with a degree of wonder and astonishment, which it cannot well express” > “O sublime produz uma espécie de elevação expansão espiritual; ele eleva a mente muito acima do senso ordinário e a preenche com um grau de maravilhamento e surpresa que não pode ser facilmente expresso”.

4. Com “[...] o desenvolvimento da ópera no final do Renascimento, as obras musicais passaram a ter um caráter narrativo mais definido e, com a caracterização maior dos temas, as questões das imagens sonoras se estabeleceram, consolidando-se muitas vezes por meio da utilização estereotipada de certos recursos musicais. Um exemplo disso é o modo como os compositores começaram a tratar a representação do profano e do celestial, da morte e da ressurreição no contexto musical” (CAVINI, 2005, p. 216).

5. “[...] por um lado, ‘graça’ deveria ser uma dimensão que permeia toda a teologia, na medida em que ela trata do Deus capaz de relação e disposto à relação, cuja graciosa autodoação é inaugurada com a criação e consumada escatologicamente. Por outro lado, é preciso tratar a graça como encontro entre Deus e ser humano no drama da sua história de amor, antes de se falar das múltiplas formas de veiculação ‘sacramental’ da vontade de graça divina na Igreja e no mundo” (HILBERATH, 2001, p. 14). De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 105): “Como ‘centelha da consciência’, a *sindérese* é a presença da Lei natural na mente, aconselhando o bem e vituperando o mal. No XVII, a noção relaciona-se com a doutrina do juízo e da prudência, fundamentando a solércia ou a sagacidade que especifica o tipo do discreto; é também a *sindérese* que evidencia, na forma exterior do decoro estilístico, as operações éticas do juízo, como *circumscriptio* (cf. Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, 2º, I, 94, art. I, 2; 1ª part., 79, art. XII)”.

6. Cassiano Barros (2018, pp. 4-5) observa que, de modo similar, que “[Heinrich Christoph] Koch compreendia que o fim da arte musical, assim como de todas as demais belas artes, consistia na edificação moral do homem. Para alcançar este fim, as obras musicais deviam estar conformadas para a persuasão, de modo que fossem obtidas a adesão para as virtudes e a aversão aos vícios. Nesse sentido, as ‘formas musicais’, como designadas por Koch, não eram entendidas como estruturas pré-moldadas ou moldes para serem preenchidos por matéria amorfa, mas como gêneros discursivos, modos de representação do pensamento que conformam a matéria tratada de acordo com suas características e condições de recepção”.

sentido ético-retórico do século XVII, e a divisão entre elas, fundamentada na qualidade da representação, se dá entre as artes que representam o número (*quadrivium*) e as que representam a palavra (*trivium*). Embora em outras artes, esta divisão tenha perdido a validade já no século XIII, na música, no mundo luterano, ela é normativa até o século XVIII.¹

As composições relacionadas a esse gênero² costumam ser confeccionadas com escalas, fraseados e harmonias de tonalidade menor³, prevendo-se que sua execução obedeça a andamentos lentos (*Largo*, *Adagio*), alternados com moderados (*Andante*) e moderadamente velozes (*Allegro*, *Cantabile*). No *Requiem* de Mozart, as melodias representam vozes⁴ performadas solitária (*Solo*) ou coletivamente (*Tutti*), com maior (*Forte*, *Fortíssimo*) ou menor intensidade (*Piano*, *Pianíssimo*). Ao analisar a *Sinfonia de Praga*, Leonard Ratner (1980, p. 27) sustentava que:

Mozart foi o grande mestre em combinar e coordenar tópicos, frequentemente nos espaços mais reduzidos, e com brilhante contraste. O movimento *Allegro* do primeiro movimento da *Sinfonia de Praga* K 504, 1786, é um panorama de tópicos, antigos e novos, em que a mudança do tema ocorre a pequenos intervalos. A “Introdução” se relaciona com o *Allegro* pelos meios mais sutis. Inicialmente, é difícil perceber a mudança de tempo entre o *Adagio* e o *Allegro*; a sincopação em dois níveis – a quarta e oitava notas dos primeiros violinos contra a *alla zoppa* da quarta e meias-notas das cordas mais graves – obnubilam o ritmo; a melodia da canção é ocultada pelos instrumentos graves enquanto a harmonia oscila no tom de Sol, graças ao Dó sustenido. Tudo isso concede maior brilho às fanfarras, que concluem o primeiro período do *Allegro*, imprimindo um perfil afiado ao tom, à melodia e ao ritmo.⁵

1. Kevin Barry (1987, p. 143) mostrou que as composições de temática e gênero sacro foram muito cultivadas ao final do Setecentos: “Uma equação contemporânea entre música e idealismo era religiosa. O próprio [William Lisle] Bowles, em um panfleto em defesa dos oratórios, arguia que ‘de todas as artes do homem, a música era a única associada, em nossa mente, às alegrias puras e felicidade do céu’. Para outro clérigo escritor, um adágio de Mozart revelava os mesmos sentimentos latentes de espécie divina”.

2. A discussão em torno dos gêneros musicais é relevante, também, porque pressupõe e assinala critérios específicos, relacionados à matéria e ao estilo das composições. Pedro Marques (2017, p. 60) ressalta as correspondências entre música e poesia, no século XVIII: “Soneto, cançoneta, lira, rondó ou madrigal, conformam raciocínios e cenários límpidos, numa língua metrificada que, limada na escrita, flui musicalidadena locução oral”.

3. “[...] as expressões formadas a partir dos tons individuais das escalas se conformam entre si para a caracterização dos nossos sentimentos, assim como as partes da linguagem se conformam para a caracterização das diversas relações de um objeto ou pensamento. Portanto, temos tons principais, característicos e de ligação, tão variados quanto as emoções com todas as suas relações e maneiras de encaixe e que ser vem paraa sua expressão” (FORTEL *Apud* LUCAS, 2013, p. 15).

4. “A voz é um corpo melódico formado e constituído pela acumulação de sons em que os movimentos ascendentes e descendentes são concebidos em vista da composição musical cantada” (BURMEISTER, 2017, p. 93).

5. “Mozart was the greatest master at mixing and coordinating topics, often in the shortest space and with startling contrast. The allegro of the first movement of his *Prague* Symphony, K. 504, 1786, is a panorama of topics, old and new, in which a change of subject occurs every few measures. The introduction is linked to the allegro by the subtlest of means. We hardly sense at first the change of tempo from adagio to allegro; the syncopation on two levels-the quarter- and eighth-notes in the first violins against the *alla zoppa* (“limping”) quarter-and half-notes in the lower strings-clouds the rhythm; the singing melody is buried in the lower instruments while the harmony falters toward G, thanks to the C#. All this lends added

Na forma como o conhecemos, o *Requiem* de Mozart (1986 e 2018) divide-se em doze seções. O primeiro aspecto a observar reside no fato de que a partitura revela simetrias em sua distribuição (*dispositio*): as duas partes mais longas são justamente a primeira (“Introitus”) e a última (“Agnus Dei”), com a mesma quantidade de páginas (MOZART, 2018). As duas mais breves são a terceira (“Tuba Mirum”) e antepenúltima (“Sanctus”). O modo como foram distribuídas pode sugerir que, ao armar e dispor as partes da música, Mozart a teria concebido objetivando obter a forma espelhada de duas grandes seções:

Seções Iniciais e Intermediárias	Seções Intermediárias e Finais
<i>Introitus</i> – 16	<i>Lacrimosa</i> – 6
<i>Dies Irae</i> – 6	<i>Domine Jesu</i> – 8
<i>Tuba Mirum</i> – 4	<i>Hostias</i> – 8
<i>Rex Tremendae</i> – 6	<i>Sanctus</i> – 3
<i>Recordare</i> – 8	<i>Benedictus</i> – 14
<i>Confutatis</i> – 9	<i>Agnus Dei</i> – 16

A hipótese de que a composição contasse duas seções, subdivididas em seis subseções, poderia ser reforçada pelo fato de “*Lacrimosa*” (sétima) retoma e desenvolve o tema e o andamento da primeira, “*Introitus*”. Seria razoável propor analogias entre a Música e as Letras, para comentar a disposição da peça. Dessa perspectiva, o *Requiem* poderia ser associado a um romance, dividido em dois livros, cada um com seis capítulos. Ele contém orações e diálogos entre as vozes, sob a forma de acordes¹. Essas personagens seriam acompanhadas por instrumentos convenientes à dicção elevada do gênero fúnebre: cordas, órgão, metais² e madeiras apoiam diálogos ora vibrantes, ora melífluos – reforçados pelas pausas ou sinais de ligamento. Quanto à disposição (*dispositio*) e performance (*actio*)³, o gênero réquiem se aproxima do sermão, prática letrada que também costumava ser dividida em várias partes, com fins pré-definidos⁴. A primeira subseção (“Introitus”) funciona

brilliance to the fanfares that conclude the first period of the allegro, finally giving sharp profile to the key, melody, and rhythm”.

1. A esse respeito, Arnold Schoenberg (2004, p. 22) recomendava que “Ao encadear acordes, é aconselhável que cada uma das quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo, geralmente utilizadas para apresentar sequências harmônicas) não se mova mais do que o necessário”, a fim de evitar “os grandes saltos”.

2. “The topic of horn call is, as Agawu notes, ‘normally associated with announcements and opening gestures.’. But unlike the others discussed so far, this topic brings with it a distinctly more active harmonic environment, the motion from tonic to dominant and back again to tonic. As a result[,] the horn call adapts itself easily to a variety of other functions, including both cadential (Example 5b) and post-cadential” (CAPLIN, 2005, p. 119) – “A tópica do *horn call* está ‘associada’, como nota Agawu, ‘ao modo dos anúncios e aberturas’. Mas diferentemente de outras, já tão discutidas, essa tópica traz um ambiente harmônico mais evidente, o deslocamento da [nota] tônica para a dominante e de volta para a tônica. Como resultado, o *horn calls* se adapta facilmente à variedade de funções, inclusive nas cadências e pós-cadências”.

3. Lê-se na *Retórica a Herênio* (1997, pp. 74-75): “Há dois tipos de exórdio: o *exórdio direto*, que os gregos chamam *prooimion*, e o *exórdio por insinuação*, que denominam *éphodos*. O *exórdio direto* serve para lograr de maneira imediata que o ouvinte nos escute. Seu objetivo é conseguir que os ouvintes se mostrem atentos interessados e favoráveis”.

4. Vários tratados da *Ars Praedicandi* orientaram a disposição e pregação dos sermões durante a Idade

como Exórdio e subdivide-se em *Adagio* e *Allegro*. Transposta para o plano religioso, elas corresponderiam, ainda que parcialmente, à oscilação de afetos performadas pelo orador, diante dos fiéis – ora a introduzir o tópico com brandura, ora a assinalar contrapontos, quando expõe a *quaestio* do sermão.

Outro aspecto importante se relaciona ao ambiente em que a peça seria apresentada. Quando compôs a obra, Mozart possivelmente teria vislumbrado sua execução em espaços relativamente amplos, perante razoável auditório (possivelmente, um funeral aberto ao público). Isso explicaria a presença de variadas vozes e instrumentos, reconhecidos por soar vigorosa e nitidamente em espaços amplos. Em relevante estudo sobre as performances letradas e artísticas ao final do século XVIII, Kevin Barry (1987, p. 18) relativizava a hipótese de “John Hollander” de que “[...] o interesse imaginativo, reflexivo e especulativo em música terminara por volta de 1700”. Barry salienta que escritores e poetas eram entusiastas e integravam a audiência de concertos musicais, durante o Setecentos. Samuel Taylor Coleridge, por exemplo, tinha admiração particular por Mozart, Beethoven, Palestrina e Purcell (1987, pp. 23-24).

Elocução

É frequente o emprego do antigo conceito de “dicção”¹, mesmo nos estudos recentes sobre Literatura e Teoria Literária. Será possível dizer algo equivalente, em relação à Música? Em 1606, Joachim Burmeister (2017, p. 77) argumentou que:

[...] a música poética é a célebre parte da música que ensina como se deve escrever um poema musical, combinando os sons das melodias para construir uma harmonia ornada por diversos afetos, que constituem os períodos do discurso; essa harmonia visa a tocar o espírito e o coração dos homens, suscitando movimentos variados da alma.

Cento e sessenta e nove anos depois, James Harris (1765, p. 102) alertou para o fato de que: “A música, quando desacompanhada, só pode despertar afetos que rapidamente definham ou decaem, se não forem sustentados e alimentados pelas nutritivas imagens da poesia. Contudo, é preciso lembrar, nessa união, que a poesia sempre teve precedência; sua utilidade, assim como sua dignidade, é mais considerável”². Para o gramático inglês, os vínculos entre a Música e a Poesia atendiam ao pressuposto de que a disposição e arranjo dos sons move as paixões do ouvinte, mas não se sustenta por maior tempo se não contar

Média, distribuídos em partes que variavam quanto ao número de partes em que deveriam ser divididos. Cf. James Murphy (1974, pp. 269-355) e Alcir Pécora (2008).

1. “Aqui pretendo que as palavras sejam entendidas de modo geral, uma vez que há duplo entendimento delas; um que significa tudo pelo qual o discurso se interliga, como em Horácio: ‘As palavras seguirão espontaneamente o assunto selecionado’. E outro, em que o verbo é parte da oração, como *lego* (‘leio’), *scribo* (‘escrevo’); evitando a ambiguidade, alguns preferiram dizer *voces*, ‘vozes’, *locutiones*, ‘locuções’ e *dictiones*, ‘dicções’.” (QUINTILIANO, 2015, Livro I, p. 93).

2. “Music, when alone, can only raise Affections, which soon languish and decay, if not maintained and fed by the nutritive Images of Poetry. Yet must it be remembered, in this Union, that Poetry ever have the Precedence; its Utility, as well as Dignity, being by far the more considerable”.

com as metáforas sugeridas pelos versos. Em um belo estudo sobre a *Musica Poetica*, Ferruccio Cívra (2009, p. 41) salientou que:

Na realidade, toda a retórica musical reconduz à ideia primordial pitagórica da retórica como psicagogia e, nesse sentido, há de ser intensa: os afetos, com ou sem intervenção da palavra, são a natureza de que a arte musical é a imitação; são o conteúdo ou significado principal do discurso.¹

Naturalmente, sons e imagens são produzidos de diferentes modos, por músicos e poetas. Por isso, se quisermos ilustrar possíveis diálogos entre a música e as letras, pode ser produtivo estabelecer paralelos entre esse gênero musical e a tragédia. A seu modo, ambas as artes tratam de matéria relacionada ao destino, a finitude e o reconforto espiritual do homem. Aceita a analogia entre notas e palavras, poder-se-ia escutar, ler² e interpretar o *Requiem* como discurso musical que privilegia a voz de *personae* que se expressam sós ou como parte de outras vozes. Em vários excertos, as vozes humanas conjugam melodias a harmonias, no que são enriquecidas pelos instrumentos.

A existência de numerosos timbres comprova tratar-se de uma composição a versar sobre matéria elevada, possivelmente concebida de modo a induzir a reflexão e estimular variadas paixões, da audiência, sobre a morte e o juízo final. A partitura mostra que Mozart havia escrito melodias, coincidentes ou não, para catorze timbres – dez deles produzidos por instrumentos (metais, madeiras, percussão e cordas); quatro, por vozes humanas, com duas intermediárias (Alto e Tenor) entre a mais aguda (Soprano) e mais grave (Baixo):

1. “In realtà, tutta la retorica musicale è da ricondurre alla primordiale idea pitagórica della retorica come psicagogia e in questo senso ha da essere intensa: gli affetti, com o senza intervento della parola, sono la *natura* di cui l’arte musicale è l’imitazione, sono il contenuto o significato principale del suo discorso”.

2. “Visto em sua condição peculiar, a partir da perspectiva não menos singular do leitor, o texto necessita ser *reconhecido* primeiramente em sua temporalidade, distante do universo onde se concretiza sua leitura extemporânea” (FURTADO, 1997, p. 31 – *grifo meu*).

REQUIEM

I. Introitus: Requiem aeternam

W.A. Mozart
1756-1791
Köchel-Verzeichnis No 626

Adagio

The score is for the beginning of the Requiem aeternam. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Corni di Bassetto in F, Fagotti, Trombe in D, Timpani in D-A, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Violoncello, Basso ed Organo. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The score shows the first few measures of the piece, with the vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and the instrumental parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Basso ed Organo) all playing together. The instrumental parts are marked with a 'p' (piano) dynamic. The vocal parts are marked with a 'p' (piano) dynamic. The score is published by Ernst Eulenburg Ltd., London-Zürich, E.E. 6032.

Ernst Eulenburg Ltd., London-Zürich
E.E. 6032

Nº 954.

(MOZART, 1986, p. 1)

As vozes foram dispostas de modo a soar conjunta ou individualmente. Há momentos em que três delas, harmonizadas, reforçam a melodia principal (*solo*), o que confere maior volume e intensidade às seções em que isso acontece (MOZART, 1986, p. 3):

The vocal score shows the Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The lyrics are: ter - nam do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe - tu-a, - is, Do-mi-ne, do-na e-is, Do-mi-ne, do - na e-is, Do-mi-ne, e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe - tu-a, em ae - ternam. do-na e-is. Do-mi-ne.

Em outros excertos, um grupo de vozes reproduz, compassos a frente, o desenho melódico das primeiras (MOZART, 1986, p. 2):



A combinação das vozes – Soprano, Alto, Tenor e Baixo –, que ora soam simultaneamente, ora alternadamente; ora em uníssono, ora mediante intervalos tonais, é uma das principais características do *Réquiem*. No “Introitus”, analogamente ao primeiro capítulo de uma peça trágica, as vozes atuam como se estivessem a dialogar sobre a morte e eternidade. Não seria demasiado interpretar a disposição desses sons, performados sincrônica ou assincronicamente; em uníssono ou sob a forma de intervalos¹ (terças, quartas, quintas, sextas, oitavas etc.), como procedimento análogo ao artifício empregado nos diálogos de personagens e falas reproduzidas pelos coros, nas tragédias gregas, durante a Antiguidade, a disputar as rédeas do destino.

No *Requiem*, há diversas passagens em que o *Solo*, executado por um ou mais cantores, precede compassos em que duas, três ou quatro vozes se combinam, como se mimetizassem diálogos entre uma ou mais *personae* e entes celestiais. Seria o caso de indagar se poderíamos associar as vozes masculinas com as dimensões debaixo do céu² - em alusão às hierarquias celestiais, terrenas ou infernais, que iam de Pseudo-Aeropagita a Dante Alighieri –, o que reforçaria o destino infernal reservado aos maus (MOZART, 1986, p. 28):

1. “Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à son Octave *ut*, à la Quinte *sol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double Octave, même aux Octaves de tout cela, frémiront toutes & résonneront à la fois; & quand la corde seroit seule, première on distingueroit encore tous ces Sons dans sa résonnance. Voilà donc l’Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *Consonnances* se trouvent aussi par combinaisons; [à] savoir, la Tierce mineure, du *mi* au *sol* ; la Sixte mineure, du même *mi* à l’*ut* den haut; la Quarte, du *sol* à ce même *ut*; & la Sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui” (ROUSSEAU, 1768, p. 115) – “Se eu toco a corda dó, as cordas elevadas até a sua oitava (Dó), à quinta (Sol) desta oitava, à terça (Mi) da próxima oitava, inclusive as oitavas, todas vibrarão e soarão ao mesmo tempo; e quanto a corda estiver só, primeiramente distinguiremos todos esses sons em sua ressonância. Lá está a Oitava, a Terça Maior & a Quinta direta. As demais *Consonâncias* também se encontram mediante combinações; a saber, a Terça menor, do Mi ao Sol; a Sexta menor, do mesmo Mi ao Dó superior; a Quarta, do Sol ao mesmo Dó; & a Sexta maior, do mesmo Sol ao Mi posterior”

2. De acordo com João Vicente Ganzarolli Oliveira (2018, pp. 183-1840: “Aristóteles considerava os planetas seres inteligentes, intermediários entre o homem e Deus, Motor Imóvel no seu sistema cosmológico. Séculos depois, no auge do platonismo cristão em Bizâncio, Dionísio Aeropagita substituiu os planetas de Aristóteles pelos anjos de que fala a *Bíblia*. (...) Aristóteles preenche esse hiato ontológico com os astros; Dionísio o faz com os anjos: tal é o assunto central da sua obra sobre a hierarquia angélica, de influência incomensurável tanto em Bizâncio quanto na Europa ocidental. Isso fortalece a interpretação de Egon Joseph Wellesz, que aposta na analogia intencional (particularmente em Bizâncio) entre a música celeste, isto é, angélica, e a humana: a intenção era imitar ‘os cantos divinos entoados pelos anjos do Céu’.”

Além dos fraseados melódicos, harmonizados pelas vozes e instrumentos, chama atenção o arranjo das notas performadas pelos cantores. Em “Rex tremendae”, ora eles executam as mesmas sílabas, que coincidem com diferentes notas, ora, diferentes sílabas reforçam os intervalos tonais, executados simultaneamente (MOZART, 1986, p. 50):

Na mesma subseção, as vozes masculinas reverberam as femininas com um compasso de diferença, em anaploche¹, a evocar o cânone² musical – artifício bastante utilizado no

1. “Anàploche (gr. Anaploké = intreccio) è la repetizione frequente di una parola o di uno stesso concetto in segmenti successivi” (PERLINI, 2002, p. 21) – “Anaploche é a repetição frequente de uma palavra ou de um mesmo conceito em segmentos sucessivos”.

2. “CANON, s. m. C’était dans la Musique ancienne une règle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L’on donnait aussi le nom de Canon à l’Instrument par lequel on trouvait ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au Livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. (...) CANON, en Musique moderne, est une sorte de Fugue qu’on appelle *perpétuelle*, parce que les Parties, partant l’une après l’autre, répètent sans cesse le même Chant (ROUSSEAU, 1768, p. 70) – “Cânone, sub., masc. – Na música antiga, era uma regra ou método que dizia respeito às correspondências entre os intervalos. Também se dava o nome de Cânone ao instrumento mediante o qual se produziam essas ligações. Ptolomeu atribuiu o mesmo nome às correspondências de todos os intervalos harmônicos no livro dele que possuímos. (...) Na Música moderna, Cânone é uma espécie de Fuga que denominamos *perpétua*,

século XVII (MOZART, 1986, p. 53):

S. - - dae, Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui sal-van-dos sal-vas
 A. Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui sal-van-dos sal-vas
 T. - - dae, Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui sal-van-dos sal-vas
 B. men - dae, Rex tre-men - dae ma - je - sta - tis, qui salvan-dos sal-vas

Recurso similar orienta os primeiros versos e notas de “Confutatis” (MOZART, 1986, p. 67):

Andante
 Soprano
 Alto
 Tenore TUTTI Con - fu - ta - tis ma - le -
 Basso TUTTI Con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis,

O segundo excerto contém uma variação, performada de modo sucessivo e alternado pelas quatro vozes, em que Soprano e Alto entoam “*Voca, Voca-me, Voca-me cum benedictis*” ao longo de quatro compassos. A elas respondem, Tenor e Baixo com “*Confutatis, maledictis, flammis a cribus ad dictis, com futatis maledictism, flammis a cribus addictis*”, pronunciadas em tempos diferentes, o que produz a simultaneidade de sílabas diferentes¹, executadas pelas vozes masculinas em intervalos melódicos também variados (MOZART, 1986, p. 69):

já que as partes, partindo umas após as outras, repetem sem cessar o mesmo canto”.

1. Em “Confutatis”, evidencia-se o uso de “sequências”, por Mozart, ou seja, a “repetição exata de um segmento transposto a outro grau [nota]” (SCHOENBERG, 2004, p. 148), nas melodias performadas sequencialmente, em diferentes notas, por Baixo e Tenor.



Enquanto as vozes femininas soam simultaneamente, em intervalo de terças, juntamente com primeiro e segundo violinos, no fraseado com reduzida quantidade de notas, as masculinas são executadas em oitavas, com reforço das semifusas executadas por violinos, viola, violoncelo, contrabaixo e órgão. O contraste entre a dicção amena (a cargo das vozes femininas, acompanhadas por poucos instrumentos) e a enérgica (a cargo das vozes masculinas, reforçadas por variados timbres) talvez explique o impacto provocado por esta seção, o que recorda os ensinamentos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, de que o orador deveria afetar o auditório, movendo as suas paixões¹. Segundo Aldrovandi (2019, p. 113):

[...] desde o século XVI, a noção de *musica poetica* inseriu a retórica na própria teoria musical. A ideia de pensar a forma da música por partes contrastantes também se associava a noções da arte oratória, especialmente à antiga ideia clássica de que o pensamento sobre a ordem das partes ajudava a “mover” as almas. Já no século XVI, fala-se de uma estrutura ternária de um discurso: *exordium*, *medium* e *finis*. E vários teóricos da música, a partir de então (como Poncio, Cerone, Praetorius, Mattheson), passam a analisar motetos, missas, madrigais etc., fazendo alusão a princípios da arte oratória.

Os versos da oração (“*Voca-me*” etc.) estão em correspondência com as notas e o fraseado melódico. As vozes graves condenam os malditos com vigor e velocidade. As vozes femininas suplicam mais lenta e brandamente pelo chamado de Deus. Não seria descabido associar Tenor, Baixo e os instrumentos que os acompanham sob a forma dos *ostinati*² com as profundas camadas do Inferno. Contraposta à condenação, a vocação é enunciada por notas angelicais e agudas, representadas mais lentamente pelas vozes femininas. Combinadas ao final, as quatro vozes sustentam a terceira seção melódica e são

1. Lê-se na *Retórica* de Aristóteles (2012, p. 84): “Três são as causas que tornam persuasivos os oradores, e a sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações: são elas a prudência, a virtude e a benevolência”. De acordo com Cícero (2010, pp. 35-36), “Houve, de fato, alguns [estilos], por assim dizer, grandiloquentes, com grande profundidade de pensamento e elegância de palavra, veementes, variados, abundantes, sérios, competentes e preparados para arrastar os ânimos – e isso alguns o faziam com frases rudes, feias, toscas, mal construídas e inacabadas; e outros, com frases polidas, bem construídas e acabadas”.

2. O *ostinato* pode ser definido como um padrão melódico ou rítmico repetido (RAWLINS, 2005). No filme *Amadeus* (1984), há uma cena impressionante, em torno dos *ostinati*, que reforça o brilhantismo do “genial” Mozart, a contrastar o seu raciocínio e extraordinária capacidade inventiva com a suposta mediocridade de Salieri – que, nessa versão fantasiosa, tanto encomenda o *Requiem* ao músico, quanto colabora na transcrição da obra, até a morte (planejada) do compositor.

retomadas na seção contígua, “Lacrimosa” – seção que desenvolve o tema introdutório:

I. Introitus: Requiem aeternam

W. A. Mozart
1756-1791
Köchel-Verzeichnis NO 626

Adagio

Corni di Bassetto in F

Fagotti



(MOZART, 1986, p. 1)

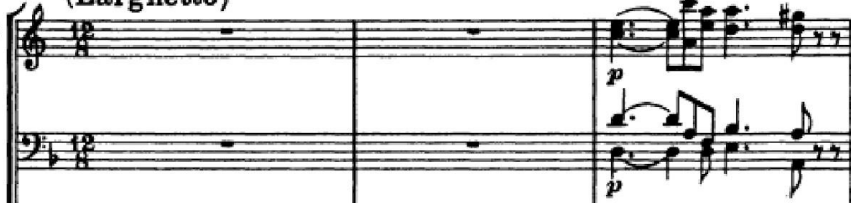
80

6. Lacrimosa dies illa

(Larghetto)

Corni di Bassetto in F

Fagotti



(MOZART, 1986, p. 80)

Poder-se-ia sugerir que “Confutatis” repousa sobre o tema danação *versus* salvação – parte e contraparte que resultam do julgamento dos mortos por Deus. As notas graves entram em analogia com as profundezas, em catábase¹; as agudas parecem endereçar o pedido das almas ao céu, perfazendo uma anábase, sequência das notas em ascensão². Por sua vez, “Lacrimosa”, é uma breve oração a Deus para que Jesus tenha repouso – tema central da obra, que retoma a essência do gênero composicional – *requies, requiem* > descanso (DOTRO; HELDER, 2010, pp. 140-141).

1. “Catábasi (gr. *katábasis* = discesa) é uma frase musicale che, discendendo, esprime ‘sosottomizione, umiliazione ed avvilitamento’. È il contrario dell’Anábase” (PERLINI, 2002, p. 26) – “Cabatase é uma frase musical que, descendo, exprime ‘submissão, humilhação e aviltamento’. É o contrário de Anábase”.

2. “Anábasi (gr. *anábasis* = salita), o Ascénsus (lat., idem), è una liena musicale che, salendo, esprime ‘esaltazione, ascensione o cose alte ed emitenti’.” (PERLINI, 2002, p. 16) – “Anábase é uma linha musical que, de saída, exprime ‘exaltação, ascensão ou coisa elevada e eminente’.”

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The tempo is marked as (Larghetto). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The section is marked 'TUTTI' and 'p' (piano). The lyrics for all voices are 'La - cri-mo - sa'. The Soprano part starts with a whole note, followed by a half note and a quarter note. The Alto part starts with a whole note, followed by a half note and a quarter note. The Tenore part starts with a whole note, followed by a half note and a quarter note. The Basso part starts with a whole note, followed by a half note and a quarter note.

(MOZART, 1986, p. 80)

João Vicente Ganzarolli de Oliveira (2018, pp. 130-131 e 132) ressalta a importância da harmonia e sua correlação com as formas musicais:

Cícero falou de intervalos harmônicos nos quais os sons se misturam em obediência às leis da proporcionalidade. No início da era cristã, Plutarco fez referência ao uso de intervalos harmônicos de quarta e de quinta, na música vocal e também na instrumental. O neoplatônico Aristides Quintiliano (séc. III d.C.) adotou a ideia, também presente em Plutarco, de que as estações do ano relacionam-se entre si obedecendo às proporções que regem os intervalos sonoros sobre os quais se edifica a música das esferas: a primeira está para o outono na mesma proporção da quarta justa ($4/3$); em relação ao inverno, a proporção existente é a quinta justa ($3/2$); com o verão, relaciona-se mediante a oitava ($2/1$). Santo Agostinho, por sua vez, considerava a música um recurso para o entendimento da sociedade humana; segundo ele, no acordo razoável e moderado dos sons estaria um indicativo da cidade bem ordenada. (...) No século XIII – época em que a polifonia já estava legitimada tanto no âmbito sacro quanto no profano –, Tomás de Aquino escrevia: “As consonâncias musicais consistem em proporções numéricas aplicadas aos sons de acordo com a matéria”.

Uma audição atenta ao *Requiem* de Mozart talvez reforce a leitura proposta nessas páginas. Dentre os aspectos relacionados à composição, haveria que se enfatizar as implicações do consórcio entre a melodia e a harmonia. A sugestão pode parecer óbvia, considerando estarmos diante de uma peça de estilo sublime, escrita do final do século XVIII, e concebida para vários instrumentos. No entanto, seria preciso levar em conta o que representam as notas (agudas, médias e graves) emitidas pelas vozes e o aspecto simbólico dos instrumentos (trombone, fagote, sacabuxa, violino etc.), que reverberava a disputa musical entre Apolo (lira) e Mársias (flauta), como demonstrou Emanuel Winternitz (1979).¹

1. Na pesquisa de doutorado de Felipe Faglion (2020, p. 1), em andamento, ele também se refere à importância da simbologia relacionada aos instrumentos musicais, desde a Antiguidade até o século XVIII.

Obra de temática sacra, parece razoável interpretá-la como representação dos conflitos que obstruem o percurso gracioso e altivo da alma. A matéria é sublime, como demanda o gênero. No *Requiem* de Mozart, o descanso final só virá após a vitória, obtida graças à conduta virtuosa sobre os vícios mundanos. Em correspondência com os instrumentos e vozes que simbolizam a dimensão celestial, as notas ascendentes sugerem o ascenso do espírito, a sugerir que o *éthos*, forjado em vida, recebeu a destinação adequada após o juízo dos mortos.

Referências Bibliográficas

Partituras

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Requiem*. New York: Dover Publications, Inc., 2018.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Requiem* [Köchel-Edition 626]. Zurich: Ernst Eulenberg Ltd., 1986.

Estudos

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ALDROVANDI, Leonardo. *Música e Mimese*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARROS, Cassiano de Almeida. A Lógica da Expressão Musical no Classicismo: uma Revisão dos Tratados de H. C. Koch. *Per Musi*, Belo Horizonte, pp. 1-16, 2018.

BARROS, Cassiano de Almeida. Fundamentos teológico-políticos da *Musica Poetica* alemã. *Revista Vórtex*, Curitiba, 2020, 29p. [no prelo].

BARRY, Kevin. *Language, Music and The Sign: A study in aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

BENNETT, Roy. *Uma Breve História da Música*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

Claudio Monteverdi e Jean-Baptiste Lully, dentre outros, fizeram “[...] uso dos instrumentos musicais e seus simbolismos como ferramenta retórica em obras do início do século XVII (...) – palco para acontecimentos-chave no desenvolvimento da construção (...) e sua aplicação no repertório daquela época, bem como de posteriores”.

- BLAIR, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.
- BOWLES, William Lisle. *The Poetical Works of William Lisle Bowles*, Vol. 1. Edinburgh: James Nichol, 1815.
- BRANDOLINI, Raffaele. *On Music and Poetry*. Trad. Ann E. Moyer; Marc Laureys. Tempe: Arizona Center for Mediaeval and Renaissance Studies, 2001.
- BURMEISTER, Joachim. *Poétique Musicale* suivi de David Chytraeus – *De La Musique*. Trad. Agathe Sueur; Pascal Dubreuil. Paris: Rhutmos, 2017.
- CAPLIN, William E. On the Relation of Musical Topoi to Formal Function. *Eighteenth-Century Music*, v. 2, n. 1, pp. 113-124, 2005.
- CAVINI, Maristella Pinheiro. A Morte o Sentimento Místico Humano: Dramaturgias Musicais Contidas no Réquiem de Mozart. *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, pp. 212-221, 2005.
- CÍCERO. *El Orador*. 49 reimp. Trad. Eustaquio Sánchez Salor. Madri: Alianza Editorial, 2010.
- CIVRA, Ferruccio. *Musica Poetica: Retorica e Musica nel Periodo dela Riforma*. Torino: Libreria Musicale Italiana Editrice, 2009.
- CURZON, Henri de. *Lettres de W. A. Mozart*. Paris: Librairie Hachette, 1888. [PDF]
- DOTRO, Ricardo Pascual; HELDER, Gerardo García. *Dicionário de Liturgia*. Trad. Gilmar Saint'Clair Riberiro. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FAGLIONI, Felipe. *Instrumentos de sopro de madeira como alegoria retórica na música europeia do século XVIII*. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA/USP, 2020 [em andamento].
- FURTADO, Joaci Pereira. *Uma República de Leitores: História e Memória na Recepção das Cartas Chilenas (1845-1989)*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da Crítica: Tendências e Conceitos no Estudo de Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 11-43.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias Epidíticas da *Ekphrasis*. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, pp. 85-105, 2006.
- HILBERATH, Bernd Jochen. Doutrina da Graça. In: SCHNEIDER, Theodor (org.). *Manual de Dogmática*, Vol. II. 5a ed. Trad. Ilson Kayser; Luís Marcos Sander; Walter Schlupp. Petrópolis: Vozes, 2001.
- HINDLEY, Geoffrey (ed.). *The Larousse Encyclopedia of Music*. 14ª ed. Twickenham: Hamlyn Publishing, 1986.
- LANDON, H. C. Robbins. *O Último Ano de Mozart: o Esplendor da Música na Vida Cultural da Europa ao Final do Século XVIII*. Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- LEESON, Daniel N. *Opus Ultimum: the Story of the Mozart Requiem*. New York: Algora

Publishing, 2004.

LUCAS, Mônica. *Imitação e Linguagem na Música Instrumental Europeia na Segunda Metade do Século XVIII*. Relatório de Pós-Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2008. [Inédito].

LUCAS, Mônica. Relações entre Música e Linguagem na Segunda Metade do Séc. XVIII: A *Allgemeine Geschichte der Musik* de Johann Nikolaus Forkel. *Revista Música Hodie*, 9 (3-Esp), pp. 13-27, 2013.

LUCAS, Mônica. Johann Mattheson e o Ideal do Músico Perfeito. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 35, pp. 100-123, 2016.

MARQUES, Pedro. Arcádia Melodiosa no Brasil. *Remate de Males*, Campinas, n. 371, pp. 59-82, 2017.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. *Ensaio sobre a Música Polifônica: Vozes que Iluminam o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.

OLIVEIRA, José Custódio de. *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a Unidade Teológico-Política dos Sermões de Antônio Vieira*. 29 ed. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Edusp, 2008.

PERLINI, Silvano. *Elementi di Retorica Musicale: il Testo e la su Veste Musicale nella Polifonia del '500 - '600*. Milano: Casa Ricordi, 2002.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. *Instituição Oratória*, T. I, Livro I. Trad. Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Londres: Hal Leonard Corporation, 2005.

RETÓRICA a Herenio. Trad. Salvador Núñez. Madrid: Gredos, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, Librairie, 1768. [PDF]

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 lições)*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

WILLIAMS, Raymond. Arte. In: _____. *Palavras-Chave [um Vocabulário de Cultura e Sociedade]*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 60-62.

WINTERNITZ, Emanuel. *Musical instruments and their symbolism in Western art: studies in music iconology*. New Haven: Yale University Press, 1979.

**A CAMINHO DO CÉU E DO INFERNO:
CONFIGURAÇÕES DO PEREGRINO
E DO RÉPROBO DA *HISTÓRIA DO
PREDESTINADO PEREGRINO E SEU
IRMÃO PRECITO***

**ON THE PATH TO HEAVEN AND HELL: THE PILGRIM AND THE REPROBATE
FIGURES IN THE *STORY OF THE PREDESTINED PILGRIM AND HIS BROTHER
REPROBATE***

Marcus De Martini

Professor associado no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e bolsista de pós-doutorado sênior (PDS/CNPq) junto ao Programa de Pós-graduação em literatura brasileira da Universidade de São Paulo (USP)
marcusdemartini@gmail.com

Isabel Scremin da Silva

Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP)
isabelscremin@gmail.com

Submissão: 7 de dezembro de 2020.

