

Shenna Luíssa Motta Rocha
(Org.)

Florilégio



estudos de retórica e poética



EdUESPI
2021



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI

Evandro Alberto de Sousa
Reitor

Nayana Pinheiro Machado de Freitas Coelho
Pró-Reitora de Ensino de Graduação

Gustavo Oliveira de Meira Gusmão
Pró-Reitor Adj. de Ensino de Graduação

Ailma do Nascimento Silva
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Pedro Antônio Soares Júnior
Pró-Reitor de Administração

Rosineide Candeia de Araújo
Pró-Reitora Adj. de Administração

Raimundo Isídio de Sousa
Pró-Reitor de Planejamento e Finanças

Joseane de Carvalho Leão
Pró-Reitora Adj. de Planejamento e Finanças

Eliene Maria Viana de Figueirêdo Pierote
Pró-Reitora de Extensão, Assuntos Estudantis
e Comunitários

Marcelo de Sousa Neto
Editor da Universidade Estadual do Piauí

Universidade Estadual do Piauí
Rua João Cabral • n. 2231 • Bairro Pirajá • Teresina-PI
Todos os Direitos Reservados



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ • UESPI



José Wellington Barroso de Araújo Dias **Governador do Estado**
Maria Regina Sousa **Vice-governadora do Estado**
Evandro Alberto de Sousa **Reitor**

Conselho Editorial EdUESPI

Marcelo de Sousa Neto	Presidente
Algemira de Macedo Mendes	Universidade Estadual do Piauí
Antonia Valtéria Melo Alvarenga	Academia de Ciências do Piauí
Antonio Luiz Martins Maia Filho	Universidade Estadual do Piauí
Fábio José Vieira	Universidade Estadual do Piauí
Hermógenes Almeida de Santana Junior	Universidade Estadual do Piauí
Josélia de Carvalho Leão	Universidade Estadual do Piauí
Laécio Santos Cavalcante	Universidade Estadual do Piauí
Orlando Maurício de Carvalho Berti	Universidade Estadual do Piauí
Paula Guerra Tavares	Universidade do Porto - Portugal
Pedro Vilarinho Castelo Branco	Universidade Federal do Piauí
Raimunda Maria da Cunha Ribeiro	Universidade Estadual do Piauí
Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz	Academia Piauiense de Letras

Marcelo de Sousa Neto	Editor
Luiza de Marilac Veras Uchôa	Revisão
Giuseppe Arcimboldo (A Primavera, 1573)	Capa
Editora e Gráfica - UESPI	e-Book

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI

F635 Florilégio: estudos de retórica e poética / Organizado por Shenna Luíssa Motta Rocha. - Teresina : EdUESPI, 2021.
Ebook

ISBN: 978-65-88108-14-7

1. Retórica. 2. Poética. 3. Imitação. 4. Agudeza.
I. Rocha, Shenna Luíssa Motta (Org.). II. Título.

CDD:808.046 9

Ficha Catalográfica elaborada pelo Serviço de Catalogação da Universidade Estadual do Piauí - UESPI
Grasielly Muniz Oliveira (Bibliotecária) CRB 3/1067

Editora da Universidade Estadual do Piauí - EdUESPI
UESPI (Campus Poeta Torquato Neto)
Rua João Cabral • n. 2231 • Bairro Pirajá • Teresina-PI
Todos os Direitos Reservados

SUMÁRIO

<u>Palavras da coordenadora Silvana Maria Lima dos Santos</u>	5
<u>Sobre Fênix e Florilégio: uma apresentação Shenna Luíssa Motta Rocha</u>	6
<u>A lírica camoniana na poesia de António Barbosa Bacelar Érica Araújo da Costa</u>	14
<u>O homem cortesão prudente segundo o espelho de príncipe El Héroe de Baltasar Gracián Gerson Ricardo Costa Farias</u>	23
<u>As virtudes do príncipe no livro A vida é sonho de Calderón de la Barca Jhonatan Bruno de Sousa Pires</u>	34
<u>Por uma compreensão moral do parvo na sátira Ladjane Machado Lins</u>	43
<u>Ut pictura poesis e a legitimação da pintura nos tratados de Paolo Pino, Lodovico Dolce e Philippe Nunes Pâmela Melo Osório Reis</u>	53
<u>A filosofia moralizante seiscentista em Mathias Aires Wagner dos Santos Rocha</u>	63
<u>A lírica aguda de Violante do Céu: notícia poética Shenna Luíssa Motta Rocha</u>	75
<u>Quevedo em Sórora Juana Inés: ideal de imitação seiscentista Alice Maria Araújo da Fonseca</u>	85
<u>O procedimento retórico alegoria em quatro telas de Guiseppe Arcimboldo Ariane Castro Alencar</u>	97
<u>Correspondências retóricas entre o romance A uma dama que desmaiou de ver uma caveira, de Serrão de Crasto, e a tela “O sonho do cavaleiro”, de Pereda Camila Pereira de Sousa</u>	110
<u>Tradição lírica camoniana nas cartas de Mariana Alcoforado Érica Araújo da Costa</u>	123
<u>As alegorias da alegoria: a construção retórica do discurso metafórico em Utopia de Thomas More Wagner dos Santos Rocha</u>	134
<u>Roseira Poética, de Simão Cardoso: alegoria moralizante na fênix renascida Shenna Luíssa Motta Rocha</u>	146
<u>Poesia de imitação: o carpe diem de Horácio e a lírica camoniana Camila de Lima Sales Shenna Luíssa Motta Rocha</u>	159
<u>Poesia e prosa seiscentista em Violante do Céu e Teresa Margarida da Silva e Orta Tatiele Mendes de Sousa; Shenna Luíssa Motta Rocha</u>	176

Palavras da coordenadora

Exagerar é preciso? Em se tratando de Florilégio, sim, é preciso. O registro dessa compilação de textos de estudos literários causa no leitor um forte prazer no mergulho dessa coleção de flores seiscentistas. Opino voluntariamente, sem ausência de dúvida, ou mesmo conduzida pela catarse, que o valor desta obra, produzida em pleno século XXI, é inquestionável, sobretudo porque traz o olhar louvável de um grupo de jovens estudantes das Letras para a Literatura dos séculos XVI e XVII. É uma época em que o homem está envolvido em conflitos, atormentado por dúvidas existenciais. Ou não? Esse homem mostra-se dividido entre uma postura racional e humanista e uma existência assombrada pela culpa religiosa. Ou não? De certo, o que temos é a presença da Poética de Aristóteles, sempre atual, como fundamento mimético de vários artigos deste trabalho, quer na prosa, quer na poesia ou mesmo na pintura. Inúmeros teóricos, ícones seiscentistas, são elencados, exaltando a beleza da Literatura da época em Florilégio, tornando as Belas Letras ainda mais belas. Realmente o tempo devora tudo, mas não se desvencilha das origens.

Profa. Me. Silvana Maria Lima dos Santos

Coordenadora do Curso de Letras-Português da UESPI no Campus de Parnaíba

Sobre Fênix e Florilégio: uma apresentação

Esta publicação que ora apresento é fruto dos seis anos de Universidade Estadual do Piauí (Uespi) que tenho. Atuo, desde agosto de 2014, como docente do curso de Letras-Português do Campus Professor Alexandre Alves de Oliveira, na litorânea Parnaíba. Os artigos que aqui estão reunidos, sob o título de ‘Florilégio’, são uma amostra do que produzimos, eu e meus orientandos, no âmbito de quatro projetos de pesquisa coordenados por mim: Estudos de Retórica e Poética na Ibéria Seiscentista (2016-2017), Poesia e Pintura: correspondências retóricas no século XVII (2017-2018), além dos projetos na esfera do PIBIC (2019-2020), cujas temáticas estão incluídas nos dois projetos citados acima.

Essa trajetória rapidamente resumida não traz as dificuldades que tivemos para implementar nossos objetivos e concretizar ações no sentido de lançar luz à produção poética que menos desperta a atenção dos jovens estudantes de Letras hoje, muitos deles nascidos em meio a google, conexões *bluetooth*, 3, 4 ou 5G. Nesse percurso que tive o prazer de partilhar com os jovens autores publicados aqui, tivemos algumas desistências, colegas que ficaram no meio do caminho por pensarem que precisavam encontrar respostas exatas para as questões propostas. Aos que nos deixaram, é lícito dizer que nesse caminho longo e sinuoso enchemos os sapatos de terra, mas quando paramos para tirar o excesso, nos deparamos com as flores que alegrem e tornam bela a nossa jornada.

Competir com a Literatura Contemporânea ou, de modo mais geral, com a literatura produzida a partir do Romantismo, é desleal, principalmente porque temos de lidar, não com a ignorância do que se sucedeu nas Belas Letras antes de 1800, mas porque os manuais difundidos no ensino médio e o muito do que se lê ainda no ensino superior mostram uma literatura que não aconteceu. São análises e análises que dão conta de uma produção ‘niilista’, ‘exagerada’, ‘formalista’, ‘pedante’, ‘barroca’ e vários anacronismos revestidos de crítica, como já vem alertando, há mais de 30 anos, nosso maior expoente nesses estudos: João Adolfo Hansen. Fazer que o jovem estudante entenda que é necessário ler esses textos com os olhos dos mortos, no dizer de Roger Chartier, é o grande desafio de quem se propõe a examinar as Letras produzidas no Brasil colonial e na Ibéria seiscentista.

No entanto, aqui estamos celebrando 6 anos de estudos sobre a poesia e a prosa produzidas segundo os preceitos da imitação ou ainda, segundo os preceitos da agudeza, para citar dois conceitos caros à nossa compreensão dos textos do referido período. Sobre o primeiro, a imitação, compreendemos ser, segundo a poética aristotélica, a característica

inerente ao homem que o distingue dos demais seres, pois, por ter uma aptidão bastante desenvolvida para imitar, adquire seus primeiros conhecimentos através dela. Esta ideia, exposta logo no início do capítulo IV da *Poética*, mostra-nos que a origem da poesia se centra nesse caráter natural de imitação do homem:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.¹

Ou seja, além de aprender, o homem satisfaz-se com os efeitos da imitação, que tem por objeto inicial a natureza. A poesia, sendo criação humana, se configura como imitação elaborada da linguagem, em que o poeta se apossa dos conceitos que permeiam as coisas, as pessoas, os acontecimentos, a natureza de modo geral, para universalizá-los.

No século XVII, a imitação era entendida como um melhoramento das coisas naturais por meio da técnica e da emulação dos antigos. A maioria das preceptivas retóricas ou poéticas do período acentua essa característica, como podemos ver no tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, de Manuel Pires de Almeida, quando o tratadista versa sobre a excelência da matéria a ser escolhida pelo poeta ou pintor, bem como a disposição das imagens de modo que convençam quem as vê ou lê:

É lícito ao poeta dizer coisas impossíveis, contanto que sejam melhores que as possíveis. [...] Também convém ao pintor fingir as figuras mais extremadas do que foram, com a condição de que sejam avantajadas. [...] Para acertar (a tragédia) a bem compor se havia de usar o costume dos pintores, que não pintam as coisas feias, mas as mais notáveis, ou eles as finjam, ou as tomem de outrem.²

Outro importante tratadista para nossos estudos, Baltasar Gracián, em sua arte poética *Agudeza y Arte de Ingenio*, de 1648, também expõe aspectos da poesia de imitação. No tratado, o jesuíta aragonês apresenta os principais conceitos que envolvem a poesia de agudeza cultivada na Península Ibérica. O termo agudeza é apresentado neste tratado como “uma faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes”³.

¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1998. cap. IV, p. 106.

² ALMEIDA, M. P. de. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia, Apresentação* Adma Muhana; tradução do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2002. p. 89

³ CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007. p. 123.

A poesia de agudeza é elaborada de acordo com um conjunto de qualidades que participam do fazer poético. O último discurso do Tratado Segundo, que compõe a referida obra de Gracián, versa sobre quatro dessas qualidades ou causas da agudeza, que são: engenho, matéria, exemplar e arte. Ou seja, ao poeta era essencial a perspicácia intelectual, o engenho; a matéria, sobre a qual se vai meditar; o exemplo, o modelo a seguir; e a arte ou técnica, que aperfeiçoa os atos do entendimento. No que respeita à imitação, temos a causa exemplar, sobre a qual o tratadista afirma o seguinte:

La enseñanza más fácil y eficaz es por imitación; [...] gran felicidad conocer los primeros autores en su clase, y más los modernos, que no están aún purificados del tiempo, ni han pasado por la justiciera censura de un judicioso Quintiliano, que con un Séneca de su nación y de su patria, y en la extraña, no se ahorra.⁴

No trecho acima, Gracián acentua a importância dos modelos para a formação de um bom poeta, e esses modelos não fazem parte apenas do costume antigo. É importante valorizar a produção dos modernos, mesmo que ainda não tenham passado pelo crivo do tempo ou de um examinador exigente. Tais conceitos são tratados nos artigos da Alice, que verificou imitação de Quevedo em poemas de Sórora Juana Inés, e da Érica, que começou estudando Camões em Antônio Barbosa Bacelar, e depois verificou imitação camoniana nas famosas cartas de Mariana Alcoforado, a despeito do gênero praticado por esta. Camila Sales e Tatiele também enveredaram pelas produções líricas. A primeira, observou o *carpe diem* horaciano na lírica camoniana e a segunda, estudou sonetos de Violante do Céu e a prosa ‘As aventuras de Diófanos’, de Teresa Margarida da Silva e Orta, evidenciando suas características agudas.

Além da lírica amorosa, exemplificada nos artigos de autoria das estudantes citadas no parágrafo anterior, estudou-se também a lírica moralizante. Na verdade, essa sendo meu objeto de pesquisa desde 2007, foi a motivação para o cadastramento dos projetos e para a criação do Grupo Fênix de Estudos de Retórica e Poética, em plena atividade, com três orientandos PIBIC (2020-2021), além de Camila Sales e Tatiele, que continuam como voluntárias.

No âmbito do referido Grupo, tivemos ainda os trabalhos do Gerson, que se propôs a realizar uma leitura da obra, nada simples, *El Héroe*, de Baltasar Gracián, a partir da qual nos apresenta breves comentários acerca das qualidades necessárias para ser um herói no mundo

⁴ GRACIÁN, B. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 798. Livre tradução: O ensinamento mais fácil e eficaz é por imitação. [...] Grande felicidade conhecer os primeiros autores em sua categoria, e mais os modernos, que ainda não estão purificados pelo tempo, nem passaram pela justiceira censura de um judicioso Quintiliano, que com um Séneca de sua nação e de sua pátria, não se poupa.

ibérico contrarreformado, quais sejam: o exercício das virtudes, a contenção dos vícios e a discricção de atitudes que revelam o líder católico exemplar. No texto do Jhonatan sobre a tragicomédia *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, encontramos uma leitura acerca da tópica medieval ‘teatro do mundo’, também tema de muitas obras do período. O primeiro artigo do Wagner apresenta uma exposição da obra *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, e lança luz sobre a obra do filósofo brasileiro Matias Aires, por vezes esquecido, senão desconhecido pela maioria de nós. Seu segundo texto nos mostra uma reflexão sobre o uso da ironia como recurso alegórico na obra famosa do inglês Thomas More, *Utopia*, propondo uma compreensão de que o texto se organiza não apenas como um ideal de governança, mas, sobretudo, como uma crítica ou sátira ao modelo de governo praticado nos países ocidentais de então.

Em comum a todos esses textos, a moralização. Esse tema repousa no cerne do lugar comum denominado *vanitas*, cuja origem remete à doutrinação católica, que opõe diametralmente vício e virtude. Podemos ter alguma compreensão da amplitude que seu significado propõe, a partir da origem de sua denominação, que exporemos a seguir.

A palavra hebraica *hevel*, traduzida por vaidade, significa fumo, vapor ou respiração, e integra o conjunto de imagens que manifestam a fragilidade humana. Termo latino, *vanitas* não significa a vaidade apenas como futilidade ou mera valorização da aparência, mas é representada principalmente pelo apego do homem às coisas ilusórias da vida, como as riquezas, honras, fama, glória, poder, prazeres do corpo ou bens temporais. Essas ilusões são vaidades por fazerem parte de conquistas mundanas, terrenas: “Se tudo é vapor, então a roda das gerações, e as voltas do sol e vento e águas não passam da reciclagem de uma névoa ou uma respiração cuja realidade é esta: ela desaparece.”⁵ No entanto, segundo a doutrina católica, o homem pode conseguir fama e glória terrenas sem ser vaidoso quando uma causa superior é a finalidade de tal glória, e essa causa é Deus. Em nome desse ser superior e com o fim único na bem aventurança em sua fé o homem pode ter fama e glória sem desejá-las, mas com o desejo unicamente de difundir sua fé.

Segundo Alcir Pécora, em seu estudo sobre os usos oratórios da alegoria do sacramento nos sermões de Antônio Vieira, a possível confluência dos desejos humano e divino se dá quando o homem compreende suas vontades como caminho em direção às obras divinas. Por sua vez, a vontade humana, fundada em si mesma, é a ausência da ordem do ser, ou seja, uma espécie de autonomia do homem diante do ser divino, que é a causa de todos os

⁵ ALTER, R.; KERMODE, F. *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 300.

seres. Para suprir essa ausência é necessário que o homem desenvolva uma qualidade substancial, chamada por Antônio Vieira de santidade, e que se forma quando “a criatura humana molda a existência por uma legítima vontade de assemelhar-se ao que é da ordem divina”⁶. Essa tentativa de semelhança ao que é da ordem divina implica a dependência do homem em relação a Deus. Quando tal dependência é recusada, tem-se definido o mal moral do pecado. Portanto, a vontade, vista como autonomizada, passa a ser ato desordenado, constituindo o pecado.