Aprovação 29 de dezembro de 2020

RESUMO: Este artigo objetiva analisar os caracteres principais da *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito* (1682), do jesuíta Alexandre de Gusmão (1629-1724), observando os preceitos vigentes à sua composição. Mostramos que Predestinado e Precito afastam-se da categoria moderna de personagem, visto não imitarem seres humanos reais e individuais, mas sim lugares-comuns e conceitos teológico-políticos, em um cenário seiscentista colonial e contrarreformista.

Palavras-chave: Alexandre de Gusmão, *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito*, Personagem.

ABSTRACT: This paper examines the main characters in *The Story of the Predestined Pilgrim and his brother Reprobate* (1682), written by the Jesuit Alexandre de Gusmão (1629-1724), focusing on 17th century precepts of composition. As a result, we show how Predestined and Reprobate do not belong to a modern category of character construction, since they are not an imitation of real and individualized human beings; rather, they embody theological and political commonplaces and concepts, typical of the 17th century colonial practice of the Counter-Reformation.

Keywords: Alexandre de Gusmão, *The Story of the Predestined Pilgrim and his brother Reprobate*, Character.

O jesuíta e suas armas

Alexandre de Gusmão (1629-1724) é nome importante à reconstrução das ruínas coloniais, conquanto hoje muitas vezes esquecido¹. Na América Portuguesa e no interior da Companhia de Jesus, o jesuíta ocupou cargos de elevada função, como os de provincial e de reitor do Colégio de Santos, do Colégio do Espírito Santo e do Colégio da Bahia. Além disso, foi o responsável pela fundação, iniciada em 1686, do Seminário de Belém da Cachoeira, tido como o primeiro internato da colônia portuguesa. De acordo com Freitas (2011), cuja tese traz algumas das cartas escritas pelo jesuíta, Gusmão travou contato com diversas autoridades régias e eclesiásticas e participou ativamente das polêmicas que dividiram a Companhia em fins do Seiscentos e inícios do Setecentos, acerca dos aldeamentos, dos colonos paulistas e da escravização dos indígenas². A partir também de Serafim Leite (2004), observamos em Gusmão uma figura sumamente preocupada com a educação e evangelização de jovens, sobretudo aqueles afastados das cidades³, e com a perfeição espiritual dos cristãos.

1. Convém lembrar que Alexandre de Gusmão (1629-1724) foi preceptor de duas figuras eminentes do período, apontadas por vezes como seus familiares: Bartolomeu de Gusmão (1658-1724), inventor do aeróstato, e Alexandre de Gusmão (1695-1753), diplomata de D. João V.

2. Não sendo nosso objetivo, neste artigo, desenvolver a posição de Alexandre de Gusmão nessas questões, sugerimos, além da tese de Freitas (2011), o artigo de Carlos Alberto Zeron *Da farsa à tragédia: a guerra de facções que pôs fim às esperanças de Antônio Vieira por um Quinto Império e transformou o modo de atuação dos jesuítas no Brasil* (In: GALDEANO, Carla et alii (org.). *Bicentenário da Restauração da Companhia de Jesus* (1814-2014). São Paulo: Loyola, 2014, p. 167-198).

3. Lembrando que, conforme a *Ratio Studiorum* (documento que regulava os programas curriculares de todos os colégios da ordem jesuíta), os jovens não deveriam ter “qualquer mácula de sangue judeu” nem ascendência indígena ou negra até o terceiro grau (LEITE, 2004, p. 245).

Se as armas dos apóstolos e, por extensão, dos jesuítas¹, foram as palavras, armas não faltaram a Gusmão, a quem se atribui uma vasta bibliografia: *Escola de Bethlem, JESVS nascido no Presepio* (1678); *Historia do Predestinado Peregrino, e seu irmão Precito* (1682); *Arte de crear bem os Filhos na idade da Puericia* (1685); *Sermão que pregou na Cathedral da Bahia de Todos os Santos* (1686); *Meditações para todos os dias da semana, pelo exercicio das tres potencias da alma, conforme ensina S.to Ignacio fundador da Companhia de JESU* (1689); *Rosa de Nazareth nas montanhas de Hebron, a Virgem Nossa Senhora na Companhia de Jesus* (1715); *Eleyçam entre o bem, & mal eterno* (1720); *O Corvo e a Pomba da Arca de Noé no sentido Allegorico, e Moral* (1734); *Arvore da Vida, Jesus crucificado* (1734)². Desses títulos, o mais conhecido é o objeto deste artigo, a *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito* (1682)³, que recebeu em 2012 uma edição modernizada por Marina Massimi.

Em comparação às outras produções de Gusmão, a *História do Predestinado* é a única considerada ficcional, devido à imitação de matéria fingida, à diferença dos demais tratados compostos pelo jesuíta. É provável que se destinasse, segundo Massimi (2012), a iniciantes na catequização e na aquisição da leitura, podendo ter sido lida ou ouvida pelos alunos de Gusmão. Participou, portanto, de sua atuação na América Portuguesa, num tempo em que teologia e política andavam de mãos dadas a serviço da Cruz e da Coroa⁴. Queremos dizer, com isso, que a obra em questão, bem como as demais práticas letradas coloniais, possuía uma funcionalidade pragmática entre o Seiscentos e o Setecentos ibérico⁵, em consonância com as ações magistrais e administrativas de Gusmão na Companhia de Jesus.

Assim, em plena Contrarreforma, temos os caminhos de Predestinado e de Precito, irmãos em tudo opostos: o primeiro se dirige ao céu e o segundo ao inferno. Para atingir seu destino, Predestinado trilha uma jornada pormenorizadamente descrita, repleta de écfrases que conferem à narrativa uma potente visualidade, fazendo do leitor/ouvinte também espectador. No caminho, o peregrino passa por seis cidades, ou etapas necessárias à salvação eterna: Belém (cidade do desengano, onde Cristo nasceu); Nazaré (cidade onde estão os sete sacramentos); Bethânia (cidade da obediência, onde estão os dez mandamentos); Cafarnaum (cidade da penitência); Bethel (cidade da caridade); Jerusalém (ou céu). Mesmo partindo do mesmo lugar que Predestinado, do Egito (ou do mundo), Precito escolhe a direção contrária, cujas etapas são apresentadas de forma sumariada, com meras indicações dos moradores das cidades, as quais são: Bethaven (cidade da vaidade); Samaria (cidade da idolatria); Bethoron (cidade da liberdade); Éden (cidade do deleite); Babel (cidade da confusão); Babilônia (ou inferno). Em ambos os

1. “[Cristo] Escolheu para isso doze Apostolos, sem outras armas mais, que a palavra de Deos, que, como diz S. Paulo, he mais penetrante, que a espada de dous fios: *Penetrabilis omni gladio ancipiti*” (GUSMÃO, 1734a, p. 255).

2. Freitas (2011) também menciona outros opúsculos de Gusmão, ainda inéditos e, por isso, não acrescentados no corpo deste texto: *Menino Christão*, de 1695; *Vita Gasparis Almeidae, Jesuitae* (citado em *Rosa de Nazareth nas montanhas de Hebron*) e *Novitius instructus*, ambos sem data indicada.

3. Doravante, utilizaremos somente *História do Predestinado*, a fim de facilitar a leitura.

4. Sobre a aliança dos poderes espiritual e temporal nas Grandes Navegações, ver a obra de Charles Boxer: *O império marítimo português: 1415-1825* (Trad. Anna Olga de Barros Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002).

5. Utilizamos a expressão “práticas letradas” conforme o artigo de João Adolfo Hansen: *Letras coloniais e historiografia literária* (*Revista Matraca*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 13-44, jan.-jun. 2006).

trajetos, os irmãos encontram – e, por vezes, interagem com – governadores, guias e outros peregrinos, nomeados todos conforme o conceito que representam, como os casos de Verdade, Desengano, Rigor Santo, Regalo, Delícia, Maldade etc., etc.

Desconfiamos de que a relativa predileção da crítica pela *História do Predestinado* talvez se deva a um marco nacionalista atribuído a ela posteriormente: o de ser a “primeira novela escrita no Brasil” (MOISÉS, 1990, p. 222). Em outros artigos, essa classificação foi posta em xeque, haja vista a preferência de Gusmão pelos termos “parábola” e “história” (DE MARTINI, 2019; DE MARTINI; SILVA, 2019). Na esteira de estudos como os de João Adolfo Hansen (2004), Adma Muhana (1997) e Alcir Pécora (1994), procuramos então privilegiar as regulações retórico-poéticas e teológico-políticas vigentes durante a composição das obras do jesuíta. Acreditamos que uma abordagem menos anacrônica possa contribuir a uma reconstrução da produção de Gusmão mais condizente para com o período em que foi escrita, contribuindo também ao resgate de aspectos do passado que hoje nos são estranhos ou pouco conhecidos.

Nesse sentido, ao questionarmos a classificação de “novela”, destacamos a distância da *História do Predestinado* frente às noções de individualidade e de casualidade. Em outros termos: o trajeto de Predestinado não seria só de Predestinado, mas sim de todos os bons cristãos que se salvassem; o trajeto de Precito não seria só de Precito, mas dos pecadores que se distanciassem dos preceitos católicos. Cada cidade por onde passam corresponde aos passos necessários, dispostos mediante uma relação de causa e consequência, à salvação ou à condenação da alma. Destarte, considerando a novela um gênero, conforme Auerbach (2013), ligado à ideia de individualismo¹, a *História do Predestinado* estaria mais próxima de uma narrativa em prol da ilustração da doutrina, com fundo moral e destinada à totalidade humana – mais próxima de uma parábola, portanto.

Tendo em vista as adequações do gênero retórico-poético escolhido por Gusmão, procuraremos, neste artigo, analisar os caracteres da *História do Predestinado*, em especial Predestinado e Precito. Antes de tudo, descartamos o conceito de personagem como “seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos” (MOISÉS, 1988, p. 396), pois observamos que a *História do Predestinado*, ao invés de imitar seres reais e individuais, imita lugares comuns, à semelhança de *exempla* medievais – narrativas estas que, conforme Auerbach (1971, p. 219-220), são “carentes de realismo e meramente didáticas”.

O próprio Massaud Moisés, ao conceder à *História do Predestinado* um espaço considerável em sua *História da Literatura Brasileira*, vislumbra a incompatibilidade entre a noção de personagem e os caracteres da obra: “a ação [...] utiliza alegorias em vez de personagens ‘reais’” (MOISÉS, 1990, p. 221). De fato, podemos afirmar que cada detalhe, cidade, palácio ou encontro assume na *História do Predestinado* um significado outro, um ensinamento moral apreendido do significado literal. No entanto, admitirmos que Predestinado e Precito sejam alegorias não abarca totalmente suas configurações, relacionadas sobretudo às ordenações teológico-políticas e retórico-poéticas seiscentistas, coloniais e contrarreformistas.

Com o fito de observarmos o funcionamento dos atores da *História do Predestinado*,

1. Para Auerbach (2013, p. 30), a novela criada no Renascimento dirige-se a uma sociedade fechada, que começa a desenvolver a noção de individualismo e “a moderna consciência de si”, ao contrário do *exemplum* medieval, em que o mundo é alegoria, e as ações se sucedem de acordo com a lógica de causa e consequência.

na medida em que se afastam das categorias modernas de personagem, buscaremos, num primeiro momento, elucidar os conceitos teológico-políticos de “predestinado” e de “precito” à época de Gusmão; posteriormente, buscaremos analisar a construção retórico-poética dos irmãos, atentando às suas famílias, vestimentas e discursos. Por último, reiteraremos a importância de metodologias e de ferramentas de análise que respeitem o período de composição de obras antigas.

O verdadeiro peregrino e o réprobo

Voltamo-nos agora aos nomes dos irmãos. De acordo com o dicionário de Bluteau (1728, v. 6, p. 684) – que, inclusive, cita a obra de Gusmão –, precito “he o contrario de Predestinado, & val o mesmo que condenado na presciencia Divina. Os Theologos chamão aos Precitos *Reprobi, orum. Masc. Plur.* porque são reprovados de Deos, & lançados para sempre da sua graça”. Tal definição suscita uma dúvida: se “precito” significa estar condenado de antemão, defenderia Gusmão a perspectiva luterana e calvinista acerca da condenação eterna após o pecado original e da predestinação, segundo a qual Deus já conheceria o destino de cada um e nenhuma ação poderia mudá-lo?

Ora, nada estaria tão contrário a Gusmão, defensor e eminente representante da Companhia de Jesus na América Portuguesa. Desse modo, vale adentrar, ainda de maneira breve, no que entendiam os católicos contrarreformistas por “predestinação”, recorrendo, mais uma vez, ao verbete de Bluteau (1728, v. 6), que conceitua o termo como a providência divina acerca do destino de cada um; contudo, não é obliterada a importância do livre-arbítrio, visto que Deus concederia a graça para ser posta em ação: Bluteau (1728), aqui, dá o exemplo de uma vide, cuja produção de uvas só acontece com seu cultivo e manutenção. O exemplo vai ao encontro do conceito de *scientia media*, desenvolvido por outro jesuíta, Luís de Molina (1535-1600), que combina a presciência de Deus ao livre-arbítrio; “ou seja, segundo esse conceito de ‘conhecimento médio’, Deus conheceria de antemão o que uma criatura faria livremente em uma dada situação” (DE MARTINI, 2011, p. 106).

Em *Arvore da vida, Jesus crucificado*, Gusmão afirma, baseado em Tertuliano, que não é “fé verdadeira attribuir tudo à vontade de Deos, sem attender a mais” (GUSMÃO, 1734a, p. 239). A predestinação, definida pelo jesuíta como primeiro fruto da crucificação de Cristo, implicaria não só a concessão da graça divina, mas também seu aperfeiçoamento mediante boas ações. Em outros termos, mesmo que Deus concedesse a graça previamente, para ser mantida ela precisaria ser efetivada em ações que serviriam a seus desígnios na Terra. Segundo Gusmão (1734a), a redenção do messias restituiria a graça aos humanos, perdida pelo pecado original, e a possibilidade, enfim, da glória eterna; a qual, sob chave tipicamente jesuítica, deveria ser expandida a todas as quatro partes do mundo¹, mediante a conversão universal ao catolicismo, iniciada pelos apóstolos e continuada pela Companhia de Jesus.

1. Na época de Gusmão, a Oceania ainda não era conhecida pelos europeus. O capítulo IX da primeira parte da *História do Predestinado*, por exemplo, cita somente quatro continentes: “Lançou os olhos por todas as quatro partes do mundo, admirou na Ásia as riquezas; na África os preciosos metais; na Europa a opulência; e na América a extensão” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 75).

Conforme a organização do corpo místico, a Igreja Militante, representada pela Companhia, organizar-se-ia como um corpo encabeçado por Cristo, como um edifício em que cada pedra deveria ser assentada a serviço do conjunto: “Nós todos unidos fazemos hum corpo mystico, cuja cabeça he Cristo: cada hum de nós foy cortado daquella pedra Cristo crucificado” (GUSMÃO, 1734a, p. 262). Não é muito difícil, a partir disso, deduzirmos que o corpo da Igreja Militante, a fim de alcançar a Igreja Triunfante, dependeria fundamentalmente, portanto, dos predestinados, obedientes à hierarquia do conjunto, voltados à manutenção da graça e à obtenção da glória futura; ao revés dos precitos, perigosos à ordem teológico-política desse corpo/edifício, condenados pelo pecado à morte eterna: “ainda que com o peccado fica vivo quanto à vida do corpo, fica morto quanto à vida sobrenatural da Alma” (GUSMÃO, 1734a, p. 281).

Em outra obra póstuma, *O Corvo e a Pomba da Arca de Noé*, Gusmão (1734b) concede um capítulo aos predestinados e precitos, figurados, respectivamente, pelas pombas e pelos corvos. Consoante a lógica interpretativa do jesuíta, assim como Deus escolheria somente as pombas para seu altar, somente escolheria para o Reino dos Céus aqueles que imitassem a inocência, a pureza e a simplicidade das pombas. Ainda mais: os predestinados, ao contrário dos precitos, seriam os que tivessem a vida terrena por desterro e a vida eterna por pátria e os que meditassem sobre o desprezo das coisas terrenas e a estimação das eternas.

Esses seriam considerados, dessa maneira, os “verdadeiros peregrinos”, ou seja, a quem o mundo terreno não é morada, mas sim “vale de lágrimas” – não é à toa, a nosso ver, que o adjetivo “peregrino” acompanha o nome de Predestinado no título. Ao encontro disso, em *Peregrinação Christam*, Tristão Barbosa de Carvalho¹ (1674, p. 16) define o “verdadeiro peregrino” como o que “aprende os segredos das Escrituras” e que segue por um caminho de virtudes, “satisfeito com comer & vestido simples, suspirar pela patria, & encaminhar toda sua cõversação pera alcançar a felicidade eterna” (p. 14). Diametralmente oposto é o caminho do réprobo, obscurecido pelas “paixoens, & concupiscencias, que pervertem o direito juizo” (p. 15). Apesar de defender o livre-arbítrio, o catolicismo contrarreformista não considerava o réprobo (ou precito) livre, senão irracional e, como tal, escravo de suas paixões, cego com a perda da “luz da graça”, incapaz de alcançar a glória eterna.

A oposição entre predestinados e precitos, na verdade, pode ser encontrada ainda em uma das principais referências aos jesuítas, Santo Agostinho, cuja distinção entre “cidade de Deus” e “cidade dos homens” talvez tenha sido uma das bases à invenção de Gusmão:

Acho, porém, que já me alonguei bastante acerca dos grandes e difíceis problemas das origens do Mundo, da alma e do próprio gênero humano, que separamos em dois grupos: o dos que vivem como ao homem apraz e o dos que vivem como apraz a Deus. Em linguagem figurada chamamos-lhes também duas cidades, isto é, duas sociedades de homens das quais uma está predestinada a reinar eternamente com Deus e outra a sofrer um suplício eterno com o Diabo (AGOSTINHO, 2000, p. 1323).

1. Tristão Barbosa de Carvalho (? – 1632), segundo a *Bibliotheca Lusitana*, de Diogo Barbosa Machado (1741, v. 3, p. 764), foi bacharel formado em teologia, “e muito versado na lição de livros asceticos. Foy familiar da Casa da Serenissima Infante D. Izabel, mulher do Infante D. Duarte”. Embora não tenha sido jesuíta, sua obra acerca da peregrinação cristã, impressa pela primeira vez em 1620, ajuda-nos a entender a noção de “verdadeiro peregrino” para o Seiscentos ibérico.

Para Agostinho (2000), os que “vivem como apraz a Deus” seriam aqueles que, como Abel, na terra peregrinariam em direção aos céus e, por isso, seriam os predestinados ao reino eterno prometido por Deus – reino que não aceitaria Caim nem os demais precitos. Observamos, com isso, uma perspectiva anagógica, direcionada ao fim dos tempos, tanto no que concerne à salvação individual quanto à coletiva; o que, de certa forma, aproxima-se do objetivo da *História do Predestinado*, exposto no prólogo: “utilíssimo documento para se salvar” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 59).

Como na parábola de Isaías – assim escreve Padre Antônio Vieira no “Sermão da Terceira Dominga da Quaresma” (1655) – unicamente Deus teria o poder de criar e de predestinar: à semelhança do escultor que utiliza uma parte de um tronco para esculpir, enquanto atira a outra à lareira, Deus mandaria os precitos à ardência do inferno, e os predestinados à bem-aventurança do reino dos céus. Contudo, ressaltamos mais uma vez, caberia ao livre-arbítrio do fiel manter ou não o seu destino; afinal, Predestinado e Precito, como dissemos anteriormente, partem do mesmo lugar, porém escolhem direções contrárias, vivendo o primeiro virtuosa e racionalmente, no encalço de um caminho ordenado e formoso. Se a virtude, para os jesuítas contrarreformistas, corresponde à razão, o caminho de Precito é irracional, amorfo e escravo dos vícios: “vida brutal é a do vício, racional a da virtude; sempre desencaminhado dela foi contra a razão o vício” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 103).

Diante do enigma do mundo: os tipos do virtuoso e do vicioso

Com os conceitos de “predestinado” e de “precito” em mente, vejamos o proêmio da *História do Predestinado*:

Enquanto nesta vida militamos, somos todos como desterrados, ou como peregrinos, porque ausentes de nossa pátria, que é o céu; ou como desterrados dela pelo pecado de Adão ou como caminantes para ela pelos merecimentos de Cristo; vivemos aqui neste vale de lágrimas ou como desterrados ou como peregrinos. Expressamente no-lo diz S. Paulo. *Dum sumus in corpore, peregrinamur a Domino*. O que nos importa é caminhar para a nossa pátria, saber os caminhos e procurar a entrada, para o que nos servirá de guia o exemplo da história, ou parábola seguinte (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 59).

Podemos notar que o excerto acima estabelece a dicotomia entre desterrados e peregrinos, vinculada à identificação da verdadeira pátria ao céu, e da vida a um “vale de lágrimas”: os primeiros, por não se encaminharem à pátria, permaneceriam condenados pelo pecado de Adão; os segundos, em contrapartida, salvar-se-iam “pelos merecimentos de Cristo” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 59). Gusmão constrói sua mimese, por conseguinte, na generalização de todos os seres humanos em duas espécies, tipificadas sob os caracteres epidícticos do virtuoso e do vicioso, ao encontro do que Hansen (2004) chama de mimese “fantástica”.

Segundo Hansen (2004), a contrapelo da mimese “ao natural” e particularizante, a mimese “fantástica” não é certificada por fatos tidos por verdadeiros, senão construída artisticamente pelo artífice, através de *topoi*, e coadunada ao ângulo de visualização do público, daí sua propriedade alegórica e alusiva. Nesse sentido, observamos a generalização de Predestinado e Precito em seus nomes, uma vez que, ao invés de substantivos próprios

individualizantes, são-lhes atribuídos adjetivos genéricos construídos sob o particípio passado.

Ao mesmo tempo, o jesuíta não deixa de apontar diversas personagens bíblicas e históricas, exemplares à configuração dos irmãos, como Francisco Xavier, a quem a obra é dedicada; Caim e Abel, Jacó e Esaú, mencionados no epílogo; Cristo, presença constante na trajetória de Predestinado; ou, ainda, todas aquelas que compõem os capítulos intitulados “Dos raros exemplos”, como São Francisco de Borja, Herodes, Júlio Cesar, Homero, dentre tantos outros. Vale ressaltar que Gusmão decerto tenha se ancorado na noção aristotélica de “exemplo” como recurso argumentativo que “consiste em falar de fatos anteriores” (ARISTÓTELES, 2005, p. 147) e que leva, por indução, à persuasão do ouvinte. Acreditamos, por um lado, que a generalização mimética serviria a Gusmão como uma ferramenta de maior alargamento referencial, pois qualquer leitor/ouvinte poderia identificar-se com Predestinado ou com Precito, comparando suas ações e meditando sobre sua própria vida; por outro, a utilização de exemplos considerados verídicos à época reforçaria a verossimilhança e a credibilidade da mimese “fantástica”.

Augusto (2010) menciona, *en passant*, que poderíamos considerar Predestinado e Precito como “personagens-tipo”¹. Ressaltamos a classificação, pois nos permite antever a configuração dos irmãos baseada em lugares comuns de pessoa, convencionais porque recorrentes na tradição: *tipos*, retoricamente falando, de traços figurativos reutilizáveis em diferentes contextos, “correspondentes de maneira indireta a algum elemento da realidade que eles generalizam” (ZUMTHOR, 1972, p. 121, nossa tradução)². À época de Gusmão, o vocábulo “typo” abarcava ao menos duas noções, conforme o dicionário de Bluteau (1728): molde, ou forma, e modelo exemplar. Na esteira da tradição hermenêutica bíblica, o “tipo” serviria de molde ou protótipo a alguém futuro, o “antitipo”, ambos reais e factuais³. Contudo, tal raciocínio não poderia se aplicar à *História do Predestinado*, visto não se tratar de uma obra profética histórica, em que personagens bíblicas funcionariam como molde ou sombra a serem preenchidas por outras. Na verdade, os irmãos parecem desempenhar o papel de modelos exemplares, com o fim de promover a meditação e a mudança de hábitos no ouvinte/leitor. É sob esse aspecto que acreditamos configurarem-se Predestinado e Precito.

Mais uma vez: não se trata de representação ou reflexo de uma realidade empírica, de aspectos socioeconômicos nem de indivíduos, mas sim de emulação de *auctores* (autoridades) e de “estereótipos” convencionalizados. No caso de Predestinado e Precito, pintam-se tipos epidícticos genéricos, o do virtuoso e o do vicioso, que compartilham da mesma natureza do gênero humano, assim como o fazem os tipos do enamorado, lascivo, avaro, glutão, bêbado etc., citados por Granada (1770) a propósito “del character las descripciones de personas” ou “*notaciones*”. Ademais, no decurso da narrativa, seus

1. “Mesmo não podendo iludir o fato de os peregrinos serem prefigurações de duas versões da vida humana, a que poderíamos chamar personagens-tipo, o seu percurso apresenta algumas *nuances* que não são de menosprezar pela vida psicológica que lhes incute, não deixando, claro, de ter significados morais, como seja a demonstração do livre-arbítrio e do valor da razão” (AUGUSTO, 2010, p. 389-390, grifo da autora).

2. [...] “correspondant de manière indirecte à quelque élément de réalité qu’ils généralisent” (ZUMTHOR, 1972, p. 121).

3. Sobre a tradição hermenêutica bíblica e a noção de “figura”, ver a obra de Auerbach: *Figura* (Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997).

nomes são pluralizados por outros Predestinados e Precitos¹, prova da configuração nada individualizante desses atores.

Com efeito, pensar nos irmãos como exemplos de “classes” de seres humanos parece mais condizente e proveitoso à obra de Gusmão do que presumir a imitação de pessoas “reais”, consoante a suposta subjetividade atrelada à noção de personagem. Além disso, a redução genérica a lugares comuns de pessoas possivelmente atingiria, em fins do Seiscentos, uma dimensão pragmática a serviço do corpo místico teológico-político na América Portuguesa: o tipo “virtuoso” de Predestinado, considerado por Saraiva (2013) como “súdito-fiel”, serviria de exemplo a ser seguido pelos leitores/ouvintes da época, vinculado, dentre outros paradigmas, à racionalidade, liberdade, prudência, temperança e obediência à ordem hierárquica vigente – contrapostos radicalmente à irracionalidade, escravidão das paixões, imprudência, intemperança e desobediência dos viciosos ou de Precito, exemplo de “súdito-infiel”.

Para melhor visualizarmos os paradigmas dramatizados por Predestinado e Precito, a seguinte tabela esquematiza suas famílias:

Tabela 1: Famílias de Predestinado e Precito

Família de Predestinado	Família de Precito
Esposa: Razão	Esposa: Própria Vontade
Filhos: Bom Desejo e Reta Intenção	Filhos: Mau Desejo e Torta Intenção
Filhos nascidos em Belém: Curiosidade e Devoção	Filhos nascidos em Samaria: Desprezo, Estimação, Voluntário e Liberdade
Filhos nascidos em Nazaré: Rendimento do Juízo e Sujeição da Vontade	Filhos nascidos em Bethoron: Voluntário, Melindroso, Espinhado, Amuado, Contumaz, Inobediência, Contumácia, Obstinação, Preguiça e Relaxação
	Filhos nascidos em Éden: Deleite, Regalo, Passatempo, Descanso, Delícia e Recreação
	Filhos nascidos em Babel: Dureza do Coração, Cegueira do Entendimento, Obtinação da Vontade

Predestinado e Precito decidem partir, respectivamente, a Jerusalém e à Babilônia devido à obediência incondicional a suas esposas, Razão e Própria Vontade: “nem Predestinado se afastava um ponto do que Razão lhe ditava, nem Precito obrava mais

1. Quando, por exemplo, Precito estabelece-se em Bethaven, “achou ali muitos do seu nome Precito” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 64). Da mesma forma, quando Predestinado entra em Jerusalém, depara-se com “os Peregrinos Predestinados todos de todas as partes do mundo que ali concorrem” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 182).

que o que Própria Vontade lhe dizia” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 60). Sobretudo, partem devido à educação de seus filhos: na escola da Verdade, Bom Desejo e Reta Intenção aprendem as maravilhas de Jerusalém; na escola da Mentira, Mau Desejo e Torta Intenção louvam as “opiniões de ateu” e as riquezas da Babilônia – lembramos que, três anos depois, em *Arte de criar bem os Filhos na idade da Puerícia* (1685), Gusmão afirmaria a importância da educação cristã e devota à própria salvação dos pais.

Dessa maneira, os familiares impulsionam as ações dos irmãos, servindo fundamentalmente à contraposição do “virtuoso” e do “vicioso”. Queremos dizer, em relação às esposas e aos filhos de Predestinado e de Precito, que o estatuto de personagem demonstra-se ainda mais enfraquecido. Indício é o aumento das descendências no decurso das trajetórias: a cada etapa, mediante o gradual fortalecimento da graça de Predestinado, simultâneo ao distanciamento da glória eterna de Precito, nascem novos filhos, ampliando os paradigmas necessários àqueles que desejassem tanto avançar na salvação, quanto afastar os múltiplos e numerosos males que a impossibilitariam. A prole do réprobo, muito maior do que a do peregrino, segue a típica proporção de muitos viciosos para poucos virtuosos.

Antes de os irmãos deixarem o Egito ou o mundo, há a tópica da origem, que justifica a partida: descendentes de Agar, “que significa peregrina, aquela que primeiro foi escrava de Abraão, e depois foi desterrada por ódio de sua senhora Sarai” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 60). O relato bíblico insere-os indiretamente em uma discussão entre os Padres da Igreja, presente na epístola de São Paulo aos Gálatas. Agostinho, em *A Cidade de Deus* (2000), retoma a hermenêutica alegórica do apóstolo: Agar como figura da Jerusalém terrestre; Sara como figura da Jerusalém celeste. Ismael, filho da primeira, fruto da carne; Isaac, filho da segunda, fruto da promessa. Segundo o Bispo de Hipona, a natureza corrompida pelo pecado só se libertaria pela graça divina; assim, a escravidão da carne ao espírito resultaria na liberdade dos céus. Com isso, Gusmão parece dialogar com a tradição exegética das Sagradas Escrituras – Predestinado e Precito, filhos ambos da carne, representariam as duas partes da Jerusalém terrestre, respectivamente, a que busca na graça e na subjugação das vontades a libertação eterna, e a que permanece no pecado original.

A preparação no início das jornadas corresponde ao cuidado das vestes dos irmãos, beirando a uma composição emblemática, alegórica porque unida por uma sucessão de metáforas:

Por hábito vestiram o da graça, que se chama de batismal, nos ombros lançaram as esclavinas cortada (*sic*) da pele do Cordeiro de Deus que é Cristo, a que chamaram Processão Divina; na cabeça puseram o chapéu, que diziam Memória da salvação; na mão tomaram o bordão de peregrinos, a que chamam Fortaleza de Deus, cortado de uma árvore que só no Paraíso nasce; calçaram as alparcatas, das quais uma se dizia Constância, outra Perseverança; ao ombro lançaram o alforje cheio de bons propósitos; na cinta, um cabacinho, que chamam Coração cheio de um vinho, que dizem Conforto espiritual; na bolsa meteram três moedas, com que o mais se compra, que chamam Bem Olhar, Bem Penhor e Bem Falar (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 62).

Franco Jr. (2010), ao abordar a prática da peregrinação, destaca a uniformidade das roupas dos peregrinos medievais, sinal da coletividade entre os indivíduos no caminho à pátria celeste. A vestimenta comportava não só uma razão prática, como também simbólica: a capa ou esclavina “protegia das intempéries e tinha caráter penitencial”; o chapéu “resguardava a cabeça e o rosto [...] para indicar circunspeção” (FRANCO

JR., 2010, p. 69); o cajado, terceiro apoio no andar, designava a Santíssima Trindade; e assim por diante. Ressignificados por Gusmão, sob clave jesuítica e contrarreformista, as roupas e os objetos portados por Predestinado e Precito sugerem tanto a recuperação da graça e salvação divinas quanto a igualdade entre os irmãos, cujos destinos dependem fundamentalmente de suas escolhas ao deixarem o Egito.

Assim como as proles aumentam conforme o avanço de ambas as trajetórias, as vestes gradualmente mudam. Ao estabelecer-se em Bethaven, por exemplo, Precito precisa “largar o hábito honesto e santo” do batismo e “acomodar-se ao traje vão dos demais” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 64). Em contrapartida, às vestes de Predestinado são acrescentados outros apetrechos, como mais uma esclavina, chamada Proteção da Virgem; um ferrão, Seguro, à ponta do bordão; uma fita ao chapéu, Memória da Condenação; duas solas às alparcatas, Cautela e Vigilância, dentre outros.

Após passarem pela porta Abnegação de Tudo, “que só se abre para sair” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 62), Predestinado e Precito atravessam uma mata repleta de lobos, leões e raposas, alegorias das “paixões da vida” – remetendo-nos ao início da trajetória de Dante. Seus caminhos se separam quando aparecem o Anjo Bom e o Anjo Mau, que os guiam a Belém, ou Cidade do Desengano, e a Bethaven, ou Casa da Vaidade. Doravante, pouca atenção daremos a Precito, à custa da falta de maiores dados à análise – como dissemos, as passagens referentes ao réprobo são assaz sucintas. Predestinado, por sua vez, em sua evolução de iniciante e proficiente a perfeito religioso, apresenta o primeiro discurso à entrada de Belém:

em poucos dias [Predestinado] avistou a formosa Cidade de Belém, entre as principais da Judeia, de nenhuma sorte a menor, Cidade onde nasceu nosso Rei, com cuja vista sumamente se alegrou, e, não lhe cabendo no peito o gozo, rompeu nas palavras seguintes: Deus te salve, ó Belém, formosa Cidade de Deus, Casa do pão, Oriente luminoso, donde o Sol nasceu, pátria de Deus, Cidade de David; mais venturosa és por nascer em ti Jesus do que foste gloriosa por nascer em ti David; alegre venho a ti, alegre me recebe entre teus muros, assim como alegremente recebeste o Salvador (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 65).

Maravilhado por estar na cidade onde supostamente Cristo nascera, o peregrino não consegue conter a emoção; seu louvor configura um discurso patético e amplificador, no sentido de moção do *pathos*, de ordem epidítica. Tipo virtuoso que se torna *persona* retórica quando fala, Predestinado profere, de modo geral, três ordens de discurso: de louvor ao que vê, de lamento ao destino de seu irmão Precito e de dúvida aos guias que lhe desvendam a moralidade das aparências. Vejamos alguns excertos exemplares de cada um:

Às portas, pois, desta Cidade soberana [Jerusalém] se via já Predestinado, rebentando por entrar e não lhe cabendo no peito o coração, nem as lágrimas nos olhos, chorando rompeu nestas palavras: Deus te salve, ó doce Pátria, Cidade de Refúgio, Porto Seguro, Terra de Vivos, Paraíso de Deleites, Casa de Deus, Palácio Celestial, Casa Bem-Aventurada, Jardim de Flores, Corte de Imensa Grandeza, Praça de Todos os Bens e Termo Feliz de minha Peregrinação! Deus te salve Jerusalém Celeste, Pátria comum de todos os Peregrinos, Refúgio de Desterrados, Palma dos que Militam e Coroa dos Predestinados! (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 184).

Chegaram estas novas [de que Precito estava a professar a doutrina de Epicuro] a seu Irmão Predestinado, de quão desencaminhado ia seu amado irmão. Com as lágrimas nos olhos dizem que exclamara desta sorte: Ó Vontade Própria, que assim nos precipitas! De ti nos vem todo o mal e de ti a perdição! Nunca Precito, meu irmão, se perdera, se contigo não se casara. Quão errado andaste, ó desencaminhado irmão,

em seguir os impulsos da Vontade e não os passos da Razão; ó Filhos de Precito, quão mal criados sois à Vontade e quão mal aventurados sereis! (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 106).

Muito se admirou¹ Predestinado de ouvir semelhante razão e perguntou a Religião, dizei-me Virgem, e por que não é assim nas mais partes onde se prega a Palavra de Deus? Por que muitas vezes hei ouvido a esta Virgem Palavra de Deus muito ornada de ricas peças, enfeitada com lindas flores, seguida de copiosos concursos, e não vi os mistérios que aqui vejo? (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 86).

Os discursos acima transcritos são impulsionados (a) pelo arrebatamento de Predestinado às portas de Jerusalém; (b) pelas notícias do irmão Precito; e (c) pelo emblema misterioso no palácio de Nazaré. A nível elocutório, nos dois primeiros casos a moção das paixões se evidencia (e é engendrada) pelo uso de frases exclamativas acompanhadas de apóstrofe, esta última definida por Lausberg (2004) como o momento em que o orador, distanciando-se dos ouvintes, dirige-se, por exemplo, a pessoas ausentes ou a fenômenos geográficos. Assim o é quando Predestinado invoca não só a cidade de Jerusalém (“ó doce Pátria”) e seus tantos outros epítetos grandiosos, como também Vontade Própria (“ó Vontade Própria”), apartada do peregrino desde a separação dos irmãos e imprecada pelo descaminho de Precito.

No terceiro, temos a suspensão de Predestinado diante de um emblema em que são descritas as imagens de Palavra de Deus, Intenção, Atenção e de outras virgens que mais cuidam do pregador do que daquilo que é dito – parecendo ao peregrino, antes da explicação de Religião, um grande enigma, isto é, uma alegoria hermética e “fechada sobre si mesma” (HANSEN, 2006, p. 54). Em termos gracianescos, Predestinado parece estar diante de uma “ponderação misteriosa”, fruto do engenho do artífice em unir conceitos extremos, promovendo a suspensão da curiosidade do leitor/ouvinte e, conseqüentemente, aumentando o deleite e o ensino. Para Gracián (1669, p. 41), “la verdad quanto mas dificultosa, es mas agradable: y el conocimiento que cuesta, es mas estimado”. Sendo a ponderação resolvida com o desempenho da razão, é engenhoso tanto quem a compõe quanto quem, como um Teseu mental, vence os labirintos do discurso.

Não queremos dizer que a *História do Predestinado* necessariamente seja engenhosa, aguda e hermética, uma vez que ela se estabelece a partir de um ouvinte/leitor iniciante na leitura e no catolicismo. Todavia, isso não impede Gusmão de utilizar conceitos seiscentistas da agudeza para atingir seus leitores/ouvintes, aliando o comprazimento ao aprendizado da narrativa. Aos olhos de Predestinado, a visualização de um quadro emblemático sem sua explicação poderia parecer demasiado difícil de compreender; logo, o desempenho é oferecido pelos guias: no caso, por Religião, que responde posteriormente às dúvidas do peregrino e lhe desvenda os significados morais do que parecia enigmático – após um prolongamento da curiosidade de Predestinado e de seu esforço por compreensão, capaz de causar-lhe intensa movimentação do *pathos* e, conseqüentemente, maior deleite à obra.

Consideremos os destaques de Muhana (1997, p. 311) acerca das preceptivas quinhentistas: “quando Pires de Almeida expõe que mediante as perturbações sofridas o ouvinte aprende a doutrina das coisas que elimina as mesmas perturbações, ele concorda em que nisto está conjuntamente sua possibilidade de deleite”. Assim, a perturbação do ânimo

1. Em vez do termo “admirado”, Gusmão empregou, na edição de 1682, “maravilhado”. Mantivemos a modificação de Massimi (2012), conquanto entendamos a importância da *maravilha* no Seiscentos, como bem o atestam os preceptistas do período, cf. Muhana (1997, p. 311).

de Predestinado, e dos leitores/ouvintes, pode até ser prolongada, mas encontra seu fim, e a ordem racional das explicações dos guias procede à confusão patética do peregrino. “Espantado”, “maravilhado” e “admirado” são adjetivos frequentemente atribuídos a ele, forma também de promover a amplificação das coisas que vê e ouve, de torná-las maiores, mais formidáveis ou calamitosas; recurso, segundo a *Rethorica Ecclesiastica* de Granada (1770, p. 143), propício não somente para “convencer al entendimento, para que crea ser la cosa maxima en su genero, sino inducir tambien à la voluntad al amor, o al odio, o à otro qualquier afecto”. Granada (1770) então vislumbra a capacidade de um ensino deleitoso, persuasivo ao atingir as potências do entendimento e da vontade do ouvinte/leitor.

A configuração do tipo virtuoso de Predestinado, que provavelmente permitia a identificação dos leitores/ouvintes na época, assenta-se, sobretudo, em seus discursos diretos. Com efeito, o peregrino executa poucas ações propriamente ditas; em geral, deixa-se obedientemente guiar a palácios, salas, chafarizes, jardins, dentre tantos outros espaços que servem à sua contemplação e admiração. Em uma via de mão dupla, o caráter (éthos) de Predestinado é construído mediante suas falas, ao mesmo tempo em que suas falas são estabelecidas segundo seu caráter. Tropo retórico, *sermocinatio*, chamado por Granada (1770) de “razonamiento fingido”, define-se quando o orador acomoda com decoro um discurso na boca de outrem, isto é, quando imita “a maneira de falar característica daquela pessoa” (LAUSBERG, 2004, p. 254), em diálogo ou em solilóquio. O recurso elocutório aparece, por vezes, relacionado à etopeia, que pode recobrir tanto o éthos quanto o *pathos* da *persona*, à medida que esta, respectivamente, caracteriza-se por justificar suas ações ou exprimir seus afetos – ou, ainda, faz ambos: etopeia ética, patética ou mista (MUHANA, 1997).

No caso de Predestinado, suas falas não contradizem seu éthos: elas não só o encenam como também o constroem, a partir, principalmente, do *pathos*. Maravilhando-se com o mundo às avessas, onde as riquezas temporais nada valem comparadas às virtudes eternas e onde os sofrimentos terrenos equivalem à bem-aventurança nos céus, Predestinado denota o aprendiz do catolicismo, do raciocínio lógico, da leitura, da prudência, da tranquilidade da alma e do controle dos apetites. Durante todo o percurso, o peregrino aprende, em especial, a desvelar pacientemente as aparências, descobrindo a moralidade do que vê. Através de um processo de espelhamento, Predestinado imerge em um percurso alegórico que o ensina, concomitantemente, a interpretar as alegorias.

Não podemos deixar de ressaltar que Precito também profere um discurso, único, ao fim de sua jornada, quando já reconhecido como réprobo em Babilônia e atormentado pelo Bicho da Própria Consciência, que lhe atinge as três potências da alma – memória, entendimento e vontade:

Oh, irmão meu Predestinado (dizia), quão feliz é a vossa sorte e quão mal-aventurada a minha! Quão acertado andastes em caminhar pelo desengano da vida para Jerusalém e quão errado eu em caminhar pela vaidade para Babilônia! Oh, maldita seja Própria Vontade, que enganou os malditos meus filhos, que me tiraram de meu sentido para caminhar por Bethaven e não, como vós, por Belém. Quão facilmente pudera ser Bem-aventurado como vós e, como vós, seguisse os passos da Razão. Porém, já sinto com o meu mal, o meu engano, já vejo o fruto da minha loucura, já padeço eternamente o castigo de meus pecados. Com estas e outras palavras cheias de ira e de confusão naquele eterno pranto e ranger de dentes que Cristo diz no Evangelho persevera ainda hoje o miserável condenado Precito e persevera, assim, enquanto Deus for Deus, por toda a eternidade (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 180).

Disposto na última parte da obra, o discurso de Precito, desenganado e iracundo nos tormentos do inferno, segue a etopeia patética promovida pela expressão do *pathos* do tipo vicioso, que lamenta e vitupera, tarde demais para se salvar, suas escolhas. À semelhança das falas de Predestinado, Precito parte do recurso apostrofístico, dirigindo-se ao irmão ausente e, por meio da comparação dos caminhos, contrapondo alguns paradigmas entre peregrinos e desterrados: bem-aventurança *versus* má-ventura; desengano *versus* vaidade do mundo; racionalidade *versus* loucura. Há também, como vimos num dos excertos relativos às falas de Predestinado, a impreciação à Própria Vontade, responsável pelo desgoverno do marido. De certa forma, o discurso de Precito encena a principal função de sua trajetória, a de amplificar a virtuosidade das escolhas de Predestinado, ao mesmo tempo incutindo horror àqueles que decerto se identificassem com o réprobo – horror ainda mais amplificado com o eterno pranto e ranger de dentes mencionados ao fim do excerto.

Encerrando esta seção, retornamos ao início da obra: “impossível é caminhar a cabeça por um caminho e os membros por outro; Cristo, que é a cabeça, começou sua carreira por Belém, que é casa de Desengano, nós que fomos membros, como poderemos caminhar por Bethaven, que é casa de Vaidade?” (GUSMÃO, 1682 *apud* MASSIMI, 2012, p. 80). Ora, sob clave católica, contrarreformista e jesuítica, quem caminha pela vaidade é Precito, membro desobediente, capaz de adoecer, com suas escolhas, o coletivo teológico-político da Igreja. Precito não aceita guias, não sabe ler alegoricamente o mundo, age sem prudência e, por isso, não toma decisões corretas para chegar aos céus. Predestinado, pelo contrário, imita os passos de Cristo, segue os guias que lhe aparecem, adquire hábitos virtuosos e adequados, conserva a graça, obedece aos ditames católicos e contribui à saúde do corpo teológico-político¹.

Frente ao enigma do mundo, por conseguinte, há somente duas vias. Os peregrinos podem não decifrá-lo: desviando do caminho ao céu, seus tropeços levam à Babilônia e à confusão enganosa de uma jornada monstruosa, sem razão nem ordenamento. Em contrapartida, o desvelo do enigma permite a retidão de uma trajetória cujos sofrimentos terrenos serão recompensados eternamente, necessitando para isso de guias. Quem seriam eles? No caso de Predestinado, Cristo e as várias virtudes que lhe aparecem e lhe ensinam o desengano do mundo. No caso do leitor/ouvinte, o catequizador ou, até mesmo, um livrinho composto para iniciantes, que adoça as verdades do ensino com os deleites de uma parábola na qual o ouvinte/leitor se espelha.

Considerações finais

Neste artigo, procuramos observar o comportamento dos caracteres de uma obra seiscentista, levando em consideração certas noções próprias do tempo em que foram compostos – no caso, Predestinado e Precito, da *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito*, de 1682, de Alexandre de Gusmão, eminente figura da Companhia de Jesus na América Portuguesa. Como ponto de partida, desvencilhamo-nos da categoria moderna

1. Indicamos, ainda, o artigo de Carlos Ziller Camenietzki (2014), pois oferece outra interessante possibilidade de interpretação dos peregrinos de Gusmão à luz das polêmicas da monarquia portuguesa, envolvendo os irmãos d. Afonso VI e d. Pedro.

de personagem enquanto imitação de seres humanos reais e individuais, pois, à época de Gusmão, a noção de individualismo, como a conhecemos, sequer existia. Sua composição, buscamos comprovar, dramatiza conceitos teológico-políticos de suma importância ao cenário contrarreformista e colonial, como os de “predestinado” e de “precito”. Nesse sentido, o verdadeiro peregrino, além de ser destinado aos céus por Deus, manteria com seu livre-arbítrio a vontade divina; já o réprobo, ou precito, estaria determinado ao inferno por livremente se desviar da razão e da virtude.

Na segunda parte do texto, buscamos analisar as configurações retórico-poéticas de Predestinado e Precito, tendo sempre em vista algumas variáveis da produção de Gusmão: seu ouvinte/leitor, incipiente no catolicismo e na leitura, e o propósito de ensino, aliado ao deleite, de dogmas católicos. Desse modo, observamos a imitação dos irmãos baseada em dois lugares comuns, o do vicioso e o do virtuoso: Predestinado e Precito serviriam, portanto, de modelos a serem ou não seguidos pelos leitores/ouvintes de Gusmão. Suas famílias e suas vestimentas, nesse caso, encenam diversos paradigmas do bom e do mau cristãos, isto é, daquele que colabora com o corpo-místico da Igreja e daquele que lhe oferece perigo. Seus discursos, por seu turno, constroem-se sob artifícios retóricos que engendram louvores e vituperações, exprimindo exaltações ou imprecações diante da bem-aventurança celeste e do enigma do mundo.

Procuramos salientar, até aqui, a importância de metodologias que ofereçam a obras anteriores ao Romantismo ferramentas outras de análise. Acreditamos que uma narrativa seiscentista como a que abordamos não deva ser lida à semelhança de, por exemplo, um romance oitocentista, por conta de suas diferentes condicionalidades históricas. Uma abordagem comprometida a aspectos que hoje nos são alheios, mas que vigoraram no passado, pode contribuir, enfim, às escavações das letras coloniais, as quais têm se mostrando, cada vez mais, terreno fértil a novas, e várias, descobertas.

Referências Bibliográficas

AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*. Trad. J. Dias Pereira. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. v. 2.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *A Novela no Início do Renascimento: Itália e França*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

AUGUSTO, Sara. *A alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2010.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>>. Acesso em: 08/03/2019.

BOXER, Charles. *O império marítimo português: 1415-1825*. Trad. Anna Olga de Barros Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMENIETZKI, Carlos Ziller. Ecos do escândalo. Os peregrinos do padre Alexandre de Gusmão em Portugal do século XVII. *Sigila*, n. 33, p. 87-97, 2014.

CARVALHO, Tristão Barbosa de. *Peregrinação Christam*. Que contem hum epilego das Obras de Deos N. S. desde a criação dos Anjos, do mundo, do homem, da vida, da paixão, & morte do Redemptor, & da Virgem S. Nossa, com a Predestinação, e Sinais dos predestinados, até a Triunfante, & Celestial Cidade de Hierusalem. Dirigida ao Illustrissimo Senhor D. Alexandre da Silva, Bispo D'Elvas, do Conselho De Sua Alteza, &c. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1674.

DE MARTINI, Marcus. *As Chaves do Paraíso: profecia e alegoria na obra de Padre Antônio Vieira*. 2011. 277p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

_____. O que a “primeira novela brasileira” pode nos dizer sobre o papel das letras coloniais no estudo de literatura? *Revista USP*, São Paulo, n. 121, p. 79-94, abr./maio/jun. 2019.

_____.; SILVA, Isabel Scremin da. As flores e os frutos da História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito. *Revista de Estudos de Cultura*, Sergipe, v. 4, n. 12, p. 35- 48, set. dez. 2019.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. A utopia que não está no fim da viagem: a peregrinação medieval. *MORUS - Utopia e Renascimento*, Campinas, n. 7, p. 59-82, 2010.

FREITAS, César Augusto Martins Miranda de Freitas. *Alexandre de Gusmão: Da Literatura Jesuíta de Intervenção Social*. 2011. 517p. Tese (Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas) – Universidade do Porto, Porto, 2011.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Antuérpia: En casa de Geronymo y Iuanbaut, 1669.

GRANADA, Luís de. *Los seis libros de la Rhetorica Ecclesiastica*. Barcelona: Imprensa de Juan Jolis, 1770.

GUSMÃO, Alexandre de. *Escola de Bethlem, JESVS nascido no Presepio*. Dedicado ao Patriarca S. Ioseph. Evora: Officina da Universidade, 1678.

_____. *Historia do Predestinado Peregrino, e seu irmão Precito*: Em a qual debaxo de huma misteriosa Parabola se descreue o sucesso feliz, do que se ha de saluar, & a infeliz sorte, do que se ha de condenar. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1682.

_____. *Arte de crear bem os Filhos na idade da Puericia*. Dedicada ao Minino de Belem, JESV Nazareno. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1685.

_____. *Sermão que pregou na Cathedral da Bahia de Todos os Santos*. Nas Exequias do Illustrissimo Senhor D. Fr. Ioam da Madre de Deos, Primeiro Arcebispo da Bahia, que faleceo do mal commum que nella ouve neste Anno de 1686. Dedicado ao Excellentissimo Senhor D. Antonio Luis de Sousa Tello, e Menezes. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1686.

_____. *Meditações para todos os dias da semana, pelo exercício das tres potencias da*

alma, conforme ensina S.to Ignacio fundador da Companhia de JESU. Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1689.

_____. *Rosa de Nazareth nas montanhas de Hebron, a Virgem Nossa Senhora na Companhia de JESU*. Dedicada à mesma soberana Virgem em sua gloriosa Assumpção. Lisboa: Officina Real Deslandesiana, 1715.

_____. *Eleyçam entre o bem, & mal eterno*. Lisboa Occidental: Officina da Musica, 1720.

_____. *Arvore da Vida, Jesus Crucificado*. Dedicada à Santissima Virgem Maria N. Sra. Dolorosa ao Pé da Cruz. Lisboa Occidental: Officina de Bernardo da Costa de Carvalho, 1734a.

_____. *O Corvo e a Pomba da Arca de Noé no sentido Allegorico, e Moral*. Lisboa Occidental: Officina de Bernardo da Costa, 1734b.

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Ed. da Universidade de Campinas, 2004.

_____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006a.

_____. Letras coloniais e historiografia literária. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 13-44, jan.-jun. 2006b.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2004.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. v. 3, 5, 6, 7.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*. Na qual comprehende a noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente. Lisboa: Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, v. 1.

MASSIMI, Marina (org.). *A novela História do Predestinado Peregrino e de seu irmão Precito (1682): Compêndio dos saberes antropológicos e psicológicos no Brasil Colonial*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *História da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1990. v. 1.

MUHANA, Adma. *A Epopéia em Prosa Seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Campinas: Ed. da Universidade de Campinas, 1994.

SARAIVA, Harrison Martins. *Teologia e política na América Portuguesa: Estudo da História do Predestinado Peregrino e de seu irmão Precito, do Padre Alexandre de Gusmão (1629-1724)*. 2013. 157f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade

Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

TEIXEIRA, Ivan. *Roteiro da poesia brasileira: Raízes*. São Paulo: Global, 2008.

VIEIRA, Antônio. Sermão da Terceira Dominga da Quaresma. In: _____. *Sermões*. Erechim: Edelbra, 1998.

ZERON, Carlos Alberto. Da farsa à tragédia: a guerra de facções que pôs fim às esperanças de Antônio Vieira por um Quinto Império e transformou o modo de atuação dos jesuítas no Brasil. In: GALDEANO, Carla et alii (org.). *Bicentenário da Restauração da Companhia de Jesus (1814-2014)*. São Paulo: Loyola, 2014, p. 167-198.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique medievale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

***HISTORIA DE LA CONQUISTA DE MÉXICO
DE DOM ANTONIO DE SOLÍS:
ELOGIO E VITUPÉRIO NOS RETRATOS
DE HERNÁN CORTÉS E MOCTEZUMA***

***HISTORY OF THE CONQUEST OF MEXICO BY DON ANTONIO DE SOLÍS:
PRAISE AND VITUPERATION IN THE PORTRAITS OF HERNÁN CORTÉS AND
MOCTEZUMA***

Deolinda de Jesus Freire

Professora de Literatura Espanhola e Hispano-americana na
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
deolindajfreire@gmail.com

Submissão: 9 de setembro de 2020.

Aprovação 20 de setembro de 2020

RESUMO: Este artigo propõe uma leitura retórica da descrição de pessoa e dos retratos de duas autoridades da *Historia de la conquista de México*, de Dom Antonio de Solís: o conquistador espanhol Hernán Cortés e o soberano asteca Moctezuma. Os retratos compõem a série de gravuras, lidas como ornamentos, da edição toscana de 1699. A leitura tem como base os procedimentos retóricos de imitação e emulação entre o discurso histórico e a arte pictórica nas tópicas do elogio do herói espanhol e do vitupério do soberano asteca e, por extensão, de seu povo.

Palavras-chave: Conquista do México, História e Gravura, Elogio, Vitupério, Retrato.

ABSTRACT: This paper examines the textual and figurative descriptions of two authorities from the *History of the Conquest of Mexico*, by Don Antonio de Solís: the Spanish conqueror Hernán Cortés and the Aztec sovereign Moctezuma. The portraits are part of the series of engravings, read as ornaments, from the Tuscan edition of 1699. I analyze how rhetorical procedures of imitation and emulation between historical discourse and pictorial art present a laudatory image of the Spanish hero and a vituperation of the Aztec sovereign and, by extension, of his people.

Keywords: Conquest of Mexico, History and Engraving, Praise, Vituperation, Portrait.

Introdução

A *Historia de la conquista de México*, de Dom Antonio de Solís, foi publicada pela primeira vez em Madri no ano de 1684 por Bernardo de Villa Diego, impressor oficial da corte do rei Carlos II da Casa de Habsburgos. A história de Solís narra uma das conquistas mais memoráveis das Índias Ocidentais no século XVI, em que se destacam as alianças e as batalhas empreendidas pelos espanhóis contra diversos povos indígenas na região denominada como Nova Espanha.¹ A narração empreendida nessa obra não se destaca por abordar um tema novo para os leitores do final do século XVII, afinal a conquista do México já havia sido narrada pelo próprio conquistador Hernán Cortés e seu soldado Bernal Díaz del Castillo, além de outros cronistas, como Francisco López de Gómara e Antonio de Herrera. Apesar de apresentar fatos históricos que já eram bem conhecidos em diversas regiões da Europa, a *Historia* de Solís alcança um indiscutível êxito editorial nos séculos XVII e XVIII, comprovado pelas traduções e inúmeras reedições, algumas delas enriquecidas com o ornamento das gravuras. Das edições ornadas, a toscana, publicada em Florença em 1699, destaca-se por retratar, além das batalhas e dos povos indígenas, três autoridades da *Historia*: o autor Dom Antonio de Solís, o conquistador Hernán Cortés e o soberano asteca Moctezuma. Neste artigo, nossa proposta é empreender a leitura dos retratos de duas dessas autoridades – Cortés e Moctezuma – para analisar como se estabelece o procedimento retórico de imitação e emulação entre o discurso historiográfico e a arte pictórica no empenho das tópicas do elogio para figurar o herói espanhol e do vitupério para construir a imagem digna de censura do soberano asteca e, por extensão, de seu povo.

1. Hernán Cortés (1985, p. 181), na segunda carta enviada ao imperador Carlos V da Casa de Habsburgos, defende o nome de Nova Espanha para a região que atualmente conhecemos como México: “*Por lo que he visto y comprendido cerca de la similitud que toda esta tierra tiene a España, así en la fertilidad como en la grandeza [...] me pareció que el más conveniente nombre para esta dicha tierra era llamarse la Nueva España del mar Océano [...]*”.

O retrato é uma categoria elaborada por abstração, cuja palavra é derivada por sentido do italiano *ritrarre*, que significa retirar (MARTINS, 2011, p. 59); portanto, como particípio passado de retirar, retrato significa ‘retirado’. De acordo com João Adolfo Hansen (2006, p. 95), o retrato é uma composição feita com particularidades abstraídas de pessoa por meio dos argumentos *topoi*, ou seja, lugares-comuns, que recupera a parte que interfere no todo por ausência. Sua arte observa e opera *fides* parcial que aplica aspectos específicos da parte no todo, metonímica e mimeticamente, oferecendo vida longa ao retratado. Como nos ensina Leon Battista Alberti (2009, p. 95), a arte “tem a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices”.¹ Com o intuito de reconhecimento futuro, embelezar o retrato é recomendável para o deleite do espectador, ou seja, é prudente e adequado desviar da cópia fiel do retratado em prol da universalidade e perfeição. Assim, sem a exigência da fidelidade, os retratos das edições ornadas com gravuras imitam a descrição de pessoa – a prosopografia – empenhada pelo autor, buscando a emulação do discurso e estabelecendo, assim, uma competição entre o texto e sua representação pictórica. Com frequência, essa competição é instituída entre duas artes que são consideradas irmãs: a História e a Pintura, que, como arte, na edição toscana da *Historia* de Solís, é representada pela Gravura.

A descrição, embora seja um exercício retórico independente, pertence à narração, não havendo hierarquização nem oposição entre ambas. A descrição integra a narração como técnica amplificadora, sendo dividida, comumente, em dois grandes grupos – pessoas e coisas –, que, por sua vez, são segmentados em diversos gêneros, como, por exemplo, a prosopografia, que evidencia o retrato de aspecto físico de pessoa, e a topografia, que apresenta a descrição de um lugar verdadeiro.² Segundo Alfonso de Torres (2003, p. 315), “*en la narración se enumeran por orden muchos hechos; en la descripción se refieren las características de una sola cosa, tal como existen en la propia cosa y añadiendo además las que de alguna manera se presentan en la sustancia propuesta*”. Logo, na descrição, temos a exposição das características tanto permanentes como variáveis de uma coisa, ou de um ser, e seus acidentes. No conceito sobre a descrição, Torres afirma que se trata de um discurso que representa diante dos olhos aquilo que pretende evidenciar:

Mediante ella se pinta una imagen tan completa de las cosas de que se trata, que da la impresión de que las cosas no están siendo descritas, sino que están sucediendo ante nuestros ojos. **Otros la llama hipotiposis, energía, evidencia, representación:** es decir, cuando con el fin de amplificar, adornar o deleitar, no nos limitamos a exponer el asunto, sino que lo ponemos por delante para que se vea como si estuviera expresado con colores en un cuadro, de modo que parezca, lector, **que lo hemos pintado y no**

1. O tratado de Leon Battista Alberti (2009) aborda a arte da pintura, no entanto, a gravura, enquanto arte, aproxima-se da pintura, pois, além de imitar o pincel, compartilha algumas de suas etapas de composição, como a circunscrição, a composição e a recepção de luz. Uma das diferenças entre a gravura e a pintura refere-se à técnica empregada, pois a finalização da primeira se dá a partir de um suporte metálico. Após o processo, o desenho fica gravado em uma fôrma, podendo ser reproduzido inúmeras vezes sem os créditos do artífice ou do gravador da edição original. Quando reproduzidas, o leitor – e espectador –, em alguns casos, perde a referência da autoria e datação.

2. Alfonso de Torres (2003, p. 317-319), em seu manual de exercícios retóricos, cita ainda a cronografia, que é a descrição mais minuciosa do tempo. João Adolfo Hansen (2006, p. 89) menciona a pragmatografia como descrição de coisas particulares; a etopeia, como de paixões e caracteres; e a topotesia, como de lugares imaginários.

A função da descrição é pôr diante dos olhos do leitor ou ouvinte as pessoas, as coisas, os tempos e os lugares, que podem ser objetos dos discursos de elogio ou vitupério. Das principais virtudes da narração, a descrição compartilha da clareza e se esmera para alcançar o efeito da evidência, a *evidentia*, da qual se espera a impressão de que as coisas não estão sendo apenas descritas, mas se apresentam diante dos olhos do leitor ou ouvinte. Frei Luis de Granada (1793, p. 396) conceitua *evidentia*, que ele trata como *energía*, a partir de Quintiliano: “*Grande virtud es decir las cosas de que hablamos claramente, y de un modo que parezca que se miran. Lo cual unas veces se hace con breve razonamiento, otras con largo [...]*”. Para Hansen (2006), o efeito de *evidentia*, ou *enargeia*, que ao pé da letra significa “vividez”, intensifica a clareza dos ornatos aplicados, tornando-os mais nítidos. A *evidentia* é definida, a partir das leituras de Cícero, Quintiliano e o Anônimo da *Retórica a Herênio*, como *descriptio* produtora de *pathos* que torna a causa como que presente, por isso eficaz. Esse efeito deve ser alcançado a partir de três modos: pessoa, lugar e tempo. Portanto, deve-se descrever uma pessoa como se ela estivesse presente, um lugar como se pudéssemos vê-lo e o tempo como se o presente fosse o passado. Na obra de Solís, tanto a descrição de pessoa como os retratos figuram Hernán Cortés e Moctezuma com *evidentia* para que o leitor e expectador possam vê-los com vividez.

O empenho do elogio e do vitupério na descrição de pessoas

Na descrição de pessoas, seja com a finalidade do elogio ou vitupério, os argumentos devem ser, primeiramente, retirados da própria pessoa. Quintiliano (s/d, V, p. 163) define que o argumento, por ser um dos métodos de prova fornecido pela retórica,² tem como função tornar verossímil aquilo que é duvidoso, também adverte que, dependendo da causa, nem sempre há pontos que precisam ser provados. Ademais, não se deve examinar todos os atributos de pessoas, mas sim aqueles que podem fornecer argumentos. Os atributos enumerados na *Instituição Oratória* são: a família; a nação; a pátria; o sexo; a idade; a educação e a instrução; a constituição física;³ a fortuna; a diferença de condição; o caráter;⁴ e a ocupação. Quintiliano enumera onze atributos que podem fornecer argumentos para tornar crível aquilo que parece duvidoso no discurso que tem como fim elogiar ou vituperar uma pessoa a partir de sua descrição.

Os manuais retóricos espanhóis do século XVI abordam os atributos da descrição de pessoas de forma semelhante à *Instituição Oratória* de Quintiliano, apresentando poucas divergências. Frei Miguel de Salinas (1980, p. 73-74), na *Retórica en lengua castellana*, também destaca a linhagem como a primeira circunstância a ser considerada no discurso, pois os filhos, normalmente, são semelhantes aos pais, tanto nos costumes como nas inclinações. Em segundo lugar, aponta o atributo de nação, que assinala as leis e os costumes diferentes de cada povo. Na sequência, enumera outras seis circunstâncias

1. Grifos nossos.

2. As outras duas provas fornecidas pela arte retórica são os indícios e os exemplos.

3. A edição francesa que utilizamos da *Instituição Oratória* apresenta como tradução do latim o termo *constitution physique*, no entanto também há a possibilidade de “hábito do corpo” (*habitus corporis*).

4. A edição francesa traz o termo *caractère*, porém também é possível o uso de “natureza do ânimo” (*animi natura*).

que considera externas: a criação e a conversação, o gênero, a idade, a fortuna, a condição ou estado, e o ofício. A estas somam-se outras que chama de *interiores del ánimo*, ou seja, aspectos a que se inclina o espírito da pessoa que se descreve: covarde ou atrevido, casto ou luxurioso, humilde ou soberbo. Para Salinas, também é circunstância o que a pessoa disse ou fez, porque suas palavras e atos do passado servem de provas para a narração de seus feitos no presente. Por último, menciona o atributo do nome, pois este também pode ser visto como um aspecto de pessoa, pois há nomes e sobrenomes que apresentam significados pertinentes ao discurso, como Inocente e Juan Bueno. Frei Luis de Granada (1793), a partir da leitura de Cícero, também enumera onze circunstâncias de pessoas, sendo que algumas delas diferem das mencionadas por Quintiliano e Salinas pela denominação, mas não pelo conceito em si. Dentre elas, a circunstância *Consejo* possibilita discursar sobre uma razão premeditada de fazer ou não fazer algo, e *Hechos, Casos e Oraciones* devem ser considerados a partir de três tempos:

[...] qué haya hecho ó qué le haya acaecido, ó qué haya dicho, ó qué hace ahora, qué le sucede, qué dice, ó qué ha de hacer después, qué le ha de acontecer, ó con qué estilo ha de hablar. Y ciertamente estas cosas parecen ser atributos de las personas; de todos los cuales pueden sacarse argumentos, ya sea para probar ò ya para amplificar. (GRANADA, 1793, p. 72).

Já Alfonso de Torres não expõe os atributos de pessoas de forma tão detalhada como Salinas e Granada em seu manual, pois se limita a enumerar os gêneros de descrição, como a prosopografia, a topografia e a cronografia, de forma bem sucinta. Sobre a prosopografia, Torres (2003, p. 317) afirma que, nela, se deve pintar as pessoas do amante, luxurioso, avarento, voraz, ébrio, dorminhoco, invejoso, traidor, parasita, entre outros. Para compor essa pintura, é fundamental o empenho da figura de notação que, de acordo com o Anônimo da *Retórica a Herênio* (2005), é um dos ornamentos que confere mais dignidade ao discurso. A notação considera a descrição da “natureza de alguém pelos sinais distintivos que, como marcas, são atributos daquela natureza”, como caracterizações; sua função é descrever conforme a natureza de cada um (ANÔNIMO, 2005, p. 299). O uso dessa figura na descrição causa muito deleite porque faz ver tudo o que é característico de alguém, seja um vanglorioso, invejoso, soberbo, cobiçoso, entre outros; enfim, as inclinações de quem quer que seja podem ser exibidas aos olhos de todos.

As imagens tanto discursivas como pictóricas construídas sobre Hernán Cortés e Moctezuma aplicam as técnicas amplificadoras da descrição, como também da narração, com o fim de elogiar o conquistador espanhol e vituperar o soberano asteca. O fim do elogio é evidenciar, principalmente, aspectos como a virtude e o belo do conquistador, já o da censura é o seu contrário, ou seja, destacar o vício e o feio do soberano derrotado. De acordo com Aristóteles (2005, 1366a-1366b, p. 124-125), “o belo é o que, sendo preferível por si mesmo, é digno de louvor, ou o que, sendo bom, é agradável porque é bom. E se isto é belo, então a virtude é necessariamente bela; pois, sendo boa, é digna de louvor.” A virtude é compreendida a partir do poder que tem de produzir e conservar os bens, ou a faculdade de prestar muitos e relevantes serviços de toda a sorte e em todos os casos. Aristóteles ainda adverte que belos são ainda os atos memoráveis, e tanto mais belos quanto mais durável for a memória deles. Hernán Cortés é digno do elogio porque prestou relevantes serviços ao império espanhol com atos memoráveis que Dom Antonio de Solís perpetua em sua *Historia*. Aristóteles não aborda a censura de forma detalhada como o elogio, mas adverte que ela deve ser empenhada a partir dos contrários dos atos louváveis. Afinal, a pessoa desprovida de virtudes tem uma inclinação ‘natural’ para o vício e atitudes sem beleza, portanto, feias. O vício e o feio são representados na descrição de Moctezuma e dos

povos indígenas sob seu governo.

Na *Instituição Oratória*, Quintiliano (s/d, III, p. 375) ainda afirma que o elogio pode ser retirado da alma, do corpo e das circunstâncias exteriores. A beleza e a força física são, com frequência, exaltadas pelos discursos, mas os elogios dedicados ao espírito, como os estudos, são sempre mais verdadeiros quando comparados a outros. Como não há apenas uma maneira de tratá-los, ele prescreve que é melhor seguir a progressão da idade e a ordem das ações, ou seja, adotar a ordem cronológica, que, por fim, é a mais didática. Na prosopografia de Cortés, empenhada por Solís no primeiro livro da *Historia*, destacam-se os atributos relacionados ao espírito, às circunstâncias exteriores e, principalmente, ao corpo. Esses aspectos são adequados porque se trata de um capitão do exército espanhol que deve manejar com elegância e eficácia tanto as armas quanto as letras. Afinal, ambas foram fundamentais para concretizar a conquista do México. Sobre Moctezuma, a descrição de sua pessoa é empenhada para que seja visto de acordo com seus vícios, principalmente a soberba, a vaidade e a tirania.

O elogio empenhado na descrição e no retrato de Hernán Cortés

O retrato de Hernán Cortés da edição toscana imita, em primeiro plano, a descrição que Dom Antonio de Solís compõe sobre o capitão e conquistador espanhol no início da narração da conquista do México, mais especificamente no capítulo IX do primeiro livro. No entanto, a imitação aplicada ao retrato não se restringe apenas à descrição, pois também se estende a outros momentos da narração. No retrato toscano, é possível reconhecer, por exemplo, atributos da descrição de pessoas que são imitados com a aplicação de lugares-comuns pictóricos como forma de competir com o discurso do cronista. A função dos lugares-comuns é amplificar e confirmar o caráter de Cortés como capitão do exército espanhol e herói da conquista.

A proposopografia de Hernán Cortés é inserida no momento em que o cronista narra a nomeação do capitão espanhol por Diego Velázquez, governador de Cuba, para liderar uma nova expedição rumo à região da Nova Espanha (atual México).¹ Na descrição, Solís põe diante dos olhos do leitor a figura gentil e amável de Cortés:

Nació en Medellín, Villa de Estremadura, hijo de Martin Cortès de Monroy, y Doña Catalina Pizarro Altamirano, **cuyos apellidos, no solo dicen, sino encarecen los ilustre de su sangre.** Dióse à las letras en su primera edad, y cursó en Salamanca dos años, que le bastaron para conocer, que iba contra su natural, y que **no convenia con la viveza de su espíritu aquella diligencia perezosa de los estudios.** Bolvió à sua casa, **resuelto à seguir la Guerra;** y sus Padres le encaminaron à la de Italia, (...) Inclínose à passar à las Indias, que como entonces durava su Conquista, **se apetecian con el valor, mas que con la codicia.** Executó su Passage con gusto de sus Padres, el Año de mil quinientos y quatro, y llevó cartas de recomendacion para Don Nicolàs de Obando, Comendador Mayor de la Orden de Alcantara, que era su deudo, y governava en esta sazón la Isla de S. Domingo. (...) pidió licencia para empezar à servir en la de Cuba, **donde se traian por entonces las Armas en las manos** : y haciendo este viage con beneplacito de su Pariente, **tratò de acreditar,** en las ocasiones de aquella guerra, **su valor, y su obediencia** : que son los primeros rudimentos desta facultad.

1. O nome de Hernán Cortés foi indicado por Amador de Lariz e Andrés Duero, contador e secretário do Rei, respectivamente. Sua nomeação é aceita e referendada por Diego Velázquez.

Consiguiò brevemente la **opinion de valeroso**, y tardò poco mas en darse à conocer su entendimiento; porque sabiendo adelantarse entre los Soldados, sabia tambien dificultar, y resolver entre los Capitanes.

Era Mozo de gentil presencia, y agradable rostro, y sobre estas recomẽdaciones comunes de la naturaleza, **tenia otras de su proprio natural que le hacian amable**; porque hablava bien de los ausentes : era festivo, y discreto en las conversaciones : **y partia con sus compañeros quanto adquiria; con tal generossidad que sabia ganar amigos**, sin buscar agradecidos. (...) y le diò [Diego Velázquez] brevemente repartimiento de Indios, y la Vara de Alcalde : en la misma Villa de Santiago : ocupacion que servian entonces las **Personas de mas quenta, y que solia andar entre los Conquistadores mas calificados**.¹ (SOLÍS, 1684, I, IX, p. 26-27)

Nessa apresentação, não são empenhados todos os atributos elencados pelos manuais retóricos para a construção da figura heroica de Hernán Cortés, mas sim aqueles que fornecem argumentos verossímeis para provar sua predestinação para a guerra e a empresa de conquista que o farão digno de glória e fama de herói. A ordem da descrição é cronológica, como preceitua Quintiliano, pois inicia com o nascimento do capitão e o atributo da família, quando se evidencia sua ascendência ilustre e nobre. Dessa forma, ele será digno de uma vida honesta e considerado bom se sustentar dignamente a nobreza de seus pais e ancestrais. Com o empenho das tópicas do elogio, em sua variante de louvor e encomiástica, Solís observa a boa procedência do sangue ilustre de Cortés; afinal, de “bons pais nascem bons filhos”.

Após o atributo da família, importa saber por quem e de que modo a pessoa descrita foi educada e instruída. Assim, Solís ressalta o início da educação de Cortés em Salamanca e, principalmente, sua pouca inclinação para a vida acadêmica como forma de exaltar a natural disposição de seu espírito para a arte e o engenho da guerra.² Por essa razão, a vida acadêmica é qualificada de *perezosa* para explicar que o capitão não prossegue nem se acostuma com os estudos porque não é afeito à preguiça. Com essa negação, é crível para o leitor que Cortés nasceu predestinado para ser valente, corajoso e destemido. A ausência explícita de tais adjetivos e qualidades evita que o leitor censure tanto o discurso quanto o capitão espanhol pela falta de modéstia, pois afirmar que ele não é afeito à preguiça dos estudos é mais adequado e decoroso do que exaltar suas qualidades naturais de conquistador e herói. Na sequência, Solís ressalta os atributos de caráter, como preceitua o gênero da etopeia e a figura da notação, pois a natureza de Cortés é descrita por seus sinais distintivos, que são o valor, ou seja, o ânimo e a ousadia, a obediência, a inteligência e, o mais importante, a ausência de cobiça. A natureza de ânimo evidencia sua diferença de condição, pois é um homem ilustre e nobre que *‘resolue entre los capitanes’*, sem ser um deles, com tanto engenho que faz com que aqueles que estão ao seu redor compartilhem de suas qualidades.