Estudioso da filosofia cristã, Étienne Gilson afirma ser o pecado a palavra por meio da qual se entendem todas as faltas geradas pela primeira delas que, segundo os textos da Escritura, foi a queda do homem, com a atitude transgressora de Adão e Eva, conhecido episódio bíblico. Pecado, ainda de acordo com o filósofo, é o mal moral introduzido pela livre vontade do homem no universo criado e que põe em jogo a relação fundamental de dependência que une a criatura a Deus.

Deus vale-se da proibição para afirmar a dependência do homem ao seu poder, dentro da organização hierárquica pela qual o mundo é regido. Aceitar tal interdição é reconhecer sua dependência, infringi-la significa negá-la e proclamar que o que é bom pela criatura é melhor que o próprio bem divino, e isso caracteriza a autonomização do homem diante do ser divino. Essa autonomia é sua sentença para uma condição distante dos dogmas da doutrina. É o que afirma Gilson em sua obra *L'esprit de la philosophie médiévale*:

L'homme pèche, il renouvelle cet acte de révolte et se préfère à Dieu; en se préférant, il se separe; en se séparant, il se prive de la seule fin où se trouve sa béatitud et se condamne par le fait même à la misere.⁷

É possível afirmar diante de tais conceitos estabelecidos pela doutrina cristã, que a falha humana proveniente de uma vontade autonomizada, alheia aos propósitos divinos, é a origem do pecado. A valorização de coisas terrenas sem finalidades divinas desvia o homem de seu caminho e deturpa sua missão. Em alguns dos artigos aqui coligidos, o texto bíblico foi observado na medida em que fornece os subsídios da doutrina católica no que tange à vaidade como sendo um mal moral, um desvio do caminho em direção à virtude, ou seja, a autonomia do homem em relação ao ser divino, o que caracteriza o engano que conduz aos vícios e instaura a vaidade.

⁶ PÉCORA, A. *Teatro do sacramento*: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antônio Vieira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Editora da Universidade de Campinas, 1994, p. 117.

⁷ GILSON, É. *L'optimisme Chrétien. L'esprit de la philosophie médiévale*. Paris: Vrin, 1983. p. 123. Livre tradução: O homem peca, ele renova o ato de revolta e se prefere a Deus; preferindo-se, ele se separa; separando-se, ele se priva do único fim onde se encontra sua beatitude e se condena à miséria.

Por ser uma tópica recorrente no seiscentos a *vanitas* também está presente na pintura, reforçando o *memento mori*⁸. As semelhanças entre as duas artes são esboçadas na poética aristotélica, texto atualizado nas preceptivas seiscentistas. Em sua Poética, Aristóteles expõe a imitação como característica intrínseca a todo ser humano. Entre as várias formas de imitação, a pintura será exposta de modo a compor uma analogia com a arte estudada no ‘tratado’: a poesia. Poesia e pintura, portanto, assemelham-se pela observância a uma imitação e ao decoro, no que toca a arte; partilham dos efeitos *docere, movere e delectare*; e demonstram conhecimento da técnica por parte de quem as pratica⁹.

Verificamos o auge das representações pictóricas da tópica moralizada catolicamente em fins do século XVI, sobressaindo-se por todo o XVII, sendo produzida ainda no início do século seguinte em toda a Europa. As pinturas que realizam a tópica elaboram imagens que traduzem a relação conflituosa do homem com a morte. Geralmente essas composições pictóricas são elaboradas com imagens que remetem aos efeitos da passagem do tempo, como as caveiras e tíbias amontoadas ou esqueletos inteiros. Ao lado dessa anatomia de caráter fúnebre aparecem flores (símbolo poético da efemeridade, por excelência) e folhas murchas, frutos podres e conchas, conjunto de elementos pictóricos que caracterizam o gênero *bodegón*. Somando-se a isso, objetos que traduzem o constante acabar da vida como as velas derretendo, os cachimbos em descanso (ao lembrar os fumos, significam o desvanecimento e desaparecimento de tudo) e as ampulhetas que se esvaziam para manter a latente lembrança de que o tempo devora todas as coisas.

É comum nessas pinturas a imagem de objetos que representam a vaidade humana, como colares de pérolas, moedas de ouro, armas e armaduras de soldados. Os livros são apresentados ao lado dos instrumentos musicais, acentuando que a sabedoria e a eminência em alguma arte muitas vezes advêm do desejo de sentir-se admirado por outrem. Trata-se da fama, conceito muito tomado na poesia seiscentista. Partituras musicais, taças de vinho e globos terrestres também compõem o cenário das pinturas *vanitas*.

Essa relação entre poesia e pintura a partir da temática moralizante é tema do artigo da Ariane, que analisa a alegoria praticada pelo pintor italiano Guiseppe Arcimboldo em quatro de suas telas, a partir das correspondências retóricas entre as artes. Também relacionando poesia e pintura, temos o texto da Camila Pereira, que põe lado a lado um romance de Serrão

⁸ Lembrança dos fins últimos da falível matéria humana e a partir dessa advertência, a exortação do fiel para a prática virtuosa em vida, com a valorização dos bens perduráveis e o consequente desprezo dos bens efêmeros, mundanos.

⁹ MUHANA, A. “Introdução”. In: *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista* de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: Companhia das Letras/Fapesp, 2002, p. 12-13.

de Crasto e uma tela de Antonio de Pereda y Salgado, realçando a moralização nas obras exemplares desses artistas. Temos ainda o artigo da Pâmela, que nos oferece uma leitura da doutrina horaciana *ut pictura poesis* segundo a visão de três tratadistas importantes do período: Paolo Pino, Lodovico Dolce e Philippe Nunes.

Como prova da amplitude temática dos nossos estudos, temos o trabalho da Ladjane, que analisa comparativamente o auto vicentino Barca do Inferno e a prosa escrita em espanhol, de autoria anônima, *Lazarilho de Tormes* a partir do personagem parvo, presente em ambas as produções. Aqui, temos um auto, cuja temática será sempre religiosa e moralizante, mas com toques de sátira, e a prosa de Lazarilho, que se configura notadamente satírica. Do que decorre a compreensão de que as produções satíricas e as de temática moral ou religiosa operam sob o mesmo princípio: ambas são modelos de exemplaridade moral, ou seja, servem para corrigir e prevenir o vício, respectivamente.

Segundo Hansen, em *A Sátira e o Engenho*, o gênero satírico é compreendido como técnica política de ação prudente e, portanto, tem a mesma finalidade de um texto moralizante:

A sátira seiscentista funciona como subgênero cômico-sério do conceptismo engenhoso dos poemas de temática religiosa e estilo elevado, como os que desenvolvem a *Epístola Moral a Fábio*, de Andrada. O mesmo princípio ordena os dois gêneros de poesia, diferindo quanto à técnica e ao efeito de sentido: a gravidade estoica dos poemas sacros intercepta o burlesco das composições satíricas, como oposição de estilo alto dos primeiros, unificados para cima, tanto no léxico quanto na referência inatingível do discurso, Deus e a Graça, e de estilo cômico dos segundos, misturados para baixo, tanto no léxico quanto na referência irônica ou maledicente do discurso, a falta e a culpa¹⁰.

Os textos, portanto, organizam-se sob a máxima latina *ridendo castigat mores*. O auto apresenta um caminho diferente da prosa satírica para moralizar, mas ambas as composições castigam os costumes viciosos.

Por aqui, finalizo a apresentação desta publicação que deve ser lida despreziosamente. Nela estão reunidos ensaios, não no sentido do gênero textual acadêmico, mas no sentido de que são textos que foram escritos em situação de iniciação científica, essas foram as primeiras letras de jovens estudantes do curso de Letras que se depararam pela primeira vez com a abordagem dos estudos de retórica e poética antigas. O susto da novidade não impediu que o esforço empregado em sua compreensão culminasse no

¹⁰ HANSEN, J. A. *A Sátira e o Engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 202.

excelente resultado das produções. Digo isso para esclarecer que nosso objetivo com o Grupo Fênix não é esgotar as análises dos textos, nem ao menos fazer descobertas. Nosso objetivo sempre foi divulgar as Belas Letras produzidas no Brasil colonial e na Ibéria Seiscentista, compreendendo textos escritos em latim, português, espanhol, castelhano, galego-português, e, saindo da nossa esfera ibérica, textos em italiano e francês. Nosso objetivo é lançar luz a essa produção tão rica, tão distante de nós e tão bela porque nos ensina sobre o passado e, muitas vezes, sobre nós mesmos, apesar ou por causa da distância. Deixo aqui um soneto de Violante do Céu, pedindo às musas que este Florilégio alcance outros estudantes e que, com eles, permaneça florindo, gerando vida.

Soneto

Yo tomaré la pluma, y de tus glorias
Cronista seré, dichosa Elisa,
Porque quien tus memorias eterniza,
La tenga de mi amor em tus memorias.

Dulces serán por ti, por mi notorias
Las ansias, que Silvano inmortaliza, Si
tus mismas victorias soleniza Quien deve su dolor a tus victorias.

Yo cantaré, Señora, lo que lloro,
Pues ordena el amor, quiere la suerte, Que sea al fin mi pluma mi homicida.

Ay decreto cruel del bien que adoro,
Que poseyendo tu, me des la muerte, Y que escribiendo yo, te de la vida.

Parnaíba, mês 9 do ano pandêmico de 2020.

Shenna Luíssa Motta Rocha

A lírica camoniana na poesia de António Barbosa Bacelar

Érica Araújo da Costa

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo discutir a poesia lírica seiscentista e o conceito aristotélico de *mimesis*, atrelados a alguns sonetos de Luís Vaz de Camões e António Barbosa Bacelar, dois célebres expoentes da lírica amorosa portuguesa que apresentam estreita relação de imitação por seus escritos. As Letras Seiscentistas instituem suas bases nas artes retórico-poéticas de Aristóteles e têm como princípio a imitação, que prescreve que todas as artes se originam do exercício imitativo. Em síntese, as práticas letradas do século XVII buscam, nas autoridades antigas e modernas, modelos a serem emulados. A partir desse preceito base é possível observar que Camões, mesmo sendo antecessor a esse período, exerce forte influência sobre as produções seiscentistas em termos de perfeição poética e retórica, é forte e magistralmente emulado por Bacelar, importante poeta lírico do século XVII. Nomes como Aristóteles (2005), Carvalho (2007) e Lachat (2013) compõem a base teórica deste trabalho.

Palavras-chave: Lírica. *Mimesis*. Poética. Seiscentismo.

A imitação aristotélica na poesia seiscentista

Aristóteles, a partir do primeiro capítulo da *Poética*, nos apresenta a base para a poesia seiscentista: a Imitação. De modo que “a epopeia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). Portanto, a imitação seria o princípio de todas as produções artísticas, mesmo suas diferenciações, de meio ou modo, como já mencionadas pelo filósofo, não a anulam. Como bem estabelece em sua obra, toda e qualquer arte parte do imitar, de representar de alguma maneira seu modelo.

Ainda segundo o pensador grego, imitar é algo natural ao homem, que o faz desde a infância e por meio disto adquire conhecimento. Porém, não se trata de uma cópia servil, mas sim uma composição embasada por técnicas retórico-poéticas, onde se buscava a perfeição poética. O que se imitava era o estilo, ou seja:

Como aqueles que imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más [...], isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, [...] cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 20).

Em outras palavras, a imitação se diferenciara somente por se sobrepor, igualar ou ser inferior ao seu modelo em termos de ornato poético. Aristóteles, por conseguinte, valida este conceito como marca do engenho do artista que a exerce.

Nas breves palavras de Dionísio de Halicarnasso – historiador e crítico literário grego, que viveu por volta do século I a.C. – em seu *Tratado da Imitação*: “Toda imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos.” (ARISTÓTELES, 1986, p. 50). Nesta o artista espalha-se em um exemplo dito perfeito, e propõe-se a representá-lo à sua maneira. A imitação, como ratifica o tratadista, é a cópia deste modelo, constituído de conhecimento técnico e, por conseguinte o exercício da poesia.

Ao lançar as bases, em principal do fazer poético, este preceito se torna o norte de todas as produções artísticas, sendo constantemente praticado no século XVII. O estudo desta técnica e todas suas minúcias, paralelo à prática, implica diretamente à perfeição poética. Ou seja, o poeta precisava dispor de um domínio teórico acerca da poesia de imitação, como nos aponta Carvalho (2007, p. 117):

A teoria da mimese aristotélica, na *Poética* e na *Retórica*, aborda a questão da diferença discursiva da imitação propriamente da poesia e da prosa. Este tópico, [...] desenvolveu-se na tradição retórica latina um tanto pela concorrência da ideia ciceroniana do orador perfeito, cujo correlativo poético encontra-se na imagem do poema perfeito, em função do qual o poeta busca respaldo na imitação e na retórica. A composição artificiosa dos poemas tem sua importância reconhecida primeiramente na divisão aristotélica dos gêneros [...], na medida em que, segundo o filósofo grego, à poesia caberá a imitação do que apartar-se do uso comum da linguagem. O poeta deve então dispor dos artifícios retóricos que forem favoráveis na implementação de um discurso que seja, ao mesmo tempo, elegante, persuasivo e diferenciado.

A imitação seiscentista estava pautada na emulação dos modelos clássicos ou modernos e da natureza. Buscavam-se nos melhores poetas, referências para seus escritos, sejam na métrica, o assunto tratado ou o estilo, mas também a natureza, os sentimentos humanos, que não necessariamente teriam relação com o autor, eram então imitados ao fim poético.

Portanto, de acordo com Aristóteles (2005, p. 48):

Imitador, como o pintor ou qualquer outro artista plástico, o poeta necessariamente imita sempre por uma de três maneiras: ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser.

Seguindo as palavras do pensador grego, a imitação pode diferir de três maneiras: ser reflexo do seu modelo original, uma cópia idêntica; estar semelhante ou como aquele deveria

ser, logo se tornar melhor que seu modelo original, como dantes mencionado. Dá-se então a imitação poética, arte formada de um engenhoso ornato e pautada no domínio dos preceitos retórico-poéticos de Aristóteles, que tem como causa final o deleite.

O lirismo amoroso

O gênero lírico foi o modelo mais difundido na poesia seiscentista, em principal a de temática amorosa. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2007) nos apresenta, em *Poesia de Agudeza em Portugal*, uma explicação bem abrangente e didática a respeito deste:

[...] lírica, conjunto de poemas de pequena e média extensão, que apresentam modos diversos de enunciação, [...] Assim, lírica no século XVII significa, de antemão, poesia de amenidade e sonoridade, dedicada à imitação das paixões; do ponto de vista formal, trata-se de verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte. (CARVALHO, 2007, p. 175).

A classificação ou mesmo conceituação deste gênero no século XVII era algo incerto, levando-se em conta que, mesmo por não haver menção na *Poética* de Aristóteles e a inexistência de tratados concisos a seu respeito, pautava-se ainda assim, nos ideais retórico-poéticos do filósofo, que regiam toda e qualquer produção artística. Sendo então formada pela junção dos modelos antigos e buscando seu espaço nas belas letras, a lírica se configura como de estilo mediano, pois mesmo não sendo épica ou cômica, apresenta estilo elevado, qualifica-se de grande importância entre os gêneros já consolidados, e constitui-se como estilo característico do seiscentismo.

Todo este estudo teórico em volta do fazer poético acaba por desmistificar o ideal de poesia lírica atual, poemas datados desta época não podem ser aplicados à mesma visão, de sentimento, subjetividade e originalidade de hoje. Como aponta Marcelo Lachat, em sua tese intitulada “A lírica amorosa seiscentista: poesia de amor agudo”, a lírica seiscentista:

Se trata de um amor construído retórica e poeticamente, ou seja, que segue preceitos, que atende à verossimilhança e ao decoro, que não é expressão subjetiva e original de indivíduo algum, mas que aparece em poemas cujos efeitos são racionalmente construídos. (LACHAT, 2013, p. 10).

Portanto toda a subjetividade presente nas produções nada mais se trata de ornato, artifício retórico-poético usado para melhor compor o discurso.

Seguir os preceitos aristotélicos do fazer poético, como a imitação, anteriormente citada, e a retórica, o bom uso da palavra, por assim dizer, assim como às funções: *docere*,

movere e delectare; eram essenciais ao exercício da poesia do século XVII. Ou seja, através da poesia buscava-se ensinar, mover os ânimos e deleitar. Como aponta Lachat (2013, p. 58):

No caso da lírica amorosa, imitam-se afetos amorosos seja para purgar o excesso das paixões, seja para servir como exemplos da virtude; de qualquer modo, o que se busca é mover os ânimos dos leitores ou ouvintes, deleitando-os e instruindo-os.

A temática amorosa exercitava o amor e os sentimentos atrelados a ele, e por via deste ensinava, então, a arte de amar ao mesmo modo que deleitava, proporcionava prazer.

Quanto à relação entre o gênero lírico e a temática amorosa, é necessário destacar que por ser a lírica o gênero mais difundido nas belas letras seiscentistas, assim como o soneto, que era tido como perfeito, pois, proporciona a construção completa do discurso engenhoso; essa forma clássica, milimetricamente perfeita, eleva qualquer assunto que por meio dela possa ser tratado. Sua completude possibilitou lugar de destaque à lírica no século XVII.

A lírica camoniana de Bacelar

A respeito de todo o assunto teórico já comentado, traz-se para melhor compor, os poetas portugueses: António Barbosa Bacelar e Luís Vaz de Camões. Representantes máximos da poesia lírica lusa, como já citado, ambos mantêm uma estreita relação através de seus escritos, apesar de distantes fisicamente, pois no século XVII, Bacelar vem a ser o poeta que mais emula a lírica camoniana, nas mais distintas formas de versá-la.

Camões, considerado o maior poeta português, autor do também maior poema épico em língua portuguesa, *Os Lusíadas*, povoou o século XVI e durante toda sua vida buscou enaltecer e servir a sua pátria, seja em seus escritos seja em suas ações, como parte do exército luso. Além de que tenha servido o exército português e sobre a tença que recebeu pela publicação d'*Os Lusíadas*, não há, portanto, mais documentos que informem acerca da vida do poeta, como data e local de nascimento e falecimento; há somente suposições, principalmente ligadas à sua poética. Esse, considerado o maior representante da poesia lírica lusitana, devido à sua grandiosidade, ao século seguinte já estava consolidado como autoridade poética, tornando-se então uma das principais autoridades emuladas.

Dando merecido destaque a António Barbosa Bacelar, nascido em Lisboa em 1610, tornou-se um poeta seiscentista de grande renome, apesar de não ser tão conhecido, apresenta uma vasta e riquíssima obra poética atribuída a ele, a maioria pode ser encontrada nos tomos I, II, IV e V da *Fênix Renascida* publicada no século XVII, antologia que traz à tona obras de

grandes poetas portugueses do século em questão. Como muitos coevos, ele faz de Camões seu modelo e dos sonetos camonianos mote para sua poesia, que na grande maioria se trata, exatamente, de imitação ao poeta quinhentista, em estilo e temáticas. Segundo Lachat (2013, p. 19), Bacelar é “uma das principais autoridades da poesia lírica do século XVII”, sua poética circunda os mais variados gêneros, como sonetos, glosas, canções e até novela. Como representante exemplar dos seiscentos:

Canta, à maneira petrarquista, os sofrimentos do amor ou a beleza da amada, que medita sobre a morte e a efemeridade dos bens terrenos, que compõe panegíricos de circunstância; que compõe também poemas jocosos, lúdicos, ou que se compraz na paródia de textos e tópicos literários. (MAGALHÃES, 2008, p. 23).

Com maestria, domina os mais variados temas e estilos da sua época. À constante e notável presença de poemas camonianos nos escritos atribuídos ao poeta seiscentista tomamos para uma breve análise comparativa dois sonetos de cada autor, transcritos abaixo:

A UMA AUSÊNCIA

Sinto-me sem sentir todo abrasado
No rigoroso fogo, que me alenta,
O mal, que me consome, me sustenta,
O bem, que me entretém, me dá cuidado:

Ando sem me mover, falo calado,
O que mais perto vejo, se me ausenta,
E o que estou sem ver, mais me atormenta,
Alegro-me de ver-me atormentado:

Choro no mesmo ponto, em que me rio, No
mor risco me anima a confiança,
Do que menos se espera estou mais certo;

Mas se de confiado desconfio,
E porque entre os receios da mudança Ando
perdido em mim, como em deserto.¹¹

AMOR É FOGO QUE ARDE SEM SE VER

Amor é um fogo que arde sem se ver, É
ferida que dói, e não se sente;
É um contentamento descontente,

¹¹ SYLVA, M. P. da. *A Fênix Renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*: dedicadas ao Excelentíssimo Senhor D. Francisco de Portugal, Márquez de Valença, Conde de Vimioso etc. Lisboa Ocidental: na Oficina de Antonio Pedrozo, 1706. P. tomo. Edição fac.-similada.

É dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer,
É um andar solitário entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É um cuidar que ganha em se perder.

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor; É
ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
Se tão contrário a si é o mesmo Amor?¹²

Ambos os sonetos são lírico-amorosos, porém, a semelhança presente entre eles não se restringe apenas a isso. A relação mimética entre os dois poetas vai além de um soneto, ou a essa forma poética, vários poemas sob a alcunha de Bacelar refletem aos de Camões, e isso o fez de maneira exemplar, como já mencionado. Nos sonetos acima temos a representação das dualidades que acompanham o ato de amar, sentimentos e sensações ambíguas, que se tornam tão intenso; de modo que, para isso, ambos fazem uso de metáforas e símiles.

No primeiro soneto, atribuído ao poeta seiscentista, temos um discurso que afirma as contradições deste amor, que trazem ao eu lírico a sensação de estar perdido em si. Para ele este é como um tormento, porém aceita tal condição por vivê-lo, o que não quer dizer que seja concretizado, toma-se também a ideia de que o eu lírico se compraz no simples sentir. No poema camoniano, além do que se encontra na obra de António, temos uma exaltação do amor, ele caracteriza-o com todas suas contradições.

Analisando os sonetos anteriores, as semelhanças mais aparentes se encontram nos versos “No rigoroso fogo, que me alenta” (BACELAR) e “Amor é um fogo que arde sem se ver” (CAMÕES), pois ambos figuram exatamente a chama, presente no amar; assim como em “Sinto-me sem sentir todo abrasado” (BACELAR) e “É ferida que dói, e não se sente; [...] / É dor que desatina sem doer.” (CAMÕES). Esses quatro versos dos sonetos referem-se ao fogo, que é efêmero e alude paixão, e como algo intenso fere, e mesmo que contraditório, alenta.

Os escritos abaixo caracterizam uma das melhores imitações camonianas atribuídas a Bacelar:

¹² CAMÕES, L. de. *Sonetos*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1872. Acesso em: 23 set. 2016.

AMOROSO DESDÉM NUM BELO AGRADO

Amoroso desdém num belo agrado,
No mais duro ferir um doce jeito,
Tirania suave em brando aspeito,
Olhos de fogo em coração nevado,

No vestir um asseio descuidado,
Ingratidão amável no respeito,
O brio, a graça, o riso em um sujeito,
Variamente com o grave misturado.
Animado primor da formosura, Luzido
discursar de engenho agudo, Custosa
luz, incêndio pretendido,

Alma no talhe, garbo na postura,
Capricho no cuidado, ar no descuido, Armas
são com que amor me tem rendido.

LEDA SERENIDADE DELEITOSA

Leda serenidade deleitosa,
Que representa em terra um paraíso;
Entre rubis e perlas doce riso;
Debaixo de ouro e neve cor-de-rosa;

Presença moderada e graciosa,
Onde ensinando estão despejo e siso
Que se pode por arte e por aviso,
Como por natureza, ser fermosa;

Fala de quem a morte e a vida pende,
Rara, suave; enfim, Senhora, vossa;
Repouso nela alegre e comedido:

Estas as armas são com que me rende
E me cativa Amor; mas não que possa
Despojar-me da glória de rendido.

Nos sonetos acima, tem-se clara a imitação, principalmente com o último verso de “Amoroso desdém num belo agrado”, com o segundo terceto da produção camoniana. Em suma, todo esse escrito de Bacelar ecoa a lírica do poeta quinhentista, o modo como é construído e as imagens que reflete. No primeiro, o eu lírico apresenta novamente as dualidades do amor e lança imagens em intensa exaltação a este sentir. No segundo, atribuído a Camões, aparentemente descreve sua amada, musa, com ares de contemplação e enaltecimento. Constitui, assim, uma construção aguda e engenhosa.

Nos primeiros sonetos, há a dualidade dos sentimentos amorosos, o poema de Bacelar, como intitulado, traz a ausência, saudade, como sentimento a ser versado, assim também o fez Camões, no célebre “Amor é um fogo que arde sem se ver”, ao tratar da duplicidade de classificar e compreender o amor. Esse sentimento toma uma imensidão ao ponto de não se saber mais o que sente, os sentimentos e sensações opostas se juntam, de certa maneira, para expressar a ambiguidade, ou até confusão destes. É nessa dualidade que se nota a semelhança entre os sonetos.

Considerações finais

A partir dos preceitos retórico-poéticos vigentes nos seiscentos, é pertinente afirmar a imitação como causa e princípio da poesia, ao tomarmos a relação entre os dois poetas estudados: Luís de Camões, que ao século XVII já estava consolidado como modelo de perfeição poética a ser emulado, imitado por vários poetas, como anteriormente mencionado; e, a partir disso, dando devido destaque a António Barbosa Bacelar, que o emulou de maneira magistral, não somente em sonetos como em outras formas poéticas. A aproximação de ambos não se faz somente pelo gênero lírico, mas sim pelo estilo, métrica e pelas nítidas referências camonianas na obra de Bacelar.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

CAMÕES, L. de. *Sonetos*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1872. Acesso em: 23 set. 2016.

CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

HALICARNASSO, D. de. *Tratado da Imitação*. Lisboa: INIC/Centro Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986.

LACHAT, M. *A Lírica Amorosa Seiscentista: Poesia de Amor Agudo*. 2013. 298f. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

MAGALHÃES, I. A. de. *História e Antologia da Literatura Portuguesa: Século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

MATOS, M. V. L. de. Biografia de Luís de Camões. In: SILVA, Vítor Aguiar e. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

SYLVA, M. P. da. *A Fênix Renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses: dedicadas ao Excelentíssimo Senhor D. Francisco de Portugal, Márquez de Valença, Conde de Vimioso etc.* Lisboa Ocidental: na Officina de Antonio Pedrozo, 1706. P. tomo. Edição fac-similada.

ABSTRACT

The present work aims to discuss 17th century lyric poetry and the Aristotelian concept of *mimesis*, linked to some sonnets by Luís Vaz de Camões and António Barbosa Bacelar, two famous exponents of the Portuguese loving lyric that have a close imitation relationship with their writings. The 17th Century Letters establish their bases in Aristotle's rhetorical-poetic arts and have the principle of imitation, which prescribes that all arts originate from imitative exercise. In summary, the literate practices of the seventeenth century seek in ancient and modern authorities, models to be emulated. From this basic precept, it is possible to observe that Camões, even though he was a predecessor to this period, has a strong influence on 17th century productions in terms of poetic and rhetorical perfection, he is strongly and masterfully emulated by Bacelar, an important 17th century lyric poet. Names like Aristotle (2005), Carvalho (2007) and Lachat (2013) make up the theoretical basis of this work.

Keywords: Lyric. Imitation. Poetic. Seventeen.

O homem cortesão prudente segundo o espelho de príncipe *El Héroe* de Baltasar Gracián

Gerson Ricardo Costa Farias

RESUMO

Este trabalho objetiva compreender a imagem presente no caráter do homem cavalheiro prudente, segundo o espelho de príncipe *El Héroe*, escrito pelo jesuíta aragonês Baltasar Gracián, célebre preceptista e jesuíta, reconhecido mais por seus tratados do que por seu título eclesiástico. Objetiva-se, ainda, analisar as virtudes intrínsecas ao caráter de um cavalheiro prudente, bem como demonstrar as virtudes presentes no cavalheiro prudente, além de compreender a importância da prudência na construção de um caráter virtuoso, tendo em vista o homem cortesão ibérico, que vivia o auge da contrarreforma católica. O presente artigo, portanto, ocupa-se em analisar a obra *El Héroe*, composta por vinte primores que contêm conselhos e ensinamentos para o nobre que busca a virtude; visando guiar os homens da corte para uma nobreza não só de ações, mas de espírito. O presente estudo tem caráter histórico, organiza-se metodologicamente segundo uma pesquisa bibliográfica e fundamenta-se teoricamente na obra de Gracián (2001) e Aristóteles (1991).

Palavras-chave: Espelho de Príncipe. Vícios. Virtudes. *El Héroe*.

Considerações iniciais

Os conflitos vividos pelo homem ibérico seiscentista no século XVII nos leva a constantes reflexões. Nesse período, existia o ideal do homem universal, dotado de virtudes que compunham o seu caráter; porém, na construção de um caráter virtuoso, era necessário moldar suas ações, ser prudente e sábio em sua vida para que alcançasse a glória, em vida, e a salvação divina. Para isso, os homens cortesãos e os príncipes ibéricos contavam com a ajuda e o norte dos espelhos de príncipes, através dos quais eles se guiavam, a fim de moldar um caráter virtuoso.

Textos desse gênero eram chamados de espelhos por servirem de modelos para os homens que buscavam se destacar entre os demais por uma nobreza virtuosa de espírito, não galgada em fortunas ou berços reais, mas sim pelas ações virtuosas, de modo que também se tornassem espelhos para os outros. Entre tantos espelhos de príncipes, podemos destacar dois exemplos notáveis: *El Héroe* (2001) e *Arte da prudência*, do jesuíta aragonês Baltasar Gracián (1996). Destacaremos aqui *El Héroe*, obra dividida em vinte *Primores*, destinados

aos príncipes, na qual Gracián ensina os preceitos que levam um homem nobre de sangue a ser virtuoso de alma com relação aos seus súditos. A cada *primor*, Gracián (2001) traz um ensinamento diferente a ser seguido, tal como regras de comportamento, ou como agir em determinadas situações. Gracián visava ajudar os homens da corte em sua vida terrena, e, independentemente do ofício, torná-los virtuosos e puros de caráter. Como afirma Richon, no prólogo do espelho de Príncipe *El Héroe*:

El Héroe expone en veinte consejos o "primores", como los denomina Gracián, las cualidades que cualquier líder o gobernante debe poseer para alcanzar la perfección. La intención del autor, expuesta en la introducción al lector de entonces, es ofrecer una "brújula de marear a la excelencia" y "una arte de ser ínclito con pocas reglas" para que líderes y gobernantes sepan enfrentarse con éxito a los retos de su época. Eso sí, de manera compatible con la fe y la doctrina cristianas¹. (GRACIÁN, 2001, p. 8).

Como vimos, nessa obra o autor objetiva fazer com que os leitores da corte, em especial os príncipes, que buscavam a sabedoria contida em seu manual de boa conduta alcançassem sua virtude em caráter e espírito. Sendo o príncipe um governante; deve ser um homem sábio, prudente e justo, para que seja admirado entre os homens, além de obter sua salvação divina, em razão de seus atos corretos.

Virtude e caráter

A formação do caráter passa intrinsecamente pela virtude, pois o homem cortesão prudente deve buscar fugir dos vícios para ter um espírito virtuoso. Desta forma, esta nobreza em ações baseadas na moral e na justiça, no altruísmo e na prudência, deve ser buscada no agir correto perante os outros que os têm como modelo. Podemos definir a virtude como um atributo do que se encontra em conformidade com o que se considera correto ou esperado, estando de acordo com a religião, a moral e a ética. Esta última, por sua vez, relaciona-se diretamente com a perspectiva do outro, pois o herói cortesão é o espelho e, como tal, deve refletir o que é certo e nobre, em um caráter composto de virtude.

O homem universal idealizado no século XVII é um ser repleto de dotes, não exclusivamente de bens materiais, mas de bens não mensuráveis, como as suas qualidades,

¹ Tradução livre: *El Héroe* expõe, em vinte conselhos, ou primores, conforme denomina Gracián, as qualidades que qualquer líder ou governante deve ter para alcançar a perfeição. A intenção o autor, colocada na introdução ao leitor, é oferecer uma "bússola que conduza à excelência" e "uma arte de ser ilustre, com poucas regras", para que líderes e governantes saibam enfrentar com sucesso os desafios de seu tempo. Claro que de forma compatível com a fé e a doutrina cristã (tradução nossa).

revestidas de prudência. Todo homem que busque se destacar e distinguir-se por sua nobreza de espírito deve buscar alcançar a virtude, espelhando-se em grandes cavalheiros dotados de excelência virtuosa. Já o caráter tem como definição a formação moral; honestidade ou conjunto de características que, sendo boas ou más, distinguem uma pessoa. Evidencia-se uma relação entre o agir e o ser, pois o que o homem faz reflete diretamente no que ele será, podendo alcançar sua ascensão virtuosa, ou seu declínio para os vícios.

A construção do herói prudente

Um herói não deve se restringir apenas em atitudes e grandes feitos, nem tampouco por suas riquezas e posses, mas por reconhecer os seus erros, para que possa mascará-los e, se possível, eliminá-los de sua imagem. Como podemos observar em um dos primores de *El Héroe*:

Un "líder" debe cultivar la cualidad de no descifrar del todo su personalidad, o al menos esforzarse en ello si no posee esa cualidad de forma innata y / o completa (2). Debe ser precavido ante la curiosidad de los que le observan porque ésta suele redoblar-se con cada ademán, gesto o palabra que realice (3) y, sobre todo, debe mantener una actitud de anticipación (4)². (GRACIÁN, 2001, p. 15).

Como se observa no trecho que abre o primeiro primor do espelho de príncipe, um candidato a herói deve buscar não ser decifrável facilmente, para que não deixe transparecer o que deve permanecer escondido, como seus defeitos e vícios, para que não manchem a sua imagem; tornando-o, desta forma, mais cobiçado por seus admiradores, que intentam decifrá-lo.

Vigiar os vícios

Gracián (2001) instrui o homem cortesão a conhecer as suas imperfeições, uma vez que não há herói que escape de alguma. Suas condutas e virtudes são tão importantes quanto os defeitos, pois quanto maior for em conduta e fama, mais perceptível aos olhos alheios será. E, desta forma, seus defeitos se tornarão uma mancha para as demais virtudes, levando ao

² Tradução livre: Um "líder" deve cultivar a qualidade de não expor totalmente sua personalidade, ou pelo menos esforçar-se para isso, caso não possua essa qualidade de forma inata e/ou completa (2). Deve ser precavido diante da curiosidade dos que o observam, tendo atenção redobrada com cada gesto ou palavra (3) e, sobretudo, deve manter uma atitude de antecipação (4) [tradução nossa].

declínio o seu caráter. Tentar conhecer as imperfeições é, sobretudo, policiar-se e conhecer a si mesmo, além de não deixar transparecer o que não deve ser visível aos outros, como os vícios, que sempre devem ser combatidos no caminho para uma vida de salvação por suas virtudes. Assim como afirma Aristóteles, em um trecho de sua obra *Ética a Nicômaco*:

Sendo assim, as ações virtuosas devem ser aprazíveis em si mesmas. Mas são, além disso, *boas e nobres*, e possuem no mais alto grau cada um destes atributos, porquanto o homem bom sabe aquilatá-los bem; sua capacidade de julgar é tal como a descrevemos. (ARISTÓTELES, 1991, p. 19).