Um dos últimos atributos empenhado é a constituição física, que é entrelaçada ao atributo do caráter; assim, a prosopografia intensifica e amplia o atributo da natureza de ânimo de um verdadeiro conquistador, justificando sua aura de herói. Fisicamente, Cortés é descrito com um rosto agradável e de presença gentil, ou seja, galã e gracioso,

1. Grifos nossos. O arcaísmo do texto da primeira edição da *Historia* de Solís foi mantido nas citações.

2. Neste artigo, arte e engenho são compreendidos retoricamente; portanto, arte é entendida como “técnica e preceituário ensináveis e repetidos de modo a constituir um costume”; e engenho “como talento natural, que se exerce na imitação dos modelos e observação dos preceitos transmitidos” (FARIA; SEABRA, 2005, p. 32).

logo, trata-se de um homem belo e elegante. Seu semblante é bem proporcionado, sendo portador de uma harmonia física que está de acordo com as recomendações comuns da natureza, que evidenciam aspectos que o tornam amável. A descrição comprova que ele contempla a máxima virtude do belo, que, segundo Cícero, é facilmente louvada. Suas virtudes de homem valoroso, obediente e generoso são como espelho de sua natureza física agradável e amável; ademais, é virtuoso pelas atitudes e ações justas por repartir entre seus companheiros tudo que adquire. Nessa afirmação, o atributo da fortuna evidencia, como pontua Quintiliano, que a mesma conduta não será crível para um homem rico de companheiros e amigos e outro que seja pobre e destituído de todos eles. Cortés angaria amigos com facilidade porque, além de belo, é justo. A eleição de amigos é um ponto que amplifica a construção de sua reputação como herói, pois a escolha de uma boa e perfeita amizade faz os homens mais felizes. Assim, a descrição de sua pessoa física, bem como de seu caráter, compõe o ânimo de um futuro conquistador que expressa prudência, justiça, coragem e modéstia, além de andar entre os que são considerados como mais qualificados. Cortés é descrito como se, desde a mais tenra idade, estivesse predestinado a se tornar um conquistador e herói.

Esses são os principais atributos da descrição de pessoas que são imitados e amplificados, principalmente a partir de ornatos,¹ no retrato da edição toscana de 1699, em que Hernán Cortés é ‘vestido’ adequadamente e decorosamente a partir de sua inclinação natural para a guerra. O retrato é inserido, exatamente, ao lado da descrição elaborada por Dom Antonio de Solís. A estratégia do editor permite ao leitor e espectador discretos comparar o discurso à imagem e reconhecer os lugares-comuns pictóricos. Nesse confronto, a gravura concorre diretamente com o discurso, buscando sua emulação. A descrição construída por Solís, com *evidentia*, faz com que o leitor ‘veja’ Cortés no discurso para, na sequência, ‘ler’ sua representação na gravura e reconhecer os lugares-comuns.

1. De acordo com Hansen (2013, p. 50), ao abordar os conceitos que envolvem o termo emblema, “ornatos eram translações, literalmente, no sentido da “transferência” significada no termo “metáfora”: figuravam coisas, como uma tocha acesa, para significar outras, podendo por isso ser isolados dos objetos a que se aplicavam como repertórios de *res pictae* ou elementos úteis para compor imagens”.



O retrato é assinado pelo desenhista Giuseppe Passari e pelo gravador Benedetto Farjat. A composição segue as tópicas da pintura de retrato – como a nobreza, o valor e as honras militares – com adequação ao atributo de família, que define sua ascendência como ilustre. Portanto, com adequação à tópica da nobreza, Cortés é retratado no centro de uma moldura oval, que se assemelha à forma de um escudo, em primeiro plano e ligeiramente de lado. Os cabelos, a barba e o bigode bem aparados representam tópicas tanto de idade como de aspecto; assim, o capitão é retratado ainda jovem, pois, como nos informa o cartucho, o retrato foi tomado “antes que partisse para a conquista do México”.¹

1. A informação no cartucho nos permite inferir que se trata de uma cópia de um outro retrato de Hernán Cortés que teria sido tomado em terras americanas. No entanto, não foi possível encontrar dados que nos permitam abordá-lo como cópia ou original. Ademais, a cópia a partir da imitação é uma prática retórica e pictórica nos séculos XVI e XVII. A afirmação do cartucho pode ser, também, um lugar-comum para

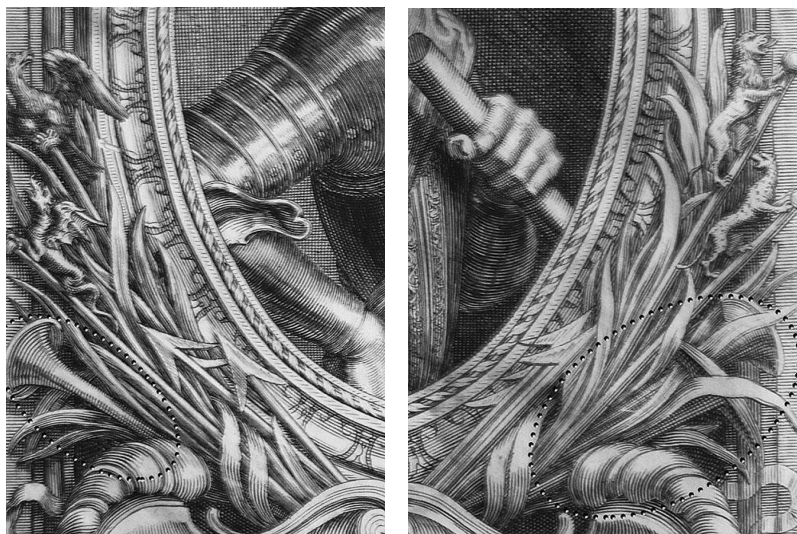
A parte mais iluminada é a cabeça, principalmente o rosto e os olhos; assim, o artífice segue uma das regras da descrição de pessoas que preceitua cuidado para direcionar o olhar da parte superior em direção à inferior, ou seja, da cabeça aos pés (TORRES, 2003, p. 323). Por causa da recepção de luz, o espectador é levado a um encontro direto com os olhos de Cortés, que expressam circunspeção, determinação e austeridade. Como imita a prosopografia, o espectador depara-se com traços agradáveis que compõem o rosto gentil do conquistador com conveniência ao tipo e decoro da posição de herói que ocupa na *Historia*, sendo verossímil se comparada à descrição composta por Solís. A vestimenta está em conformidade com sua posição de capitão, cuja exigência é a de vencer as batalhas não somente pela força e bravura, mas também com inteligência adequada para a proteção de seu exército; inteligência que está evidenciada na descrição e retratada em seu olhar. De acordo com esse caráter, ou seja, o éthos, de capitão, Cortés é vestido com traje militar, arrematado com uma armadura, e leva na mão um bastão, que é considerado um distintivo de mando e autoridade, representando o elevado posto que ocupa na hierarquia militar do exército espanhol.¹

Os elementos que compõem a moldura na parte inferior, que são as coisas pintadas, *res pictae*,² do retrato competem com os atributos de capitão expostos na descrição de Solís. De ambos os lados, entre a folhagem, temos dois clarins, instrumento de bocal usado nos sinais de ordenança de cavalaria e artilharia. Um pouco abaixo, há a âncora, que, como símbolo do mar, nos remete às ações empreendidas na conquista com firmeza e segurança. Nessa parte inferior, ainda há flechas como representação das principais armas usadas pelos indígenas nas batalhas contra Cortés, mas também ao seu lado, pois alguns povos, após serem subjugados, se uniram ao exército espanhol. Acima dos clarins e das âncoras, pequenos bastonetes sustentam em suas pontas animais comumente pintados em brasões e alegorias: a águia e o dragão do lado esquerdo, o leão e o leopardo do direito. Esses animais, como ‘coisas pintadas significantes’, figuram os mesmos lugares-comuns retóricos da descrição, evidenciando tanto os atributos físicos como também o ânimo do conquistador. Ambos foram fundamentais para as batalhas empreendidas ao longo da conquista, nas quais Cortés se destacou pela força, rapidez e agilidade. As coisas pintadas, em detalhe nos recortes a seguir, contribuem para exaltar o que a natureza atribuiu de vantajoso ao conquistador.

estabelecer credibilidade.

1. Em espanhol, há a expressão “*empuñar alguien el bastón*” que significa tomar ou conseguir o mando sobre determinado grupo ou situação.

2. Hansen (2013, p. 44-45), ao comentar sobre as xilografuras que o editor de Augsburg Heinrich Steyner resolveu acrescentar à reedição, em 1531, do livro *Emblemata* do piemontês Andrea Alciato, afirma: “As imagens que Steyner juntou à segunda edição não eram simples ilustrações dos epigramas, mas *res pictae*, como então se dizia nas discussões sobre a excelência das artes e a competição entre elas, “coisas pintadas significantes”, figurando metaforicamente os mesmos lugares comuns retóricos desenvolvidos neles”.



As elipses pontilhadas indicam o clarim e a âncora de ambos os lados.

Ao lado desses objetos, entre a folhagem, há as flechas e, acima, os animais pintados.

Entre as imagens dos animais, duas são utilizadas, com frequência, como símbolo de realeza da terra e do céu: o leão e a águia, respectivamente; ambos também simbolizam tanto a força quanto a nobreza. Essas imagens também são usadas em conjunto para compor tanto brasões como alegorias. A águia e o leão, por exemplo, compõem a imagem da Memória, em que ambos, segundo Cesare Ripa (1996), são bons exemplos de animais que mantém a lembrança dos favores recebidos. Como o leão é o rei dos animais terrestres e a águia é a rainha do céu, *“podremos concluir que cuanto más noble, magnânima y generosa es una persona, tanto más se conserva y se mantiene en la agradecida memoria de los beneficios que recibe”* (RIPA, 1996, II, p. 69). A águia também compõe a imagem do Engenho por denotar generosidade e caráter sublime. Seu principal atributo é a vista agudíssima, pois ousa fixar o sol sem queimar os olhos, além de seu voo ser superior ao de todas as aves. Ademais, a águia mira de muito longe sua presa sem jamais errar o alvo ao baixar à terra para agarrá-la. Se atentarmos para a posição da águia, seu olhar está direcionado para a parte mais iluminada do retrato, que é a cabeça de Cortés, levando-nos aos seus olhos agudíssimos, como são os da águia.

No entanto, ainda que as coisas pintadas signifiquem atributos positivos no retrato de Cortés, quase todos os animais são dotados de dupla dimensão simbólica. O leão, por exemplo, ainda que seja considerado como liberal, magnânimo, amante da vitória, justo e amigo com quem convive, também tem seu lado temível, como nos recorda o salmo 22 – “Salve-me da goela do leão” – e a narrativa de Daniel na cova dos leões, quando apenas Deus pôde protegê-lo da besta. O dragão também é uma figura ambivalente, pois ao mesmo tempo em que é considerado como guardião severo, deve ser morto por simbolizar o mal e por apresentar tendências demoníacas, sendo identificado, muitas vezes, com a serpente. O dragão simboliza o inusitado e o desconhecido, fazendo parte dos seres quiméricos, como também a sereia, que povoam a fantasia e a mente dos navegantes, que se lançavam ao mar sem saber, muitas vezes, o que encontrariam em seu destino final. Ao lado do leão, o leopardo é símbolo tanto da habilidade – mais que a força –, como do engenho e da astúcia, pois, para vencer o leão, deve enganá-lo. Por esse motivo, é usado para compor a imagem do Estratagema Militar. Essa leitura dos animais como lugares-comuns pintados é uma das formas de compreender os elementos da composição do retrato de Cortés e como eles, ao competir com o discurso, amplificam a figura heroica

do conquistador composta na prosopografia e na etopeia, bem como ao longo de toda a narração da *Historia de Solís*.

De forma oposta às coisas e aos animais pintados, no alto do retrato de Cortés, figura um elemento em forma de máscara com uma coroa de plumas, uma tópica pintada da nobreza indígena, que abre e adorna a moldura de forma exuberante. Essa máscara particulariza os feitos a partir dos quais deve ser construída a memória sobre as ações do capitão espanhol. Assim, sua posição é privilegiada e não fortuita: acima da cabeça do conquistador, que é a parte mais iluminada do retrato. Por causa da luminosidade, o espectador é levado de encontro aos olhos de Cortés e imediatamente aos olhos da máscara indígena; ambos os olhares desafiam e maravilham aquele que vê. A máscara ainda é adornada, por trás, com a forma de um arco que se mistura aos ramos de louro, considerado símbolo dos heróis.



A máscara indígena é retomada em forma de vinheta para encerrar o último livro da edição toscana, no entanto, os olhos estão cerrados e duas flechas cravadas atrás de sua cabeça. Desse modo, as máscaras são figuradas em momentos distintos da narração e de maneiras opostas: a do retrato de Cortés é viva, pois os olhos fitam o espectador; a segunda é mortuária, pois os olhos estão fechados em razão das flechas. A última representa não apenas o final da obra, mas também o da conquista do México.



Nessa leitura de comparação entre discurso e gravura, o retrato destina vida longa ao retratado através da arte. Na gravura, Cortés é retratado com aspectos gentis e agradáveis, que são representados e amplificados pelas “coisas pintadas significantes”, principalmente os animais, os quais denotam aspectos de seu ânimo, como prudência, justiça e coragem. O conquistador é vestido adequadamente e decorosamente como militar e capitão do exército, o que evidencia seu engenho para a arte da guerra. Tanto no discurso quanto no retrato, a figura de Hernán Cortés é universalizada pela perfeição. O retrato é inserido ao lado da descrição empenhada por Solís promovendo, aos olhos do leitor e espectador, a competição entre gravura e discurso. A imagem emula o texto porque intensifica e amplifica, imageticamente, os atributos do corpo e do ânimo do conquistador, figurando um herói exemplar, cuja memória é construída para a posteridade.

O vitupério empenhado na descrição e no retrato de Moctezuma

Ao contrário do retrato de Hernán Cortés, que é composto com decoro a partir do empenho de tópicos de nobreza, no retrato do soberano asteca Moctezuma, destacam-se lugares-comuns pictóricos que expressam, primordialmente, o vitupério de sua pessoa. Esses lugares-comuns imitam a descrição empenhada por Dom Antonio de Solís na *Historia de la conquista de México*. A gravura de Moctezuma é inserida no Livro III, que narra, entre outras situações, a entrada do exército espanhol em Tenochtitlán e o primeiro encontro entre Cortés e o soberano asteca. Nesse momento, Solís apresenta a descrição de aspecto físico que, com a virtude da *evidentia*, faz com que o leitor ‘veja’ Moctezuma através do olho intelectual do juízo. Ao lado da descrição, o retrato põe a figura do soberano diante dos olhos físicos do leitor – e espectador –, que se admira porque, diferente do retrato de Cortés, ele é figurado em pé, de corpo inteiro e quase desnudo. A composição de seu corpo ainda denota falta de harmonia e proporção, principalmente matemática, pois a cabeça parece pequena frente ao corpo forte e corpulento; além de os braços parecerem curtos.¹ O rosto, em oposição ao semblante viril, gentil e agradável do capitão espanhol, apresenta aspectos um tanto quanto femininos, como podemos ver na imagem a seguir.

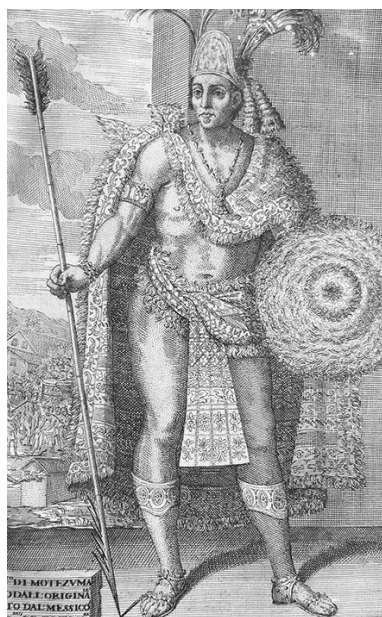
1. Vitruvius (2007, III, p. 168), sobre o as proporções do corpo humano, afirma: “Com efeito, a natureza de tal modo compôs o corpo humano que o rosto, desde o queixo até o alto da testa e a raiz dos cabelos, corresponde à sua décima parte [...] a cabeça, desde o queixo ao cocoruto, à oitava [...]”. No desenho de Moctezuma, essa proporção não chega a 1:7, pois seu corpo tem 6,5 vezes o tamanho de sua cabeça.



Ao se deparar com o retrato, o espectador não vê a parte pelo todo (rosto), mas, sim, o todo (corpo). O cartucho do lado esquerdo informa que a gravura está baseada em um original enviado do México para o ‘Sereníssimo Grande Duque da Toscana’. Na imagem, alguns aspectos da descrição de pessoa empenhada por Solís na *Historia* são ignorados, como, por exemplo, a roupa, e outros são amplificados, como o olhar. Para compor o semblante do soberano, as sobrancelhas finas conferem-lhe certa feminilidade, ou seja, negam-lhe a virilidade. Enquanto Cortés é figurado com o cenho franzido, denotando gravidade, Moctezuma tem os olhos grandes, porém são fundos e inexpressivos. O rosto feminino e frágil não se adequa ao corpanzil grandalhão, que sugere força. Logo, a composição corporal não segue os preceitos da proporção da arte do desenho, evidenciando, inclusive, certa deformação física. Os músculos retesados do braço perdem força porque a cabeça parece frágil.

Na comparação entre o discurso de Solís e a gravura, não é possível reconhecer a descrição sobre a vestimenta do soberano asteca porque ele é retratado a partir de atributos regrados para representar os povos das Índias Ocidentais. Na descrição da imagem

América, por exemplo, Cesare Ripa (1996, II, p. 108) afirma que ela deve ser pintada sem roupa por ser costume e uso dos povos dessa parte do mundo andarem sempre desnudos, ainda que seja certo que cobrem as vergonhas com panos que fazem de algodão e coisas semelhantes.¹ A imagem de Moctezuma evidencia esses lugares-comuns preceituados por Ripa, pois, apesar de vestir-se, segundo Solís, com um manto riquíssimo que lhe cobre os ombros e o corpo, ele é retratado praticamente nu com uma faixa de algodão, cuja forma nos remete a um tipo de fralda, que esconde suas ‘vergonhas’. Essa forma de representar o soberano asteca repete-se em outras edições ornadas com gravuras. Em uma edição da *Historia* de Solís publicada em Bruxelas em 1704, a imagem que encena a prisão do soberano retrata Moctezuma praticamente desnudo diante de Cortés. Na sequência, os recortes de ambas as gravuras destacam a vestimenta na edição de 1704 e na toscana, de 1699.



Em ambas as imagens, é evidente a ausência das roupas comumente descritas pelos cronistas quando apresentam a figura do soberano asteca. Na *Historia*, Solís descreve Moctezuma no momento de seu encontro com Cortés nas calçadas de Tenochtitlán. Sua descrição é inserida no capítulo X do Livro III:

Previnose à la Funcion con espacio, y gravedad; y puestas las dos manos sobre los brazos del Señor de Iztacpalàpa, y el de Tezcuco sus Sobrinos, diò algunos passos, para recibir à Cortès. **Era de buena presencia, su edad hasta quarenta años, de mediana estatura, mas delgado que robusto; el rostro aguileño, de color menos obscuro, que el natural de aquellos Indios :** el cabello largo hasta el extremo de la oreja; los ojos vivos, y el semblante magestuoso, con algo de intencion : **su Trage, un Manto de subtilissimo Algodon, anudado sin desayre sobre los ombros, de manera, que cubria la mayor parte del cuerpo, dexando arrastrar la falda. Traia sobre si diferentes Ioyas de oro, perlas, y piedras preciosas, en tanto numero, que servian mas al peso, que al adorno.**

1. Essa imagem compõe um dos tópicos da alegoria “Mundo”.

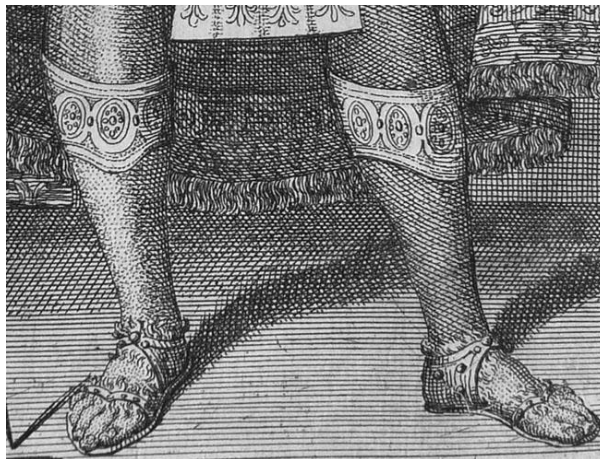
La Corona, una Mitra de oro ligero, que por delante remataba en punta, y la mitad posterior algo mas obtusa, se inclinava sobre la cerviz; **y el Calzado, unas suelas de oro mazizo, cuyas correas tachonadas de lo mismo**, ceñían el pie, y abrazaban parte de la pierna; semejate à las Caligas militares de los Romanos.¹ (1684, III, X, p. 220-221).

Nas primeiras linhas, é mencionado o atributo da idade com a afirmação de que Moctezuma não aparentava, no momento do encontro, mais de 40 anos. Esse atributo, segundo Quintiliano, serve para evidenciar que alguns gostos são mais convenientes em determinados períodos da vida que outros. Essa circunstância ressalta que, apesar de ter quase 40 anos, Moctezuma apresenta *buena presencia*, ou seja, boa disposição do corpo e postura agradável. Sobre a constituição física, ou seja, o hábito do corpo, Solís ressalta a estatura mediana do soberano asteca, a aparência mais magra que robusta e o rosto em formato *aguileño* (aquilino), ou seja, *‘largo y delgado’*.² A partir da curta descrição, o leitor constrói mentalmente um ser majestoso, cuja cor é menos escura que a de outros índios, o cabelo é longo e o rosto arredondado e magro. Ainda que o cronista não se detenha no atributo da família para ressaltar a ascendência real de Moctezuma, ela está presente na descrição de aspecto físico e complementada pela descrição do traje que leva vestido, aspecto abordado por Solís com mais detalhes.

A descrição de traje não é mencionada como atributo de pessoa pelos manuais retóricos, nem mesmo por Quintiliano; no entanto, a descrição da vestimenta de Moctezuma evidencia seu caráter majestoso e, ao mesmo tempo, vaidoso. De acordo com Solís, o soberano leva um manto de algodão sobre os ombros que lhe cobre a maior parte do corpo. É útil ressaltar que, em nenhum momento da narração da *Historia*, Moctezuma é vestido de outra forma que não a descrita pelo cronista. Ademais, em outras passagens, Solís esclarece que ninguém pode tocá-lo por ser dotado de aura divina, inclusive quando Cortés se aproxima para colocar em seu pescoço o colar que lhe trouxe como presente, os sobrinhos que o acompanham o impedem de imediato. Portanto, seria pouco provável, ou melhor, impróprio e pouco decoroso, que o soberano se apresentasse diante de seus súditos praticamente desnudo, como nos faz crer a imitação empenhada em seu retrato. Para figurar a imagem majestosa de Moctezuma, Solís destaca as diferentes joias de ouro, pérolas e pedras preciosas que adornam sua pessoa. O soberano levava em sua cabeça uma coroa de ouro e, nos pés, um calçado com solas e correias, também de ouro maciço. Esses dois últimos detalhes, a coroa e o calçado, são comparados com atributos europeus para que o leitor possa ‘vê-los’. Assim, a coroa assemelha-se à uma mitra, que normalmente é usada por papas, bispos, arcebispos e cardeais, e o calçado às *cáligas* militares dos romanos. Em razão da quantidade de adornos em ouro que carrega em seu corpo, Moctezuma brilha majestosamente aos olhos do leitor através da descrição de Solís. Os detalhes, como a coroa em forma de mitra, as joias e o calçado, são imitados com esmero no retrato, como evidenciam os recortes.

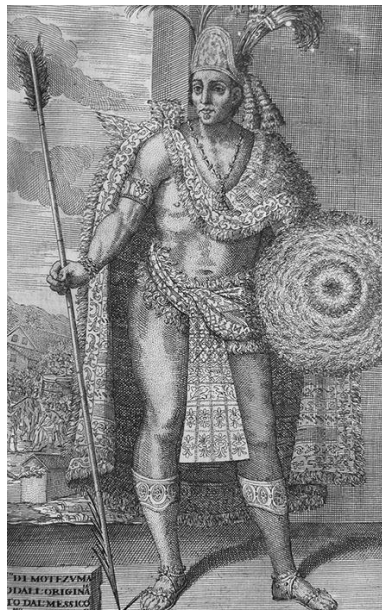
1. Grifos nossos. O arcaísmo do texto da primeira edição da *Historia* de Solís foi mantido nas citações.

2. *Aguileño* também é um adjetivo relativo ou pertencente à águia, no entanto, na descrição, o termo relaciona-se ao formato do rosto e não aos olhos do soberano.



Ainda que a descrição, principalmente dos adornos, apresente Moctezuma de forma majestosa, Solís, ao mencionar o uso de tantas joias, censura o soberano asteca, pois afirma que elas servem mais *'al peso, que al adorno'*, ou seja, é pura ostentação porque os adornos não tornam sua figura mais bela nem agradável. Solís aplica, nessa censura, o lugar-comum do vício da vaidade por meio da oposição ostentação/adorno de joias, pois, para o cronista, não há obediência ao preceito do uso de adornos. É útil lembrar que o uso e a ostentação de joias são comuns entre a nobreza europeia, principalmente entre os reis e os papas, no entanto, é preciso saber usá-las e ostentá-las com decoro. A censura indica que Moctezuma não se adéqua decorosamente a esse uso, pois, ainda que seja um soberano, logo, um nobre, não sabe vestir-se e portar-se como tal. Essa leitura é reforçada se o leitor considerar sua idade, afinal, espera-se que o soberano tenha gostos mais convenientes e adequados para sua faixa etária. Assim, apesar de ostentar sua riqueza e poder, principalmente na proliferação dos adornos de ouro puro que carrega, Moctezuma pode ser considerado tosco porque desconhece os preceitos que compõem o decoro de soberanos e nobres de povos civilizados.

Para ampliar as considerações sobre a vestimenta, é útil comparar o retrato da edição toscana com uma imagem que imita a descrição da cena do encontro entre Cortés e Moctezuma de uma edição inglesa ornada com gravuras, publicada em Londres em 1724. Em um recorte dessa imagem, a forma como Moctezuma é vestido se aproxima mais da descrição de Solís, pois seu corpo está todo coberto com um riquíssimo manto que se arrasta até o chão como se fosse uma saia. Por baixo deste manto, vemos o detalhe de uma saia feita de penas.



Na comparação, é evidente a diferença da vestimenta, pois a primeira representação se aproxima mais da descrição empenhada na *Historia* ao cobrir todo o corpo do soberano, enquanto a segunda imita os atributos atribuídos à iconologia da América, como já mencionado. O retrato toscano opta por representar o soberano asteca praticamente desnudo e armado, segurando uma flecha, em forma similar a uma lança, na mão direita e um escudo na esquerda. As armas são pintadas para significar algo distinto do que os olhos percebem diretamente, ou seja, têm a mesma função das coisas pintadas no retrato de Cortés, mas, ao contrário, constroem uma censura, ou melhor, um vício, mais precisamente o da tirania, que lhe é atribuída com frequência na narração da *Historia*.¹ Como Moctezuma é o soberano do México, decorosamente deveria ser pintado com um cetro na mão e não com uma lança, ainda que a lança também simbolize distinção e domínio. De acordo com Ripa, pinta-se no lugar do cetro, que é signo de domínio e governo legítimo, a espada (ou lança) quando se pretende ilustrar a tirania, pois somente com o emprego das armas logra e alcança o tirano a obediência de seus súditos, empregando o terror e governando-os para subjugar-los. Na descrição da imagem da Tirania, Ripa (1996, II, 361) ensina:

Se pinta en pie y armada para mostrar la constante vigilancia que precisa observar y mantener el tirano, a fin de conservar por la violencia la grandeza y preponderancia de su estado, por lo cual ha de estar siempre con el ánimo y **las fuerzas dispuestas y aparejadas a la defensa** de sí mismo para agredir a los otros.

Moctezuma é retratado de corpo inteiro e armado para que seja visto como um tirano, além de vaidoso pelo uso indecoroso das joias. Entre as principais justificativas de Cortés para empreender a conquista de Tenochtitlán está a tirania do líder asteca. Desde as primeiras batalhas e conquistas, como as de Tabasco e Tlaxcala, o soberano asteca é

1. Na narração do capítulo IX, antes da cena do encontro entre Cortés e Moctezuma, Solís (1684, p. 213) afirma: “*Quexaronse destempladamête de las Crueldades, y Tiranías de Motezuma* : ponderaron lo intolerable de sus Tributos, que passavan ya de las haziendas à las Personas; pues los hazia trabajar sin estipendio en sus Jardines, y en otras obras de su vanidad; dezian con lagrimas [...]”. Grifos nossos.

acusado por esses povos, segundo a narração de Solís, de ser tirano e de ter usurpado o poder na região do México. É também em razão desse vício que Cortés convence os povos subjugados a lutarem em nome de sua extirpação e de um governo legítimo, que seria o do imperador Carlos V, o verdadeiro senhor das Índias Ocidentais.

Ainda que seja retratado a partir dos vícios da tirania e da vaidade, Moctezuma é senhor de povos civilizados, principalmente por viverem em cidades. Como pano de fundo na composição do retrato, mais exatamente em uma pequena abertura do lado esquerdo, vemos uma pequena imagem da cidade que funciona como tópica de urbanização. Sua presença figura uma das novidades sobre as novas terras que só foi possível conhecer com a conquista do México. Diferente das primeiras ilhas conquistadas e colonizadas, os povos dessa região viviam em cidades bem organizadas, que são descritas e comparadas pelos cronistas às da Península Ibérica, principalmente com a região de Andaluzia. Hernán Cortés, em suas cartas, chega a considerá-las superiores às cidades espanholas. Na segunda carta enviada a Carlos V, Cortés se julga incapaz de descrever Tenochtitlán porque não conseguiria traduzir em palavras a grandiosidade e a maravilha do que vê com seus olhos. Assim, aplica a tópica de que a língua não é suficiente para fazer ‘ver’ a cidade:

[...] no podré yo decir de cien partes una, de las que de ellas se podrían decir, mas como pudiere diré algunas cosas de las que vi, que aunque mal dichas, bien sé que serán de tanta admiración que no se podrán creer, porque los que acá con nuestros propios ojos las vemos, no las podemos con el entendimiento comprender. (CORTÉS, 1985, p. 131).

Uma pequena imagem de Tenochtitlán é apresentada no retrato, a urbanização pode ser vista a partir de uma fresta em que seu manto faz a função de cortina que se abre, o espectador espia por essa fenda alguns detalhes da cidade. Em adequação ao retrato, nessa abertura é figurado um costume que distingue a nobreza asteca, pois vemos um dos nobres sendo carregado por alguns indígenas, enquanto outros estendem um tapete para que ele desça sem pisar no chão de terra. No entanto, na narração da *Historia*, Solís censura esse costume por julgá-lo ostensivo uma vez que a terra seria indigna das marcas de seu soberano e nobres.

A leitura do retrato de Moctezuma da edição toscana comprova que o soberano asteca é figurado a partir de lugares-comuns pictóricos que pertencem ao patrimônio de uma memória coletiva, uma vez que a descrição de Solís é pouco referenciada na imagem. Os lugares-comuns pictóricos tem como base as descrições de representações que, por sua vez, imitam as memórias de outros livros, medalhões e mármores talhados pela antiguidade, como adverte Cesare Ripa no próêmio de sua obra.¹ A da América, por exemplo, expõe os preceitos que devem ser seguidos para retratar os povos do Novo Mundo, os quais são decorosamente imitados no retrato. Dessa forma, o leitor e espectador discretos conhecem

1. Cesare Ripa trata, no próêmio, de dois tipos de imagens em que se imita a memória dos livros, medalhões e mármores talhados por indústria dos latinos, gregos e outros mais antigos que foram inventores deste artifício: a empresa e o emblema. No final do primeiro parágrafo, Ripa (1996, I, p. 45) conclui: “*Dejando pues a un lado las Imágenes de las que se sirve el Orador y aquellas otras de las que trata Aristóteles en el tercer libro de su Retórica, diré sólo de las que son propias de los Pintores y de todos cuantos mediante el color o por cualquier otro medio visible intentan representar algo diferente de lo que a primera vista aparece, y que con alguna otra cosa se corresponde; que así como éstas persuaden muchas veces valiéndose de los ojos, así aquellas por medio de las palabras mueven las voluntades; y también éstas encierran las metáforas de las cosas exteriores al hombre, así como de todas aquellas que con él se relacionan, es decir, las que conocemos por el nombre de esencias.*”

e reconhecem, a partir da aplicação dos lugares-comuns, as cidades e os homens que habitavam o Novo Mundo, imagens estas que estão ausentes da memória atual dos leitores da *Historia*. Assim, nas descrições e na narração de Solís, bem como nos ornamentos das gravuras, o Novo Mundo surge representado através da repetição de tópicos já conhecidas, constituindo, a partir do século XVI, uma memória coletiva que é partilhada por outros discursos e por outras artes. O retrato da edição toscana, em razão dos lugares-comuns e da imitação da prosopografia e da etopeia, figura uma imagem vigorosa e intensa de Moctezuma, que se torna eficaz porque move com afeto¹ o espectador, pois coloca diante de seus olhos físicos o que, com a leitura da *Historia*, a imaginação constituiu com “vividez”, ou seja, *evidentia*. Moctezuma é figurado como soberbo, vaidoso e tirano para que sua imagem seja oposta à de Hernán Cortés na construção de uma memória coletiva sobre a conquista do México. Se de um lado, temos um conquistador digno de louvor e elogio, do outro, o soberano asteca é digno de vitupério e censura tanto no discurso da *Historia* como nas gravuras de diversas edições ornamentadas com essa arte pictórica.

Considerações finais

Os retratos da edição toscana lidos retoricamente neste artigo apresentam a construção de uma memória coletiva de duas autoridades da *Historia de la conquista de México* de Dom Antonio de Solís: Hernán Cortés e Moctezuma. As gravuras imitam o discurso do cronista e amplificam as virtudes e os vícios dos retratados com a aplicação de lugares-comuns pictóricos. Na composição dos retratos, os lugares-comuns movem o afeto do espectador produzindo o efeito de maravilha por ter diante de seus olhos o que o olho intelectual do juízo lê nas descrições e na narração da *Historia*. A imitação do discurso e os lugares-comuns pictóricos, que são tomados de outras descrições, emulam o discurso de Solís e amplificam as figuras das duas autoridades centrais da conquista do México. Hernán Cortés é representado como herói com a aplicação de coisas pintadas que amplificam, porque reiteram, seu caráter distinguido e louvável como capitão do exército espanhol e conquistador. Em oposição, Moctezuma é retratado com um corpo desproporcionado, com muitas joias, de pé e com as armas nas mãos para que seja eternizado como vaidoso e tirano. Nessa imitação, é o discurso que fornece argumentos verossímeis para provar as virtudes de Cortés e os vícios de Moctezuma. Assim, Dom Antonio de Solís nos permite ‘ver’ Cortés como herói de grandes façanhas e Moctezuma como vaidoso e tirano graças à clareza de seu estilo que alcança o efeito da *evidentia* nas descrições e na narração de sua *Historia*, que são emuladas, apenas, pelos ornamentos das gravuras, pois esta é sua principal finalidade.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Apresentação e Prólogo de Leon Kossovitch. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 2009.

ANÔNIMO. CÍCERO (Atribuição). *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana

1. Segundo Salinas (1980, p. 156), o afeto é o movimento ou a perturbação que mais propriamente conhecemos como paixões da alma, se movidos com razão, são virtudes, e se não, são vícios.

Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ARISTÓTELES. *Obras completas. Retórica*. Vol. VIII, Tomo I. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación*. Edición de Mario Hernández. Madrid: Historia 16, 1985.

FARIA, Ana Paula Celestino; SEABRA, Adriana Seabra. Introdução. In: ANÔNIMO. CÍCERO (Atribuição). *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005. p. 11-39.

GRANADA, Frei Luis de. *Los seis libros de la Rhetórica Ecclesiástica o de la manera de predicar*. Tradução do latim ao espanhol por ordem do Ilustríssimo Señor O bispo de Barcelona. Madrid: Don Plácido Barco López, 1793.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov., 2006.

_____. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. *Revista Chilena de Literatura*. n. 85, 2013. Disponível em: <<http://www.revistaliteratura.chile.cl/index.php/RCL/rt/prinFRIENDLY/30184/31945>>. Acesso em: 21 ago. 2020.

MARTINS, Paulo. *Imagem e poder*. Considerações sobre a representação de Otávio Augusto. São Paulo: EDUSP, 2011.

QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Texte revu et traduit avec Introduction et Notes para Henri Bornecque. Vols. I, II, III, IV. Paris: Librairie Garnier Frères, s/d.

RIPA, Cesare. *Iconología I e II*. Tradução do italiano por Juan Barja e Yago Barja. Tradução do latim e grego por Rosa Maria Mariño Sánchez-Elvira e Fernando García Romero. Prólogo de Adita Allo Manero. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

SALINAS, Miguel de. Retórica de la lengua castellana. In: CASAS, Elena. *A retórica en España*. Madrid: Editora Nacional, 1980. p. 39-200.

SOLÍS, Don Antonio de. *Historia de la conquista de México*. Población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España. Madrid: Imprenta de Bernardo de Villa Diego, 1684.

_____. *Istoria della conquista del Messico*. Della popolazione e de progressi nell'America Settentrionale conosciuta sotto nome di Nuova Spagna. Firenze: Stamperia di SAS, 1699.

_____. *Historia de la conquista de México*. Población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España. Nueva Edición, enriquecida con diversas Estampas y aumentada con la Vida del Autor, que escribió Don Juan de Goieneche. Brusselas: Casa de Francisco Foppens, 1704.

_____. *The history of the conquest of Mexico by the Spaniards*. Tradução de Thomas Townsend. London: Thomas Townsend e outros, 1724.

TORRES, Alfonso de. *Ejercicios de Retórica*. Edición a cargo de Violeta Pérez Custodio. Alcañiz-Madrid: Palmyrenus, 2003.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Tradução do latim, introdução e notas de M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OS USOS DO TIPO “SIMPLES HOMEM” NA COMPOSIÇÃO DO LOUVOR NA CRONÍSTICA DE GOMES EANES DE ZURARA

*THE USAGES OF THE “SIMPLE MAN” TYPE IN THE COMPOSITION OF PRAISE IN
THE CHRONICLES BY GOMES EANES DE ZURARA*

Jerry Santos Guimarães

Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do
Sudoeste da Bahia (UESB) e professor de História da Secretaria de Educação do Estado
da Bahia
jerryguima@gmail.com

Submissão: 30 de outubro de 2020.