Como ressalta Aristóteles, as ações virtuosas devem ser prazerosas em si mesmas, para aquele que as pratica e busca alcançá-las. Sendo assim, os aspirantes a herói devem vigiar suas condutas e buscar aprender a agir com virtude. Como se pode perceber no trecho do *primor XVII* da Obra de Gracián (2001, p. 116):

*Juzgan los entendidos toda afectada prenda, antes por violenta que por natural, antes por aparente que por verdadera; y así da gran baja en la estimación*³.

De acordo com o trecho acima, aquele que busca seguir uma boa conduta e ter virtude plena deve vigiar as suas ações, pois elas terão consequências em sua estima e admiração perante seus admiradores. Desta forma, não cometa erros por agir de forma precipitada, não pensando nas consequências de suas ações.

Herói discreto

Baseado nos ensinamentos de Gracián (2001), um herói deve buscar a discrição em seu modo de ser, não sendo decifráveis suas intenções aos que o rodeiam, pois o mistério e o enigma de um herói são os atrativos para que seja sempre interessante e possa ter a atenção de todos. Como é exemplificado no pequeno trecho do segundo *primor* do espelho de príncipe *El Héroe*:

*Atienda, pues, el varón excelente, primero a violentar sus pasiones; cuando menos, a solaparlas con tal destreza, que ninguna contratreta acierte a descifrar su voluntad. Avisa este primor a ser entendidos, no siéndolo; y pasa adelante a ocultar todo defecto, desmintiendo las atalayas de los descuidos y deslumbrando los lince de la ajena obscuridad.*⁴ (GRACIÁN, 2001, p. 24).

³ Tradução livre: Os entendidos julgam toda vestimenta afeta, primeiramente como violenta do que por natural, antes por aparência do que por verdade, e assim diminui a estima (tradução nossa).

Nesse trecho, Baltasar ensina que um herói deve buscar ser discreto, atento às suas ações e pensamentos para que não seja decifrado.

Sabedoria e engenho

A sabedoria no agir é imprescindível para que o herói tenha sucesso em suas empreitadas, e, assim, consiga se desvencilhar de situações difíceis. Ser engenhoso é a habilidade de se sobressair das mais diversas complicações que podem acontecer na vida de um príncipe ou cortesão. Como nos diz Gracián neste trecho de seu *primor* terceiro do *El Héroe*:

Es el juicio trono de la prudencia; es el ingenio esfera de la agudeza. Cuya eminencia y cuya medianía deba preferirse, es pleito ante el tribunal del gusto. Aténgome a la que así imprecaba:

— *Hijo, Dios te dé entendimiento del bueno.*

*(4) La valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio, sol es deste mundo en cifra; si no rayo, vislumbre de divinidad. Todo Héroe participó exceso de ingenio*⁵. (GRACIÁN, 2001, p. 30).

No trecho acima, Baltasar ensina que um herói deve ter juízo, pois ele é o trono da prudência, e que por sua vez, é esfera da agudeza. As palavras são usadas no sentido de astúcia e habilidade para se esquivar de situações complexas, de forma sábia. E que deve ter valentia e a sutileza do engenho. Assim, o cavalheiro deve buscar a sabedoria, uma vez que essa é indispensável para o melhor agir de um homem dotado de virtudes, haja vista que o homem prudente deve sempre buscar ser sábio em suas decisões, para fazer o que é correto aos olhos de todos que se espelham nele. Aristóteles exemplifica bem isso em sua obra *Ética a Nicômaco*:

A virtude também se divide em espécies de acordo com esta diferença, porquanto dizemos que algumas virtudes são intelectuais e outras morais; entre as primeiras temos a sabedoria filosófica, a compreensão, a sabedoria prática; e entre as segundas, por exemplo, a liberalidade e a temperança.

⁴ Tradução livre: Busque, pois, o homem excelente, primeiro violar suas paixões; pelo menos a sobrepujar com destreza, para que ninguém consiga decifrar seu desejo. Este primor visa fazer com que seja compreendido; não sendo, passe a ocultar todo defeito, desmentindo os descuidos e deslumbrando da escuridão de outras pessoas.

⁵ Tradução livre: O julgamento é o trono da prudência; é o gênio da agudeza, cuja iminência deve preferir-se. É pleito diante do tribunal do gosto. Atento-me ao que me dizia: _ Filho, Deus te dê sabedoria. (4) A valentia, a prontidão, a sutileza do engenho, o sol deste mundo em cifra; senão o raio, vislumbre de divindade. Todo herói possui excesso de engenho.

Com efeito, ao falar do caráter de um homem não dizemos que ele é sábio ou que possui entendimento, mas que é calmo ou temperante. No entanto, louvamos também o sábio, referindo-nos ao hábito; e aos hábitos dignos de louvor chamamos virtudes. (ARISTÓTELES, 1991, p. 29).

Como bem observamos no trecho de Aristóteles, a virtude provém da sabedoria, seja ela intelectual ou moral, consistindo, dessa forma, em sabedoria de compreender o momento oportuno de praticar as boas ações. Desse modo, o homem virtuoso deve buscar ser sábio para que seja compreendido em suas atitudes e possa saber lidar com os mais diversos obstáculos em sua vida, bem como compreender a si mesmo. Tendo em vista que não se nasce virtuoso, e muito menos sábio, deve-se conquistar tais virtudes ao longo da vida.

Ser justo

O homem prudente deve buscar ser igualitário e justo em suas decisões, não sendo inconstante e incoerente naquilo que faz, pois corre o risco de ser mal interpretado aos olhos alheios. Se a virtude consiste no que é correto e justo, o caráter está no ser honesto. Como bem coloca Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*:

Mas o homem sem lei, assim como o ganancioso e ímprobo, são considerados injustos, de forma que tanto o respeitador da lei como o honesto serão evidentemente justos. O justo é, portanto, o respeitador da lei e o probo, e o injusto é o homem sem lei e ímprobo. (ARISTÓTELES, 1991, p. 97).

Como bem dito acima pelo filósofo, o homem sem regras, da mesma forma que o ganancioso, é um ser injusto, uma vez que se ele não controla e não é prudente em seus atos, cometerá injustiças, por não ter parâmetros de boa conduta para saber agir virtuosamente. Enquanto aquele que é honesto e respeita as leis que o guiam, será um homem justo e prudente em seus atos e, assim, terá como consequência a virtude. Podemos entender melhor tal virtude analisando trechos do terceiro *primor* de Gracián:

Gradúan en primer lugar los apasionados, al entendimiento por origen de toda grandeza; y, así como no admiten varón grande sin excesos de entendimiento, así no conocen varón excesivamente entendido sin grandeza. (GRACIÁN, 2001, p. 29).

Es el juicio trono de la prudencia; es el ingenio esfera de la agudeza. Cuya eminencia y cuya medianía deba preferirse, es pleito ante el tribunal del gusto. Aténgome a la que así imprecaba:

— *Hijo, Dios te dé entendimiento del bueno.* (GRACIÁN, 2001, p. 30).

(7) *Valióles más a muchos campeones tal vez una agudeza que todo el hierro de sus escuadrones armados, siendo premio de una agudeza una vitoria.*⁶ (*idem*, p. 31).

Analisando o primeiro trecho, Gracián atenta para a *agudeza*: sendo a junção de razão, sabedoria, astúcia e justiça. O aspirante a herói deve ser perspicaz em suas ações para que tome a melhor decisão, de maneira rápida e sem cometer injustiças. Isso é reforçado no segundo e no terceiro trechos analisados, em que ele chama a atenção para o juízo como o trono da prudência, ou seja, o príncipe deve ser racional em suas atitudes, conseqüentemente, será justo nelas. Além de atentar para os que buscam tal virtude, que serão recompensados pela vitória.

Ser eminente no que faz

O herói aqui descrito deve buscar ser o melhor naquilo que tem ofício, pois ele deve buscar examinar a si mesmo, a fim de encontrar as suas qualidades naquilo que é bom. Ou seja, buscar ser excelência naquilo que faz de melhor e não se empreitar no que não conhece ou não é seu dom, já que assim, corre o risco de fracassar, ao invés de obter o sucesso e a admiração dos que o tem como espelho. Como podemos analisar nos dois trechos do sexto *primor* de Gracián:

No toda arte merece estimación, ni todo empleo logra crédito. Saberlo todo no se censura; platicarlo todo sería pecar contra la reputación. (GRACIÁN, 2001, p. 48).

(8) *No ha habido Héroe sin eminencia en algo, porque es carácter de la grandeza; y cuanto más calificado el empleo, más gloriosa la plausibilidad. Es la eminencia en aventajada prenda, parte de soberanía, pues llega a pretender su modo de veneración.*⁷ (GRACIÁN, 2001, p. 50).

⁶ Tradução livre: Em primeiro lugar, os apaixonados graduam, para o entendimento da origem de toda a grandeza; e, assim como não admitem um homem grande sem excessos de entendimento, não conhecem homem sábio sem grandeza. O julgamento é o trono da prudência; é o gênio da agudeza, cuja iminência deve preferir-se. É pleito diante do tribunal do gosto. Atento-me ao que me dizia: _ Filho, Deus te dê sabedoria. (4) A valentia, a prontidão, a sutileza do engenho, o sol deste mundo em cifra; senão o raio, vislumbre de divindade. Todo herói possui excesso de engenho. (7) Ele a valorizou muito mais em muitos campeões talvez a agudeza que todo o ferro de seus esquadrões armados, sendo premio pela agudeza a vitória.

⁷ Tradução livre: Nem toda arte merece estima, nem todo trabalho logra êxito. Saber que tudo não é censurado; praticá-lo assim mesmo seria pecar contra a reputação. (8) Não houve herói sem eminência em algo, porque é caráter da grandeza; e quanto mais qualificado a profissão, mais gloriosa a plausibilidade. É a eminência em vestir-se vantajosa, parte da soberania, pois chega a pretender seu modo de veneração.

Como podemos observar, em sua máxima, Gracián ensina que um herói deve ocupar-se em fazer aquilo que lhe compete da melhor forma, ainda que seja em uma profissão humilde, pois desta forma o cavalheiro conseguirá atingir a categoria de um ser humano raro, ou seja, distinguir-se-á dos demais em seu ofício. Porquanto, desta forma despertará a admiração de todos, por seu excesso de virtudes elevadas. No espelho de Príncipe em *El Héroe*, no *primor* chamado “Eminência no melhor” [*“Eminencia en lo mejor”*], o autor reforça a importância de o herói buscar ser eminente em coisas grandes, por meio de sua dedicação e empenho, como podemos observar neste outro exemplo:

*Ser eminente en profesión humilde es ser grande en lo poco, es ser algo en nada. Quedarse en una medianía apoya la universalidad; pasar a eminencia desluce el crédito*⁸. (GRACIÁN, 2001, p. 49).

Neste trecho de seu sétimo *primor*, Gracián repassa o ideal de que o herói deve buscar ser eminente em suas proezas, e se empenhar em crescer em seu ofício, para alcançar o crédito máximo. É possível perceber, com esses dois exemplos, que um homem prudente deve buscar ser excelência no que há de melhor em suas habilidades, ainda que esteja em ocupação humilde, mas que não deve se contentar com o pouco, pois, como tal, deve ele procurar ser grande em seus feitos elevados, além de não se aventurar no que não possui habilidade em fazer, uma vez que será muito imprudente se o fizer. Isso fica mais evidente quando analisamos um trecho da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles:

Pois, assim como para um flautista, um escultor ou um pintor, e em geral para todas as coisas que têm uma função ou atividade, considera-se que o bem e o "bem feito" residem na função, o mesmo ocorreria com o homem se ele tivesse uma função. (ARISTÓTELES, 1991, p. 15).

Nessa citação, observamos que Aristóteles compara o bem fazer a um flautista e a um pintor, em que sendo esses os melhores no que fazem, e o fazendo da melhor forma, estarão o fazendo bem e, conseqüentemente, serão admirados por isso.

Ter a razão sobre as paixões

O aspirante a herói deve buscar vigiar as paixões para que delas não seja cativo e não o levem a fazer ou tomar decisões por impulso. Como Gracián afirma (2001, p. 22), “as paixões são humores de espírito”, logo, são inconstantes e passageiras. Sendo assim, o agir racional é o escudo do homem prudente perante seus vícios impulsivos, como podemos observar no

⁸ Ser eminente em uma profissão humilde é ser grande no pouco, é ser algo em nada. Permanecer de forma mediana é ser igual aos outros; passar para a eminência aumenta o crédito (tradução nossa).

segundo *primor* de Gracián, chamado “Esconder a verdade” [“*Cifrar la voluntad*”], em que ele instrui que a virtude consiste também em controlar a vontade, pois essa contém os impulsos para os vícios.

Si todo exceso en secreto lo es en caudal, sacramentar una voluntad será soberanía. Son los achaques de la voluntad desmayos de la reputación, y, si se declaran, muere comúnmente. (Op. cit., p. 22).

Atienda, pues, el varón excelente, primero a violentar sus pasiones; cuando menos, a solaparlas con tal destreza, que ninguna contratreta acierte a descifrar su voluntad⁹. (GRACIÁN, 2001, p. 24).

Nesse *primor*, notamos o conselho de que um herói deve. Além de não se deixar levar pelas paixões e vontades, porque delas vêm a mancha sobre a imagem do caráter virtuoso. Gracián compara os impulsos desenfreados a desmaios, pois ao deixar-se levar por tais vontades, o homem virtuoso fica cego e fora de si, e ele agirá de forma imprudente e correrá o risco de ser mal visto pelos que o admiram. De tal modo, o príncipe deve se manter constante, independente da diversidade em que se encontre, para que ninguém venha a repreendê-lo posteriormente. Como vemos confirmado no trecho da *Ética a Nicômaco*, texto revisitado e cristianizado por diversos tratadistas do período:

Portanto, os apetites devem ser poucos e moderados, e não se oporem de modo algum ao princípio racional – e isso é o que – chamamos obediência e disciplina. E, assim como a criança deve submeter-se à direção do seu preceptor, também o elemento apetitivo deve subordinar-se ao princípio racional. (ARISTÓTELES, 1991, p. 72).

No trecho acima, Aristóteles reforça a importância de o homem virtuoso conter seus apetites, ou seja, seus impulsos, para que não cometa erros. Tendo disciplina em seus atos, assim como uma criança obedece a seu orientador. Sendo assim, homem prudente sempre anda ao lado da razão, de forma tal que os males das paixões, aqui vistas como os vícios, são impulsos que levam o cortesão a precipitar-se em suas ações. Com isso, se sua firmeza estiver posta em sua inteireza, não será abalado por emoções passageiras e infortunáveis. A razão é o guia do cavalheiro e a sua consciência diante das loucuras da paixão, que o cegam.

Considerações finais

⁹ Tradução livre: Se todo excesso em secreto estiver em curso, sacramentar uma vontade será soberania. São os achaques da vontade quedas da reputação; se declarados, comumente morrem. Atenda, pois, ao homem excelente, primeiro a violar suas paixões; pelos menos a escondê-las com tal destreza, que ninguém consegue decifrá-lo.

Os aspectos que envolvem um caráter prudente e virtuoso no homem cortesão ou do príncipe, são orientados pela doutrina cristã. Com isso, é possível afirmar que a nobreza do verdadeiro herói não se baseava em riquezas ou sangue, mas em dotes virtuosos, que constituíam as suas características nobres e espirituais. O herói em questão buscava um ideal de homem do período seiscentista, que Gracián (2001) tanto idealizava, pois para ele, qualquer um que se interessasse em distinguir-se e destacar-se entre os homens ao seu redor, independentemente do cargo que ocupasse, poderia se tornar um cavalheiro prudente e virtuoso.

Buscar entender as consequências dos desvios das virtudes é uma forma não só de atingir o pensamento do homem do período ibérico seiscentista, como fazer uma reflexão entre os motivos e consequências de nossas ações, em vida, para fugir dos vícios, além de compreender a relação entre o homem e a arte do saber viver, em busca de salvação espiritual por meio do fazer o bem, segundo a moral e a ética dos preceitos divinos, ao construir um caráter virtuoso, segundo a doutrina cristã de orientação católica, conforme o pensamento em voga na Península Ibérica no período em questão.

Deve-se entender, também, que um herói não nasce pronto, mas seu caráter e suas virtudes são moldados ao longo de sua vida, pois o cavalheiro que cair em tal vaidade estará por si só cometendo um erro e, por conseguinte, caindo no vício, levando seu caráter a perder o brilho. Desta forma, é possível entender que as virtudes envolvem uma árdua busca e o aprimoramento de si, e, para isso, o herói virtuoso não deve se contentar com o que já conquistou em sua imagem, mas ser ambicioso nos primores a ser seguido, além de estar constantemente vigilante para que os seus erros e defeitos sejam minimizados ou extintos.

Referências

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores; v. 2)

_____. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

_____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino, Áulico Anatômico, Architectonico, Bellico, Botânico, Brasilico, Cômico, Critico [...], Autorizado com exemplos dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos [...]* Lisboa: Pascoal e Sylva, 1712-1728. Edição fac-similada.

GRACIÁN, B. *El Héroe*. Barcelona: Estrategia Local, 2001.

_____. *El Discreto*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

ABSTRACT

The present study aims to comprehend the image in the aspects of prudent courtly man according to code of conduct, *Specula Principis*, *Él Héroe*, written by the Jesuit Aragonese Baltasar Gracián, notorious preceptist that has been more acknowledged for his treaties than his clerics titles. Consequently, the specific objectives are: to analyze the virtues that are intrinsic to a prudent courtly man's character as well as demonstrate inherent values of nature, besides appreciate the defining significance of prudence in valorous character's development, since the iberian courtly man life over the catholic Counter-Reformation. Therefore, this present article intend to study the work *Él Heroe*, wich consists of twenty works, composed of advices and lessons for noblemans sought virtue, whose purpose was that court's man could be capable to guide their lives not only to an actions nobleness, but also to soul's greatness. This academic work has historic aspect, whose methodology was organized according to a bibliographic research and theoretically, basing in authors like Gracián (2001) e Masson (2001).