Aprovação 2 de novembro de 2020

RESUMO: No final da Idade Média portuguesa, o termo “simples homem” admitia diferentes significados: rústico, parvo, desprovido de malícia – o que o habilitaria a servir como mensageiro de Deus – e modelo da virtude cristã da humildade. Neste artigo, analisamos a engenhosidade de Gomes Eanes de Zurara ao valer-se da polissemia do termo “simples homem” para louvar a nobres personagens de suas narrativas históricas e à Dinastia de Avis, em cuja corte prestava serviços como cronista-mor no terceiro quartel do século XV.

Palavras-chave: Historiografia Medieval, Literatura Portuguesa, Retórica Demonstrativa, Sociedade Portuguesa Medieval, Zurara, Gomes Eanes de.

ABSTRACT: At the end of the Portuguese Middle Age, the term “simple man” took on different meanings: rustic, foolish, devoid of malice – which would enable him to serve as a messenger of God – and model of the Christian virtue of humility. In this paper, we analyze the ingenuity of Gomes Eanes de Zurara to draw on the polysemy of the term “simple man” to praise noble characters of his historical narratives and to praise the Avis Dynasty, under whose court he served as chief chronicler in the third quarter of the fifteenth century.

Keywords: Medieval Historiography, Portuguese Literature, Demonstrative Rhetoric, Medieval Portuguese Society, Zurara, Gomes Eanes de.

Introdução

Se história e poesia diferem quanto à matéria – a primeira trata do particular e do que aconteceu, enquanto a segunda se ocupa do universal e do que poderia acontecer, de acordo com a definição de Aristóteles em sua *Poética* (9, 1451b) –, ambas têm em comum o fato de que os seus discursos louvam os que agem com virtude e vituperam os que se entregam aos vícios, o que é próprio da retórica epidítica, ainda segundo o mesmo Aristóteles, desta feita em sua *Retórica* (I, 9, 1365a-1368a). É provável que a *Poética* do Estagirita fosse conhecida em Portugal no século XV, mas a sua *Retórica* só viria a ter circularidade naquele reino na centúria seguinte¹. Como se sabe, porém, as artes retóricas latinas são tributárias e emuladoras dos retores gregos, cujo maior expoente é Aristóteles. E assim é que Cícero, um dos autores mais estimados na corte régia de Avis, segundo Joaquim de Carvalho (1949, p. 63), invoca a Aristóteles no seu *De Inventione*² como aquele “a quem nossa arte deve muitas contribuições e ornamentos”³ (I, 7, tradução nossa).

Pois bem, tanto Cícero no *De Inventione* quanto o anônimo autor da *Retórica a Herênio* – obra igualmente lida no medievo português⁴ – emulam Aristóteles ao preceituarem sobre a construção do elogio e da censura na retórica epidítica, a que chamam de demonstrativa. Enquanto Aristóteles (*Retórica*, I, 9, 1367b) assevera que o louvor e o vitupério devem ser direcionados apenas às ações – virtuosas no primeiro caso, vergonhosas no segundo – os citados retores latinos estabelecem uma tríplice divisão do elogio e da censura que engloba: (1) as circunstâncias externas – a ascendência, a pátria, as posses materiais, etc.; (2) o corpo – se é belo, proporcional, forte, saudável e ágil ou os seus contrários; e (3) o ânimo, ou a alma – quais são as suas virtudes ou os seus vícios (*De Inventione*, II, 177-178; *Retórica a Herênio*, III, 10-15). Para Aristóteles as circunstâncias

1. Segundo R. M. Rosado Fernandes (1993, p. 575) o rei D. Duarte faz referência à *Poética* de Aristóteles na primeira metade do século XV. Já a *Retórica* aristotélica passou a ser estudada na Universidade de Coimbra pelo menos desde 1562 (CASTRO, 1997, p. 729).

2. Esta obra ciceroniana constava no catálogo da biblioteca do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra pelo menos desde o começo do século XIII (FERNANDES, 2011, p. 15). Utilizamos aqui a versão em castelhano de Salvador Núñez (CICERÓN, 1997).

3. No original: “a quien nuestro arte debe muchas contribuciones y ornamentos”.

4. O Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça tinha no século XV em sua biblioteca um códice da *Rhetorica ad Herennium*, de autor desconhecido, mas à época atribuída a Cícero (FERNANDES, 2011, p. 15).

externas, como uma boa ascendência, por exemplo, são objeto de encômio, e não de elogio (*Retórica*, I, 9, 1367b). Cícero, por sua vez, é contundente ao dizer que o elogio e a censura, quando discorrem sobre o corpo e as circunstâncias externas, devem incidir não tanto nestes aspectos em si, mas na *maneira* como a pessoa de quem se fala lidou com eles, se de forma virtuosa ou viciosa: “Pois louvar a alguém por sua fortuna é estúpido e, censurá-lo por ela, pretencioso, mas quando se trata da alma o elogio é honroso e a censura eficaz”¹ (*De Inventione*, II, 178). Na tríplice divisão do elogio e da censura, portanto, o louvor às virtudes e o vitupério aos vícios acabam tendo um peso maior, pois o que importa mais – como em Aristóteles – são as ações. Poetas e historiadores deveriam estar atentos a isto.

Ora, é justamente a história que “exorta mais ardentemente” e que “mais severamente faz recuar dos vícios”, segundo o *topos historia magistra vitae*, instituído por Cícero no seu *De Oratore*. Ao vituperar os ímprobos e louvar de forma elegante os bons, a história apresenta-se como “luz da verdade, vida da memória, mestra da vida, mensageira da antiguidade” (CÍCERO apud AMBROSIO, 2005, p. 30). Este *topos*, comuníssimo no século XV português, foi atualizado pelos dois primeiros cronistas-mores da Casa Real de Avis, Fernão Lopes (138?-c.1460) e Gomes Eanes de Zurara (c.1405-c.1474). Deste modo, ao oferecerem numerosos *exempla* a serem imitados por suas virtudes ou repudiados por seus vícios, as crônicas de Lopes e de Zurara desempenhavam um papel importante na educação do seu público, composto especialmente por nobres (FRANÇA, 2006, p. 217-219).

Na instrução da nobreza medieval portuguesa através de exemplos históricos tinham um peso muito grande os modelos de escudeiros, cavaleiros e fidalgos que agiram segundo o que se esperava de um nobre ideal. Em poucas palavras: os nobres do presente deveriam agir como os virtuosos nobres do passado. Neste artigo, contudo, ocupar-nos-emos de um tipo inusitado empregado por Gomes Eanes de Zurara na construção do elogio de nobres nas suas crônicas: o “simples homem”. Se às vezes merece ser louvado quem se comporta de maneira *contrária* à de um “simples homem”, noutras é por justamente *equiparar-se* a alguém desta condição que alguns fidalgos são incensados pelo cronista de D. Afonso V (1432-1481). O “simples homem” é ainda utilizado por Zurara como meio para demonstrar que a dinastia a que servia, em que pese a sua origem bastarda, era plenamente aprovada por Deus. Tais diferentes formas de construção do louvor são possíveis graças à polissemia do termo “simples homem” – ou “homem simples” – na Idade Média ibérica.

Parvo como uma criança

D. Duarte (1391-1438), quando era ainda infante e se encontrava associado ao trono², em nome do seu pai, o rei D. João I (1357-1433), introduziu algumas mudanças nas eleições municipais de Portugal. Com a implantação do *Regimento dos Corregedores de*

1. No original: “Pues alabar a alguien por su fortuna es estúpido y, censurarlo por ella, pretencioso, pero cuando se trata del alma el elogio es honroso y la censura eficaz”.

2. Desde cerca de 1411, com o início dos preparativos para a tomada de Ceuta, e até a morte de D. João I, em 1433, D. Duarte, por determinação do pai, ocupou-se dos assuntos de justiça, de administração e de fazenda do reino (DUARTE, 2005, p. 60-61).

1418¹, promulgado em setembro daquele ano, foi estabelecido que os juízes, vereadores, procurador e todos os homens bons de cada lugar deveriam se reunir na câmara do concelho, onde escolheriam seis homens bons. Estes formariam três duplas apartadas entre si e, após jurarem sobre os Evangelhos, deveriam escrever os nomes de fidalgos e cidadãos do município que julgassem aptos a exercerem os cargos de juízes, vereadores, procuradores, coudéis, tabeliães, escrivães da câmara e juízes dos órfãos. Ao final ter-se-ia, portanto, três róis de nomes de elegíveis para os ditos cargos. Com as listas em mãos o corregedor da comarca², aconselhado pelos oficiais e homens bons presentes, faria uma lista única, com os nomes separados por cargos. O corregedor deveria mandar então que se escrevesse cada um dos nomes separadamente em tiras de papel, as quais seriam enroladas em “pelouros”, isto é, bolas, de cera. Para cada cargo havia um saco específico, onde os pelouros seriam lançados. Proceder-se-ia, a partir de então, ao sorteio dos nomes dos oficiais (DUARTE, 2005, p. 65-67; OLIVEIRA, 1887, p. 29-30).

Quem tiraria dos sacos os nomes dos novos membros da câmara concelhia? Até a elaboração deste regimento não havia uma normatização neste sentido para todo o reino. Uma lei determinava que fosse um homem bom do concelho; outra dizia que, devido à sua pureza e ingenuidade, uma *criança* estava mais próxima da vontade de Deus, motivo pelo qual ela deveria proceder ao sorteio (DUARTE, 2005, p. 67).

No que diz respeito à simbologia da criança enquanto veículo dos desígnios divinos, note-se o que escreve o anônimo autor da *Crónica do Condestável*³. Segundo ele, meninos de Coimbra já saudavam o Mestre de Avis como rei tão logo ele chegou àquela cidade para as cortes, em 3 de março 1385, e isto só poderia ser “*mandado de Deos, que falava pelas bocas daqueles moços como per bocas de prophetas*” (ANÔNIMO, 1972, p. 116, grifo nosso). Fernão Lopes segue de perto a narrativa da *Crónica do Condestável* ao tratar deste episódio: o autor assevera que D. João, D. Nuno Álvares Pereira (1360-1431) “e muitos dos que hi viinham, maravilhavamse deisto muito, avemdoo por cousa estranha, e assi como milagre, dizendo que Deos os movera a fazer aquello, e fallava per aquelles moços come per bocas de profetas” (LOPES, 1983, p. 390, grifo nosso). O paralelo com a entrada triunfal de Jesus Cristo em Jerusalém no Domingo de Ramos, ocasião em que o Messias teria sido saudado e aclamado como rei por crianças da Cidade Santa, é por demais evidente. Nas palavras da mais recente biógrafa de D. João I, ao lermos o relato lopesiano “ouvimos as vozes, inocentes e livres, de crianças, mensageiros da vontade divina, gritar por Portugal e pelo rei que sobre ele reinará” (COELHO, 2005, p. 60). É pela “boca de pequeninos”, afinal, que Deus fala, segundo a Sagrada Escritura⁴ (*Mateus*, 21:1-11).

1. O regimento dos corregedores anterior era do reinado de D. Afonso IV (1291-1357) e dele são conhecidas duas versões, uma de 1332 e outra de 1340 (DUARTE, 2005, p. 66, nota 1).

2. Na Idade Média o reino português estava dividido em seis comarcas: Entre-Douro-e-Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremaduras, Entre-Tejo-e-Guadiana (ou Entre-Tejo-e-Odiana, e ainda Alentejo) e Algarve. A fiscalização administrativa, judicial e tributária de cada uma destas comarcas por parte da Coroa era feita através de um corregedor (DUARTE, 2005, p. 66; GOMES, 2009, p. 158).

3. Única crônica biográfica senhorial produzida em Portugal antes de 1450 a chegar aos nossos dias, a *Crónica do Condestável* provavelmente foi escrita por um cavaleiro pertencente a alguma ordem militar alheio à corte, segundo Teresa Amado (1993, p. 186-187). Esta obra foi uma das principais fontes narrativas utilizadas por Fernão Lopes para a escrita de suas crônicas dos reinados de D. Fernando e de D. João I (AMADO, 1997, p. 67-175; MONTEIRO, 1988, p. 87-88).

4. Todas as referências bíblicas neste artigo são citadas a partir da *Bíblia de Jerusalém*, São Paulo: Paulus, 2002.

Com o *Regimento dos Corregedores de 1418* temos a seguinte novidade que deveria ser implementada em todos os municípios portugueses por ocasião das eleições locais:

Ao tempo que ouuerem de fazer os ofiçiaaes, seg° seu foro ou costume, mandarom apregoar o conçelho, e presentes todos, *metera huũ homẽ sinpres a mão*, reuoluendo bem esses pelouros em cada saco, e dhi tirara de cada huũ os pelouros que conprem pera os ofiçiaaes; e aquelles que assi sairem nos pelouros sejam ofiçiaaes, e outros nom (apud OLIVEIRA, E. F. de, 1887, p. 31, grifo nosso).

Quem seria tal “homem simples”? Vejamos o que diz a autoridade do rei D. Alfonso X de Leão e Castela (1258-1295) em suas *Siete Partidas*, código jurídico conhecido em terras portuguesas desde o século XIII e com aplicação local já na centúria seguinte (SILVA, 1985, p. 161). Para o *Sábio* o “homem simples” corresponde basicamente ao lavrador. Na *Partida Primera*, por exemplo, determina-se que entre aqueles que eventualmente podem alegar que descumpriram uma lei por desconhecê-la estão, além dos cavaleiros, dos menores de 25 anos e das mulheres, os “*aldeões simples* porque usam sempre entre *gentes desentendidas*, ou não são sabedores do direito, e todo seu entendimento é em saber *lavr* as herdades”¹ (D. ALFONSO X, 1807a, p. 22, tradução e grifo nossos). Na *Partida Tercera*, no passo em que se trata daqueles que se queixam de haverem pago a outrem algo a que não estavam obrigados, é citado como exemplo, além do cavaleiro, do menor de 14 anos e da mulher, o “*homem simples lavrador de terra* que viva fora em aldeias e *não é sabedor* de foro”² (D. ALFONSO X, 1807b, p. 505, tradução e grifo nossos). Por fim, na *Partida Quinta* o *Sábio* reafirma que no seu senhorio todos devem conhecer as suas leis, porém uma vez mais contempla as exceções feitas para o cavaleiro, a mulher, o menor de 25 anos e o “*lavrador simples*”³ (D. ALFONSO X, 1807c, p. 338, tradução e grifo nossos).

Tal é também o sentido forte para “homem simples” em Portugal no século XV. Armindo de Sousa, ao estudar as cortes medievais portuguesas realizadas entre 1385 e 1490, notou que os procuradores do povo – os homens bons e cidadãos honrados dos concelhos – utilizavam recorrentemente o termo “*símprezes*” como um *topos* para se referirem especialmente aos homens do campo, contrapondo-os aos habitantes das cidades e vilas de maior importância. Seu uso é quase sempre pejorativo e corresponde em linhas gerais aos aldeões e vilões – ou seja, à maioria dos habitantes do reino⁴ –, estereotipados como ignorantes, ingênuos, estúpidos, influenciáveis e iletrados (SOUSA, 1990, p. 221). Não se esqueça que na Idade Média portuguesa a figura do lavrador era tomada como alegoria de todo o terceiro estado, ainda segundo Armindo de Sousa (1997, p. 337). Daí a necessidade de homens bons e cidadãos honrados, a aristocracia do estado popular, buscarem se afastar de tal tipo. Eis o que disseram de si mesmos nas citadas cortes de Coimbra de 1385: “*Os milhores, ou de melhor entender*, e mais manteudos, e naturaes, e aparentados do Reyno, e nos Logares” (apud SOUSA, 1985, p. 18, nota 23, grifo nosso). Autoproclamados como os

1. No original: “aldeanos simples porque usan siempre entre gentes desentendidas; ú non son los sabidores del derecho, et todo su entendimiento es en saber labrar las heredades”.

2. No original: “home simple labrador de tierra que viva fuera en aldeas et non es sabidor de fuero”.

3. No original: “labrador simple”.

4. Durante a Idade Média predominavam em Portugal “as aldeias e as vilas, todas elas pequenas, de reduzida importância, entremeadas de meia dúzia de cidades”, segundo Oliveira Marques (1985, p. 282). A sociedade portuguesa de então tinha, portanto, um caráter essencialmente camponês (SANTOS, 1998, p. 97).

“de melhor entender”, os homens bons e cidadãos honrados viam-se, pois, como a antítese dos ignorantes “homens simples” do povo, ao mesmo tempo em que se apresentavam como os seus legítimos procuradores, os mais competentes para representá-lo diante do rei e dos deputados da nobreza e do clero durante as reuniões das cortes (HESPANHA, 1982, p. 214-215, 378).

Assim como o adjetivo “simples” não se restringia ao homem do campo, mas estendia-se em sentido geral a qualquer componente do povo miúdo tido por pouco esperto, o mesmo se dava com a palavra “rústico”. O jurista italiano Bártolo de Sassoferrato definiu no século XIV o “rústico” como aquele que vive fora dos muros de uma cidade ou de um castelo, numa região de pouca importância. Definição similar é conferida por seu discípulo Baldo dos Ubaldi. Mesmo nestes autores, todavia, o termo “rústico” não se limitava ao mundo rural, mas incluía também as conotações pejorativas de “grosseiro”, “rude” e “ignorante”. Em Dante e em Petrarca o “rústico”, seja no vernáculo, seja em latim, corresponde a “burro”, “besta”, e no tempo destes poetas era recorrente o *topos* “homens rústicos e bestiais”. “Rústico” já era então sinônimo de pessoa dos estratos inferiores do povo e mesmo o antônimo não apenas de “letrado”, mas também de “nobre”. O termo “rústico” comportava ainda “a ideia de *simplicidade de espírito*, mas de uma simplicidade que expunha ao desfrute e à exploração”, de acordo com António Manuel Hespanha (2010, p. 160-161, 189-190, grifo nosso).

É emblemático, pois, que por resolução do infante herdeiro do trono português fosse justamente da mão de um “homem simples” – um bronco, um ignorante, um rústico – que seriam sorteados os nomes de homens bons, cidadãos e fidalgos que exerceriam o poder político em nível local nos anos seguintes a 1418 (DUARTE, 2005, p. 67). Nesta perspectiva, o “homem simples” se aproxima em ingenuidade, pureza e humildade da criança anteriormente utilizada para efetuar o sorteio. É o que dizem também os Evangelhos, os quais relatam que Jesus Cristo chamou uma criança, colocou-a entre os seus discípulos e declarou que, a menos que estes fossem humildes como ela, não entrariam no reino dos céus (*Mateus*, 18:1-4; *Marcos*, 9:36-37; *Lucas*, 18:15-17).

A associação entre o “homem simples” do povo e a figura infantil é perceptível no léxico português medieval, no qual a palavra “parvo” era empregada como sinônimo tanto de criança quanto de indivíduo ingênuo e pouco inteligente, especialmente das camadas baixas do povo. Segundo a definição oferecida por Antenor Nascentes no seu *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (1955, p. 383), “parvo” vem do latim *parvu*, quer dizer, “pequeno”. Por extensão o termo “parvo” passou a ser também utilizado para se referir ao indivíduo que apresenta a “ingenuidade natural” dos pequenos, ou seja, das crianças.

Assim, Fernão Lopes elogia o condestável D. Nuno Álvares Pereira por ter alta e prudente conversação com os de “meor estado”, ao mesmo tempo em que se mostrava “aos muito pequenos tam doce como parvo”, igualando-se no colóquio a eles. Este mesmo cronista conta que durante o cerco de pouco mais de três meses imposto a Lisboa¹ por D. Juan I de Castela (1358-1390) “emduziam as madres os inoçentes parvoos que tinham do collo, que alçassem as mãos ao çeeo, emsinamdolhe como dissessem, que prouguesse a Deos dajudar os Portugueeses” (LOPES, 1983, p. 261, 426). E Gomes Eanes de Zurara escreve que alguns capitães da armada que partira para conquistar Ceuta, em 1415, ao

1. Este assédio dos castelhanos ocorreu entre o final de maio e o começo de setembro de 1384 (MONTEIRO; SILVA, 2004, p. 37).

discutirem a possibilidade de D. João I ter sido ludibriado pelo prior do Hospital¹ – um dos que o convenceram a investir sobre a dita cidade marroquina – concluíram que “el-Rei não é parvo nem este feito não é para ter em jogo” (ZURARA, 1992, p. 203). De fato: nem D. João I era tolo como um menino, nem a tomada de Ceuta foi uma brincadeira de criança. Tanto que o monarca retornou vitorioso para Portugal e, ao fazer a sua entrada régia em Évora, foram recebê-lo com alegria fervorosa “não somente as pessoas de cumprido entendimento, mas os meninos parvos haviam entender para se alegrarem com a vinda daquele príncipe” (ZURARA, 1992, p. 290).

Além de “parvo” os cronistas da centúria de Quatrocentos em Portugal também utilizam a palavra “simples” para se referirem ao homem de inteligência limitada. Fernão Lopes, por exemplo, escreve que quando o rei D. Fernando (1345-1383) começou a mudar o valor da moeda “era espanto da *simprizidade das gentes, nom soamente do poboo meudo mas dos privados d’el-rrei e de seu conselho*” (LOPES, 2004, p. 190, grifo nosso). Como se pode perceber, para este cronista o “simples” por excelência é o homem dos estratos baixos do povo. Quando os de condição social mais elevada – neste caso os privados del-rei e os seus conselheiros – agem de forma semelhante é necessário especificar.

Já Gomes Eanes de Zurara escreve que Fernão Fogaça², então vedor do infante D. Duarte, fora numa embaixada simular um desafio de D. João I ao “duque da Holanda”³ por supostamente homens do senhorio do dito duque estarem fazendo dano aos mercadores portugueses. O nobre neerlandês, informado das reais intenções do *Rei de Boa Memória*, a saber, confundir as pessoas sobre o destino da poderosa frota que se armava em Portugal com o fito de tomar Ceuta, aceitou fazer parte da encenação, dando a entender aos presentes que não temia o ataque do rei de Portugal aos seus domínios⁴. Pois bem, para o que nos interessa cumpre destacar que Zurara afirma que, estando o dito Fernão Fogaça na corte do duque da Holanda, “*não ficou tão simples*, que lhe mui bem não soubesse agradecer por suas boas palavras pela parte de el-Rei [D. João I] seu senhor” (ZURARA, 1992, p. 111-114, grifo nosso). Quer dizer, Fernão Fogaça, alto funcionário da burocracia da corte, sabia como se comportar de forma digna e como se expressar de maneira eloquente numa respeitada corte estrangeira, conforme se esperava de um embaixador de um monarca. Sua conduta é louvável, portanto, justamente por não se assemelhar à de um ignorante “simples homem”.

Ao elogiar Lisboa como a cidade “mais nobre do reino de Portugal” Zurara conclui que “por semelhante os seus moradores, contando a maior parte pelo todo, são mais nobres e de maiores fazendas”. O cronista espera, porém, que “*não seja algum tão simples* que tome esta palavra *grossamente*”. Não fossem os nobres de outros lugares do reino maldizê-lo

1. Trata-se de D. Álvaro Gonçalves Camelo, o qual, juntamente com Afonso Furtado, capitão do mar, sob o pretexto de irem à Sicília negociar o casamento do infante D. Pedro com a sua rainha, fizeram paradas estratégicas em Ceuta para observarem e estudarem em detalhes a cidade para um ataque exitoso (COELHO, 2005, p. 174).

2. Filho de Lourenço Anes Fogaça, chanceler-mor de D. João I, Fernão Fogaça foi vassalo e criado régio, vedor do infante D. Duarte e, com a ascensão deste ao trono, substituiu o seu pai como chanceler-mor do reino. Desde 1416 era senhor de Odemira (FREITAS, 1996, p. 181-183).

3. Trata-se de Guilherme (1365-1417), 2º. duque da Baviera que foi também conde da Holanda, da Zelândia e do Hainaut (FARIA, 2019, p. 45).

4. Como se pode ler no diário do veneziano António Morosini, em Flandres e em Veneza se acreditou nesta artimanha do rei português de que o alvo do ataque seria a Holanda (BRAGA, 1998, p. 240).

por conta de tal *amplificatio* laudatória a Lisboa e aos seus habitantes. Ancorando-se na autoridade de Paulo Vegério Zurara explica que não é que os nobres lisboetas fossem mais especiais que os das outras cidades e vilas portuguesas; a cidade de Lisboa é que, por ser a maior, esplendia mais, o que se refletia nos seus moradores (ZURARA, 1973, p. 171, grifo nosso). O cronista constrange o seu público a aceitar o seu elogio à maior urbe do reino¹ na medida em que aponta como “simples” e “grosseiros” todos aqueles que discordarem do seu argumento. Uma vez mais, portanto, o “simples homem” é utilizado por Zurara como um contraponto na construção do elogio.

Um último exemplo zurariano, similar ao anterior: o cronista, depois de escrever o que teria sido uma prédica proferida pelo frei João de Xira² na Ceuta já tomada pelos portugueses, pede que “*não seja [...] algum de tão simples conhecimento* que presuma que este é o próprio teor daquele sermão” (ZURARA, 1992, p. 276, grifo nosso). Apela Zurara para a competência do seu público enquanto leitor e ouvinte de narrativas históricas no sentido de perceber o seu engenho na construção de um discurso verossímil segundo a dignidade da personagem que o profere. Escrevendo décadas depois da conquista de Ceuta, seria impossível ao cronista transcrever literalmente tudo o que o frei João de Xira proferira em seu sermão. Só alguém pouco inteligente, um “simples”, acreditaria em tal possibilidade. E assim é que, como notou Joaquim de Carvalho (1949, p. 245-251), a arenga que Zurara atribui ao citado clérigo contém trechos tomados do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, obra escrita pelo infante D. Pedro (1392-1449) e por seu confessor, frei João Verba, após a tomada de Ceuta³, o que comprova que a prédica que consta na crônica fora composta por Zurara recorrendo a textos de autoridade reconhecida, e não pelo frei João de Xira. Era até de se esperar, a propósito, que um público instruído soubesse reconhecer tais empréstimos⁴ ao ler ou ouvir a leitura de uma obra. Autor e público, afinal, deveriam compartilhar de uma mesma “memória dos *topoi*” para que o discurso fosse minimamente compreendido, segundo João Adolfo Hansen (2006, p. 86). Um “simples homem”, evidentemente, dada a sua limitação intelectual, não estaria apto a compor um público tão qualificado. Daí o pedido zurariano para que os seus leitores e ouvintes não agissem como alguém deste tipo.

Mensageiro de Deus

Entendemos que, ao substituir a criança pelo “homem simples” do povo, ambos “parvos”, no sorteio dos cargos concelhios, D. Duarte preservava a simbologia da falta de conhecimento comum às duas figuras. Daí resulta que ambas eram tidas como ingênuas e desprovidas de malícia, o que acabaria por conferir maior lisura ao processo eleitoral. Neste sentido, tanto a criança quanto o “homem simples” estariam qualificados para servirem

1. Sobre o louvor a cidades na Antiguidade e no Medievo, ver Curtius (1957, p. 163-164).

2. O franciscano João de Xira foi confessor de D. João I e representou Portugal no concílio de Pisa, em 1409, no qual se discutiu o Grande Cisma do Ocidente. Este frei obteve ainda licença papal para a fundação do Mosteiro de Santa Clara de Entre-Ambos-os-Rios (COELHO, 2005, p. 140, 211 e 217).

3. O *Livro da Virtuosa Benfeitoria* foi escrito entre 1418 e 1425, segundo Rita Costa Gomes (1993, p.681).

4. Dizemos “empréstimos” porque o que se entende atualmente como plágio não é aplicável à Idade Média. Para uma maior discussão sobre este assunto, especialmente em Zurara, remetemos a Joaquim de Carvalho (1949).

como mensageiros da vontade divina, fosse para sortear os nomes dos novos oficiais da câmara de um concelho, fosse para algo maior. A saudação dos meninos de Coimbra ao Mestre de Avis como rei é disto exemplo, como vimos em Fernão Lopes. Quanto a Gomes Eanes de Zurara, encontramos em suas crônicas alguns parvos “simples homens” do povo falando como se fossem profetas para maior louvor da Dinastia de Avis.

D. João I, seus filhos e uns poucos conselheiros próximos guardaram durante anos o segredo de que a poderosíssima frota que se armava em Portugal no começo da segunda década do século XV teria como objetivo a tomada de Ceuta. Se a quase totalidade dos portugueses não tinha disso conhecimento, mais mal informados estavam os monarcas estrangeiros. O rei D. Fernando I de Aragão (1380-1416) chegou mesmo a enviar no primeiro semestre de 1415 um espião a Lisboa, Ruy Díaz de Vega, com o objetivo de colher o máximo de informações e, mais importante, descobrir qual seria o alvo do ataque. Depois de muito observar, Ruy Díaz de Vega não conseguiu definir com um mínimo de segurança qual seria o destino da armada portuguesa: ele apresentou em suas cartas tantas alternativas que, no final, só conseguiu deixar o rei de Aragão mais confuso (DUARTE, 2015, p. 80-97). Os que foram naquela expedição só souberam para onde estavam indo em Lagos, no Algarve, já relativamente próximos do Marrocos e às vésperas do assalto. Zurara parece se divertir ao elencar as conjecturas que surgiram nos anos dos preparativos: uns diziam que o rei organizava tão aparatosa expedição para levar a sua filha, a infanta D. Isabel (1397-1471), para se casar na Inglaterra, depois do que ajudaria o rei inglês a conquistar a França; outros acreditavam que os destinos eram os reinos de Nápoles e da Sicília, onde D. João I casaria dois dos seus filhos com as suas respectivas rainhas; havia quem pensasse que se tratava de uma romaria à Terra Santa, em pagamento de promessa pela vitória sobre os castelhanos na Batalha de Aljubarrota; ou talvez o objetivo fosse guerrear Bruges, Holanda, o antipapa de Avignon ou a Normandia (ZURARA, 1992, p. 119-120).

Ninguém acertava. Houve, porém, um homem que se chegou ao *Rei de Boa Memória* com “a cidade de Ceuta toda debuxada assim perfeitamente como ela está”. Segundo a narrativa zurariana D. João I sobressaltou-se, pensando que o seu segredo tinha sido, enfim, descoberto. Ainda assim o soberano prudentemente desprezou o homem que o procurou, nem dando mostrança de contentamento, nem de raiva. O cronista oferece então a seguinte interpretação para este acontecimento:

Bem poderemos certamente entender, que *a vontade de Deus* era de encaminhar, todavia, como el-Rei houvesse a vitória daquele feito, *quando aquele simples homem fora de nenhuma presunção que a semelhante negócio tangesse, movido por graça especial, a qual ele não conhecia nem sabia*, lhe apresentava assim aquela figura, por que, mais ligeiramente, pudesse tirar algumas dúvidas, se as, em sua vontade tinha, acerca da conquista da cidade (ZURARA, 1992, p. 115-116, grifo nosso).

Deste modo, de acordo com Gomes Eanes de Zurara, não é que o “simples homem” tivesse descoberto ou sequer suspeitasse do destino da frota. O entendimento de alguém de tal condição era, afinal, curto. Se os mais inteligentes do reino e da cristandade não sabiam, como poderia um “simples” sabê-lo? Certamente Deus estava falando pela sua boca. Ao apresentar diante dos olhos do rei português o desenho da cidade que ele secretamente planejava tomar, aquele desconhecido “simples homem” servira de instrumento divino para tirar quaisquer dúvidas que D. João I porventura ainda tivesse no seu íntimo a respeito da

decisão de investir sobre Ceuta. Era, sim, “vontade de Deus” a guerra contra os mouros africanos, a despeito do que dissessem quaisquer vozes dissonantes, e tal vontade fora reafirmada pela própria divindade através da boca de um “simples homem”, segundo o cronista.

É ainda na primeira crônica zurariana que somos apresentados a um outro “simples homem” que pela sua boca transmitiu os desígnios divinos. Zurara escreve que na ocasião em que o infante D. Henrique (1394-1460) supervisionava a armação dos navios que saíam do Porto para a tomada de Ceuta um frade dominicano daquela cidade teve uma visão. Estando ele de madrugada diante do altar da Virgem Maria fazendo as suas orações apareceu-lhe Nossa Senhora, a qual tinha diante de si D. João I ajoelhado e armado, com as suas mãos levantadas aos céus a receber uma espada resplandecente. Continua o cronista: “E, *porque este bom homem era simples*, não quis contar esta visão, senão a um outro frade, seu amigo, que era sacristão daquele mosteiro”(ZURARA, 1992, p. 138, grifo nosso). Os frades em geral compunham o baixo clero, estado-estatuto no qual se encontravam religiosos que se comportavam cotidianamente como os do povo miúdo, de onde geralmente provinham e com quem se misturavam. O baixo clero – e por vezes até mesmo o médio clero – no dizer de Armindo de Sousa (1997, p. 367) “mentalmente era povo”¹. Assim, não sendo um prelado importante, aquele frade inominado achou prudente comunicar a sua visão profética naquele momento apenas a um outro de sua condição social que servia como sacristão. Estava Deus, portanto, novamente utilizando um “simples homem” próximo ao povo para reafirmar a sua já tomada decisão de que os cristãos de Portugal derrotariam os mouros de Ceuta, segundo Zurara.

Mais um exemplo do uso de um “simples homem” por parte da Providência Divina para enviar recados aos portugueses pode ser encontrado em outra obra zurariana, a *Crônica do Conde D. Pedro de Meneses*, a qual é, cronológica e tematicamente, uma continuação da *Crônica da Tomada de Ceuta* (BROCARD, 1997, p. 9). Durante um dos cercos impostos pelos mouros a Ceuta na tentativa de recuperá-la, um “elche”², neste caso um ex-muçulmano convertido ao cristianismo, lançou-se na cidade, a despeito do grande número de inimigos que bloqueava os seus acessos. A explicação para tal façanha, segundo o cronista, estaria na vontade divina: “*como quer que elle hera homẽ açaz de symprez, prouve a Deus de lhe abrir caminho como se não perdesse*”. A chegada daquele elche, após “milagrosamente” furar o cerco dos mouros, foi providencial, uma vez que através dele o conde D. Pedro de Meneses (1370-1437), primeiro capitão de Ceuta, pôde colher preciosas informações acerca dos planos dos seus inimigos (ZURARA, 1997, p. 477, grifo nosso).

1. Maria Helena da Cruz Coelho (1998, p. 126) lembra que, ainda que o pároco comum pudesse ser considerado superior aos da freguesia por pregar e ministrar os sacramentos, no cotidiano ele comia, bebia e se vestia como a maioria dos que lhe iam ouvir a missa. Como notou Oliveira Marques (1987, p. 479), o baixo clero divertia-se juntamente com os do povo miúdo na Idade Média portuguesa. Dependente do senhor do domínio, ignorante literário e carente de conhecimentos teológicos, na prática o cura da aldeia acabava fazendo parte do grupo popular (TAVARES, 1992, p. 343).

2. Do árabe *‘ilj*, isto é, “estrangeiro”. O termo “elche” era utilizado para se referir tanto ao cristão que abandonava a sua fé e abraçava o Islã quanto ao mouro que se convertia ao cristianismo (FARINHA, 1999, p. 54).

Modelo de humildade

No mesmo capítulo em que apresenta a criança como símbolo de humildade, já atrás referido, o *Evangelho Segundo São Marcos* (9:34-35) diz que os discípulos “vinham discutindo sobre qual era o maior”, ao que Jesus, imediatamente antes de chamar a criança, disse-lhes: “Se alguém quiser ser o primeiro, seja o último de todos e o servo de todos”. Já o *Evangelho Segundo São Lucas* (18:14) antepõe à apresentação da criança como exemplo de humildade o famoso adágio atribuído a Cristo: “Pois todo o que se exalta será humilhado, e quem se humilha será exaltado”.

Para Santo Tomás de Aquino, “que entre os doutores teólogos foi o mais claro ensinador”, segundo Zurara (1973, p. 8), depois das virtudes teológicas (fé, esperança e caridade), das virtudes intelectuais (sabedoria, ciência e entendimento) e da justiça, a humildade é a mais perfeita das virtudes. Ela participa da virtude cardeal da temperança e se caracteriza por um “certo louvável rebaixamento de si mesmo”¹. Esta atitude, porém, deve ser fruto de um juízo interior da mente e deve advir da alma. Se o autorrebaixamento se dá por “puro formulismo exterior e hipócrita”², cai-se no oposto da humildade, que é o vício da soberba (TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teologica*, 2-2, q. 161, a. 1-5, tradução nossa).

O cavaleiro D. Nuno Álvares Pereira teria sido um modelo desta virtude, segundo o anônimo autor que historiou a sua vida. Pouco depois de ter liderado um pequeno exército português na vitória sobre uma multidão de castelhanos por ocasião da Batalha dos Atoleiros, D. Nun’Álvares partiu a pé com os seus homens em romaria até a igreja de Santa Maria do Assumar em agradecimento. Era Quinta-Feira de Endoenças de 1384 e a distância percorrida foi de cerca de uma légua. Chegando lá os portugueses encontraram o templo profanado: os castelhanos haviam alojado ali as suas bestas e a igreja estava coberta de estrume. Eis a atitude daquele que viria a ser conhecido como o *Santo Condestável*: “E ante que se apousentasse mandou-a limpar e ele foi o primeiro que ajudou tirar o esterco fora” (ANÔNIMO, 1972, p. 82). Tal passagem é repetida praticamente *ipsis litteris* por Fernão Lopes na primeira parte da *Crónica de D. João I* (1983, p. 184). Atuou o condestável de Portugal, pois, como o mais simples dos serviçais, não se importando em sujar as suas mãos ao realizar a limpeza da casa da sua santa de devoção, promotora da sua vitória sobre os seus inimigos.

Há também um caso interessante de virtuosa auto-humilhação de nobres em Gomes Eanes de Zurara: o nosso cronista louva o conde D. Duarte de Meneses (1414-1464), primeiro capitão de Alcácer Ceguer³, bem como outros nobres que defendiam com ele aquela vila, por terem agido humildemente, rebaixando-se à simplicidade de homens do povo em seu serviço ao rei de Portugal e à fé cristã no Marrocos. Vejamos.

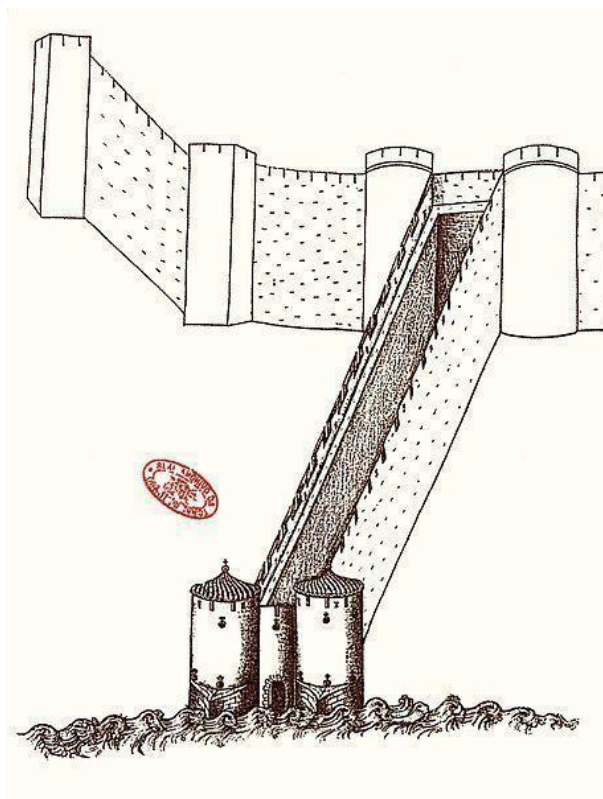
A vila de Alcácer Ceguer, diferentemente de Ceuta, fora construída a uma certa distância do mar. Deste modo, durante o primeiro cerco dos mouros, realizado entre o fim de 1458 e o começo do ano seguinte, os cristãos viram-se impedidos de receber ajuda em alimentos, armas, munição e combatentes a partir dos navios. Findo o assédiourgia que se construísse imediatamente uma “couraça”, isto é, um caminho amuralhado entre a vila e a água (Figura 1) (DUARTE, 2003, p. 434).

1. No original: “cierto laudable rebajamiento de sí mismo”.

2. No original: “puro formulismo exterior e hipócrita”.

3. Esta vila marroquina, situada no Estreito de Gibraltar, como Ceuta, foi tomada pelas hostes de D. Afonso V em agosto de 1458 (GOMES, 2009, p. 230-235).

Figura 1 – Projeto de couraça de Alcácer Ceguer



Fonte: Desenho a bico-de-pena sobre papel, Diogo Boitaca, 1502. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, gaveta XV, maço 18, nº. 26, fl. 3.

Zurara informa que D. Afonso V enviou em navios desde o reino muitas pedras e cal, além de uma “soma de mestres e officiaaes pera laurarem naquella coyraça”. Aos nobres caberia fazer a guarda enquanto os homens dos mesteres e os seus ajudantes estivessem ocupados no trabalho pesado da construção. A urgência da obra, contudo, obrigou a fidalguia a literalmente pôr a mão na massa, segundo Zurara:

onde dom Duarte trabalhou muyto por que aallem do grande auyamento que daua aas cousas pera se a fazenda delRey aproueitar. *elle per sy meesmo andaua ally seruindo com a pedra e cal como se fora um simprez homem que foy aazo de todollos outros fidalgos e scudeyros fazerem semelhante* (ZURARA, 1978, p. 200, grifo nosso).

Mesteirais, ou oficiais mecânicos, entre os quais eram contados os pedreiros, compunham, juntamente com os lavradores, a chusma da “gente miúda”¹, segundo D. Alfonso X de Leão e Castela (1807b, p. 87). Estes, assim como os serviços em geral, eram considerados “vis” na Idade Média portuguesa porque se sujavam trabalhando com as mãos. Diferentemente dos nobres e dos cidadãos dos concelhos, portanto, não eram nem “limpos”, nem “honrados” (GODINHO, 1971, p. 63, 83-84). Apesar disso, o capitão de Alcácer Ceguer, que era o

1. No original: “gente menuda”.

maior e mais honrado dos fidalgos ali presentes, de *motu proprio* sujou as suas mãos e entregou-se ao trabalho braçal para que mais rapidamente a couraça fosse concluída. O objetivo, como se vê, era o bem comum. Constrangidos por tal exemplo de humildade, todos os outros nobres da vila cristã juntaram-se a D. Duarte de Meneses e aos trabalhadores da gente miúda no trabalho da construção da couraça. Rui de Pina (1440-1522), que muito provavelmente utilizou a *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses* como uma das fontes para a sua *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, ao narrar este acontecimento diz que “Dom Duarte de noite e de dia *pera bom enxemplo de todos, assy servia e melhor que qualquer outro pobre servyçal que hy andasse*” (PINA, 1977, p. 785, grifo nosso).

Longe de terem perdido a sua honra, aqueles escudeiros e fidalgos, especialmente o conde D. Duarte de Meneses, foram louvados como exemplos de humildade por Gomes Eanes de Zurara através do modelo do “simpres homem”. E assim é que o cronista, ao escrever a história autorizada pelo rei, cumpre o que prometem os Evangelhos: “Os humilhados serão exaltados” (*Mateus*, 23:12; *Lucas*, 14:11, 18:9-14).

Considerações finais

As crônicas de Gomes Eanes de Zurara podem ser tomadas como “espelhos de nobres”, segundo André Luiz Bertoli (2009, p. 42), uma vez que tais narrativas históricas fornecem abundantes *exempla* nos quais a nobreza de Portugal deveria se espelhar, imitando as virtudes e repudiando os vícios de outros nobres do passado. Como vimos, contudo, para a construção zurariana deste nobre exemplar concorre também o tipo “simples homem” do povo, seja como antimitelo – é louvável o nobre que não age com “simplicidade”, quer dizer, como um parvo, ou um rústico –, seja como modelo – merece elogio o nobre que, como se fosse um “simples homem”, demonstra a virtude cristã da humildade nas ocasiões necessárias. Não são as boas e virtuosas ações que devem ser objeto de louvor, segundo vimos com Aristóteles e Cícero?

Lembremos ainda que a Dinastia de Avis empenhou-se numa manipulação da memória e do esquecimento¹ que promovia o olvido da sua origem bastarda ao mesmo tempo em que a glorificava como um produto da Providência Divina, e não um mero acidente de circunstâncias terrenas e políticas. Esta nova casa real portuguesa buscou justificar-se tanto por leis humanas quanto pela vontade de Deus (SOUSA, 1984, p. 449). Para o bem de Portugal a família avisina apresentava-se e era apresentada como unida, santa e culta, como destaca Luís Adão da Fonseca (2005, p. 243). Os cronistas-mores da corte régia tiveram um papel importantíssimo em tal propaganda mnemônica. Gomes Eanes de Zurara não se limitou a adjetivar o fundador da Dinastia de Avis, D. João I, e a sua esposa, D. Filipa de Lencastre (1360-1415), como “santos” (ZURARA, 1992, p. 161, 168 e 295). Para comprovar que a linhagem fundada por este régio casal era guiada desde os Céus o cronista valeu-se por três vezes da figura do “simples homem” como mensageiro da aprovação divina. Do mesmo modo que em Fernão Lopes crianças ‘falaram como profetas’ e anteviram a aclamação do Mestre de Avis como rei em Coimbra em 1385, em Zurara “simples homens”, parvos como crianças, também profetizaram a vitória

1. Segundo o conceito apresentado por Paul Ricoeur (2007, p. 93-99).

desta mesma personagem, já então D. João I, sobre os infiéis do Marrocos. Neste sentido, o “simples homem” foi utilizado por Gomes Eanes de Zurara como meio de louvar os planos e principalmente os feitos “divinamente” pré-aprovados da Casa Real de Avis.

Referências bibliográficas

ALFONSO X (Don). *Las siete partidas del rey D. Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. t. I. Partida Primera. Madrid: Imprenta Real, 1807a. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-1-partida-primera--0/html/>>. Acesso em: 18 out. 2020.

ALFONSO X (Don). *Las siete partidas del rey D. Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. t. II. Partida Segunda y Tercera. Madrid: Imprenta Real, 1807b. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-2-partida-segunda-y-tercera--0/html/>>. Acesso em: 18 out. 2020.

ALFONSO X (Don). *Las siete partidas del rey D. Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. t. III. Partida Cuarta, Quinta, Sexta y Septima. Madrid: Imprenta Real, 1807c. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-siete-partidas-del-rey-don-alfonso-el-sabio-cotejadas-con-varios-codices-antiguos-por-la-real-academia-de-la-historia-tomo-3-partida-cuarta-quinta-sexta-y-septima--0/html/>>. Acesso em: 18 out. 2020.

AMADO, Teresa. Crónica do Condestabre. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Caminho, 1993. p. 186-188.

AMADO, Teresa. *Fernão Lopes, contador de história: sobre a Crónica de D. João I*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

AMBROSIO, Renato. *De rationibus exordiendi: os princípios da história em Roma*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas / Fapesp, 2005.

ANÔNIMO. *Crónica do condestável de Portugal D. Nuno Álvares Pereira*. Preparação do texto e introdução de António Machado de Faria. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1972.

ANÔNIMO. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Jr., Paulo Farnhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1998.

BERTOLI, André Luiz. *O cronista e o cruzado: a revivescência do ideal de cavalaria no outono da Idade Média portuguesa (século XV)*. 175 f. Dissertação (Mestrado em

História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

BÍBLIA de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução de Euclides Martins Balacin et al. São Paulo: Paulus, 2002.

BRAGA, Paulo Drumond. A expansão no norte de África. In: SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira (Dir.). *Nova história da expansão portuguesa*. v. II. A expansão quatrocentista. Coordenação de A. H. de Oliveira Marques. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. p. 235-357.

BROCARD, Maria Teresa. Introdução. In: ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica do conde D. Pedro de Meneses*. Edição e estudo de Maria Teresa Brocardo. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997. p. 9-20.

CARVALHO, Joaquim de. *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XV*. v. I. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1949.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Retórica. In: *História da universidade em Portugal*. v. I. t. II. (1537-1771). Coimbra: Universidade de Coimbra / Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. p. 723-734.

CICERÓN. *La invención retórica*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

COELHO, Maria Helena da Cruz. Clivagens e equilíbrios da sociedade portuguesa quatrocentista. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 121-145, 1998.

COELHO, Maria Helena da Cruz. *D. João I: o que re-colheu Boa Memória*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral, com a colaboração de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1957.

DUARTE, Luís Miguel. *Ceuta, 1415: 600 anos depois*. Lisboa: Livros Horizonte, 2015.

DUARTE, Luís Miguel. *D. Duarte: requiem por um rei triste*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005.

DUARTE, Luís Miguel. A marinha de guerra. A pólvora. O norte de África. In: BARATA, Manuel Themudo; TEIXEIRA, Nuno Severiano (Dir.). *Nova história militar de Portugal*. v. I. Coordenação de José Mattoso. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003. p. 289-441.

FARIA, Diogo. O papel da diplomacia na preparação da conquista de Ceuta. *Fragmenta Historica – História, Paleografia e Diplomática*, Lisboa, 7, p. 37-54, 2019. Disponível em: <https://ceh.fcsh.unl.pt/pdf/rev/2019/07_03_FG7-p%2037-53.pdf>. Acesso em: 26 out. 2020.

FARINHA, António Dias. *Os portugueses no Marrocos*. Lisboa: Instituto Camões, 1999.

FERNANDES, R. M. Rosado. Breve introdução aos estudos retóricos em Portugal. In: LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 6. ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

p. 13-32.

FERNANDES, R. M. Rosado. Retórica. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Caminho, 1993. p. 574-576.

FONSECA, Luís Adão da. *D. João II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005.

FRANÇA, Susani Silveira Lemos. *Os reinos dos cronistas medievais (século XV)*. São Paulo: Annablume; Brasília: Capes, 2006.

FREITAS, Judite Antonieta Gonçalves. *A burocracia do Eloquentes (1433-1438): os textos, as normas, as gentes*. Cascais: Patrimonia, 1996.

GODINHO, Vitorino Magalhães. *A estrutura da antiga sociedade portuguesa*. Lisboa: Editora Arcádia, 1971.

GOMES, Rita Costa. Virtuosa Benfeitoria. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe (Org. e coord.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. 2. ed. Tradução de José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Caminho, 1993. p. 681-683.

GOMES, Saul António. *D. Afonso V: o Africano*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2009.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista Usp*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set.-nov. 2006.

HESPAÑA, António Manuel. *História das instituições: épocas medieval e moderna*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

HESPAÑA, António Manuel. *Imbecillitas: as bem-aventuranças da inferioridade nas sociedades de antigo regime*. São Paulo: Annablume, 2010.

LOPES, Fernão. *Crónica de D. Fernando*. 2. ed. Edição crítica, introdução e índices de Giuliano Macchi. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2004.

LOPES, Fernão. *Crónica de D. João I*. v. I. Com uma introdução de Humberto Baquero Moreno e um prefácio de António Sérgio. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983.

MARQUES, A. H. de Oliveira. Demografia – na Idade Média. In: SERRÃO, Joel (Dir.). *Dicionário de história de Portugal*. v. II. Porto: Livraria Figueirinhas, 1985. p. 281-282.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

MONTEIRO, João Gouveia. *Fernão Lopes: texto e contexto*. Coimbra: Livraria Minerva, 1988.

MONTEIRO, João Gouveia; SILVA, Vasco Jorge Rosa da. A vivência da guerra no outono da Idade Média. In: BARATA, Manuel Themudo; TEIXEIRA, Nuno Severiano (Dir.). *Nova história militar de Portugal*. v. V. Coordenação de Nuno Severiano Teixeira. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004. p. 12-44.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. t. I. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica / Livraria Francisco Alves / Livraria São José / Livros de Portugal, 1955.

- OLIVEIRA, Eduardo Freire de. *Elementos para a historia do municipio de Lisboa*. 19. Parte. t. II. Lisboa: Typographia Universal / Imprensa da Casa Real, 1887.
- PINA, Rui de. *Chronica do senhor rey D. Affonso V*. In: PINA, Rui de. *Crónicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão Editores, 1977. p. 576-881.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, João Marinho dos. *A guerra e as guerras na expansão portuguesa: séculos XV e XVI*. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.
- SILVA, Nuno J. Espinosa Gomes da. *História do direito português: fontes de direito*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- SOUSA, Armindo de. 1325-1480. In: MATTOSO, José (Dir. e coord.). *História de Portugal*. v. II. A monarquia feudal (1096-1480). Lisboa: Editorial Estampa, 1997. p. 236-466.
- SOUSA, Armindo de. *As cortes medievais portuguesas (1385-1490)*. v. I. Porto: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de História da Universidade do Porto, 1990.
- SOUSA, Armindo de. O discurso político dos concelhos nas cortes de 1385. *Revista da Faculdade de Letras – História*, Porto, II série, v. 2, p. 9-44, 1984. Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1944.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2020.
- SOUSA, Armindo de. A morte de D. João I: um tema de propaganda dinástica. *Lucerna*, Porto, n. esp., separata, p. 417-487, 1984. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56594>>. Acesso em: 21 out. 2020.
- TAVARES, Maria José Ferro. *História de Portugal medievo: economia e sociedade*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- TOMÁS DE AQUINO (Santo). *Suma Teologica*. t. II-III e III (2º). 3. ed. Traducción y anotaciones por una comisión de PP. Dominicos, presidida por el Dr. Francisco Barbado Viejo, O. P. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1959.
- ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica da tomada de Ceuta*. Introdução e notas de Reis Brasil. Lisboa: Publicações Europa-América, 1992.
- ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica de Guiné*. 2. ed. Introdução, novas anotações e glossário de José de Bragança. Barcelos: Livraria Civilização Editora, 1973.
- ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica do conde D. Duarte de Meneses*. Edição diplomática de Larry King. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1978.
- ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica do conde D. Pedro de Meneses*. Edição e estudo de Maria Teresa Brocardo. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997. p. 9-20.

**NEM GALÃ APAIXONADO, NEM DAMA
TRIUNFAL, NEM FINAL FELIZ:
A DISPUTA DE GÊNERO NA COMÉDIA
NO HAY COSA COMO CALLAR, DE
CALDERÓN DE LA BARCA**

*NEITHER GALLANT IN LOVE NOR TRIUMPHANT LADY NOR HAPPY
ENDING: THE GENDER DISPUTE ABOUT CALDERÓN DE LA BARCA'S
COMEDY, NO HAY COSA COMO CALLAR.*

Miguel Ángel Zamorano Heras

Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
mazamorano@letras.ufrj.br

Submissão: 23 de outubro de 2020.

Aprovação 3 de novembro de 2020

RESUMO: Neste artigo¹ retomo a polêmica sobre o pertencimento da obra de Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar*, ao subgênero da comédia de capa e espada, revisando alguns dos argumentos a favor e contra. Refletirei sobre as consequências da introdução do tema da violência sexual em dois aspectos da composição dramática: em seu impacto estrutural, que afeta as características tipológicas dos protagonistas, e no decorrer da intriga com seu problemático final feliz, cuja convenção formal se cumpre, ainda que à custa de questionar seu sentido estereotipado.

Palavras-chave: Comédia de capa e espada, Teatro Século de Ouro, Calderón de la Barca, Dramaturgia.

ABSTRACT: In this paper I return to the controversy about the belonging of the work of Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar*, to the subgenre of the comedy of cloak and sword, reviewing some of the arguments for and against it. I will reflect on the consequences of introducing the theme of sexual violence in two aspects of dramatic composition: its impact on the typological characteristics of the two protagonists and in its troubled happy ending, whose formal convention is fulfilled, albeit at the expense of questioning its stereotyped meaning.

Keywords: Comedy of cloak and sword, Spanish Golden Age Theater, Calderón de la Barca, Dramaturgy.

1. Traduzido ao português do original inédito por Giovanna de Oliveira França, com revisão linguística de Lucía Montenegro Pico, integrantes do grupo de pesquisa Estudos e Traduções de Teatro Espanhol / UFRJ.

O assunto da atribuição de gênero em *No hay cosa como callar* originou, nos últimos cinquenta anos, uma magnífica controvérsia interpretativa entre os estudiosos de Calderón de la Barca. Como ressaltou Fausta Antonucci, com este debate não se trata de uma simples disputa taxonômica, senão que a discussão sobre o gênero conduz diretamente a indagar as motivações ideológicas profundas da comédia de capa e espada: “Non si tratta quindi di una vacua preoccupazione classificatoria, tutt’altro: il discorso sulla collocazione di genere di *No hay cosa como callar* ci porta ancora una volta a un discorso sulle motivazioni ideologiche più profonde della commedia *de capa y espada*”¹.

No início dos anos oitenta, o hispanista norte-americano, Bruce Wardropper, num pequeno trabalho dedicado a esta obra, que já considerava atípica “solo porque su intriga gira en torno al crimen poco cómico del estupro” (1983, p. 698), propôs que o problema taxonômico criado nas obras de Calderón, a respeito do gênero, não se resolvia por médio de uma análise formal de características, de agrupamento de qualidades e funções que permitissem classificações dentro de moldes já previstos, mas sim aplicando à análise um divisor mais simples: a existência, nelas, do sacramento do matrimônio que condiciona as obras de casados para o drama de honra e a solteirice para as comédias de capa e espada: “Si el drama de honor trata del destino de los casados con sus problemas de «honor» y de «celos de honor», la comedia de capa y espada trata del destino de los solteros con sus problemas de «amor» y de «celos de amor»” (1983, p. 697). Os respectivos campos, com a preponderância do grave e sério, de um lado, e do humorístico e intranscendente, do outro, segundo B. Wardropper, encontravam explicação com a tese de que as personagens nas obras sérias de Calderón, como os dramas de honra e as tragédias, se encontram ligados a um propósito religioso, enquanto as mulheres e homens de suas comédias de capa e espada vivem a religião como uma formalidade externa, sem consciência de uma

1. Cito do artigo de Fausta Antonucci “Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere” pelo site da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Não tenho como conferir a numeração da publicação original: *Giornate Calderoniane: Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale*, Palermo 14-17, 2000 / coord. por Enrica Cancelliere, 2003, págs. 159-170.

experiência transcendente. E isso, certamente, tinha lugar sem solução de continuidade: essa linha, de estar ou não casados os agentes da ação, separava as comédias de capa e espada dos dramas de honra e das tragédias. Produzia-se, com isto, nas comédias de capa e espada, segundo a fórmula consagrada, “una reducción de lo divino a lo profano” (1983, p. 702). De maneira específica, em *No hay cosa como callar*, a reticência do arrependimento de Don Juan, o causante da violação de Leonor, originava que “en esta comedia se hubiese secularizado el sacramento de la penitencia” (1983, p. 703).

Posteriormente a este trabalho, boa parte da crítica que se ocupou deste assunto parecia concordar que esta obra não era uma comédia calderoniana de capa e espada prototípica, como são, por exemplo, *La dama duende*, *Casa con dos puertas, mala es de guardar* o *Guárdate del agua mansa*. A razão deste acordo parcial é devido a um evento da intriga, que se situa no centro do debate, a inesperada e explícita cena de estupro ao final do primeiro ato. Até aqui, certamente, não há motivo de disputa. Entretanto, o fato de que se reconheça uma anomalia de primeira ordem do ponto de vista compositivo para este tipo de obras, o estupro, não foi suficiente para que diferentes calderonistas negassem a *No hay cosa como callar* o legítimo pertencimento ao subgênero das comédias de capa e espada (Vitse, 2015; Antonucci, 2003; Pedraza, 2000). Isto é, que não seja uma obra modelo de um gênero não implica sua exclusão deste, se outros elementos do conjunto se mantêm. A polêmica, a partir daqui, adentra na percepção de uma escala onde seria possível calibrar a classificação estabelecendo o peso de elementos reconhecíveis da comédia de capa e espada, frente ao peso das características que tornariam impossível aceitá-la dentro deste subgênero.

Alexander Parker notou, em outro trabalho (1991), que as comédias de Calderón com predominância do tom ligeiro e humorístico eram características de um período de juventude. O calderonista britânico observou que a partir de 1630 suas obras poderiam parecer comédias quanto a convencionalismos e quanto a estrutura mas que tinham um tema sério que desvenda a fraqueza humana: “En prácticamente todas las comedias de intriga se llega a un punto en el clímax (cerca del acto III) en que la acción se puede convertir fácilmente en una tragedia” (1991, p. 229). A apreciação sobre o momento em que uma comédia de intriga pode mudar seu rumo, desviar-se para um tom grave e suas consequências transcendentais, e por conta de uma manobra oportuna se endireita num golpe de timão, se encaixando na convenção de um gênero ao qual se pressupõe que pertence, indica que algo na composição se afasta intencionalmente do equilíbrio, oscila até tensionar-se mas que, finalmente, se reconduz para se inserir nas leis do gênero. As águas, após as chuvas torrenciais, voltam ao seu canal e evitam que o rio transborde. E aqui é onde se encontra este elemento de ruptura, nesta oscilação e ajuste, que parece não se cumprir em *No hay cosa como callar* ao invés do que sucede com outras comédias de capa e espada de Calderón. A ação, nesta peça, transborda até se instalar no tom sério do drama, -há quem vislumbre, como Ignacio Arellano, um ar trágico (2013)-, quebrando as restrições convencionais e evitando o golpe de timão, que ao final não chega a produzir-se ou se se produz de maneira extremamente polêmica.

Tratarei de descrever os elementos dramáticos ativados pelo autor para despertar nos leitores, não sabemos se no público, porque essa opção depende de como seriam operados os índices virtuais da dramaticidade ou da comicidade na cena, essa falta de familiaridade e essa notória estranheza com o gênero da comédia de capa e espada. Não obstante, haveria uma observação com a qual gostaria de começar: descrever como opera uma anomalia em um conjunto consolidado de convenções é diferente de defender

que essa inovação anule a identidade tipológica da obra. Assim pois, resultando difícil aceitar que *No hay cosa como callar* é uma comédia de capa e espada, isto não implica que devamos classificá-la imediatamente em um gênero já conhecido, com um repertório consolidado, quer como um drama de honra, quer como uma tragicomédia, porque se é problemático admitir o primeiro, o segundo ainda é mais. Se, como parece plausível supor, a introdução do tema do estupro em uma comédia é uma decisão compositiva audaciosa, o relevante, talvez, não seja classificar o resultado e dar-lhe um nome, e sim indagar a razão que motiva este ensaio de dramaturgia experimental, para as coordenadas da época, com a consequência de conduzir o subgênero a um ponto limítrofe, como apontou Vitse, (2015), mediante um caso que mantém uma dupla aposta: o facto de ser uma comédia de capa e espada e de, ao mesmo tempo, criar as condições para colocar em questão este pertencimento.

O tema da violência sexual serviu para Lope de Vega criar um subgrupo de obras que F. Ruiz Ramón denominou “dramas do poder injusto” (Ruiz Ramón, 2000). Tanto nas comédias de capa e espada, quanto nos dramas de poder injusto, os personagens masculinos, sobre os quais recai o peso da ação, também possuem características estereotipadas, bem como galãs, bem como agressores, que o cultivo reiterado destas obras acaba por fixar. Estes dois agrupamentos, apesar de suas singularidades dentro de cada grupo, se percebem em conjunto como grupos diferentes, devido a que a função dramática que desempenham o galã apaixonado na comédia de capa e espada e o poderoso agressor sexual nos dramas de poder injusto, exige a cada um desses dois moldes dramáticos cumprir ações específicas. Contudo, a percepção destes subgêneros, com a separação destes dois estilos de masculinidade, poderia seguir indefinidamente nítida até a comédia nova entrar em decomposição e morrer. Nada aconteceria. Estaria cumprindo-se a tese de Wardropper, de que entre ambas as esferas não existe solução de continuidade. Mas também poderia suceder que, em algum momento, estes dois subgêneros mesclassem componentes que em seus respectivos modelos são estruturantes, fundamentais para a identidade e o reconhecimento do tipo de obra que representam. A final de contas, os gêneros e suas ramificações se sustentam em pactos comunicativos de natureza difusa, convenções históricas conjunturais, que não são fixas e sim dinâmicas, encontrando-se submetidos à lei da transformação, ou seja, da sobrevivência adaptativa.

A questão sobre seu pertencimento ao grupo das comédias de capa e espada é respondida afirmativamente quase ponto por ponto, exceto pelo tema de sua ação central, que é incomum a este tipo de gênero. Não se trata de um aspecto periférico, mas sim de algo que condiciona toda a intriga, as relações e os temas abordados. Como ressaltou Felipe Pedraza: “Conviene subrayar los originales perfiles de esta comedia, con sus ribetes trágicos y sus escabrosos episodios, poco aptos para la risa. Se trata de una excepción, que confirma la regla, dentro del mundo de capa y espada” (Pedraza, 2000, p. 231). Na opinião deste crítico, o evento escabroso não seria suficiente para que a obra deixasse de se inserir no conjunto de obras de capa e espada de Calderón, pois “comparte con la serie los usos onomásticos, el lugar y el tiempo, el ámbito de la acción y el final en boda. Excepcionalmente, el poeta ha dado un giro al tono de la comedia urbana y le ha conferido un sesgo trágico y sentimental” (p. 231). Respondendo a um trabalho de Ignacio Arellano, (2013) onde este defendia a impossibilidade de atribuir a obra ao gênero de capa e espada, por ter mais indícios de tragédia, Marc Vitse, ao considerar o caso limítrofe de “la muy patética comedia titulada *No hay cosa como callar*”, escreve:

La situación trágica en la que se encuentra su protagonista, deshonrada

a consecuencia de una violación, no basta en sí misma: tanto la adhesión del violador a los valores, nunca puestos en tela de juicio, de la sociedad (él es un héroe militar que participa con valentía en la batalla de Fuenterrabía en 1638) como la localización de la acción en el Madrid coetáneo impiden del todo la inscripción de esta obra en el género trágico. (2013, p. 27)

O tema do estupro, na opinião de Marc Vitse, não é suficiente para que a obra deixe de pertencer ao gênero de capa e espada. Entretanto, o crítico de Toulouse concluía no trabalho citado que este lance permitiu a Calderón explorar:

Una nueva dimensión del imaginario colectivo y proponer esquemas de vida condensadores de experiencias virtuales todavía no actualizadas — es la función del teatro—, no lo condujo a borrar las fronteras entre género cómico y género trágico. Todo lo contrario. Porque el potencial trágico de un violento caso de estupro, inserto en una estructura de comedia de capa y espada, se ve, en *No hay cosa como callar*, sometido a un constante proceso de neutralización o, por emplear una palabra de Fausta Antonucci, de *desactivación*. A ello contribuyen, como tratamos de demostrar, no solo la ambivalencia negativo-positiva de don Juan y la triunfante heroicidad de Leonor, sino también, a más de otras características a menudo señaladas por la crítica, unos cuantos rasgos específicos —y que merecerían otra ponencia entera— como son la inquebrantable fidelidad que manifiestan los criados con relación a sus amos, la densidad y extensión de los intercambios que se dan entre ellos, o, de especial interés, la auténtica comicidad de no pocos momentos de la pieza (p. 14-15).

Vitse defende que Don Juan de Mendoza não é um personagem inteiramente negativo (ambivalência positiva-negativa) e, portanto, é redimido e recuperado por meio de o casamento. Certamente, Don Juan demonstra qualidades de cavalheiro cumpridor de seus deveres, apesar de eu hesitar quanto a que tais virtudes, colocadas numa balança, constituírem um contrapeso suficiente para equilibrar sua outra inclinação. Estas dúvidas se referem à real eficácia do processo de neutralização ou desativação. De qualquer forma, esta percepção de Don Juan com qualidades ambivalentes, justificaria a convenção da comédia de capa e espada de reconduzir, através do final estereotipado do matrimônio, as tensões domésticas entre particulares quanto a questões de amor e honra, para que, em caso de ofensas ou mal-entendidos, o sangue não chegue ao rio. Acontece, porém, que a convenção do matrimônio, neste caso, força até o extremo a lógica e o sentido de sua função, que é de conduzir à felicidade, em lugar de existir para evitar catástrofes. E nisto também há divergência. Se interpretar corretamente um dos argumentos da Fausta Antonucci, o final, afirma, coroa, a despeito de Don Juan, que não lhe resta mais alternativa que aceitar o matrimônio, os esforços de Dona Leonor para restaurar sua honra, embora sendo sacrificada sua felicidade, fazendo das tripas coração, casando com seu delinquente. Dessa forma, a estudiosa italiana aponta que uma das convenções habituais deste gênero se mantém estável em Calderón de la Barca, como é a da personagem ativo feminino, superior intelectualmente ao homem, responsável por catalisar a resolução do problema criado na abordagem, com um desfecho vitorioso:

Non credo di andare troppo lontana dal vero se estendo questa affermazione a tutte le commedie *de capa y espada*, soprattutto quelle

calderoniane: la dama (le dame, amiche o rivali che siano) sono quasi sempre i principali motori dell'intreccio. A questo primato nella gestione dell'intreccio corrisponde la capacità della dama (e preciso: dama-dama, non dama-cortigiana) di raggiungere l'obiettivo desiderato¹.

Seja como for, a existência de uma violação sexual no centro de uma comédia de capa e espada cria agentes e pacientes condicionados por este ato, e que por isto mesmo, se levadas a sério as consequências deste evento, como faz o autor, encaixam-se com farta dificuldade nos moldes tipológicos dos *dramatis personae* deste subgênero. A ambientação urbana da ação, ruas, praças, casas de fidalgos e gentis-homens, assim como os duelos com espada, cenas de galanteio, entradas e saídas furtivas, homens embuçados por trás das esquinas, relatos com fofocas e confissões, administração de segredos, esconderijos temerários, criados com mensagens indo e vindo, objetos reveladores da anagnórise, tramoias para conseguir um matrimônio dificultoso, tudo isto cai como uma luva nos clichês da comédia de capa e espada, excetuando, a partir do segundo ato, o tom dos diálogos. O ajuste, por exigência do decoro, de tratar com propriedade a situação derivada do acontecimento escabroso, altera a chave da comédia e turva sua atmosfera até o ponto de dificultar o cumprimento do efeito cômico do riso ou de qualquer gozo festivo com o enredo. Por outras palavras, se um suposto cavaleiro cometer uma agressão sexual, poderá surgir em um ambiente de comédia e realizar atividades corajosas, como defender um desconhecido do ataque de três valentões, ou nobres, como ir à guerra em defesa de seu rei, entretanto, parece difícil evitar o poder definidor do ato escabroso que apagará as outras qualidades. Resultará complicado não se surpreender com o rastro que deixa sua paisagem moral, que provocará intensas turbulências e secretas aflições, além do mais por esse acontecimento condicionar o desenvolvimento do que resta de obra. Se insistimos em ver Don Juan de Mendoza como um personagem de comédia de capa e espada, então há que se reconhecer que sua imagem ficou tremida na foto, porque não é possível abstrair sua anomalia tipológica. E o mesmo vale para Dona Leonor, dama que se encaixa mal no tipo de mulher que busca sua felicidade: carece do leve frescor e despreocupação das damas que vencem com sua inteligência os duros obstáculos que aparecem em seu caminho para conseguir o casamento desejado. Porque não se trata estritamente de vencer ou conquistar, realizar seu objetivo dramático para salvar socialmente sua posição, e sim do que significar essa vitória e do preço a pagar por ela. Como escreveu Alexander Parker: “no se trata de construir una intriga complicada que lleve a un matrimonio feliz, sino de construir una intriga que sea capaz de mostrar la necesidad imperiosa de evitar un escándalo” (1992, p. 244). Evitar um escândalo não é o mesmo que lutar em prol da felicidade, o objetivo na finalidade ideal da comédia se modificou completamente, e essa questão não é, de forma alguma, marginal.

A integração motivada desses elementos, tema da agressão sexual em um ambiente urbano e interiores burgueses, origina, no personagem de Don Juan de Mendoza, a fusão de dois personagens com características consolidadas em outras obras do repertório: o do poderoso agressor e o do galã apaixonado. O primeiro, representante das comédias de poder injusto, já o segundo, das comédias de capa e espada. As consequências dramáticas da mistura de um tema como o estupro em um quadro de ações atípico, cria uma segunda mistura, a do personagem que não é nem poderoso agressor nem galã apaixonado, mas

1. Ver nota página: 207.

que, por outro lado, guarda algo dos dois e por isso deve encontrar um lugar próprio no estatuto da ficção.

Inicialmente, nos recursos consolidados de uma poética, em um tempo e lugar determinados, como corresponde aos anos em que Calderón compôs esta obra, que Carlos Mata Induráin situa, aludindo a diversos estudiosos, entre 1638 e 1639 (2010, p. 260), existe uma inércia de práticas, as chamadas convenções de um gênero, que tanto na emissão, por parte do autor, quanto na recepção, por parte dos destinatários, apelam para alguns códigos nos quais fica ativado um nível de competência que atinge o processo comunicativo guiando as operações de recepção do espetáculo ou da leitura da comédia e, conseqüentemente, as possibilidades do significado. A demanda por novidades, quando um tema se esgotar em um esquema argumental, como o mencionado caso de agressores presunçosos e galãs medíocres, origina variações e inovações em um ou outro modelo. Sem entrar na discussão sobre a real existência da referência de um centro basilar, sob a forma de hipotexto, que supor uma fonte para esta obra, como faz Adrián J. Sáez (2013), para quem este don Juan de Mendoza fica devendo menos ao Burlador de Sevilla do que a uma reescrita da novela cervantina, *La fuerza de la sangre*, o que me interessa questionar é se estas inovações são favorecidas pela pretensão de trazer novidades formais ao gênero, uma lufada de ar fresco nele sem maior transcendência temática, ou se expressam uma inquietude por abordar assuntos novos, em cujo caso a integração em uma comédia de capa e espada de um ato de violência sexual se justificaria pela percepção de um esgotamento das possibilidades expressivas através do emprego de convenções consolidadas.

Por convenções de um gênero entenderei o que Jonathan Culler definiu, por volta de 1975, em seu célebre livro sobre a poética estruturalista:

Formas de naturalizar el texto e conferirle un lugar en el mundo que nuestra cultura define. Asimilar o interpretar algo es introducirlo dentro de los modos de orden que la cultura pone a nuestra disposición, y eso suele hacerse hablando de ello en un modo de discurso que una cultura considere natural. ([1975] 1978, p. 196-7).

Em *No hay cosa como callar*, don Juan de Mendoza não é um agressor sexual desde o início, (nem se quer podem ser apontados no texto indícios intencionais em que a vontade do próprio agente reconheça essa inclinação e vise promovê-la, como acontece com os agressores das obras de abuso de poder, incluindo *O burlador de Sevilha*, cujos atos intencionais se estabelecem claramente desde a primeira cena como um programa de ações devotamente assumido para a maior glória da caracterização do personagem), e sim transformando-se em tal figura, negativa para os padrões civilizatórios, de forma súbita, como consequência de uma ocasião inesperada que decide aproveitar, para desespero e desgraça de sua vítima, Dona Leonor.

A abordagem desta obra se diferencia daquelas em que se encontra consolidado um esquema argumental em torno do tema da agressão sexual, com uma série de elementos que se repetem e que, por isso, já se podem considerar convencionalmente fixados: apresentam-se inicialmente os traços estereotipados de um poderoso, cujos excessos contra as vítimas pertencentes a uma classe inferior causam uma resposta violenta contra ele, deste modo, a punição do agressor restaura a honra dos ofendidos, à custa, isso sim, de um desacato à autoridade e da quebra da ordem social, a qual, no entanto, acaba sendo justificada e

perdoada pela justiça do rei¹. Em *No hay cosa como callar*, se por um lado Calderón retoma o tema da violência sexual masculina contra a mulher, por outro realiza isto partindo de um lugar muito distinto ao dos dramas de poder injusto.

Três serão as principais modificações. A primeira envolve a relação entre agressor e agredida. Nas obras de Comendadores e de abuso de poder esta relação é assimétrica. Quero dizer que o agressor pertence a uma classe superior e que sua relação com a vítima se pauta pelo vínculo senhor-vassalo. A segunda modificação é uma consequência da primeira, pois nestas ações são tocadas questões como a honra do camponês e a conduta imprópria de nobres e cavaleiros, que com seus excessos deixam de cumprir os princípios éticos que regulam o comportamento de seu grupo, colocando em risco a própria ordem social. A terceira diferença afeta o local da ação. Nas comédias referidas, a ação dramática se desenvolve em vilas e cenários agrestes, ao ar livre, como campos e montes, misturados a outros com participação comum, o que propicia a aparição do conhecido *actante* da personagem coletivo para representar a voz do povo, a identidade do grupo, e colocar em discussão o estado de seus direitos, reivindicações de honra, justificações do crime contra a injusta autoridade etc. Em *No hay cosa como callar* persiste o mesmo tema que nas comédias de Comendadores, a agressão sexual de um homem a uma mulher e suas consequências, porém, dos três elementos descritos que são essenciais nesse tipo de obras, dois foram eliminados por completo. O primeiro, a relação de don Juan de Mendoza e Dona Leonor não é de vassalagem porque ambos pertencem ao mesmo estamento social e apresentam um status muito semelhante: ele é um cavaleiro, ou ao menos assim se apresenta, e ela é uma dama, e ambos estimam muito sua honra, embora que don Juan o faça de forma estranhamente cínica. No segundo, a ação não transcorre em uma vila nem em espaços comunitários, com vozes que diluem sua identidade em uma personagem coletivo, mas em um ambiente urbano, em ruas e casas de gentis-homens e damas que buscam seu destino, sem prejuízo de sua honra. Ainda sendo somente por este elemento do espaço, tão definidor e característico para a delimitação de um gênero, parece razoável rotulá-la de comédia urbana, à semelhança das comédias de capa e espada. Agora, se a maior parte da crítica reconheceu este ar de família, também se estranharam dos tons sombrios e dramáticos que mostra a introspecção de Dona Leonor, distante das normas que aconselham, na comédia de capa e espada, contornar o sofrimento e outros estados de ânimo semelhantes, como escreveu Bances Candamo: “Y ninguna hay que, como asegura el padre Camargo, pare en una comunicacón deshonesta, en una correspondencia escandalosa, en un incesto, o en un adultério” (1970, p. 33).