Keywords: *Specula Principis*. Vices. Virtues. *El Héroe*.

As virtudes do príncipe no livro *A vida é sonho* de Calderón de la Barca

Jhonatan Bruno de Sousa Pires

RESUMO

O presente estudo situa-se na área da Literatura Seiscentista e tem por objetivo analisar as virtudes do príncipe no livro *A vida é Sonho*, de Calderón de La Barca, segundo preceitos normativos de comportamento previstos para os homens cortesãos da época. A pesquisa analisa os aspectos relevantes para o caráter do homem nobre, tais como a prudência, o juízo e a boa eleição, visando construir a imagem do cavaleiro, nobre não apenas de sangue, mas de alma e de feitos, conforme orientam os primores presentes no espelho de príncipe *El Héroe*, de autoria do aragonês jesuíta Baltasar Gracián, bem como sua outra obra, que preceitua comportamentos, a *Arte da Prudência*, verificando, assim, as virtudes que devem caracterizar um homem nobre, cortesão e cristão, que vive no ambiente ibérico no período da contrarreforma. A leitura da obra *A vida é sonho* proporciona uma reflexão acerca da prudência do nobre, atitudes tais que, segundo a doutrina ascética, o levará a ter uma boa vida após a morte. Dentro dessa perspectiva, conclui-se que o cavaleiro deve ser nobre tanto de sangue quanto de alma, resguardando-se em manter boas condutas para preservar seu nome e ser exemplo de comportamento para os seus súditos. O presente trabalho tem caráter histórico, fundamenta-se em pesquisa bibliográfica, cujos principais nomes para embasamento teórico são Barca (2008), Gracián (2001), Lima e Valle (2008), Masson (2001) e Richon (2001).

Palavras-chave: Virtudes. Príncipe. *A vida é sonho*. Calderon de la Barca.

Considerações iniciais

O período ibérico seiscentista é caracterizado por trazer em sua produção poética uma variedade de “ornamentos” no que remete à forma e ao teor da sua escrita, definida preconceituosamente como literatura barroca, por trazer em seus textos uma linguagem consideravelmente difícil, dotada de analogias, metáforas e alegorias; fato desprezado por muitos leitores, que buscam a facilidade na leitura e a compreensão de um texto. Se tivermos o bom senso de nos afastarmos dos preceitos que definem a “boa literatura”, estipulados pela contemporaneidade, e nos apegarmos aos conceitos da época, será possível perceber a imensurável riqueza que tais textos possuem.

Nesse contexto, as representações poéticas seiscentistas ibéricas obedecem a um conjunto de preceitos estabelecidos para guiar o homem cortesão, alicerçadas principalmente nas doutrinas ibéricas católicas, com o intuito de que o homem seja nobre tanto de sangue

quanto de alma, e, assim, possa conquistar uma boa vida após a morte. Para isso, era preciso certo esforço, repleto de abnegações no que diz respeito às próprias vontades e desejos.

Com esse objetivo, alguns escritores dedicaram a vida a escrever manuais, entre outros tipos de gêneros dedicados principalmente às pessoas da corte, pois os instruindo, seus súditos os seguiriam. Dentre muitos escritores com as características citadas, destacam-se o padre aragonês Baltasar Gracián (1601-1658), com seus livros: *El Héroe*, de 1637, e *Arte da prudência*, datado de 1647, ambos manuais de conduta, frutos de um longo período dedicado aos estudos de casuística e hermenêutica; e o poeta fidalgo e capelão real Calderón de La Barca (1600-1681), no âmbito do teatro, com a obra *A Vida é Sonho*, de 1635.

A metáfora do sonho contida na peça escrita por Calderón remete principalmente às teorias aristotélicas da retórica, com as ideias da verossimilhança. Acreditava-se que a vida era um reflexo do real que estava em Deus, fora do mundo. Para isso, as peças, assim como os manuais de Gracián, são guias práticos que deveriam ser seguidos à risca, caso a pessoa quisesse ter uma boa vida após a morte.

Portanto, o presente artigo visa analisar os aspectos relevantes para a construção do caráter do homem nobre, tais como a prudência, o juízo e a boa eleição, objetivando construir a imagem do cavaleiro, nobre não apenas de sangue, mas de alma e de feitos, conforme orientam os primores presentes no espelho de príncipe nas obras citadas acima de Baltasar Gracián, buscando o paralelo entre as orientações contidas nos dois manuais, com a metáfora do sonho contida na peça teatral de Calderón.

O sonho como reflexo da vida real

Na doutrina católica seiscentista tridentina, o sonho representa um reflexo da vida real, somente possível de ser alcançada quando a “cortina da vida” se fecha, ou seja, após a morte. Tal ideia formulou-se partindo dos preceitos retóricos de Aristóteles: a verossimilhança. Trazendo esse conceito para o âmbito religioso, acreditava-se que, como o que vivemos é apenas uma ilusão ou reflexo do real, deveríamos agir com prudência e virtude perante as circunstâncias da vida, com o intuito final de alcançar um bom lugar após a morte, com Deus. Lima e Valle (2008, p. 13-14), no prefácio do livro *A Vida é Sonho*, comentam a circunstância de criação poética da tragicomédia de Calderón de La Barca:

O sonho na doutrina católica não é outra vida desde onde se sonha esta: uma vida pode ser sonho, mas os sonhos não o deixam de ser. Porque uma como o outro são engano da alma, ou ilusão, que se desmente aterradoramente no

instante da morte, quando não se aceitou em vida as lições de desengano da doutrina que ensina “tudo é vaidade e aflição de espírito. (LIMA; VALE, 2008, p. 13-14).

O teor cristão moralizante presente nessa obra é imenso, estando alicerçado, como todo e qualquer outro preceito cristão, nas regras bíblicas, como se pode notar no texto da doutrina escrito por Salomão, em Eclesiastes, que “tudo é vaidade”, ou seja, tudo é passageiro, efêmero.

Outro aspecto que serve de alicerce para a metáfora do sonho é o julgamento das obras após o “findar da ilusão”, segundo o qual se apresenta um Deus não mais como criador, e sim julgador, que nos deu o uso da razão e o livre arbítrio para escolhermos entre os erros e o acerto, ou seja, servir prudentemente e com entendimento às boas leis e bons exemplos, ou deixar-se levar pelos desejos, paixões e emoções.

Para a doutrina ibérica, católica tridentina seiscentista, a vida era sonho e o mundo um teatro, porque a verdade estava fora do mundo, em Deus. E assim, todo mundo era figura e imagem de Deus e efeito da criação. A Causa Primeira do mundo, Deus Criador, também apontava para a Causa Final, Deus Julgador.” (LIMA; VALLE, 2008, p. 16).

A partir disso, alguns escritores tomaram a iniciativa de criar manuais, baseados também nas teorias aristotélicas e *Dos Ofícios*, de Cícero, que auxiliassem principalmente os líderes governantes da época a se manterem constantes nos tais preceitos, a fim de que, praticando esses modos, fossem nobres tanto de sangue quanto de alma e de feitos. Um dos principais manuais encontrados foi criado pelo aragonês Baltasar Gracián.

Tendo ingressado cedo na carreira jesuítica e filosófica, motivo que o fez ter contato com vários intelectuais e frequentar bibliotecas muito bem vistas, Gracián passou a escrever sobre os problemas sociais presentes, bem como, a partir da leitura de diferentes obras, tais como os manuais do Homem Novo do Renascimento, a começar por *O Príncipe*, de Maquiavel (Roma, 1532) e *O Cortesão*, de Castiglione (Veneza, 1528), criou manuais de conduta tanto para os governantes e líderes quanto para o homem moderno, como é a obra *A Arte da Prudência*. O seu primeiro livro publicado, categorizado como tratados morais ou textos sapienciais, o espelho de príncipe *El Héroe* (1637), expõe, em vinte conselhos, denominados de “*primores*”, as qualidades que qualquer líder/governante deve possuir para alcançar a perfeição. No prólogo desse livro, o autor do prefácio, Xavier Fährndrich Richon, declara:

La intención del autor (...), es ofrecer una "brújula de marear a la excelencia" y "una arte de ser inclito con pocas reglas" para que líderes y gobernantes sepan enfrentarse con éxito a los retos de su época. Eso sí, de manera compatible con la fe y la doctrina cristianas¹.

Não obstante, seu outro livro, intitulado *A Arte da Prudência* (1647), publicado dez anos após a publicação de *El Héroe*, que contém trezentas máximas, não mais se destina a governantes ou líderes, mas se apresenta como o manual de bolso para sobreviver em sociedade. Nas palavras de Masson (2001, p. 19):

Oráculo manual y arte da prudência conserva uma aura obscura: (...) hoje diríamos: *Oráculo de bolso e guia prático da prudência*. Breviário ou Almanaque – do Homem do Mundo. Mas Gracián (aí está sua modernidade) não se dirige ao príncipe nem ao cortesão. Poder-se-ia até afirmar o contrário: A arte da prudência é uma resposta a O príncipe e a O cortesão. Não é tratado sobre a arte de governar, como a obra de Maquiavel (...) é um vade-mécum do querer viver. Destinado ao Homem Novo, individualista e voluntarista; o objetivo de Gracián é ajudar a navegar aqui embaixo, a forjar a salvação, a moldar o destino *ad majorem Dei gloriam*.

Desse modo, apresentamos os primeiros conceitos para uma adequada compreensão das práticas de comportamento do século XVII ibérico, visando construir a imagem do cavaleiro e perceber, na peça teatral citada, a presença dos vícios e virtudes do protagonista principal, tendo como fundamento os primores e máximas destinados a governantes e a qualquer homem do mundo.

A construção do cavaleiro virtuoso na obra *A vida é sonho*

Peça teatral do dramaturgo fidalgo-real Pedro Calderón de La Barca, *A Vida é Sonho* trata principalmente da ideia de que a vida é uma ilusão, vaidade, passageira. Estreou em 1635, apresentada principalmente nas cortes, com o intuito de incutir os valores morais aos governantes, através da dramaturgia.

De acordo com os prefacistas, que introduzem a tradução consultada para elaboração deste artigo, o título em castelhano, *La vida és Sueño*:

Está ligado à instituição civil do Estado monárquico. Como é protagonizado por um príncipe e a ação é movida em torno dos riscos da ascensão de um mau rei, *A Vida é Sonho* articula elementos de espelho de príncipe, gênero

¹ Tradução livre: A intenção do autor (...), é oferecer uma ‘bússola de marear a excelência’ e ‘uma arte de ser inclito com poucas regras’ para que líderes e governantes consigam enfrentar com êxito os retos de sua época. Isso de maneira compatível com a fé e a doutrina cristãs.

de escritura política que remonta provavelmente aos primeiros séculos do segundo milênio da era cristã. (LIMA; VALLE, 2008, p. 27).

Assim, é possível perceber a necessidade de se instruir os líderes e governantes, visto que eles têm função de espelho para seus súditos e admiradores. A obra é dividida em três jornadas, nas quais é possível perceber a mudança do personagem principal, o príncipe Segismundo, em cada uma delas. Caracteriza-se, no campo dos gêneros, como tragicomédia ou tragicômico, e bebe nas fontes aristotélicas, particularmente nos pilares da retórica, os quais são: *docere, movere, delectare*. Visando comover os ânimos, convertendo e instruindo moralmente as almas da audiência/leitores/interlocutores, de modo geral, sobretudo destacando-se o efeito de ensinar doutrinas (*docere*), a saber, a cristã. Esse gênero parte de uma inspiração anterior, Lope de Vega, principal autoridade do gênero, ou subgênero, que na invenção imita, por um lado, o baixo cômico, movendo a audiência ao riso anódino que desperta.

Na primeira jornada da peça o protagonista, o príncipe filho do rei da Polônia, encontra-se preso numa torre. Lá, lugar onde não tem contato com ninguém, a não ser com seu cuidador particular, Clotaldo, lastima-se da vida. Encarcerado por ratificação astrológica da interpretação do sonho/delírios de sua mãe durante o parto, a rainha da Polônia, que sonhara que seu filho seria um monstro em forma de homem e que tentaria contra seu pai e contra todo o reino, foi condenado à prisão perpétua desde seu nascimento.

Quem narra a história é o rei de Polônia, Basílio, que tem como interlocutor os seus sobrinhos, Astolfo e Estrela, supostos pretendentes a assumir o trono real. A eles o rei explica seus pensamentos e planos para libertar seu filho, que até então era desconhecido para todos. Então, Basílio decide dopar o príncipe e levá-lo ao palácio, onde despertaria, pois assim, caso se cumprisse o vaticínio, e os delírios de sua falecida mulher, seria devolvido à torre, e posto por encerrado e cumprido o que fora profetizado durante seu nascimento. Quem realiza todo o plano é Clotaldo, fidalgo do rei e aio do príncipe, sedando-o, fazendo-o cair em um profundo sono, acordando na segunda jornada, no palácio real.

Já nesta segunda jornada, o príncipe desperto e despojado de toda e qualquer doutrinação, deixa-se dominar por todas as suas paixões e vontades, externando atos destemidos e cruéis, como mostra o trecho a seguir, no qual, ao despertar, encontra-se rodeado de criados a seu dispor, e ao ser questionado a respeito dos seus modos, mostra-se dono de vontades deliberadas, com o uso e abuso de autoridade, não aceitando outro conselho a não ser o seu próprio:

Segismundo: – Não me aborreças!

2º criado: – Digo o que é conveniente.

Segismundo: – Tudo isso me enfada. Contra o meu gosto, nada me parece conveniente e justo.

2º criado: – Pois eu, senhor, ouvi dizer que ao justo é bom obedecer e servir.

Segismundo: – também me ouviste dizer que saberei atirar pela janela quem me aborrecer! (BARCA, 2008, p. 58).

Segundo o primor II de *El Héroe*, um candidato ao cargo de príncipe deveria saber dissimular suas vontades e sentimentos; fazendo isso, tal líder manteria a credibilidade de um rei controlado e prudente em atitudes, capaz de esconder suas fragilidades, mas que, contudo, era capaz de percebê-las em seus súditos, resolver e mediar determinadas situações.

Por conseguinte, ainda na segunda jornada, o príncipe, dominado por suas vontades e paixões, tomado por um ego de poderio que fora adquirido, revolta-se com sua situação anterior e com o fato de o terem escondido a verdade, quer matar seu aio, ameaçando jogar pela janela do palácio (e assim o faz, por ira e por orgulho de sua posição atual) um dos criados que o serviam no momento, e que retrucava suas atitudes. Também profere palavras galanteadoras para Estrela, sua prima e pretendente de Astolfo, um nobre do rei, também seu primo; desrespeita seu pai e levanta-se contra ele. Por fim, apaixonado subitamente por Rosaura, filha ainda não descoberta de seu aio Clotaldo, quer forçá-la a corresponder a seus desejos, gabando-se de seu poder e força.

Gracián, em seu outro livro, *A Arte da Prudência*, alerta quanto à louvação que qualquer príncipe, governante, líder ou qualquer pessoa não deve fazer de si mesmo:

Nunca falar de si mesmo: quem fala de si mesmo ou se há de gabar, o que é vaidade, ou se há de vituperar, o que é pouquidade, e sendo culpado de falta de cordura quem fala, a pena é de quem ouve. (...) a mesma falta de cordura está em falar dos presentes, pelo perigo de dar em um dos dois escolhos: lisonja ou vitupério. (GRACIAN, 2001, p. 83).

As atitudes do príncipe Segismundo, deixando-se governar por todas as suas paixões, atos galanteadores, desmedidos e cruéis, pairam durante quase toda a segunda jornada, junto com o questionamento se tais comportamentos se dariam por conta do prognóstico recebido (isso teria que acontecer de qualquer forma) ou se tudo isso fora ocasionado pela rudeza do estado em que fora colocado desde seu nascimento, encarcerado e preso na torre, não tendo contato nenhum com ensinamentos doutrinários ou éticos, bem como também, com nenhuma pessoa, a não ser Clotalto, friamente. A segunda parte da peça encerra-se com Segismundo sendo posto para dormir novamente, e acordando reduzido ao seu estado inicial, ou seja, preso na cela.

Após acordar e pensar que tudo aquilo não passara de um “sonho”, começa a se questionar sobre suas atitudes e entende que suas ações, paixões e estados humanos são vaidades, pronunciando tais palavras poéticas:

É há quem queira reinar, Vendo que há de despertar
No negro sonho da morte? (BARCA, 2008, p. 72).

Nesse momento, é possível inferir que o príncipe Segismundo entende a lógica que há entre suas atitudes e as consequências delas, percebendo que a vida era sonho, e que por isso, era preciso regular suas paixões e desejos, a fim de que a prudência o levasse a alcançar um bom lugar quando as “cortinas da vida” ou do teatro do mundo se fechassem e enxergasse a realidade.

Por fim, a terceira jornada fica por conta do desenlace dos conflitos advindos da segunda parte, em que será resolvida a confusão entre vida e sonho, quando Segismundo percebe que viveu o que havia pensado ser um sonho, no momento que os soldados, revoltados com a atitude do rei, Basílio, de encarcerar o próprio filho, intentam condená-lo por isso. Descoberto o lugar onde estava preso o príncipe, um dos soldados toma a frente da rebelião e decide libertá-lo. Diante de todo o acontecimento, Segismundo declara que já vivera algo semelhante (um sonho). O seu primeiro intento de prudência e bondade acontece quando perdoa e elogia Clotaldo por sua lealdade ao rei – por tê-lo encarcerado e cuidado, a pedido do rei – no momento que está sendo libertado de sua cela:

Clotaldo: – Já sei que chego a teus pés para morrer.

Segismundo: – Ergue-te pai, ergue-te do chão, porque vais ser o norte e guia de quantos confiarem nas minhas resoluções (...) devo minha criação à tua lealdade. Dá-me tuas mãos. (BARCA, 2008, p. 78).

Adiante, conseguem levar o temido Segismundo ao palácio novamente. Agora desperto, não sabendo distinguir a diferença entre vida e sonho, sabe que aquilo que parece ser sonho pode ser real/vida, ou vice-versa. Diante de tal questionamento, decide tomar atitudes prudentes e boas daquele momento em diante, passando a perceber que o justo caminho é o controlar de suas paixões e não ser guiado por seus desejos, poderio e glórias: “[...] assim quem deseja dominar a sua má sorte, terá de usar a prudência e temperança.” (BARCA, 2008, p. 92).

A partir de então, o príncipe passa a agir com prudência e sabedoria no descerramento da última jornada: perdoa o pai por seu encarceramento, entendendo o medo do vaticínio; manda prender os soldados que o libertaram, pela infidelidade ao rei atual, seu pai, alegando

que se foram capazes de trair o próprio rei, poderão traí-lo também; restitui a honra de Rosaura, que fora roubada por Astolfo anos atrás, atual pretendente de Estrela. Para que não fique prejudicada com a perda do seu pretendente, Segismundo marca o próprio casamento com Estrela e, por fim, pronuncia as seguintes palavras: “Porque espero obter outras grandes vitórias, vou alcançar a mais custosa hoje: vencer-me a mim próprio.” (BARCA, 2008, p. 92)

Baltasar Gracián, também na última máxima do seu livro *A Arte da Prudência*, coloca palavras que resumem o cerne da peça teatral de Calderón de La Barca:

Em uma palavra, santo, que é dizer tudo de uma vez. A virtude é elo de todas as perfeições, centro das felicidades. Torna o sujeito prudente, atento, sagaz, cordo, sábio, valoroso, recatado, íntegro, feliz, aplausível, verdadeiro e universo herói. (...) a virtude é o sol do mundo menor e tem por hemisfério a boa consciência. A capacidade e a grandeza se medem pela virtude, não pela fortuna. Só ela basta a si mesma. (GRACIÁN, 2001, p. 167).

Assim, Gracián coloca que a virtude é a beleza e a riqueza mais importante em qualquer ser humano. O *ser santo*, nas palavras de Gracián, remete à abdição dos vícios e desejos, como forma de preservar suas virtudes e as boas ações, tendo em vista alcançar uma vida boa e eterna com Deus.

Considerações finais

É notória a amplitude de conceitos e doutrinas que abarcam o período seiscentista, principalmente no que se refere à liderança, governo e reinado, seja ele de si mesmo ou de uma grande massa populacional. Com relação ao homem cortesão, vale ressaltar seu dever para com seus súditos, pois ele deve ser virtuoso e nobre não apenas de sangue, mas de alma, com o intuito de instigá-los também a portarem-se como tal.

Portanto, é de grande importância o estudo e leituras no âmbito literário do período seiscentista, pois esse abarca conceitos propriamente da sua época, mas que ultrapassam o tempo, alcançando os dias atuais. Vale ressaltar a importância dos grandes escritores, que dedicaram sua vida aos escritos de obras eminentes, como Calderón e Gracián, obras ricas em lições morais e doutrinárias, que servem não apenas para os nobres, mas também para o homem contemporâneo.

Referências

BARCA, C. de la. *La Vida es Sueño*. São Paulo: Hedra, 2008.

GRACIÁN, B. *A arte da prudência*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GRACIÁN, B. *El Héroe*. Barcelona: Estratègia Local, 2001.

LIMA, L. F.; VALLE, R. Introdução. In: BARCA, C. de la. *A vida é Sonho*. São Paulo: Hedra, 2008.

MASSON, J.-C. Baltasar Gracián ou como sobreviver em sociedade. In: GRACIÁN, B. *A arte da Prudência*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RESUMÉN

El presente estudio está situado en el área de la literatura del siglo XVII y su tema central es analizar las virtudes del príncipe en el libro *A vida é Sonho* de Calderón de La Barca, según las normas normativas de comportamiento previstas para los hombres cortesanos de la época. La investigación analiza aspectos relevantes para el carácter del hombre noble como la prudencia, el juicio y la buena elección, con el objetivo de construir la imagen del señor, noble no solo de sangre, sino de alma y hechos, guiado por los primordios presentes en el espejo. del príncipe *El Héroe*, de la autoría del jesuita aragonés Baltasar Gracián, así como su otra obra que prescribe comportamientos, el *Arte de la Prudencia*, verificando así las virtudes que deben caracterizar a un hombre noble, cortesano y cristiano que vive en el entorno ibérico contrarreformado. En este contexto, presentaremos una lectura de la tragicomedia española antes referida, que comprende a su protagonista, Segismundo, como un hombre, en un principio, dotado de vicios, pero que logra restablecer el carácter virtuoso de sus errores, que lo conducen por el camino del bien. , hacia Dios. Su trayectoria se convierte entonces en un ejemplo cristiano a seguir: se da cuenta de que el camino justo a seguir es el que controla las pasiones, oponiéndose al que siguen sus deseos, glorias y apariencias mundanas, según los hechos presentes en el segundo. viaje de juego. La lectura de la obra aporta una reflexión sobre la prudencia del noble, actitudes tales que, según la doctrina ascética, le llevarán a tener una buena vida después de la muerte. Dentro de esta perspectiva, se concluye que el caballero debe ser noble tanto de sangre como de alma, velando por mantener una buena conducta para preservar su nombre y ser un ejemplo de comportamiento para sus súbditos. El presente trabajo tiene un carácter histórico, basado en la investigación bibliográfica, cuyos principales nombres de fundamento teórico son Lima y Valle (2008), Gracián (2001), Masson (2001) y Richon (2001).

Palavras-claves: Virtudes. Príncipe. La vida es sueño. Calderon de la Barca.

Por uma compreensão moral do parvo na sátira

Ladjane Machado Lins

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura do Parvo como personagem moralizante na sátira desenvolvida no século XVI, por meio da análise de dois personagens: o Parvo, presente no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, e Lázaro, personagem homônimo da obra *A vida de Lazarillo de Tormes de suas fortunas e adversidades*, autor anônimo espanhol. Ambas são obras que criticam os costumes e as condutas de uma sociedade corrompida pelos vícios. Neste sentido, esta pesquisa tem por objetivo analisar a figura do Parvo nas duas obras citadas, a fim de conhecer os personagens parvos dessas obras e ampliar os conhecimentos a respeito da sátira desenvolvida em cada uma dessas obras. Utilizaremos a figura desses personagens como objeto de análise para observarmos como eles se constroem. O presente trabalho traz uma abordagem histórica, fundamentando-se em pesquisa bibliográfica, tendo como principais teóricos que o embasam Hansen (2004), Lachat (2008), Saraiva (1942).

Palavras-chave: Sátira. Parvo. Moral. Século XVI.

Considerações iniciais

O presente trabalho propõe estabelecer possíveis origens do tipo parvo na sátira desenvolvida no século XVI por meio da análise de dois personagens: o Parvo, presente no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, e Lázaro, personagem homônimo da obra *A vida de Lazarillo de Tormes de suas fortunas e adversidades*, autor anônimo espanhol. Ambos apresentam personalidades e qualidades distintas, porém, guardam alguma semelhança, o que deverá ser comprovado no estudo.

No Auto vicentino, o personagem Parvo, por ser humilde e modesto, é salvo pelo anjo de ir para o inferno. Por outro lado, Lázaro, esperto e perspicaz, utiliza meios tortuosos para obter o que almeja. Por que a atitude do Lázaro não o condena? Segundo nossa compreensão, Lázaro não poderia sofrer condenação por ser obrigado pelas circunstâncias a agir de modo escuso, tendo como único objetivo sobreviver e proteger o que tem de mais precioso, sua vida, tendo em vista estar cercado de pessoas egoístas e avarentas.

Ambas são obras que criticam os costumes e as condutas de uma sociedade corrompida pelos vícios. Assim sendo, esta pesquisa tem como objetivo analisar a figura do Parvo nas duas obras mencionadas. Para isso, utilizaremos a figura desses personagens como

objeto de análise para observarmos como eles se constroem. Justifica-se o interesse por este tema devido à grandiosidade das obras em que apresentam personagens com uma crítica social ferrenha, já que irão mostrar os vícios do comportamento humano.

O presente estudo traz uma abordagem histórica, fundamentando-se em pesquisa bibliográfica, tendo como principais teóricos que o embasam Hansen (2004), Lachat (2008), Saraiva (1942). De modo geral, o presente estudo apresentou a origem do personagem parvo na sátira, mas também mostrou a relevância do mesmo para a desconstrução de uma sociedade corrompida. Seus atos não o condenam, pois ficou comprovado que foi apenas uma vítima do acaso, mas também mostrou ser humilde e caridoso ao ajudar o escudeiro, seu amo.

A sátira

A sátira do século XVII tinha como objeto a natureza humana em que por meio do riso mostravam os vícios da sociedade. Eram dramatizadas peças teatrais, no qual apresentavam diversas temáticas criticando o comportamento humano. Segundo Hansen (2004, p. 88):

De acordo com os preceptistas do século XVII, a sátira é um subgênero do cômico – o que não faz necessariamente engraçada, porém, uma vez que o ridículo, que no cômico é a inconveniência que faz rir sem dor, nela é maledicência.

A sátira não é cômica, mas trata de temáticas sociais de uma maneira diferente, no qual o riso é consequência desse subgênero. De acordo com Hansen (2004, p. 48-49), a sátira é:

[...] guerra caritativa: fere para curar. Dramatização amplificadora de vícios, monstruosidade e mistura, é também encenação de falas de virtudes, racionalidades e harmonia. A sua escandalosa virtude- a fantasia desatada, a obscenidade crua, a inverossimilhança programática, a mistura horrorosa- tem a finalidade política de afetar, produzindo, persuadindo e movendo os afetos.

Por meio da sátira os vícios são revelados à sociedade, de maneira divertida, já que eram encenados como forma de teatro. Além disso, a encenação servia para a conscientização da realidade do ser humano. Na sátira estão presentes também o ridículo e o cômico, no qual o primeiro é definido por Hansen: “O ridículo é certo desvio do decoro e por isso é possível buscar sua verossimilhança em metáforas inverossímeis” (HANSEN, 2004, p. 12). Sendo o desvio da decência em que é semelhante à verdade representada pelos personagens.

O cômico, de acordo com Hansen (2004, p. 12):

[...] efetua o monstro, que é aquilo que se demonstra segundo *tópoi* do gênero epidítico. Ou seja: o cômico pinta ações, caracteres e paixões de tipos viciosos como mistos incongruentes e fantásticos, uma vez que os vícios não têm unidade.

O grotesco mostra por meio do riso os vícios da sociedade, percebemos que ele está presente nas duas obras, já que ambas têm um lado cômico o que torna o enredo mais atrativo. Além disso, notamos que os assuntos tratados nas obras são contemporâneos.

Parvo do Auto da Barca do Inferno

Gil Vicente teria nascido por volta de 1465, em Guimarães. Foi um dramaturgo e poeta português, criador de vários autos é considerado o maior representante do teatro popular em Portugal. Ao longo de mais de três décadas, Gil Vicente foi um dos principais animadores dos serões da corte, escrevendo, encenando e até representando mais de quarenta autos. O primeiro deles, o “Monólogo do Vaqueiro” (ou Auto da Visitação). Retratou por meio de suas peças, os valores populares e cristãos da vida medieval. Gil Vicente escreveu mais de quarenta peças, algumas em espanhol e muitas em português, onde criticou de forma impiedosa toda a sociedade de seu tempo. O valor do teatro vicentino reside na sátira, muitas vezes agressiva, contrabalançada pelo pensamento cristão.

No *Auto da Barca do Inferno*, o enredo começa em um rio, no qual há duas embarcações com destino ao paraíso e ao inferno, em que personagens eram julgados após a morte, tendo seus atos corruptos mostrados de forma satírica. Quanto à permanência deles na embarcação, era decidida pelo Anjo e pelo Diabo. O Diabo convida a todos, já o Anjo aceita poucos. O Parvo é um dos privilegiados a estar na barca do anjo, pois era modesto e humilde, mesmo no começo tendo sido quase enganado pelo Diabo:

Diabo: Entra, tolaço, eunuco, Que se nos vai a maré!

Parvo: Aguardai, aguardai, olá! E onde havemos nós de ir ter?

Diabo: Ao porto de Lúcifer.

Parvo: Há-a-a...

Diabo: Ao inferno! Entra cá!

Parvo: Ao Inferno? Ieramá!

Hiu! Hiu! Barca do cornudo. Pero

Vinagre, beiçudo,

Rachador d'Alverca, huhá! (VICENTE, 1517, p. 21).

Assim que o Parvo percebe a situação e o destino da embarcação, começa a falar alguns palavrões para o diabo. Há vários personagens, entre eles: Onzeneiro, Sapateiro, Frade, Alcoviteira, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado e os quatro Cavaleiros de Cristo. Com exceção do Parvo e dos quatro Cavaleiros de Cristo, todos foram recusados pelo Anjo e aceitos na embarcação do Diabo, inclusive o Frade. Assim, percebemos o quão grandiosa é a crítica presente nesta obra, porque até o personagem tido como transmissor da mensagem de Cristo vai para o inferno. Não havendo distinção de classes sociais, no qual Gil Vicente mostra os vícios tanto de ricos quanto de pobres. Segundo Saraiva (1942, p.122-123):

O Parvo, que se convertera em uma espécie de comentador, independente da ação, punha à mostra, com os seus disparates, o ridículo das personagens convencidas do seu papel. Em Gil Vicente não é outra a sua função: o Parvo nunca apresenta a si próprio, e nunca é observado pelo interesse que em si mesmo possa oferecer. A sua função constante é obter efeitos cômicos, a coberto da irresponsabilidade, de situações alheias a ele.

A figura do Parvo é colocada para causar riso. Percebemos isso no momento que o personagem começa a falar mal do Diabo; mas também para mostrar as virtudes que uma pessoa simples pode possuir.

Análise do personagem Parvo do *Auto da Barca do Inferno*

Parvo, um personagem que contém qualidades virtuosas, sendo salvo pelo o Anjo, já que era ingênuo e humilde. A sátira do século XVI utilizava as peças de teatro para revelar os vícios da sociedade, mas também para engradecer as virtudes de alguns. O Parvo está entre os poucos que são virtuosos. Assim como diz o Anjo ele é merecedor (1517, p. 22-23):

Parvo: Ó da barca! **Anjo:** Que me queres?
Parvo: Quereis-me passar além?
Anjo: Quem és tu?
Parvo: Samica alguém.
Anjo: Tu passarás, se quiseres:
Porque em todos teus fazeres
por malícia não erraste.
Tua simpleza te baste
Para gozar dos prazeres.
Espera entanto por í
Veremos se vem alguém Merecedor de tal bem

Que deva entrar aqui.

Percebe-se que Parvo por não ter feito nada que prejudicasse o próximo, se tornou um merecedor de estar na embarcação do Anjo com o destino ao paraíso. Além disso, ficam claras as virtudes que um personagem precisa ter para entrar na embarcação do Anjo.

Parvo de Lazarillo de Tormes

A vida de Lazarillo de Tormes, de suas fortunas e adversidades é uma narrativa de autoria anônima, no qual será analisada a versão espanhola de 1554. O enredo dessa obra começa apresentando o personagem principal Lázaro, de acordo com nossa compreensão, entendido como parvo, que segundo o dicionário Bluteau (1728) significa “pobre mendigo”. Esse menino passa por diversos amos o primeiro sendo um cego avarento, que o deixava passar fome.

Lázaro para sobreviver trapaceava o cego que acabava descobrindo e então o agredia tendo ou não motivos para isso, pois uma vez o cego golpeou-o sem que Lázaro tivesse feito nada para merecer tal malvadeza. Lázaro (1554, p. 5):

Yo simplemente llegue, creyendo ser así; y como sintió que tenía la cabeza par de la piedra, afirmó recio la mano y dióme una gran calabazada en el diablo del toro, que más de tres días me duró el dolor de la cornada.

No qual, o garoto passou três dias com dor de cabeça após a cabeçada que ele deu no touro por culpa do cego. O menino mesmo apanhando do amo utilizava a sua inteligência e perspicácia para conseguir alcançar seu objetivo que era proteger a sua vida, para isso não media esforços.

Lázaro depois de passar fome por causa da avareza de seu amo e de ser agredido pelo o mesmo, resolveu ir embora, deixando o seu amo machucado. Por ironia do destino, o menino encontrou o segundo amo, um Clérigo, sendo este ainda mais mesquinho e avarento. O garoto teve que utilizar artimanhas para obter comida, porque eram dados a ele apenas cebolas de quatro em quatro dias. Lázaro (1554, p. 13):

Los sábados cómense en esta tierra cabezas de carnero, y enviábame por una que costaba tres maravedís. Aquella le cocía y comía los ojos y la lengua y el cogote y sesos y la carne que en las quijadas tenía, y dábame todos los huesos roídos, y dábamelos en el plato, diciendo: “Toma, come, triunfa, que para ti es el mundo. Mejor vida tienes que el Papa.” “¡Tal te la de Dios!” , decía yo paso entre mí. A cabo de tres semanas que estuve con él, vine a

tanta flaqueza que no me podia tener en las piernas de pura hambre. Vime claramente ir a la sepultura, si Dios y mi saber no me remediaran.

Enquanto o amo comia a carne, dava a Lázaro os ossos. Não tinha jeito o menino teria que usar mais uma vez a sua astúcia para sobreviver, pois caso contrário morreria de fome. A miséria pela qual o garoto passava era tão grande que chegou a desejar a morte dos moradores para poder comer bem, já que isso só acontecia quando havia velório. Após perceber quem o Clérigo era Lázaro começou a fazer trapaças para conseguir comida, todavia foi descoberto e expulso da casa paroquial do Clérigo.