Estas convenções atuam como estratégias de familiarização conferindo um espaço em seu mundo cultural e orientando os destinatários nas operações de leitura. No entanto, devido ao permanente fluxo de uma prática abundante e dinâmica, como foi a deste teatro, a referência a qualquer grau de fixação deve ser feita sabendo-se justificada pelo objetivo didático e explicativo de criar diferenças a respeito dum contínuo esmagador de práticas em que resulta complicado observar um corte taxativo, identificar uma obra divisora e estabelecer um antes e depois. Não obstante, assumindo os riscos derivados deste corte, parece razoável afirmar que as características tipológicas de um caráter resultam fortalecidas quando sua função textual principal se repetir em um subconjunto de obras,

1. Célebres são as obras de Lope de Vega, chamadas de Comendadores: *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El mayor alcalde*, *el Rey*, *Los comendadores de Córdoba*; *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara; e de Calderón, *El alcade de Zalamea*, por exemplo, respondem a este esquema.

pertencente a um período, a um tempo e lugar, como as referidas comédias de capa e espada ou as de poder injusto. Pela mesma razão, também parece admissível acreditar que estas características são enfraquecidas quando se compõem com temas menos típicos, enriquecendo-se semanticamente, aportando novas características e despertando um interesse suplementar ao já conhecido. O espectador conhece o tipo e identifica o tema do enredo, ao fazê-lo ativa sua competência leitora e seu saber enciclopédico, mas o efeito de surpresa diminui e a expectativa se reduz a confirmação do esperado e do que sabe. Se por um lado a repetição do personagem modelo com suas características fixadas por uma tradição torna-se uma figura dominante, plenamente naturalizada, também ocasiona um desgaste e um progressivo enfraquecimento, daí que se associe a temas dramáticos inovadores. Quando o modelo consolidado, que se identifica sem maiores problemas, ocasiona um comportamento, um gesto ou uma ação imprópria da expectativa vinculada a sua representação prototípica, se ativa um modo de configuração para o qual talvez não existe em sua tradição uma denominação precisa. O movimento de inovação criadora, em casos como o descrito, quebra o esquema que aprisiona as possibilidades da imaginação ampliando o que até esse momento era convencional, gerando novas possibilidades de sentido, ainda que para isso tenha que assumir riscos na recepção, ao provocar desvios nas convenções mais firmemente estabelecidas.

Quando o dramaturgo dissocia em um personagem tipo seus traços de caracterização de sua função principal, inova no desenho de ações e na concepção tipológica de caracteres, introduzindo modificações na concepção estabelecida do gênero, pois altera convenções sobre as que se apoiam expectativas de recepção alargando o horizonte de expectativas. Implica, além disso, que os aspectos convencionais de um subgênero respondem a certo padrão de ações, em lugar de outro. De modo que, se para o crítico Ignacio Arellano, um aspecto reconhecível das comédias de capa e espada consistir em que “su constricción temporal [...] que persigue un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la suspensión y admiración del auditorio” (2013, p. 621) o emprego de uma concepção de tempo diferente introduziria uma variante no esquema, ocasionaria estranheza e mobilizaria a percepção estética do conjunto até o ponto de colocar em questão a inserção desta obra no subgênero de capa e espada. Neste caso, exemplificado pelo professor Arellano, a função predominante com que se emprega a unidade temporal nas comédias de capa e espada não se teria cumprido em *No hay cosa como callar*, desviado por alguma razão e propósito, debilitando com isso a própria identidade genérica da obra. A prova apresentada refere-se ao efeito da elipse de dois meses entre o fim da primeira jornada e o começo da segunda. Arellano argumenta que neste tempo Dona Leonor interioriza a dor e já não pode ser uma personagem de comédia: “en esta obra sí es importante la gradación psicológica de la protagonista, que debe comunicar al espectador la melancolía y la angustia de su situación” (2013, p. 621). Nas comédias de capa e espada são infrequentes as elipses tão acentuadas com a função de introduzir no protagonista uma transição do modo cômico ao modo drama ou, inclusive, aos tons sombrios da tragédia. Essa é, ao menos, a convenção que aponta Ignacio Arellano, na que descansa, no entendimento do crítico navarro, uma expectativa de recepção. Não é da mesma opinião, por exemplo, Fausta Antonucci (2003), que torna mais fraco, no artigo já citado, o argumento de prova que apresenta Arellano quando argumenta que as elipses que debilitam a “constricción temporal” já foram ensaiadas por Calderón em outras comédias de capa e espada, com funções semelhantes à desempenhada em *No hay cosa como callar*. Seja como for, a recusa deliberada de traços que definem um objeto estético dentro de um grupo familiar causa no objeto um certo desamparo e uma mais que provável orfandade taxonômica, embora, em contrapartida, gera uma singularidade que propicia saudáveis disputas interpretativas.

Que não seja facilmente classificável o novo objeto, dentro de uma série com a qual está associado, em lugar de existir um esquema classificatório prévio, poderá originar a base de um esquema taxonômico futuro, onde o modelo da genética textual desse agrupamento agirá como referente. Dito de outro modo, seu desamparo taxonômico servirá de referência, com um pouco de sorte, a uma nova estirpe no criativo jogo das mutações literárias.

A polêmica sobre o seu pertencimento apoia-se em leituras que em um caso enxergam a predominância do cômico (e daí a defesa das convenções de capa e espada) enquanto que noutros do trágico, porém as duas interpretações estão ligadas, parece-me, à resposta que se der para a pergunta a respeito do porquê da luta de Leonor de Silva e da valorização de sua conquista.

Permito-me fazer um brevíssimo resumo do argumento para facilitar o seguimento do artigo nas suas conclusões. No final do primeiro ato, don Juan de Mendoza, um aparente cavaleiro, desonra a Leonor de Silva em uma estranha circunstância. Devido a um incêndio em sua casa, a dama foge para a casa contígua para se refugiar e don Diego, o pai de don Juan, lhe dá abrigo com a promessa de proteger sua honra, instalando-a no dormitório de seu filho, que se encontra, segundo ele acredita a caminho de Fuenterrabía para se integrar como capitão a serviço das tropas do rei da Espanha. Don Juan, ao notar que esqueceu uns documentos, volta pela madrugada à casa de seu pai e descobre, atônito e sigiloso, a mulher em seu dormitório. Como dado fundamental para entender a situação é importante esclarecer que Dona Leonor desconhece da existência de don Juan, mas don Juan sim conhece Leonor, não sua identidade nem domicílio, mas sua pessoa, pois a havia observado em segredo na igreja, seguiu-a pelas ruas, apaixonou-se por ela e pretendia deixar sua atual amante, Marcela, para cortejar Leonor, continuando, espera-se, a tradição de uma boa comédia de capa e espada, apelando para a retórica que exalta a discrição do cavaleiro e as virtudes da dama, junto a todas as qualidades sacramentadas nos ritos civilizados do amor honesto. A expectativa apontada altera-se por dois acontecimentos, habilmente motivados pelo autor, originando o desvio da ação por um caminho de difícil previsão: o primeiro, o incêndio referido, que obriga Leonor a aceitar o amparo de um desconhecido (um incêndio externo real dá lugar a um incêndio interno simbólico, o primeiro, ao ser evitado, salva a vida material, o segundo, ao realizar-se como estupro, destrói a vida social da mulher); o segundo é o esquecimento de Don Juan que o conduz até a mulher que queria cortejar, mas que agora, ao encontrá-la inesperadamente, prefere estuprar, evitando o complicado galanteio e evidenciando a face hipócrita do amor cortês: a conduta pública sobre o galanteio revela códigos impostos, completamente diferentes aos espontâneos seguidos pelo comportamento privado¹. Pois bem, essa chocante circunstância, a partir deste momento, na dinâmica objetiva da trama, deixa Leonor desonrada, sem o que uma dama desta sociedade tem de mais valioso. Motivar um estado de desonra feminino, com o consequente impulso de restauração, constitui uma convenção que transcende o subgênero da comédia de capa e espada alcançando por igual a todos os demais gêneros da comédia nova. Com isso, dissemina-se a ideia, que vale estritamente para o mundo ficcional do

1. Existem um conjunto de detalhes, na primeira jornada da comédia, relativos à construção do caráter de Don Juan de Mendoza e a suas tentativas frustradas de travar contato com Dona Leonor, que resulta impossível mencionar aqui sem alongar a exposição, assim como outro conjunto de nuances sobre o compromisso de Dona Leonor e Don Luis, onde se verifica o sacrifício do casal para cumprir os exigentes ritos do amor honesto, e que se verá frustrado pelo acaso de uma suma de sucessos que culminam no ato violento de Don Juan contra Dona Leonor.

teatro, de que uma mulher honrada, de boa posição e família respeitável, não pode aceitar o estado da perda da honra, seja qual for a circunstância que o originou e, em consequência, deve lutar para modificá-lo¹. A luta da personagem feminina desonrada se projeta como uma atividade nobre, até mesmo heroica, porque, no fundo, é uma ideia sentimental, de afirmação de identidade, que agrada a ordem do mundo assimétrico da aristocracia e reforça a concepção dos papéis de gênero dessa sociedade, sobre a questão tão delicada do uso do corpo. A ênfase desse esforço consolida o ponto de vista social hegemônico, com o enorme poder de definir as aspirações sociais e seus destinos. A solução estereotipada que a comédia concede com a luta da mulher desonrada persegue dois objetivos: o primeiro, imediato e parcial, evitar o escândalo resultante de uma indesejável publicidade do caso, daí segue a importância do silêncio e do segredo; o segundo, meditado e completo, de conseguir o casamento com o homem que desonrou a mulher. Como na comédia de capa e espada a desonra nunca se dá com violência, mas sim com traições e descumprimentos de palavra, a reconciliação, a que nos conduz a intriga, graças aos esforços e obstáculos vencidos pela astúcia feminina, permite vislumbrar um final feliz. Digo vislumbrar porque aqui se encontra um dos assuntos debatidos sobre a autêntica ou falsa felicidade dos desfechos das tramas que terminam em casamento no caso das comédias adulteradas com atos escabrosos. Resulta no mínimo curioso constatar como os poetas dramáticos áureos conseguem conceber nas comédias mulheres destemidas, sagazes, valentes e rebeldes, dispostas a passar por cima das normas para defender um princípio superior, uma certa ideia metafísica da integridade do corpo feminino que deve ser protegido. Naturalmente refiro-me a quando a mulher usa seu corpo movida pela paixão sexual, neste momento a integridade presa ao corpo acaba sendo perdida, ao menos em duas ocasiões: antes do matrimônio e quando não há possibilidade de realizá-lo, ou já em um matrimônio com um homem diferente do marido. Por que também no segundo caso? Porque aqui o limite do corpo não acaba fisicamente na mulher, talvez nem no caso de uma mulher solteira, em cuja circunstância deve guardar seu corpo porque pertence a um homem que ainda não conhece, mas para o qual se deve guardar. Esta circunstância bloqueia sempre o desejo da mulher e relega-o a um impasse. Segundo o sacramento do matrimônio, a mulher e o homem, ao unir-se são “dois em uma carne”, um só corpo, segundo o Gênesis, e qualquer uso indevido de uma das duas partes gera a corrupção do corpo unido. Talvez isto não seja meramente simbólico, mas algo no qual um fiel acredita como uma realidade transubstanciada. De forma que, quando uma mulher vence na comédia vemos como triunfa o esforço individual, mas o que triunfa na verdade é uma visão exaltada dos valores desse mundo que se consolidam, sempre insistentemente, na mesma direção das ideias sustentadoras de tal visão, que corresponde a uma sociedade patriarcal, organizada a partir do olhar, interesse e direitos de uma masculinidade aristocrática e hegemônica.

Então, por que o problema sobre o gênero teatral em *No hay cosa como callar* é

1. Num trabalho de juventude de Walter Benjamin, na realidade sua tese doutoral rejeitada, a figura de Calderón de la Barca tem uma constante presença como contraponto do estudo sobre o drama barroco alemão. Nele aponta sugestivas ideias sobre o estado de criatura de alguns personagens calderonianos, nos que se refletiria “como num lodaçal a culpa *adâmica*” ([1920], 2011, p. 133). Sobre a honra, em outra passagem, escreve: “o papel determinante da honra nas intrigas das comédias de capa e espada, e também no drama trágico, nasce da condição criatural da personagem dramática” cuja rigorosa inviolabilidade da pessoa física tinha seu fundamento na integridade da carne e da sangue, daí que “o homem desonrado seja um proscrito que ao exigir punição do ofendido revelava que a origem da vergonha caía num defeito físico” ([1920], 2011, p. 85).

tão persistente e controverso? Tem a ver, no meu parecer, com a interpretação dada aos eventos motivados na intriga até o desfecho e com as funções pragmático-comunicativas que atribuíamos ao gênero teatral especificamente usado como meio social de transmissão de ideias e de influir no seu mundo. Porque se entendermos que Calderón motiva esses eventos para continuar glorificando o princípio da honra, fazendo dele um pilar sagrado e intocável de sua sociedade, então será razoável defender o estatuto de comédia de capa e espada, apesar de todas as anomalias descritas. Mas, se entendermos que Calderón está motivando esses eventos para questionar a validade desse princípio como norma geral, desde esse ponto de vista, será razoável defender que o evidente conflito entre conteúdo e forma, essa mal avinda falta de correspondência, indica que Calderón quis que seus destinatários apreciassem os traços externos de uma comédia de capa e espada, porém com a intenção de delinear um lacerante drama de destino, onde a crítica, através da exibição da angustia do indivíduo, revelaria advertências e questionamentos que, sem esta estratégia, lhe seria difícil e incômodo tratar ao autor.

Quem se decanta pela primeira opção e interpreta como positivo o triunfo de Leonor contrapõe os conceitos de amor e dever numa sociedade estamental na qual o segundo importa mais, de maneira que, com independência dos meios, o resultado é invariável. Para esta linha interpretativa o autor não estaria propondo um sesgo questionador sobre a relação conflitiva entre ambos princípios e defenderia que a obra é uma comédia de capa e espada, um tanto singular e atípica, certo, mas comédia no final das contas, que reforça os valores ideológicos vinculados pela convenção a este subgênero: para o caso, que o estuprador é redimido pelo matrimônio e que a mulher virtuosa cumpre seu papel de guardiã das tradições ao custo de sacrificar seu bem pessoal no altar do código estamental ao qual pertence. Mesmo que o triunfo de Leonor seja interpretado como uma falsa conquista, com um final amargo, a comédia de capa e espada, em seus moldes convencionais, estaria mostrando-se um veículo ainda eficiente para a transmissão duma ideologia de grupo. Leonor, quando renuncia ao verdadeiro amor porque já não se sente mais digno dele, reconhece um valor superior nos princípios orientadores de sua classe onde prevalece o sacrifício e a obediência, apontando com esta escolha o caminho da máxima exemplaridade. A dama virtuosa, quando controla sua paixão e submete seus interesses individuais aos do grupo, se eleva moralmente adquirindo uma maior dignidade e integridade para a lógica ideológica da comédia de capa e espada. O amor sentido por Don Luis e as alegrias individuais derivadas, em que a vida se empenha em gozar, não encontram uma via possível de autenticidade uma vez que Dona Leonor ficou desonrada, e importam menos, portanto, que a lealdade e a obediência aos princípios que regem a comunidade exclusiva de que a vítima faz parte: ser fiel a esse credo é mais importante que a satisfação pessoal, que foi violenta e abruptamente destruída. A vitória é, portanto, um paradoxo, uma conquista na adversidade, porque na renúncia descobre-se que *o eu* é menos importante do que *o nós*. A vitória, consequentemente, não passa por realizar o desejo amoroso e sim por reforçar o sentido de pertencimento de Leonor, como mulher, com suas funções atribuídas e que aprendeu com uma boa educação na sociedade em que se insere, reconhecendo a autoridade do irmão e a lei que os governa. Seria um reconhecimento sintonizado com uma visão aristocrática do mundo. O sentimento sobre o falso final feliz não apagaria o sofisma que subjaz no pano de fundo, de que a virtude engendrada no sacrifício enaltece a vida sofrida para salvar o pilar em que se sustenta a ordem simbólica do grupo hegemônico dessa sociedade. Calderón, nesta leitura, estaria limitando-se a traçar enredos e conceitos tecnicamente formidáveis, porém seria indiferente ao questionamento crítico das leis de honra em sua sociedade através dos moldes da comédia de capa e espada. Estaria fortalecendo a convenção e a validade da comédia de capa e espada para mostrar

sua utilidade e necessidade até em um de seus casos extremos.

Uma perspectiva centrada no conflito, tão certamente motivado pelo autor, entre as convenções artísticas e aquilo que estas permitem tratar levaria a uma interpretação diferente. Dita problemática obrigaria dar um passo na direção da suspeita de que Calderón estivesse motivando uma história numa forma conscientemente imprópria para reclamar atenção sobre a razão desta chamativa falta de correspondência. Leonor de Silva em sua resposta vital à agressão que acaba de sofrer não pode fazer mais do que fez, não tem muitas opções. Neste sentido, não seria incoerente pensar que tematizar o sofrimento do silêncio e a angústia existencial dum provável desamparo social tem pouco haver com uma comédia de capa e espada ao uso, ainda que com o decorado formal de todos seus outros ingredientes em pé. Teria, no entanto, muito mais haver com um comovente drama do destino, sem oráculos e sem profecias, sem magos e sem astrólogos, porém com uma lei severa de cumprimento obrigatório que limita e condiciona a ação individual, que ainda não descobriu seu poder e sua autonomia decisória, nem se liberou da culpabilidade engendrada através de suas vinculações, criando o convencimento no sujeito, que vive sujeitado a esta lei, de que o sacrifício pessoal no altar do código estamental é a escolha adequada e livre. Nestes casos, a vontade própria se realiza na direção do Outro, daquilo que importa ao grupo, em lugar daquilo que importa a si mesmo¹. O desfecho amargo introduz um elemento de ambiguidade e de dúvida sobre a ideia de que o sacrifício da mulher tenha as inequívocas características dum ato virtuoso. Se de um lado glorifica, reforça e ampara a lei da honra, bastião da sociedade na perspectiva nobiliária, e bloqueia os impulsos subjetivos até os dissolver na norma social, de onde os membros que a ela se submetem obtêm um forte sentido identitário de pertencimento e de consolo de estar onde devem, dum outro lado a dramatização dos estragos sofridos no plano pessoal e íntimo apontam a um tipo de compensação demasiado alto e contribuem para fundamentar uma revisão sobre a pertinência de dita lei, do chamado código de honra.

A felicidade, essa enteléquia convertida num objeto de desejo sagrado nos tempos modernos, associada à insatisfação, à melancolia, à consciência da inautenticidade, e a outras variadas formas depressivas, quando relacionada com o uso livre dos corpos no amor e com seu direito inalienável, pode ser um valor fundamental de nossos dias, mas não é um tema em aparência possível no horizonte das ficcionalizações no tempo de Calderón e, no entanto, é disso precisamente do que nos está falando hoje esta peça. Obviamente seria um despropósito procurar a felicidade caso isso implicasse em desdenhar aquilo que pode proteger uma dama naquele mundo, dando-se este suposto, Dona Leonor deixaria de ser quem é. Existe aliás uma impossibilidade na peça que opera como obstáculo. O fato de Leonor ter perdido a honra por um estupro faz dela, no seu próprio entendimento, uma mulher inservível para Don Luis, o amor previsto nos termos honestos e regulamentados já não pode mais dar-se². Estas questões, tratadas numa comédia, com a aparência de capa

1. Para ampliar a discussão sobre este tema, remito a meu artigo “Dinámicas y tensiones del sujeto en la comedia barroca: persistencia y movilidad” (2017) no qual examino, desde a perspectiva das identidades sociais representadas, as consequências da vinculação das personagens aos valores imateriais, como a honra e o sentido de pertencimento, nos mundos ficcionais de um corpus de peças do período. Pode-se consultar *on line*: https://www.academia.edu/39264564/Din%C3%A1micas_y_tensiones_del_sujeto_en_la_comedia_barroca_persistencia_y_movilidad.

2. Isto pode levar a pensar que o drama de destino descansa em um determinismo, consequência de férreas

e espada, parecem ser sintomas eloquentes no autor de uma evidente insatisfação sobre como estes assuntos estavam sendo tratados nas peças do gênero desse mesmo repertório.

Conclusões

Se nos últimos anos um conjunto de relevantes calderonistas interveio na polêmica taxonômica sobre esta obra para separá-la do subgênero de comédias de capa e espada, ou para reforçar sua atribuição a este subgênero, significa que leitores sagazes e extraordinariamente informados sentiram preferência alternativamente quer por destacar esse certo ar de família quer por destacar a anomalia. Ambas as recepções são defendidas com razões de peso e produzem inteligentes interpretações. Não se trata de estabelecer quem tem razão com vista a uma leitura canônica ou de propor a tendência interpretativa melhor fundamentada para derrotar a outra, conforme os pressupostos teóricos-metodológicos e concepções apresentados como suporte de cada interpretação quanto ao fato de que nos sintamos obrigados a reconhecer uma comédia que integra deliberadamente elementos que permitem essas leituras, sem prejuízo de sua coerência, e de que se trata de uma peça híbrida, do ponto de vista das convenções que delimitam os gêneros dramáticos em sua época.

No hay cosa como callar trata das condições existentes em uma sociedade para o surgimento de uma verdade incômoda. Com o triunfo do segredo é impossível alcançar uma percepção correta sobre a justiça, tanto para satisfazer uma necessidade pessoal quanto uma social. A complexidade e originalidade do caráter de Don Juan de Mendoza vincula-se a um processo compositivo que evita a estereotipia na construção tanto do tipo de galã quanto do agressor-poderoso, e origina uma obra que, de certo modo, desconcerta os leitores e problematiza sua classificação. Este elemento leva à questão do por que Calderón pensou como protagonista negativo em um jovem de boa família, bom soldado, que obedece ao rei e a seu pai, que se diverte com mulheres jovens, é inconstante no amor, como muitos outros, mas sem perder de vista sua condição de cavalheiro, e que se converte, na primeira ocasião que se lhe apresenta, em um delinquente sexual. O título aponta o

normas sociais que constroem o livre arbítrio e que, no fundo, apontam para a falta de escolha do sujeito e nos embates de uma liberdade arrancada. Walter Benjamin, pensando em Calderón como dramaturgo, escreveu que aquilo que tem caráter de destino não pode ser a cadeia inevitável da causalidade: “por mais que essa ideia seja repetida, não se pode aceitar que a função do dramaturgo seja a de desenvolver no teatro um acontecimento como se lhe fosse inerente uma necessidade causal” (Benjamin, p. 133). Posteriormente, em outra passagem, vinculou esta ideia ao sentido do drama de destino elaborado por Calderón, em que a causalidade do enredo, com seus inverossímeis jogos de coincidências extremamente improváveis, estaria subordinada a uma causa anterior e primigênia, o pecado original, com sua correspondente culpa: “Uma visão determinista não pode ser determinante para nenhuma forma de arte. Outro é o caso da genuína ideia de destino, cujo motivo decisivo deveria procurar-se no sentido eterno daquela determinabilidade. Nesta perspectiva, ela não necessita de submeter-se às leis da natureza para se realizar: também um milagre pode mostrar esse sentido, que não se enraíza na inevitabilidade factual. O cerne da ideia de destino é antes a convicção de que a culpa -neste contexto, sempre a culpa da criatura, isto é, em termos cristãos, o pecado original, e não o erro moral de quem age- desencadeia, ainda que através de manifestação fugidia, a causalidade como instrumento de uma série de fatalidades incontáveis. O destino é a entelêquia do acontecer na esfera da culpa. Um campo de força assim isolado é o que distingue o destino, no âmbito do qual tudo o que é intencional ou acidental se intensifica de tal modo que as intrigas, a da honra, por exemplo, deixam entender, pela sua veemência paradoxal, que um destino galvanizou a ação da peça”. (Benjamin, [1920] 2011, p. 133-134).

segredo como a melhor arma da mulher para salvar sua reputação danificada. No entanto, esta situação claustrofóbica e angustiante, que todos, ao seu modo, padecem, e acima de todos, obviamente, a vítima, não pode servir para sustentar que Calderón simpatiza com a maneira como a sociedade interiorizou, e o teatro com suas convenções promove os valores imateriais da honra e sua defesa nos casos de ofensa; mas sim parece apontar, conjuntamente com a série de obras que a tematizam (a conhecida como trilogia da honra calderoniana), que esta lei, nos dramas de honra, é a causa de uma sanguinária e irracional violência, e, nas comédias de capa e espada, produz um dano social irreversível e cujas soluções, amparadas na fórmula do gênero, não devolvem o equilíbrio nem ao indivíduo nem a sociedade, e muito menos a felicidade à aqueles que, vendo-se envolvidos por sua causa, tentam encontrar a solução conhecida e prescrita do matrimônio. Daí que o final estereotipado ao qual se chega, quando tudo se diz sem dizer, que restaura mediante o casamento a honra da vítima e a da família, pode-se qualificar sem dúvida como um irônico e amargo final feliz. Tenho minhas dúvidas que se possa acreditar seriamente que Calderón pensasse e defendesse que o matrimônio era uma solução socialmente eficaz para esse tipo de circunstâncias. A defesa do segredo e o impedimento da confissão podem coroar o aparente triunfo da vítima Leonor, detetive bem sucedida que salva sua honra casando-se com seu agressor no lugar da pessoa que amava, mas, por outro lado, o resultado desta forçada conjunção de “soluções” escancara a hipocrisia sobre a qual se constrói um futuro duvidosamente luminoso.

Arriscando efetuar uma operação sempre temerosa, como é a presunção de indagar os propósitos do autor sobre sua obra, somente quero chamar a atenção para finalizar sobre o fato de que *No hay cosa como callar* é o experimento dramaturgico que um autor ensaia quando percebe uma falta de correspondência entre as tendências sociais de uma época e as convenções de uma linguagem artística, de modo que a representação do primeiro não pode dar-se adequadamente pela representação do segundo, sem questionar a forma estabelecida, originando, a partir daí, a oportunidade para uma resposta sintomática nas convenções formais por parte do autor que percebeu esta desconexão.

Referências bibliográficas

ANTONUCCI, Fausta. “Riflessioni su *No hay cosa como callar* e sulla sua appartenenza di genere”, *Giornate Calderoniane: Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale*, Palermo 14-17, 2003 / coord. por Enrica Cancelliere, p. 159-170.

ARELLANO, Ignacio. “Abuso de poder, violencia de género y convención trágica: el desenlace de *No hay cosa como callar* de Calderón”, *Estéticas del Barroco*, ed. Ignacio Arellano. New York, IDEAS/IGAS, 2019, p. 15-28.

_____. “No hay cosa como callar de Calderón: honor, secreto y género”. *RILCE*, Revista de Filología Hispánica, 2013, vol. 29-3, p. 617-638.

BANCES CANDAMO, Francisco. *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan noer, Londres: Tamesis Books, 1970.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica, 2011.

- CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama, 1978.
- ITURRALDE, Josefina. “La mujer, el amor, el silencio en *No hay cosa como callar* de Calderón”. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. *Anuario de Letras Modernas*. Volumen 1, 1983. pp. 35-42.
- MATA INDURÁIN, Carlos. “Llorar los ojos y cerrar los labios: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*”, ANUARIO CALDERONIANO, 2010, Vervuert, Frankfurt: 2010, p. 259-275.
- PARKER, Alexander A. *La imaginación y el arte de Calderón*. Madrid, Cátedra, 1991.
- PEDRAZA, Felipe B. *Calderón, vida y teatro*. Madrid, Alianza, 2000.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Cátedra, 2000.
- SAÉZ, Adrian J. “Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*”, CRITICÓN 117, 2013, p. 156-176.
- VITSE, Marc. “*No hay cosa como callar*, pieza límite”, em *Calderón frente a los géneros dramáticos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Ediciones del Orto, 2015, p. 27-43.
- WARDROPPER, Bruce. “El pacto diabólico callado en *No hay cosa como callar*, de Calderón”. AIH, Actas VIII, 1983, p. 697-706.
- ZAMORANO, Miguel Ángel. “Dinámicas y tensiones del sujeto en la comedia barroca: persistencia y movilidad”, Hispanic Seminary of Medieval Studies, New York, 2017, p. 541-565.

“ALLA ROVERSA”: RESENHA DO LIVRO *TEATRO BREVE DO SÉCULO DE OURO* (PERSPECTIVA, 2020), DE MIGUEL ÁNGEL ZAMORANO HERAS (ORG.).

Lucía Montenegro-Pico
Pós-doutoranda no Departamento de Letras Neolatinas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
lucia.montenegro.pico@gmail.com

Com a exceção da atenção, e sedução, exercida pela obra de Miguel de Cervantes e, em menor medida, da produção dramática de Calderón de la Barca, com traduções seletivas aparecidas no campo literário brasileiro, a comunidade leitora e acadêmica brasileira não tinha ao dispor nenhuma edição que, com ambição e rigor, recolhesse em português uma amostra da produção teatral barroca espanhola dos séculos XVI e XVII. O *Teatro Breve do Século de Ouro* (2020) organizado pelo professor Miguel Ángel Zamorano Heras preenche este vazio, tanto na esfera ficcional quanto na do pensamento sobre o teatro e as práticas ligadas a este, com a ajuda de estudos críticos que acompanham e complementam os textos teatrais traduzidos.

Aliás, esta obra tem o atrativo de traduzir o corpus e a experiência teatral espanhola barroca seguindo um critério seletivo relativamente incomum, ao não se encaixar com as práticas historiográficas hegemônicas e hegemonzadoras que costumam efetivar o critério central da autoria e, no quadro dela, dos autores que ocupam o cânone literário (esta aposta pode resultar ainda mais audaz se levarmos em consideração que o período do ‘Século de Ouro’ -e o próprio rótulo historiográfico pode resultar autoexplicativo- é um dos estádios literários e culturais centrais no relato historiográfico espanhol). No entanto, o volume prefere aprofundar não nas trajetórias e obras individuais, mas num tipo específico de produção teatral, as peças breves e, em particular, a sua variante mais cultivada e encenada, o *entremes*. Ajuda lembrar que o *entremes* era uma peça teatral de menor duração e com clara vocação jocosa, encenada durante os intervalos entre os atos ou “jornadas” que constituíam a obra teatral principal, por norma geral uma comédia. Esta relativa subalternidade das peças breves no que respeita à sua extensão textual e em sua “*mise-en-scène*” nos corraís de comédias acarretou em associá-las a um menor valor e reconhecimento literário (sem podermos descartar outras hipóteses explicativas, como seu vínculo com uma cultura eminentemente popular, como sugere Zamorano Heras [2020: 31-32]), fenómeno que deixou suas marcas na própria abordagem acadêmica, em seu negligenciamento como objeto de pesquisa e edição literária praticamente até a segunda metade do século XX¹.

Portanto, diante da possível tentação de reduzir o corpus teatral traduzido às peças

1. Esta inércia somente foi desviada por edições e estudos pioneiros como os de Emilio Cotarelo y Mori (1908, 1911) nas primeiras décadas do século XX, seguidos dos de Eugenio Asensio (1971, 1971a), María Luisa Lobato (1989), quem é também autora de um dos estudos críticos que acompanham a presente coletânea, assim como os de Flecniakoska (1968, 1975) sobre a forma repertorial da loa; todos os quais colocaram os alicerces para o renovado interesse atual nesta produção (de que são prova, Arellano, 2016; Lobato, 2003, 2014, entre muitos outros trabalhos contemporâneos).

dos dramaturgos ocupantes desse exclusivo espaço literário de *La République mondiale des Lettres* (1999), examinado por Pascale Casanova, conferindo uma maior representação à tríade áurea Cervantes-Quevedo-Calderón (a este respeito, a produção teatral breve de Lope de Vega é muito exígua) optou-se, no entanto, por dar conta da diversidade do espetáculo teatral breve nestes séculos (em termos autorais, de repertórios estéticos e subgêneros e até de temas e ambientes ficcionais retratados). Resultante disto encontramos na obra exemplos textuais de todas as modalidades repertoriais de teatro breve: entremezes, o tipo de peça breve mais cultivada e com maior presença no volume; uma “jácara”, a “Carta de Escarramán a Méndez” de Francisco de Quevedo; o baile dramatizado com “A Morte” de Luis Quiñones de Benavente, aparentado com a alegoria medieval das danças macabras; a sátira de figurões, na peça “O Hospital dos Apodrecidos” (considerada no volume de autoria anônima, embora esteja em discussão a sua atribuição a Miguel de Cervantes) e mesmo uma “loa”, escrita por Lope de Vega. A mesma lógica é aplicada à presença autoral, de aí que encontremos um leque muito variado de dramaturgos representados, com equilíbrio no número de peças escolhidas de cada um -enquadradas entre o fim do século XVI e a segunda metade do século XVII-, abrangendo os nomes de Lope de Rueda, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo y Villegas, Luis Quiñones de Benavente, Antonio Hurtado de Mendoza, Alonso de Castillo Solórzano, Pedro Calderón de la Barca, Agustín Moreto y Cavana e Félix Lope de Vega y Carpio.

Mais uma evidência desta aposta selecionadora pela diversidade e por contornar dinâmicas canonizadoras acríticas consiste no fato de a presente edição incluir quatro peças de autoria anônima: a citada “Hospital dos Apodrecidos”, o “Entremez dos Romances” (que, como a anterior, é discutida a sua atribuição a Cervantes e mesmo a Luis de Góngora, questão tratada no próprio volume num estudo específico de Alfredo Rodríguez López Vázquez), o “Cárcere de Sevilla”, o “Entremez de Mazalquiví”. É fácil conjecturar que na escolha intercede a vontade de espelhar espaços e atmosferas ausentes das peças cômicas longas, novamente sendo privilegiada a expressão da diversidade. Assim pois, o gênero das comédias tinha como personagens protagonistas agentes da mesoaristocracia espanhola, quer dizer-se, representantes dos grupos sociais dominantes ligados a espaços social e simbolicamente privilegiados; bem ao contrário, nas peças anônimas indicadas a ação teatral acontecia em espaços inequivocamente periféricos e marginais: as prisões, os hospitais e hospícios, todas elas instituições de encerramento e disciplinamento social, em que Foucault (2012 [1975]) centrara seus interesses, justamente neste momento específico da gênese de sua configuração. Estes espaços e ambientes constituíam o pano de fundo, em geral, das peças teatrais breves, muito especialmente das “jácaras”, que ficcionalizavam histórias de vida de personagens reais, célebres (anti)heróis e (anti)heroínas (bandidos e criminosos em permanente fuga da justiça, acompanhados de suas amadas, mulheres prostitutas caracterizadas pela sua independência). Fora das “jácaras”, estes tipos sociais excluídos aparecem igualmente no “Entremez de Mazalquiví”, reunido no volume, que retrata a esfera do lumpen e do crime, com códigos linguísticos e culturais próprios, os da denominada “*germanía*”, ao lado de outros universos com os que conviviam e estavam conectados, como os prostíbulos.

Como se deduz da reflexão anterior, um dos traços mais reconhecíveis do teatro breve foi a sua capacidade para dialogar com o popular e/ou as margens da sociedade barroca espanhola. A pretensão de compreender este fenómeno leva-nos às origens dos gêneros teatrais breves, em que humildes e sóbrias companhias teatrais itinerantes, como a do precursor Lope de Rueda, ofereciam nas praças das vilas e cidades espanholas seus espetáculos, dirigidos a uma plateia essencialmente popular e fortemente condicionados

pelo calendário litúrgico cristã. Assim, a maior intensidade na atividade teatral coincidia temporalmente com os festejos populares do Natal, do Corpus Christi e, de modo especial, do Carnaval, sendo que estas comemorações coletivas já incorporavam componentes altamente ritualizados e teatrais ligados a suas correspondentes liturgias. Esta intercomunicação ou *continuum* entre o que, a fim de contas, eram modalidades de “festa teatral” (com efeito, com uma dada gradação no que respeita ao caráter mais sacro ou mais profano destas várias experiências, podendo apontar para o Carnaval e as encenações de teatro breve, possivelmente, como as manifestações mais mundanas) foi produzindo a natural assimilação de temas e recursos carnalizadores pelas peças breves. Este processo tornava-se ainda mais patente nos entremezes mais antigos de fins do século XVI, que trasladavam de modo mais visível elementos do universo lúdico popular, por meio da estratégia comunicativa da burla, da sátira, do grotesco e do peso da linguagem corporal.

Nas peças teatrais breves, diferentemente de suas irmãs de maior dimensão, as comédias, as personagens de origem popular, quando não das margens sociais, ocupavam uma posição central na diegese. Vinculado a isto, deve ser esclarecido que estas composições interpelavam de maneira privilegiada os espetadores que ocupavam os lugares mais econômicos do prédio teatral, a zona do pátio ou plateia. Nela os espetadores mais populares, em certa altura conhecidos como “*mosquiteros*”, assistiam em pé durante todo o espetáculo, como relata Lope de Vega em sua “Loa”, e durante os intervalos também não abandonavam este espaço, muito próximo do “*tablado*”, permitindo-lhes uma interação permanente com os atores e atrizes, bem como uma grande liberdade de movimentos pela ausência de cadeiras e bancos nesta parte dos prédios teatrais¹. Esta informação é indispensável para compreender corretamente o funcionamento das encenações teatrais breves e, deste ponto de vista, pode ser entendido o maior protagonismo nestas peças da dança e da música -isto é, como avançamos, da expressão corporal- e, em última instância, com o estabelecimento de um clima muito mais descontraído, verbal e corporalmente mais liberto.