Passou um tempo sozinho, até que encontrou um novo amo, Escudeiro, sendo que este só possuía a vida e não tinha dinheiro para comprar comida. Lázaro percebendo isso passou a pedir esmola e dividir o pouco que ganhava com o seu amo. Lázaro demonstra ter compaixão pelo seu amo escudeiro (1554, p. 27):

Este - decía yo - es pobre y nadie da lo que no tiene. Mas el avariento ciego y el malaventurado mezquino clérigo que, con dárselo Dios a ambos, al uno de manobesada y al otro de lengua suelta, me mataban de hambre, aquellos es justo desamar y aqeste de haber mancilla.

O garoto gostava do seu novo amo, pois sabia que ele não lhe dava nada porque não tinha. Diferentemente dos outros amos que não davam porque eram avarentos. Apesar de gostar do Escudeiro, Lázaro observou nele um ponto negativo, pois este não tinha nada, mesmo assim era presunçoso.

Por fim, o Parvo pela primeira vez foi abandonado pelo seu amo, o escudeiro, só lhe restando a opção de procurar outro amo. O seu quarto amo foi um Frade das Mercês, com este o Parvo não ficou muito tempo e acabou o abandonando. Foi então que o menino se juntou a um Buleiro que falsificava bulas e vendia para os fiéis da igreja. O homem sobrevivia do dinheiro que conseguia com suas enganações. O garoto não passava fome, ficando mais tempo com o amo; todavia ainda passou por alguns empecilhos, e também o deixou.

Lázaro teve como sexto amo um capelão. Nesse tempo já era um rapaz e não mais uma criança. Esse amo foi muito importante na vida de Lázaro, pois foi quem lhe ensinou o ofício de entregador de água. Lázaro passou a ganhar dinheiro dignamente, vestir-se como um homem de bem. Logo ele abandona seu amo, porque não queria mais exercer aquele ofício e passa a conviver com um meirinho, mas também passa pouco tempo, pois Lázaro achava perigoso ser agente de polícia. Com o passar dos dias aprendeu outro ofício, apregoador de vinhos. No qual permaneceu, encontrando assim, a profissão da sua vida. Logo após um tempo, casou-se com uma criada, passando a ter prosperidade e fortuna em sua vida.

Análise do personagem Parvo de Lazarillo de Tormes

Segundo o dicionário Bluteau (1728), Lázaro significa: Pobre, mendigo. Pense que o garoto é perspicaz, inteligente, mas também possui uma feiura física e moral não nociva que causa riso por ser ridícula, já que ele tinha poucos dentes e era franzino. Além disso, não tinha sorte, por ironia do destino que colocava em seus caminhos pessoas mesquinhas e egocêntricas. Os atos de Lázaro não o condenam, por ser obrigado pelas circunstâncias a agir assim, mas também por ter como único objetivo sobreviver e proteger à sua vida. Segundo Neemias 9:6:

Bendito seja o teu nome glorioso, a tua grandeza está acima de toda expressão de louvor [...]. Tu deste a vida a todos os seres, e os exércitos dos céus te adoram.

A única coisa que Lázaro tinha era a dádiva dada por Deus, a vida, então o garoto devia cuidar e protegê-la como seu único bem precioso.

Notamos também que Lázaro, apesar de ter convivido com pessoas avarentas e egoístas, tinha um bom coração e conseguia ter compaixão do próximo, pois o seu amo escudeiro não possuía nada para lhe oferecer, o menino percebendo a situação conseguia comida tanto para ele quanto para o seu amo. Percebemos um ato virtuoso de Lázaro, já que tem amor ao próximo, citado como um dos mandamentos de Deus na Bíblia, em Mateus 22:39: “Amarás o teu próximo com a ti mesmo”. Apesar dos atos trapaceiros conseguimos perceber virtudes que Lázaro possui diferente dos seus dois primeiros amos.

Virtude x vício

Ambas são obras que contêm uma crítica social ao comportamento da sociedade, mostrando seus vícios e virtudes. De acordo com Lachat (2008, p. 100):

A virtude é como uma alma que tende a tornar toda a vida harmoniosa. As quatro virtudes principais são: prudência, coragem, justiça e temperança. Logo os vícios principais são: imprudência, covardia, injustiça e intemperança; e o vício é definido como a ignorância das coisas cujo conhecimento constitui a excelência.

As obras mostram personagens que contêm vícios e virtudes, no *Auto da Barca do Inferno* a maioria dos personagens é condenada por terem vícios, por exemplo: o Onzeiro é

ambicioso e avarento; o Sapateiro usa a má-fé e hipocrisia; o Frade, falso moralismo religioso; Brísida, atuação pernicioso; Judeu, preconceito religioso; o Corregedor e o Procurador, burocracia corrupta. Os poucos salvos são os quatro cavalheiros de cristo e o Joane (Parvo): por terem espírito do cristianismo puro, modéstia e humildade.

Segundo Hansen (2004, p. 42): “os mesmos pares opostos de virtudes e vícios atravessam ações e descrições, amplificando-as como contraste de atos bons e maus”. Sendo assim, fica por conta das atitudes de um indivíduo a sua condenação ou absorção. Já no Lazareto de Tormes há dois personagens que têm conduta viciosa e por isso são criticados: o primeiro sendo um cego e segundo um padre, ambos mesquinhos e avarentos, pois eles têm condições de ajudar o Lázaro e não fazem isso.

Lázaro mesmo sem ter nada ao ganhar um pouco ainda dividiu com o seu amo escudeiro. O Lachat (2008, p. 146) diz que: “quanto as virtudes, seu exercício é uma eterna guerra contra os vícios”. A primeira sendo conquistada por meio das ações do cotidiano e da maneira como você agiu em relação ao próximo. Os vícios estão presentes em todos os momentos então se torna mais fácil de ser praticado. Os personagens demonstram a facilidade em que praticam seus atos viciosos.

A figura religiosa nas duas obras

Ambas as obras possuem uma crítica constante à figura religiosa, segundo o dicionário Bluteau (1728), clérigo significa “Mandado de Deus”. O que torna ainda mais irônica a situação, pois um homem tido como ‘mandado de Deus’, no entanto é condenado por falso moralismo religioso. A figura religiosa presente em ambas as obras possui vícios, já que prega a palavra do Criador, todavia é a primeira a descumprir. No *Auto da Barca do Inferno* o frade aparece no rio, do juízo final, com uma namorada, desconstituindo a visão de homem puro tida pelos fiéis, quebrando os votos feitos no momento que se tornou um representante de Deus. Vicente (1531, p. 28):

Diabo: Essa dama, é ela vossa?

Frade: Por minha a tenho eu,
E sempre a tive de meu.

O Frade vai até à embarcação do Anjo, contudo é condenado por ser falso moralista religioso, sendo rejeitado. Só restando para o “religioso” ir para o barco do Diabo. Já na obra Lazareto de Tormes, o Clérigo é um falso moralista religioso, avarento e egoísta, porque não

tem amor ao próximo, descumprindo um dos mandamentos de Deus que é amar ao próximo como a si mesmo. Além disso, pregava a repartição do pão para os fiéis, no entanto, ele mesmo não repartia com Lázaro, deixando o menino passar fome. Lázaro diz: “Pois, embora comigo tivesse pouca caridade, a usava com fartura quando se tratava dele.” (VICENTE, 1531, p. 40). Percebemos o quão egoísta era o Clérigo quando se tratava do garoto. Além disso, era ambicioso, não tendo desprendimento em relação ao dinheiro. O garoto fala:

Quando estávamos no ofertório, nenhuma branca caía na bandeja que não a registrasse: ele mantinha um olho nas pessoas e outro em minhas mãos. Saracoteava os olhos em suas órbitas como se fossem os de um azougue. Sabia quantas brancas tinham sido oferecidas e, terminado o ofício, de imediato me retirava a bandeja e a colocava sobre o altar.

Observa-se que tinha um grande apresso pelos bens materiais e era egocêntrico, pensando apenas em seu bem estar. Percebemos que a figura religiosa é tão criticada nas duas obras por apresentar comportamento vicioso e não condizente com a sua representação.

Considerações finais

Diante do exposto, no Auto vicentino, o personagem Parvo, por ser humilde e modesto, é salvo pelo anjo de ir para o inferno. Por outro lado, Lázaro, esperto e perspicaz, utiliza meios tortuosos para obter o que se almeja. A atitude do Lázaro não o condena, segundo nossa compreensão, por ser obrigado pelas circunstâncias a agir de modo escuso, tendo como único objetivo sobreviver e proteger o que tem de mais precioso, sua vida, tendo em vista estar cercado de pessoas egoístas e avaras. Ambas as obras criticam os costumes e as condutas de uma sociedade corrompida pelos vícios. A figura religiosa aparece sendo mostrado às corrupções existente no ser humano.

Percebe-se que mesmo sendo obras antigas possuem temáticas contemporâneas, já que as atitudes do homem são estudadas até a atualidade; o quão o ser humano é complexo e que pode agir de acordo com a necessidade como o Lázaro ou simplesmente por escolha própria tendo como exemplo a figura religiosa no Lazarillo de Tormes, em que não enxergava o próximo simplesmente por ser egoísta e avaro, preocupando-se apenas consigo mesmo. Virtude e vício são demonstrados por meio das atitudes dos personagens, Lázaro apesar de usar meios desonestos para sobreviver demonstra ser virtuoso quando pedi esmola e dividi com o seu amo o pouco que ganha. Na obra observa-se que uma pessoa pode ter atitudes virtuosas mesmo às vezes tendo praticado algum vício.

Referências

ANÔNIMO. *La vida de lazarrillo de tormes y de sus fortunas y adversidades*. Burgos, 1554.

BLUTEAU, R. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v.

HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

LACHAT, M. *Narração e doutrina na Constante Florinda: exempla estóicos para a vida cristã*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana de São Paulo, São Paulo, 2008.

SARAIVA, A. J. *Gil Vicente e o fim do teatro Medieval*. São Paulo: Europa-América, 1942.

VICENTE, G. *Auto da barca do inferno*. São Paulo: Klick, 1997.

ABSTRACT

The present work proposes a reading of Parvo as a moralizing character in the satire developed in the 16th century, through the analysis of two characters: Parvo, present in *Auto da Barca do Inferno*, by Gil Vicente, and Lázaro, homonymous character of the work *A vida de Lazarillo de Tormes, de suas fortunas e adversidades*, anonymous Spanish author. Both are works that criticize the customs and conduct of a society corrupted by addictions. In this sense, this research has the general objective of analyzing the figure of Parvo in the two mentioned works; Meet the silly characters of these works; Expand knowledge about the satire developed in each of these works. We will use the figure of these characters as an object of analysis to observe how they are constructed. The present work brings a historical approach, based on bibliographic research, having as main theorists that support it Hansen (2004), Marcelo Lachat (2008), Saraiva (1942).

Keywords: Satire. Silly. Moralizing Character. Century XVI

Ut pictura poesis e a legitimação da pintura nos tratados de Paolo Pino, Lodovico Dolce e Philippe Nunes

Pâmela Melo Osório Reis

RESUMO

O humanismo reascendeu as discussões acerca do diálogo entre poesia e pintura; retomando, através de tratados, o que se havia primeiro versado durante a antiguidade sobre a comparação a respeito das duas artes, sujeitando-as às normas da Retórica e da Poética, haja vista que; como discursos, deveriam ser regidas por tais preceitos. Ademais, salienta-se a função da Igreja Católica contrarreformista na Ibéria seiscentista, considerando-se a apropriação de tais discursos com objetivos escolásticos e a doutrinação de fiéis através da pintura, fato contido na obra do tratadista português Philippe Nunes. O presente artigo busca explicar a doutrina do *ut pictura poesis*, termo estabelecido pelo poeta e filósofo romano Horácio, nos tratados sobre poesia e pintura no entre séculos XVI e XVII. Buscou-se esclarecer o propósito e a importância do cotejo entre as duas artes, bem como se procurou explicar o anseio da legitimação do ofício de pintor nas obras dos tratadistas Paolo Pino, Lodovico Dolce e Philippe Nunes, este último com mais relevância; visto que se configura como o único, que se tem conhecimento até os dias atuais, a ter uma obra que versasse acerca da aproximação entre poesia e pintura publicado em Portugal, além de diferir em determinados aspectos dos demais autores abordados, possibilitando ao leitor uma reflexão sobre a concepção teológico-retórica sobre poesia e pintura. Ventura (2008, 2011) e Pifano (2011) serviram de base teórica para a análise.

Palavras-chave: *ut pictura poesis*. Poesia. Pintura. Arte Retórica.

Considerações iniciais

A discussão acerca da aproximação entre as artes pictórica e poética teve início na antiguidade, com Aristóteles; quando este buscou através de seus estudos fazer-se entender ao prescrever, em sua obra “Poética”, acerca dos preceitos da tragédia. Posteriormente, utilizando-se dos preceitos aristotélicos, Horácio estabeleceu seu dito: *ut pictura poesis* (assim como é a pintura, é a poesia); o que veio a ser retomado durante o século XV, e mais abordado durante os séculos XVI e XVII por tratadistas que buscavam alcançar a legitimação da pintura e do ofício de pintor, e igualá-la ao fazer poético, através da prescrição de normas concernentes à oratória, como o *docere, movere e delectare; inventio, despositio e elocutio*, para a pintura.

Para tanto, delimitou-se os seguintes objetivos: Analisar a doutrina do *ut pictura poesis* nos tratados de Paolo Pino, Lodovico Dolce e Philippe Nunes; explicar acerca da busca pela legitimação do fazer pictórico como arte liberal em cada tratado; analisar o tratado *da Pintura, e Symmetria, com princípios da Perspectiva* (1615), de Philippe Nunes, buscando identificar as diferenças presentes na obra mencionada.

Metodologicamente, utilizou-se o método dedutivo, partindo de um conceito amplo para um mais específico, e pesquisa bibliográfica embasada na análise de trechos das obras de Horácio e Aristóteles, bem como em trabalhos acadêmicos de autores que discorressem sobre o tema abordado, como Ventura (2011) e Quinet (2011).

***Ut pictura poesis* na antiguidade: surgimento**

O *ut pictura poesis*, assim como é a pintura é a poesia, foi um termo usado pelo poeta e filósofo romano Horácio e, posteriormente, adotado por teóricos humanistas e artistas do século XV visando estabelecer uma aproximação da arte pictórica e da poesia.

Horácio utilizou-se dos preceitos aristotélicos de Retórica e Poética ao estabelecer sua máxima, entretanto, deve-se saber que tal comparação não foi objetivada por esses dois, a aproximação entre pintura e poesia deu-se apenas durante os séculos XV e XVI:

É preciso, porém, salientar que nenhum dos autores antigos, em seus argumentos, teve a intenção de estabelecer uma identificação tão próxima entre as duas artes. E em suas obras não há qualquer vestígio de um cotejo entre os artífices, pois no caso da pintura, se a obra era digna de glória, o ofício do artífice não o era. A prerrogativa de uma similaridade entre os dois artífices será criada somente com os tratados dos séculos XV e XVI. (VENTURA, 2011, p. 5).

O que os autores pretendiam com a doutrina do *ut pictura poesis* era apenas determinar que as duas artes seriam regidas pelos conceitos clássicos de retórica e poética, tendo em vista que ambas possuíam relações entre si, possuíam como fim a imitação da realidade. Ademais, acreditava-se que a arte da pintura estava subordinada à arte poética, apesar de esta utilizar-se de meios próprios da arte pictórica; como as cores, as formas, a perspectiva etc., para expressar e/ou tornar mais compreensível seus preceitos.

É importante ressaltar que tanto Aristóteles quanto Horácio, cada um na sua época, não pretendiam estabelecer um cotejo, assim como fizeram os tratadistas do século XVI, entre as duas artes, mas necessitavam aproximá-las para desenvolverem suas teorias.

Em sua obra *Poética*, Aristóteles defende que o homem em sua ação é o objeto de imitação da pintura, sejam eles bons ou maus, como são definidos os gêneros a partir de suas virtudes, bem como o é da poesia. Defende ainda que a trama é a essência da tragédia, comparando ao que seriam imagens grotescas, o que não traria o efeito esperado quanto um retrato.

Uma vez que quem imita representa os homens em ação, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos, como fazem os pintores (...)

(...) as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos, mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. E que eles, quando vêem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, “este é aquele assim e assim”. Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objecto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a execução, a cor ou qualquer outro motivo do género. (ARISTÓTELES, 1965, p. 39-43).

Esse argumento tinha como função primeira “fazer saltar aos olhos”, que era uma forma de “ilustrar” e fazer entender o discurso sobre os preceitos da tragédia, sendo utilizado posteriormente durante o século XV para a aproximação das duas artes.

Horácio, em sua *Arte Poética*, “compara” a poesia com a pintura de sonhos de um homem doente, remetendo-se à liberdade poética do artista. Para ele, tanto os escritores quanto os pintores têm liberdade criativa, “*Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*”¹, entretanto não devem fugir do verossímil:

Se um pintor desejasse unir um pescoço equino a uma cabeça humana e revestir de variadas penas membros reunidos de várias partes, de tal modo que uma mulher formosa de rosto termine em um peixe horrendamente negro, vendo tal quadro, seguraríeis o riso, amigos? Crede, Pisões, muito semelhante a esse quadro há de ser o livro do qual, como sonhos de um doente, vãs imagens serão criadas, de modo tal que nem o pé nem a cabeça se harmonizem numa única forma. (HORÁCIO, 2013, p. 8).

Em seu dito *Ut pictura poesis*, Horácio solicita perdão a certas falhas que venham a ser cometidas na literatura e, dessa forma, compara à pintura (VENTURA, 2011, p. 6). Afirma ainda que enquanto a poesia permite a interpretação ou proveito, a pintura também possibilita tais sensações, uma quando vista de perto e a outra quando apreciada de longe:

¹ Tradução livre: A pintores e poetas sempre existiu igual poder de ousar no que queiram.