A acumulação de todos os fatores aludidos favorecia a presença nos entremezes, “*jácaras*” e bailes de uma comicidade que se nutria de referências explícitas à sexualidade, à morfologia, aos movimentos e às ações dos corpos (de aí o ato de comer e beber aparecerem constantemente aludidos), à escatologia, às deformações morais e físicas, além do uso de uma linguagem fortemente coloquial e, circunstancialmente, grossa e obscena, o que é particularmente válido para a produção breve situada entre o final do século XVI e a passagem para o século XVII. Por outro lado, todos estes elementos eram julgados na altura como profundamente indecorosos (de aí que os entremezes ficassem confinados ao tempo secundário dos entreatos porque as obras principais exigiam “decoro”), em boa medida pela sua proximidade com os valores profanos, pelo protagonismo conferido ao corporal, ao material e ao terreno, em oposição ao mundo ideal da religião, da virtude e da nobreza, mas também pela sua conexão com o cultural e simbolicamente popular. Como assinalou Zamorano Heras [2020: 40], o próprio Lope de Vega explicitou este relacionamento em seu *Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*: “[...] sendo uma ação

1. Ao respeito levanta Pérez de León (2020: 290) a hipótese de que muito provavelmente o teatro breve, com as suas maiores concessões a propósito da liberdade corporal, pudesse servir como um ato de evasão ou desabafo temporalmente permitido (neste sentido compartilhando mais uma vez funções com a vivência do Carnaval) para preparar os corpos das e dos assistentes para a concentração, domesticação e silêncio exigidos quando a obra principal, a comédia, começar.

entre plebeia gente / pois entremez de rei jamais foi visto”.

Todos os elementos definidores que acabamos de citar é sabido que pairam com grande exatidão no imaginário e nas práticas do Carnaval, do mundo “*alla roversa*”, que vira o de cima para baixo, e tudo confunde e revolve por causa de uma lógica “às avessas”. Tratando este assunto é impossível eludir a referência ao influente ensaio de Bakhtin, *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (2020), pela sua lucidez na análise de um imaginário cômico popular na obra de Rabelais, radicalmente lúdico, subversivo e embebido em procedimentos carnavalescos. Entre os procedimentos estudados por Bakhtin podem ser citados: a deformação grotesca da realidade, a pertinaz dessacralização de instituições e pessoas de dignidade através da paródia e da gargalhada, o reinado do corpo sem censuras ou o prazer da inversão das coisas, das pessoas e das lógicas habituais. Assim, defende Bakhtin (2020: 323) que no romance de Rabelais todo o situado abaixo, na terra, nas profundezas acaba ocultando “riquezas (...) que são muito superiores ao que existe no céu, na superfície da terra, nos mares e rios”, tese antiplatônica que também transgrede a *imago mundi* da doutrina cristã e o seu sistema de prioridades.

Julgamos que algumas peças breves do presente volume aceitam especialmente bem a sua análise à luz das imagens e funções carnavalescas que trasladam. No entremez de Calderón de la Barca, compilado no presente volume, que, não à toa leva por título “As Carnestolendas”, é reproduzido o festejo do Carnaval com os seus rituais vinculados ao jogo, às brincadeiras, aos divertimentos teatrais, à variedade de comidas e doces (com protagonismo, como descrevera Bakhtin, de todas as ações destinadas a saciar os impulsos corporais). Acrescentado a isto, no final deste entremez surge a personagem do “HOMEM (ao revés)” que invade o cenário do seguinte jeito descrito por Calderón: “Entra alguém, metade mulher, metade homem, posto ao revés e andando para atrás” (Zamorano, 2020: 242). Os gêneros, a disposição e direção no movimento dos corpos passam a estar completamente baralhados, identificando-se esta personagem de forma paradigmática com esse “*mondo alla roversa*” ou “*alla rovescia*”, que a personagem do velhote na peça previamente anunciara: “Ao revés anda já o mundo” (Zamorano, 2020: 242). Surpreende a proximidade destes versos de Calderón com os quadros grotescos da realidade “às avessas” narrada por Rabelais e analisada com precisão por Bakhtin, em que, como o teórico cultural explica, costuma acontecer um “rebaixamento” pelo qual o alto, o elevado, o intelectual (a cabeça, a mente) movem-se para o baixo, ficam atraídos na direção da terra: “o aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto” (Bakhtin, 2020: 270).

Para além desta obra, mais um entremez parece utilizar oportunos dispositivos de carnavalização, como é o anônimo “Entremez do Mazalquiví”. Neste caso o fenómeno identificado tem a ver com o que Bakhtin batizou como “o destronamento carnavalesco”, que consiste numa forma de “sepultamento”, executada de forma prototípica pela figura do bufão assumindo o trono de “rei do “mundo às avessas”” e produzindo uma subversão e inversão de todos os “atributos reais” (Bakhtin, 2020: 325). Assim pois, na peça inserida na coletânea é realizado um retrato satírico da organização criminosa liderada pela personagem do Mazalquiví. O componente de mundo ao revés, e também o significado política e simbolicamente transgressor, radica no facto de este chefe do crime e do negócio de vários prostíbulos, o Mazalquiví, ser descrito na peça com todos os atributos e atribuições próprias de um monarca, que deve gerir as responsabilidades do seu governo: é reconhecido por todas as personagens como legítimo rei, recebe por isso um tratamento de subserviência e admiração, tem o seu corpo de burocratas que certificam a oficialidade dos documentos emitidos por ele, dirige o seu próprio Exército, com os seus próprios

estandartes identificadores e planeja próximas operações militares contra os “exércitos inimigos”, ademais de aplicar um sistema fiscal e penal nos seus súditos. Em conclusão, imita a farsa com notável sofisticação toda a engrenagem judicial, administrativa, burocrática e militar da Coroa espanhola. A peça escolhe mais um alvo de sua sátira, a Igreja, através da figura de um padre, colaborador na organização do Mazalquiví e também cafetão, o qual profere uma oração que, em parte segue a estrutura de um “pai nosso” e insere avocações às principais figuras religiosas do dogma católico, em parte implora nas suas preces o crescimento da atividade da prostituição, dos canecos de vinho... (Zamorano Heras, 2020: 118-119); estando toda a peça veiculada numa variante linguística vulgar, cheia de palavrões e constantes referências escatológicas e sexuais.

A novidade em comparação com o entremez de Calderón é que nesta peça, ao lado da inversão dos valores normativos de uma realidade “*alla roversa*” em que fica misturado o imisturável (preces religiosas com cenas lascivas e pecaminosas, um brinde e até a abertura para um novo pecado, a blasfêmia), há também um processo ‘destronador’, através da paródia que cruamente dessacraliza e ridiculiza instituições centrais do campo do poder do período -a Coroa, a Igreja, o Exército-. Deste modo, embora o entremez acabe experimentando na segunda metade do século XVII um processo de esvaziamento progressivo de seus traços mais populares e carnavalescos resultado da sua paulatina profissionalização e autonomização estética e do afastamento das práticas populares e, derivado disto, como sugere Zamorano (2020a: 187), “minguando ‘su potencial e crítica originário’” numa direção que se tornara “cooperadora de los instrumentos del gobierno y del modelo que instauran quienes mejor lo representan”¹; contudo, arriscamos observar nestes dois entremezes analisados dinâmicas ainda genuinamente carnavalizadoras. Já no “Entremez do Mazalquiví”, além destes procedimentos carnavalescos, parece ter lugar por meio do riso jocosos e blasfemos uma relativa impugnação da legitimidade e da autoridade simbólica, não de tipos ou setores sociais (como semelhante aconteceu em “Carnestolendas” com a paródia da personagem do pai velhote excessivamente guardião de suas filhas), mas dos próprios modos de funcionamento dos organismos de poder monárquico e eclesiástico, configuradores do “sentido comum” ou da “doxa”, em palavras de Bourdieu (1977, 1994)².

Para finalizar, regressando aos critérios e escolhas realizadas na edição deste livro, queremos remarcar que se verificam decisões eficazes que contribuíram para encurtar a distância cultural, social e ideológica que separa o público contemporâneo brasileiro dos códigos estéticos e simbólicos que regiam os discursos e as práticas artísticas do Barroco

1. Segundo Zamorano Heras (2020a) muitos entremezes aparentemente transgressores, quando analisados em detalhe, como ele realizou neste artigo através de três exemplos, mostravam como assumiram na realidade funções mais reformistas do que transformadoras do *statu quo*, orientadas à crítica de costumes de segmentos específicos da sociedade, habitualmente de figuras sociais com dificuldade para encaixarem nos comportamentos normativos e desejáveis para o campo do poder ou para os grupos sociais dominantes. Para ilustrar esta última modalidade sirva de exemplo o caso assinalado da punição social que recebeu “A castanheira” - entremez recolhido igualmente neste exemplar resenhado - como mulher “arrivista” que não se conforma com o seu grupo social de origem.

2. Desta perspectiva, a obediência aos organismos representantes do poder -o Estado, a Coroa, a escola, etc.- está sustentada, segundo Bourdieu (1977: 407-408) não apenas em mecanismos de violência coercitiva mas no “poder simbólico” acumulado por estas instituições, porque a comunicação simbólica tinha a capacidade de suscitar efeitos de natureza política. Portanto, estes pequenos atentados contra o réditos simbólico das instituições, mesmo na esfera ficcional, julgamos que devem ser levados em consideração.

espanhol, entre eles os mecanismos carnavalizadores de que nos ocupamos. A primeira, e talvez a tarefa mais decisiva para a fortuna do projeto editorial, tem a ver com o desafiador processo da tradução das obras selecionadas, cuja dificuldade se acrescenta nos entremezes em verso pela preocupação por preservar, quando possível, as propriedades métricas. Este labor reuniu uma alargada equipe de tradutores de centros pesquisadores de todo o Brasil: do Grupo de Estudos e Traduções de Teatro Espanhol (ETTE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do Grupo de Pesquisa Núcleo Quevedo de Estudos Literários e Traduções do Século de Ouro, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); para além do contributo de tradutores independentes ligados à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), à Biblioteca Nacional do Brasil, à Universidade de São Paulo (USP), à Universidade Federal do Pará (UFPA), assim como à Universidade Federal Fluminense (UFF). O seu desempenho foi admirável atendendo às dificuldades do ponto de partida e ao resultado obtido, pois as peças fluem na língua-alvo com a graça original, ao tempo que conseguem ser leais ao universo estético cultural em que foram concebidas. De modo complementar, são imprescindíveis as orientações de que nos municia o aparato crítico, evidenciando as escolhas mais instigantes e morosas na tradução (que confirmam o merecimento do time de tradutoras e tradutores) e fornecendo pertinentes anotações eruditas, que desvendam os sentidos interpretativos dos textos. Talvez o único aspeto que poderia ser aprimorado numa segunda edição seria a procura de uma maior harmonização nos critérios de anotação das peças cómicas.

Além do mais, uma sensibilidade pedagógica perpassa todo o projeto, começando pela completa introdução realizada pelo professor Zamorano Heras em que é empreendida uma iluminadora viagem em torno dos processos que consolidaram as práticas teatrais breves, ao lado das suas implicações sociais e políticas, no território espanhol dos séculos XVI e XVII. Resulta também muito esclarecedora a breve seção intitulada “Apresentação das peças”, em que são explicados os temas principais abordados em cada peça breve e fornecidas algumas interessantes chaves interpretativas, melhorando a compreensão linguística e, especialmente, cultural do público lusófono.

Por último, prova do caráter ambicioso do projeto, este inclui nas páginas finais uma série de estudos críticos que divulgam os principais achados e debates atuais sobre a produção intelectual “*siglodeorista*”. O livro, afastando-se de uma densidade academicista, permite levar a cabo este *aggionarmento* do estado da arte sobre o teatro breve, com grande capacidade de síntese e clareza explicativa (patenteia-se a preocupação pedagógica do projeto, contribuindo para o potencial uso para fins docentes) e sem renunciar ao rigor e à profundidade na abordagem das questões abordadas. Estes estudos são sustentados por alguns dos maiores pesquisadores contemporâneos especializados no objeto: María Luisa Lobato da Universidad de Burgos (“Grupo Moretianos”), que se antecipou no seu interesse pela produção teatral breve, com edições que datam da década de 80 do século XX; Carlos Mata Induráin da Universidad de Navarra e integrante do Grupo GRISO; Vicente Pérez de León, da University of Glasgow e Alfredo Rodríguez López-Vázquez da Universidade da Coruña. A discussão de ideias promovida com seus artigos ultrapassa o esclarecimento do corpus teatral para segurar uma conversa em torno de questões críticas de grande vigência, tais como o potencial disruptivo do riso, a tipologia e fixação das várias formas teatrais breves, a idiossincrasia, dum lado, dos “burladores” - agentes ativos da burla - e, do outro, dos “burlados” - vítimas da operação jocosa-, a herança carnavalesca e a sua evolução e mutação ou o processo criador de certos entremezes que ainda levantam dilemas quanto à sua estrutura, fontes e autoria.

Como conclusão, acho que um aspecto que elevou a qualidade do trabalho resultante

foi a diversidade de abordagens metodológicas e estilísticas, de instituições e centros do saber envolvidos (repare-se em todas as universidades da Espanha, do Reino Unido e do Brasil elencadas até aqui) com grupos de pesquisa pertencentes a distintas áreas de conhecimento e, por isso, com focagens, técnicas e trajetórias forçosamente divergentes. Porém, longe de ser um problema, representou um belo e ousado desafio de coordenação que considero que foi administrado com sucesso, por meio de um “acordo das inteligências” cuja negociação deu lugar a um trabalho interdisciplinar, extremadamente útil pelo que descobre para a comunidade cultural e intelectual brasileira e que exhibe com orgulho a sua diversidade e divergência, sem abdicar da coerência e consistência intelectual.

Submissão: 1 de novembro de 2020.

Aprovação 3 de novembro de 2020

Referências bibliográficas

ARELLANO, Ignacio (ed.). *Teatro breve del Siglo de Oro: loas y entremeses*. Barcelona: Penguin Clásicos, 2016.

ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés, desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid: Gredos, 1971.

ASENSIO, Eugenio. (ed. crítica). *Entremeses / Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Castalia, 1971a.

BAKHTIN, Mikhail Milhailovitch. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2020.

BOURDIEU, Pierre. La production de la croyance. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 13, février, 1977. pp. 3-43, 1977. DOI: 10.3406/arss.1977.3493.

BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Editions du Seuil, 1994.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Editions du Seuil, 1999.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Migajas del Ingenio. Colección rarísima de Entremeses, Bailes y Loas*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1908.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, n. 187, p. 473; n. 188, p. 474; n. 349, p. 839.

FLECNIAKOSKA, Jean. La loa comme source pour la connaissance des rapports troupe-public. In: JACQUOT, J. (ed.). *Dramaturgie et société, v. 1*. Paris: CNRS, 1968, pp. 111-116.

FLECNIAKOSKA, Jean. *La Loa*. Madrid: SGEL, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 2012 (1975).

LOBATO, María Luisa (ed. crítica). *Teatro cómico breve / Pedro Calderón de la Barca*. Kassel: Reichenberger, 1989.

LOBATO, María Luisa (ed. crítica). *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Kassel: Edition Reichenberger, 2003.

LOBATO, María Luisa. *La jácara en el Siglo de Oro: literatura de los márgenes*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2014.

PÉREZ DE LEÓN, Vicente. O Teatro Breve do Século de Ouro Espanhol ou Quando a Ideologia se Disfarça de Literatura Popular. In: ZAMORANO HERAS, M. A. (org.). *Teatro breve do Século de Ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2020, pp. 285-296.

ZAMORANO HERAS, Miguel Ángel. Uma Breve História do Teatro Breve. In: ZAMORANO HERAS, M. A. (org.). *Teatro breve do Século de Ouro*. São Paulo: Perspectiva, 2020, pp. 17-47.

ZAMORANO HERAS, Miguel Ángel. Subversión y censura en el entremés carnavalesco. *Hipogrifo*, v. 8., n. 1, pp. 175-190, 2020a. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.01.12>

RESENHA DE *HIDRA VOCAL: ESTUDOS SOBRE RETÓRICA E POÉTICA (EM HOMENAGEM A JOÃO ADOLFO HANSEN)* – (ATELIÊ, 2020), DE MARIA DO SOCORRO FERNANDES DE CARVALHO, MARCELO LACHAT, LAVINIA SILVARES (ORG.).

Cleber Vinicius do Amaral Felipe
Professor do Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia (INHIS-UFU)
clebervafe@gmail.com

O ano de 2020, que parece se arrastar, sediou uma lamentável série de infortúnios. Por outro lado, iniciativas como o lançamento de *Hidra Vocal: Estudos sobre Retórica e Poética (Em Homenagem a João Adolfo Hansen)* atenuaram os pesares e serenaram os ânimos daqueles que, com seriedade e compromisso, promovem a cultura. Organizado por Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Marcelo Lachat e Lavinia Silvares, o livro apresenta conferências de estudiosos brasileiros e estrangeiros que participaram do *I Panorama de Estudos Poéticos e Retóricos no Brasil*, ocorrido na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH-Unifesp) entre os dias 10 e 12 de setembro de 2018.

Embora tenha assumido o compromisso de elaborar esta resenha, não seria capaz de fazer justiça à qualidade desse “compêndio de falas”, tampouco ao legado que João Adolfo Hansen tem edificado nas últimas décadas. Tal limitação, contudo, deve servir de estímulo à leitura da coletânea, pois é a isso que um bom livro se presta: evidenciar e, em seguida, suprir nossas carências cognitivas com enunciados capazes de exilar os leitores de suas zonas de conforto. Parece sensato, portanto, reconhecer que o atrativo do gênero “resenha” seja sua ineficácia em abordar e esgotar a obra que propala.

No que diz respeito à disposição, *Hidra Vocal* reúne quatorze capítulos, voltados para diferentes circunstâncias históricas. Todos, sem exceção, reconhecem a importância do método analítico de Hansen, que pode ser desdobrado em, basicamente, três movimentos simultâneos e complementares: (1) leva em consideração e examina os procedimentos convencionais de cada gênero retórico; (2) apreende o “contexto histórico” a partir das convenções que o fundamentam, sem supor que ele se encontra fora da escrita. Essa medida evita a hierarquização indevida dos objetos textuais; (3) compreende os efeitos que as práticas letradas efetuam a partir das referências datadas desses mesmos efeitos. Assim, admite-se a historicidade e evita-se o emprego anacrônico de categorias como “progresso”, “evolução”, “estética”, “originalidade”, “literatura”, “autor”.

Dos textos que integram o livro, o de Paulo Martins é o que mais recua no tempo, pois analisa o lugar ocupado pelos nomes Tulo, Basso, Galo e Pôntico no *Monobiblos*, do poeta romano Propércio. De acordo com o autor, existem duas grandes vertentes interpretativas: uma concebe as personagens supracitadas como referências históricas que subsidiam a sinceridade do poeta e, portanto, amparam a subjetividade de uma poesia de matiz confessional; e outra associa a referência nominal e o *constructo* poético por meio de uma subjetivação fictícia. No decorrer da análise, Martins atenta-se para uma série de

conceitos (como o de *nobilitas*), interpreta a poesia de Propércio a partir de suas convenções (ou seja, sem recorrer aos anacronismos românticos convencionais) e estuda as elegias do *Monobiblos* a partir do imbricamento das artes amatória e poética.

Cuidado análogo comparece no estudo de Luís Filipe Silvério Lima, que se afasta da noção de “autor romântico, criador e original” e concebe o padre António Vieira como “autor que mimetiza e emula autores anteriores [...] pensados como reflexos, porque partícipes, de uma força criadora, idêntica e única, a Causa Divina da qual todos são efeitos e, na melhor das hipóteses, causas segundas da Causa Primeira e Final” (p. 112). No caso da mensagem profética, objeto privilegiado em sua análise, seria imprescindível a anuência de Deus, “Autor por excelência” e “fonte de autorização para as interpretações dos eventos históricos; mas só poderia ser assumida como autoritativa se fosse, por sua vez, autorizada pela *auctoritas* de escritores humanos que a utilizaram anteriormente” (p. 118).

Como salientou Chartier no capítulo “A Ordem do Discurso e a Materialidade dos Textos”, vertido para o português por Marcelo Lachat, a “universalização dos critérios românticos, expressivos e psicológicos, forjados nos séculos XVIII e XIX, oculta uma descontinuidade fundamental”. Ao longo de sua reflexão, o historiador francês retoma tratados que preceituam os afazeres dos tipógrafos e demonstra que o uso da pontuação pode afastar ou aproximar manuscritos e textos impressos. Salienta-se, assim, que o “processo de publicação, qualquer que seja sua modalidade, é sempre um processo coletivo, o qual não separa a materialidade do texto da textualidade do livro.” (p. 83)

Considerar as descontinuidades significa, dentre outras coisas, levar em consideração as particularidades dos gêneros retórico-poéticos aos quais as práticas letradas se afinam. Flávio Reis, no capítulo onze, analisa as figurações do príncipe exemplar por meio de uma narrativa de cavalaria escrita por João de Barros em 1522, dedicada a D. João III. Sistematizada conforme os pilares da *historia magistra vitae*, a crônica de Clarimundo, afinada ao gênero epidítico, instrui e deleita valendo-se da imitação de *auctores* antigos. Já Eduardo Sinkevisque, no capítulo que encerra o livro, retoma o *Tratado Político* (1715), de Sebastião da Rocha Pita, como exemplo do gênero histórico, escrito com estilo médio, disposto *in ordo naturalis*, narrado em primeira pessoa e vincado de juízos sobre as matérias que encena. Reis e Sinkevisque sabem que a história, até o final do século XVIII, era um ramo da retórica e, portanto, uma arte (*ars, téchne*). Logo, ela não se pautava nas tópicos do progresso e do evolucionismo, mas na tradição, na referencialidade do campo de experiências.

Admitir as descontinuidades é, também, o que propõe Pedro Marques ao lembrar, no sétimo capítulo, que os lugares discursivos “são todos convencionais, nada espontâneos” (p. 142). Em se tratando de Gregório de Matos, o autor salienta a centralidade de categorias como imitação/emulação, engenho, agudeza, decoro, descrição, que tornam inoperantes noções iluministas e românticas exteriores à poesia do Seiscentos. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, no capítulo três, estabelece nexos entre “a produção poética de uma freira que recebeu o nome religioso de Violante do Céu e um poeta conhecido no Brasil pela alcunha de Boca do Inferno” (p. 61). Assim, a autora ajuda a pensar Gregório de Matos não como um indivíduo reacionário, libertino, revolucionário etc., mas como *persona* que ajuíza sobre aspectos do seu presente, adotando tópicos teológico-políticos que reafirmam a concepção providencialista da história, fundamentam as agudezas poéticas e sistematizam o éthos virtuoso.

Em “Espelho de uma Vida Humana”, Adma Muhana retoma os escritos de Uriel da Costa, cristão convertido ao judaísmo a quem se atribui textos como *Exame*

das *Tradições Fariseias* e *Exemplar Humanae Vitae*. A autora, inicialmente, desmembra e analisa a posição crítica assumida pelo estudioso italiano Omero Proietti. Em seguida, estuda alguns *topoi* mobilizados pelo autor e constata que ele recusou a Lei da Graça (cristã) e a Lei Escrita (de Moisés) para aderir à Lei Natural (ou da reta razão), que estaria isenta dos erros cometidos e legislados por judeus e cristãos. Sem partir de um *a priori* biográfico ou reconhecer a possibilidade de sondar a intimidade ou psicologia do autor, Muhana detém-se no caráter convencional das letras e no elenco de preceitos morais por meio do qual Uriel da Costa institui para si um “retrato ético”, composto de uma alma racional e formulado com base em uma aguda retórica judicial.

Uma abordagem igualmente criteriosa pode ser encontrada no oitavo capítulo, quando Marcus De Martini analisa a “Petição” e o “Memorial” – documentos que integram o processo inquisitorial do Padre Antônio Vieira – e demonstra que não devem ser lidos como expressão subjetiva, pois reúnem estratégias retóricas por meio das quais Vieira figura a si mesmo como homem prudente, caridoso, detentor de um insuperável zelo missionário. Em sua argumentação, Vieira teria vituperado um Santo Ofício “autocentrado”, que investigava “o que havia sido dito em vez de se preocupar com o que devia ser feito”, desempenhando um “papel paradoxalmente contrário às crenças que protestava defender”. Logo, se o jesuíta e a Companhia de Jesus cunhavam fiéis, os dominicanos criavam “hereges em vez de combatê-los” (p. 165).

Devemos desconfiar do termo “originalidade”, no que diz respeito às práticas letradas dos séculos XVI e XVII. No capítulo doze, Elaine C. Sartorelli afirma que Montaigne, suposto “inventor da subjetividade”, teria sido, também, um “homem clássico”, que “aprendeu o latim como língua nativa, que conhecia todo o monumento da literatura antiga, que fez de Plutarco seu interlocutor” (p. 235-236). Embora responsável por um gênero novo, ele não teria abandonado a imitação, o que leva a autora a afirmar que “a subjetividade estabelecida por Montaigne, não é originalidade ou ruptura, mas um banquete no qual todos os clássicos foram consumidos e digeridos” (p. 237).

Destacando a importância dos comentários sobre a poesia de Camões, Isabel Almeida, no segundo capítulo, também demonstra como a emulação era critério incontornável nos séculos XVI e XVII, pois os comentadores, ao refutar escólios antigos para demarcar sua legitimidade, não estavam recorrendo à afirmação individual, pois “a conflitualidade desta *aemulatio* radica no dinamismo da poética e para ele concorre” (p. 41). Assim, “a poética dos séculos XVI e XVII é uma poética de imitação, alicerçada em modelos. Mas esse quadro nem tolhe a busca de uma maneira pessoal nem diminui a estima pelo que possa constituir um timbre” (p. 45).

É preciso manter uma postura cautelosa diante de categorias duradouras, sobretudo daquelas que nem sempre comportaram um mesmo sentido. No penúltimo capítulo, Lavinia Silveira, tomando como base a concepção de imaginação na Inglaterra de Shakespeare, diferencia os poetas românticos, que pensam a poesia como expressão imediata da imaginação em decorrência de estímulos sensoriais, perceptivos e intelectivos, e a imaginação associada às convenções miméticas da retórica. Se, a princípio, para fazer uso dela, recorria-se ao “hipotético ficcional regulado pela verossimilhança das convenções”, com o Romantismo, a “imaginação se impõe como potência autônoma criativa, capaz de processar as experiências variadas da vida vivida ou imaginada e transformá-las em uma verdade poética” (p. 249).

Ao transitar pelos trabalhos de Hansen e discriminar algumas de suas várias contribuições, Jean Pierre Chauvin discute, no capítulo cinco, a necessidade de reorientação

da Crítica Literária, demonstrando que o método proposto por Hansen se afinava ao que ocorria analogamente na historiografia. Parte dos historiadores também suspeitava de análises quantitativas, do estruturalismo, das continuidades e do progresso. Curioso, pois no século XIX a Literatura e a História brasileiras também miraram propósitos comuns, associados aos ideais positivos, nacionalistas e científicos propagados e legitimados pelo IHGB e pelos literatos patrocinados por D. Pedro II. Chauvin, em seguida, convida o leitor a “desconfiar do cânone crítico” e afirma ser “preciso reescrever a história da literatura luso-brasileira, à luz dos trabalhos realizados nos últimos trinta anos” (p. 104). *Hidra Vocal* parece responder a tal demanda, pois persevera no estudo das ruínas letradas anteriores ao Iluminismo e indiferentes às estéticas românticas.

Deixado propositalmente para o final, o capítulo de João Adolfo Hansen começa e termina manifestando gratidão àqueles que ouviram, leram e incorporaram suas reflexões. No desfecho do texto, ele agradece a paciência de todos. Embora a *captatio benevolentiae* seja oportuna, sabemos que não precisa de paciência quem é parte ou desdobramento do legado que vem construindo. Não que haja verdades acabadas ou soluções mágicas em sua fala, pois suas reflexões assinalam as descontinuidades históricas que caracterizam as letras de diferentes lugares e momentos, inclusive as suas. Nós, que o lemos, somos cabeças sobressalentes da Hidra. O crítico nomeia algumas delas e pede desculpa por ter olvidado outras, o que é compreensível em uma trajetória de décadas orientando e acompanhando pesquisas.

Por falar em Hidra, convém lembrar que Hércules cortou e cauterizou suas cabeças com exceção de uma, que era imortal. Depois de arrancá-la, ele a enterrou para assegurar que permanecesse inerte. Ocorre o mesmo com o legado, com a “herança imaterial” que ganha vida própria e persevera a despeito da vontade de seu autor. Segundo uma versão mitológica, Hércules não suportou a dor ocasionada pelo sangue desse monstro e tirou a própria vida. O legado, afinal, é espólio que enriquece os afetos e veneno que atordoa os desafetos.

Hansen conta-nos que encontrou uma edição veneziana de *Il Cannocchiale Aristotelico*, escrito por Tesauro. Em seguida, afirma que “os bichos brasileiros demonstraram o magnífico empenho que sempre demonstram na sua arte de roer”. O livro contava com centenas de furos e “uns 80% dos buracos coincidiam com as vogais das sílabas italianas e latinas de Tesauro. *Ridicolo*, por exemplo, era legível como *rdcl*”. Sua leitura “foi muito facilitada por uma lupa que” lhe “foi emprestada por dois funcionários da Biblioteca Nacional, Waldyr da Cunha e Raymundo Carneiro”. Nela, estabeleceu “hipóteses sobre as vogais que deviam preencher os buracos” (p. 13). O que parece uma anedota ordinária concilia duas questões fundamentais: a reconstituição dos objetos textuais e o uso da lupa para transformar

[...] restos ou resíduos do passado, dando-lhes uma ordenação determinada, não para reconstituir o seu antigo presente como a positividade factual de algo efetivamente acontecido, mas para compor o lugar do morto, ou seja, a sua metáfora, como um lugar de vozes múltiplas onde a ficção do morto é posta a falar segundo a especificidade arqueologicamente constituída da duração em que ela se inclui (p. 14).

A Hidra é um monstro. A sátira, como aquela que compõe o *corpus* Gregório de Matos, inventa monstros ao representar a desproporção dos vícios. Já Vieira, por meio da ação missionária e das letras, apresenta aos cristãos, mas também aos hereges, gentios e pecadores, a moderação dos afetos e a bem-aventurança, estabelecendo um compasso

entre a ação humana (*recta ratio*) e a luz da Graça inata. Logo se nota que as caricaturas do escárnio (que aciona o riso), a justa medida das virtudes (que proporciona o sublime), assim como as prescrições tipográficas, a tradição dos comentários, a prosa historiográfica, as agudezas poéticas, os processos inquisitoriais, o éthos das personagens e a *persona* do autor, são construtos que favorecem o fabrico do morto. O morto, claro, não se torna menos morto, pois continua a ser vestígio que atesta a destruição orquestrada pelo tempo. Para elaborar seu lugar, sempre parcial e provisório, os autores de *Hidra Vocal* emprestam-nos suas lupas.

Hoje, os bichos que destroem a cultura são bípedes e simulam interesse pelo bem comum quando, na verdade, disseminam a morte. Na contracorrente dessa lógica fascista e negacionista da necropolítica, *Hidra Vocal* não apenas reconstitui o lugar dos mortos, mas reverencia a vida ao disseminar cultura e referendar o legado de um discreto arqueólogo de ruínas letradas. Sendo assim, recomendar sua leitura é um obséquio.

Submissão: 15 de dezembro de 2020.

Aprovação 29 de dezembro de 2020

PARA LER, VER E REVER: RESENHA DE AGUDEZAS SEISCENTISTAS E OUTROS ENSAIOS (EDUSP, 2019), DE JOÃO ADOLFO HANSEN

Lavinia Silves
Professora de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
lavinia.silves@unifesp.br

André Fiorussi
Professor de Literaturas Hispânicas na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
fiorussi@gmail.com

Professor Emérito da Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, João Adolfo Hansen é reconhecido há tempos como um dos mais destacados pesquisadores brasileiros de literatura. Roger Chartier escreveu recentemente que suas investigações abriram o caminho para se repensar “a invenção da literatura e da história literária no século XVIII, na Europa, e talvez no século XIX, nas Américas”, mostrando como “a universalização dos critérios românticos, expressivos e psicológicos, forjados nos séculos XVIII e XIX, oculta uma descontinuidade fundamental” em relação à representação retórico-poética das letras e artes dos tempos anteriores a esse período¹.

É sobretudo disso que trata o livro *Agudezas Seiscentistas e Outros Ensaios*, organizado pelas professoras Cilaine Alves Cunha (FFLCH-USP) e Mayra Laudanna (IEB-USP), e publicado pela Edusp em 2019. Imprescindível para os estudiosos das letras e artes anteriores aos projetos românticos, o livro reúne 14 textos de João Adolfo Hansen, cujos títulos ilustram com muito mais brilho do que qualquer fria descrição não apenas a temática que abordam, mas a perspectiva crítico-teórica que propõem mobilizar: “Ler & Ver: Pressupostos da representação colonial”; “Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII”; “A civilização pela palavra”; “Razão de Estado”; “O discreto”; “Educando príncipes no espelho”; “Agudezas seiscentistas”; “Lugar-comum”; “A doutrina do engenho poético no século XVII”; “*Ut Pictura Poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial”; “Memória e poesia”; “Apresentação dos epitáfios jocossérios portugueses e castelhanos”; “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”; e “Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas”. Como se vê, os textos reunidos no volume da Edusp versam sobre as letras luso-brasileiras do período colonial em articulação com as principais categorias que as determinam: verossimilhança; decoro; discrição; agudeza; engenho poético; conceito.

1. Cf. Chartier, “A ordem dos discursos e a materialidade dos textos”, in *Hidra Vocal: Estudos sobre retórica e poética (em homenagem a João Adolfo Hansen)*. Cotia: Ateliê, 2020, p. 79.

Desde a publicação de seu estudo seminal sobre a sátira de Gregório de Matos no ano de 1989, pelo qual recebeu o prêmio Jabuti, João Adolfo Hansen vem construindo uma perspectiva teórico-crítica que historiciza as práticas de representação ligadas às artes coloniais luso-brasileiras¹, oferecendo assim uma sólida alternativa metodológica às recorrentes apropriações anacrônicas de que têm sido objeto na história e na crítica literária, cujo resultado se expressa muitas vezes em leituras que passam ao largo dos fundamentos de uma arte fenomenalmente complexa e artificiosamente precisa. O primeiro ponto a se frisar é que as letras anteriores ao Romantismo não pressupõem a literatura como arte autônoma, original e subjetiva; o autor como gênio espontâneo que produz arte autêntica; nem o público como consumidor de um livre-mercado de livros. Tais ideias, fundamentais para o desenvolvimento da Estética em fins do século XVIII nas sociedades já solidamente burguesas da Europa, não convivem com as categorias retórico-poéticas das artes miméticas que elas vêm justamente substituir. No nono texto do volume, intitulado “A doutrina do engenho poético no século XVII”, Hansen afirma o seguinte:

Quando examinamos as preceptivas artísticas, o assim chamado “Barroco” e as suas “características estéticas” ou “características estilísticas” - informalidade, acúmulo, desproporção, excesso - evidenciam-se como mitos neokantianos e românticos que generalizam transistoricamente as categorias estéticas do idealismo alemão. É equivocado supor, quando se considera a maravilha produzida pelos letrados e artífices seiscentistas, que eles a pensavam como a “liberdade livre” de uma originalidade radical própria da poesia e da pintura modernas. O equívoco é decorrência do demônio da analogia que relaciona o efeito fantástico e agudo com os efeitos informais das artes modernas sem considerar a proporção do juízo aplicado para efetuar o fantástico e a incongruência (HANSEN, p. 202).

Ao longo dos 14 textos que compõem o volume, Hansen procura justamente dispersar o tal demônio das analogias anacrônicas que descaracterizam as agudezas seiscentistas e as aglomeram sob o rótulo genérico de “barroco”. Por meio de uma “arqueologia da representação colonial”, como ele próprio diz, Hansen investiga “séries documentais, artísticas e não-artísticas” produzidas no período, especificando suas “lógicas discursivas” e seus “condicionamentos materiais”, produzindo assim “um diferencial histórico que permite relativizar e criticar suas apropriações anacrônicas” (HANSEN, p. 25). O resultado é um retrato aprofundado e verossímil de uma prática artística relativa a uma alteridade histórica sobre a qual Hansen comprova que se pode falar, com propriedade, precisão conceitual e lucidez crítica.

O livro conta também com excelentes textos introdutórios das organizadoras, além de posfácio e orelha assinados, respectivamente, por Leon Kossovitch e Alcir Pécora, dois dos mais constantes interlocutores do autor no meio universitário. Em todo esse aparato paratextual se observa um diálogo pulsante com as ideias, os trabalhos e as proposições da obra crítica de Hansen, lida portanto dentro do próprio livro com a atenção e a inteligência que merece.

Por fim, seus leitores e estudiosos têm mais um motivo para comemorar: as

1. Cf. Hansen, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. Cotia/Campinas, Ateliê/Editora da Unicamp, 2004 [1989].

organizadoras do livro informam que este é o primeiro de uma série de três volumes que a Edusp publicará, reunindo textos produzidos pelo crítico brasileiro ao longo de trinta anos. Trata-se, segundo as organizadoras, de “artigos de revistas acadêmicas, capítulos de livros e conferências apresentadas em eventos no país e no exterior. A reunião desses textos objetiva tornar disponível este material disperso em periódicos e em antologias de trabalhos coletivos nacionais e internacionais, alguns já fora de circulação” (in HANSEN, p. 23). Os dois primeiros volumes reúnem textos sobre as práticas discursivas dos séculos XVI a XVIII, enquanto o terceiro volume se dedica a trabalhos sobre as artes modernas e contemporâneas. Farol de renovação crítica sobre as letras e as artes, a obra de João Adolfo Hansen anima seus leitores a percorrer caminhos negligenciados, nada óbvios ou triviais, atualizando de modo relevante o encantamento que a pesquisa sobre as representações simbólicas humanas pode ter.

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas Seiscentistas e outros ensaios*. Cilaine Alves Cunha; Mayra Laudanna (org.). 1a edição. São Paulo: Edusp, 2019. ISBN 13: 9788531417306.

Submissão: 20 de dezembro de 2020.

Aprovação 15 de janeiro de 2021