A poesia é como a pintura: haverá uma que, se mais perto permaneceres mais te cativará, e outra se mais distante ficares; esta ama o escuro, aquela, que não teme o aguilhão arguto do crítico, quer ser vista sob a luz; aquela uma só vez agradou, esta, apreciada dez vezes, agradará. (HORÁCIO, 2013, p. 22)

A doutrina do *ut pictura poesis* nos tratados de poesia e pintura no entre séculos XVI e XVII

Tratadistas do século XV apropriaram-se do discurso *ut pictura poesis*, desta vez para legitimar a arte pictórica, uma vez que esta era concebida apenas como uma “arte mecânica”. A pintura, como também a escultura, por não possuírem até então manuais que especificassem princípios que deveriam ser seguidos, eram concebidas como atividades que “não serviam para ganhar dinheiro”, portanto eram praticadas por homens incultos, destituídos de teoria. Com isso, propôs-se o reconhecimento da pintura tanto quanto a poesia, tendo como ligação os preceitos Retóricos, a fim de reivindicar o reconhecimento dessa atividade – a pintura – como arte, pois também era regida a partir de princípios retóricos, matemáticos etc.

Podemos observar tal preocupação nos Tratados *Dialogo di pittura* (1548), de Paolo Pino; *Dialogo della Pittura intitolado L’Aretino* (1557), de Lodovico Dolce; e *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com princípios da Perspectiva* (1615), escrito por Philippe Nunes, os quais propunham em suas obras a legitimação do ofício de pintor e da arte pictórica, tendo em vista que eram regidas pelos mesmos princípios da arte poética:

Nesse sentido, urgia àqueles primeiros tratadistas fundamentá-las sob bases científicas e evidenciar que eles poderiam e deveriam ser concebidas a partir de conceitos matemáticos tanto quanto outras artes, o que seria comprovado pela construção da perspectiva e pelo cânone de proporção de figuras. Com esse caminho tomado, eles estariam aptos a demonstrar que as artes figurativas eram também uma importante forma de conhecimento do mundo (por sua capacidade de representação de todos os elementos da natureza). De um mundo que vinha sendo descoberto, investigado e decifrado por homens conscientes de sua capacidade intelectual para encontrar suas próprias respostas sem aceitar a Igreja como a única detentora da sabedoria. Por conseguinte, seria possível defender as artes figurativas da denominação de simulacro com que Platão lhes havia cognominado desde a antiguidade grega. Provar que, enquanto forma de conhecimento vinculada a preceitos científicos, elas mereciam vincular entre as “artes liberais” e não mais ser julgadas como ofício servil. Por fim, nobilitar o papel de artífice, que, de homem rude e inculto, posicionado a uma ocupação servil, passaria a ser prezado como homem douto e letrado. (VENTURA, 2008, p. 12-13).

É importante salientar que estas discussões acerca do *ut pictura poesis*, durante o século XVI, já haviam se consolidado. Cabia, portanto, aos tratadistas posteriores versarem sobre o tema observando-o de pontos de vistas diferentes, retomando os discursos já proferidos; principalmente os de Alberti² e Da Vinci³, incluindo aos estudos as discussões sobre mimese e beleza.

Teóricos do século XV, buscando a legitimação da pintura, aproximaram-na das ciências matemáticas. Posteriormente, no século XVI, após o estabelecimento destas discussões, buscaram equiparar a pintura à poesia, aplicando à pintura preceitos Retóricos e Poéticos.

Neste contexto surge Paolo Pino, o qual sofreu influências do tratadista Leon Battista Alberti, considerado precursor no que diz respeito aos tratados de pintura e poesia no século XV ao publicar sua obra *De Pictura*⁴ (1436), na qual prescrevia; inicialmente, normas e um sistema para a arte pictórica, além de descrevê-la de maneira estritamente matemática (VENTURA, 2008), na qual a beleza configuraria como um produto da disposição e reunião de proporções, linhas e medidas como havia sido proposto:

Ben sapete che, quanto all'umor de noi pittori, la bellezza de tutte queste donne raccolta insieme non sopplirebbe per formar una bella femina a nostra sodidifazzione, volendo imitar quelle linee, proporzioni, misure et ordini, astratti quasi dal vero, ch'i primi nostri inventori, per immortalarsi, istituirono le cose a modo loro, ben che l'invenzioni fossero (se dir si può) divine. (PINO, [n. d.], p. 4).⁵

Alberti também prescreveu para a pintura princípios da oratória: *docere* (ensinar), *movere* (mover os ânimos), *delectare* (deleitar):

Ao exortar o pintor a adquirir formação humanística, ter familiaridade e obter conhecimento com poetas e oradores, a fim de compor a história de sua pintura, Alberti o estava aconselhando a tornar-se um “douto pintor”, tanto quanto o era “o poeta erudito”. Foi a partir do humanista florentino e sua concepção de história, que se tornou possível um deslizar de planos paralelos entre as artes irmãs, porque a redução de uma pintura à narração, permitia ao teórico ilustrar as próprias argumentações com exemplos literários. E se a

² Leon Battista Alberti (1404-1472): Foi um dos mais notáveis representantes da arquitetura italiana renascentista. Sistematizou a representação plana de objetos em três dimensões em sua obra datada de 1436 e impresso postumamente.

³ Leonardo da Vinci.

⁴ *De pictura* (1435): Redigida inicialmente em latim, posteriormente foi traduzida para o italiano vulgar pelo próprio autor no ano de 1436. (VENTURA, 2011, p. 2).

⁵ Tradução livre: Vós bem sabeis que, quanto ao nosso humor dos pintores, a beleza de todas estas mulheres reunidas não nos substituiria para formar uma bela mulher a nosso gosto, querendo imitar aquelas linhas, proporções, medidas e ordens, quase abstraídas da vida, que nossos primeiros inventores, para se imortalizarem, instituíram as coisas à sua maneira, ainda que as invenções fossem (se se pode dizer) divinas.

pintura era fundamentalmente um discurso feito de figuras, era claro que também ela, tão própria como a poesia, era igualmente retórica. (VENTURA, 2011, p. 3).

Alberti prescreveu ainda normas relativas à oratória: *inventio*, *despositio* e *elocutio* latinas; às quais corresponderiam na pintura respectivamente à idealização do tema ou circunscrição daquilo que se há de manifestar pictoricamente; delimitação dos planos ou composição da obra e recepção ou clareza das ideias:

L'arte della pittura è imitatrice della natura nelle cose superficiali, la qual, per farvela meglio intendere, dividerò in tre parti a modo mio: la prima parte sarà disegno, la seconda invenzione, la terza et ultima il colorire. Quanto alla prima parte, detta disegno, io voglio anco dividerla in quattro parti: la prima diremo giudicio, la seconda circumscriizione, la terza pratica, l'ultima retta composizione. (PINO, [n. d.], p. 114).⁶

Paolo Pino defendia que os pintores, assim como os poetas, não eram virtuosos em suas práticas por meio do exercício contínuo destas, mas deveriam nascer com tais “disposições”, era necessário que nascessem propício a este “trabalho”, a fim de que o executassem; portanto, como fosse um “dom” divino.

Ademais, para ele; a pintura é a própria poesia, haja vista que as duas trazem à luz aquilo que está obscuro, ou seja, transforma aquilo que não é perceptível ou é pouco perceptível à tona, transformando em imagem compreensível, logo é invenção: “*Et perchè la pittura è propria poesia, cioè, inventione, la qual fà apparere quello, che non è [...]*” (PINO, [n. d.], p. 116).

É importante salientar; entretanto, que literariamente os escritos de Pino não possuem tanta relevância quanto os de Dolce, tendo em vista que sua obra é considerada uma “continuação” dos pensamentos de Alberti, em decorrência, principalmente, do período em que foi escrita, já que é considerada uma obra pré-vasariana⁸, bem como assistiu à emersão da contrarreforma. (VENTURA, 2008).

⁶ Tradução livre: A arte da pintura é uma imitadora da natureza nas coisas superficiais, que, para melhor compreendê-la, vou dividi-la em três partes à minha maneira: a primeira parte será o desenho, a segunda invenção, a terceira e última, colorir. Quanto à primeira parte, dito desenho, também quero dividi-la em quatro partes: a primeira chamaremos de julgamento, a segunda circunscrição, a terceira prática, a última composição reta.

⁷ Tradução livre: É porque a pintura é sua própria poesia, ou seja, invenção, que faz com que isso apareça, o que não é [...].

⁸ Termo utilizado para se referir ao período anterior às obras de Giorgio Vasari (1511-1574), pintor e arquiteto italiano, importante figura para a história da arte.

Ressalta-se o papel e a apropriação das funções retóricas da discussão entre pintura e poesia por parte da Igreja Católica contrarreformista na Ibéria seiscentista, considerando a sua intenção escolástica por meio da doutrina do *ut pictura poesis*.

Lodovico Dolce, por sua vez, foi influenciado essencialmente pelos escritos de Giorgio Vasari, dialogando no âmbito histórico com ele. Além disso, utiliza-se de alguns argumentos de Vasari em seu tratado, a fim de tratar da biografia de alguns pintores presentes em sua obra, como Rafael, Michelangelo e Ticiano, com o objetivo de versar sobre a teoria pictórica, inserindo nela um diálogo entre eles:

Segundo Mark Roskill, a essência do diálogo de Dolce reside em três partes distintas.

Primeiro, a discussão sobre a nobreza da pintura e todos os elementos necessários para o pintor atingir sua perfeição. Segundo, a citação de exemplos provindos de autores antigos e modernos. E, por fim, a maestria de Ticiano e as obras por ele criadas. (ROSKILL, 2000, p. 8 *apud* VENTURA, 2011, p. 2).

Dolce discorreu ao longo de toda a sua obra acerca de diversos temas relacionados à teoria pictórica. Nos ateremos, entretanto, a estes: conceito de pintura e ofício de pintor, tendo em vista esta prática ser considerada “arte mecânica”; a dignidade da arte pictórica; a doutrina do *ut pictura poesis*; as funções retóricas da pintura (*evocatio*, *elocutio* e *despositio*) e as funções da pintura (*movere*, *docere*, *delectare*).

Semelhantemente a Pino, Lodovico Dolce também defendia a questão do fazer poético ou da pintura serem dons divinos. Ademais, apropria-se e transforma o que foi defendido por Vasari acerca da pintura e da escultura, afirmando serem irmãs, a pintura e a poesia, pois nascem a um mesmo tempo e tinham como finalidade imitar a realidade: “*Si come Omero è primo fra’ poeti greci, Virgilio fra’ latini e Dante fra’ toscani, così Michelagnolo fra’ pittori e scultori della nostra età*”⁹. (DOLCE, [n. d.] p. 3)¹⁰.

Para Dolce, toda composição de homens ditos eruditos – fosse pintura, poesia ou até mesmo história – seria pintura. Isso se deve ao fato de ter sido o primeiro homem letrado, que viveu durante os séculos XV e XVI, a discutir em um tratado sobre a relação entre pintura e poesia, além disso sua maior fonte teórica foi embasada em indivíduos ligados ao âmbito literário.

⁹ Tradução livre: Sim, como Homero é o primeiro entre os poetas gregos, Virgílio entre latinos e Dante nos Toscanos, então, Michelangelo entre pintores e escultores de nossa era

¹⁰ Aqui o autor diz que Homero é o mestre e faz poesia grega, Virgílio, latina; e Dante, toscana, logo; Michelangelo é emulado por pintores contemporâneos a eles. Colocando pintura e poesia como iguais.

Seu texto está repleto de menções e citações de poetas e escritores antigos como Homero, Virgílio, Horácio, ou modernos, como Dante, Petrarca, Ariosto, além de que em vários trechos do texto ele faz cotejos entre poesia e pintura, poeta e pintor: “Di qui il nostro Petrarca chiamò Omero, “Primo pittor de le memorie antiche.”¹¹ (VENTURA, 2011, p. 10).

Igualmente, como discursos – poesia e pintura – devem possuir, ainda, *dispositio*, *inventio* e *elocutio*:

O Desenho representa o esboço da pintura. A história a ser narrada (*inventio*) deve abarcar um tema que é inspirado em uma autoridade literária do passado. O colorido é o meio eloqüente através do qual o pintor coloca na pintura sua expressividade particular, caracterizando cada elemento, seja ele pertencente à natureza, sejam objetos ou a figura humana em suas especificidades de representação pictórica. É a cor o instrumento que define o aspecto das montanhas e a configuração das paisagens, os diversos tipos de tecidos e vestimentas em suas texturas, a tonalidade da pele humana, a idade dos personagens, a hierarquia social. (VENTURA, 2011, p. 15).

Em Portugal, os escritos acerca do *ut pictura poesis* ocorreram em números menores e tiveram como representante Philippe Nunes, que foi o único a ter seu tratado publicado. No entanto, Nunes, por ser católico, prescreveu aos pintores princípios teológico-retóricos, visto que sua visão era regida pelos valores da Contrarreforma.

A obra de Philippe Nunes, *Da Pintura, e Symmetria, com princípios da Perspectiva*, foi publicada pela primeira vez no ano de 1615, em Lisboa; sendo posteriormente alterada. Sua obra teve duas versões: a primeira diz respeito à poesia/ Arte Poética, relativa à primeira publicação; e a segunda faz menção à pintura; versão modificada e acrescida de seu index no ano de 1767.

Esse tratado, por ter sido seu autor um religioso, configura-se como um importante documento que possibilita ao leitor a reflexão das concepções teológico-retóricas da pintura e da poesia em Portugal dentre os séculos XVI e XVII.

Nunes exalta o caráter liberal da pintura, bem como suas funções retóricas – *docere*, *movere* e *delectare* – igualando-a à poesia, citando poetas de grande prestígio da antiguidade, bem como padres. Quanto à pintura, Philippe Nunes demonstrava uma forte valorização da ideologia contrarreformista, apresentando claramente seu ideal teológico-retórico, em uma aversão à iconoclastia do protestantismo emergente. Segundo ele, a pintura, bem mais que a história, tinha o poder de “mover os ânimos”, na qual se identifica forte apropriação dos preceitos aristotélicos. (QUINET, 2011).

¹¹ Tradução livre: Daí nosso Petrarca chamado Homero, primeiro pintor de memórias antigas.

Para tanto, sob o olhar do tratadista português, a pintura havia de imitar não as formas humanas, mas dedicar-se a ser fiel às verdades bíblicas, reforçando as imagens cristãs/católicas:

A utilidade da imagem, no caso a pintura, no reforço da fé cristã, como meio de memorização e difusão da doutrina católica, é mensagem lida claramente na obra de Nunes. A pintura, além de agradar, tornava fresca a memória de coisas passadas; ao representar os grandes feitos, incita os observadores a seguir o exemplo pintado [...].

O texto de Nunes é caudatário de uma teoria da imagem contrarreformista que atualiza a máxima do papa Gregório Magno de que a pintura é “a Bíblia dos iletrados”. Tal concepção de pintura será muito eficiente na empresa colonizadora da Coroa portuguesa nas terras do Novo Mundo, cuja ação catequética será parte importante. (QUINET, 2011, p. 6).

Considerações finais

No que concerne à doutrina do *ut pictura poesis* e que se pôde verificar nas obras percorridas, diz respeito à função mimética por parte tanto da poesia quanto da pintura. Tais tratadistas buscaram aproximá-las versando acerca das similitudes que estas duas artes possuem, apesar de seus procedimentos serem diferentes.

Como defendido por Dolce, tanto pintores quanto poetas depreendem através do olhar as formas naturais e as expressam, sejam através de palavras, versos, rimas; sejam através das cores, formas, desenhos, proporções. Assim, podemos conceber a equiparação de ofícios tanto ansiada pelos tratadistas do século XVI; pintores e poetas utilizam-se de suas faculdades mentais/intelectuais igualmente, para o fazer poético e para o fazer pictórico a partir de suas observações sendo abarcados pelos preceitos da oratória, pois tanto pintura quanto poesia ensinam (*docere*), comovem (*movere*) e deleitam (*delectare*) e trazem consigo invenção (*inventio*), elocução (*elocutio*) e disposição (*dispositio*).

Referências

- ARISTÓTELES. *A Poética*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- DOLCE, L. *Dialogo di Pittura intitolato L'Areino*. Fondazione Memofonte onlus Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, [n. d.].
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.
- PIFANO, R. Q. *Ut pictura poesis no tratado de Philippe Nunes. Anais do XXIV Colóquio CBHA*. Belo Horizonte, 2004.

PIFANO, R. Q. *Pintura Colonial: Bíblia dos iletrados*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 99-112, jul./dez. 2011.

PINO, P. *Dialogo di Pittura*. Fondazione Memofonte onlus Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, [n. d.].

VENTURA, R. B. Lodovico Dolce e Giorgio Vasari: Conexões. *VII encontro de História da Arte*, UNICAMP, 2011.

VENTURA, R. B. *O Dialogo di pittura de Paolo Pino, o diallogo della pittura, intitolato L'Areino de Lodovico Dolce e a reflexão sobre a arte em Veneza no século XVII*. 2011. Tese (Departamento de Filosofia, Ciências e Letras) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ABSTRACT

The humanism brought back discussions about the interection between poetry and painting; returning, through treaties, what had first been written over the Antiquity concerning relation of the two arts, subordinating them to the Rhetoric and Poetic rules, considering that, like speeches, should be guided by these precepts. Besides that, underlines the Catholic Church function during sixteenth century Counter-Reformation period in Iberia, considering that speeches ownership with escolastic intention and churchgoers indoctrination through Painting, found in Philippe Nunes's work. The present study aims to explain *ut pictura poesis* principles, established by the roman poet and philosopher Horacio in treaties about Poetry and Painting in sixteenth and seventeenth centuries. It also sought elucidated the purpose and significance of the approximation between the two arts, as well as the legitimization of painter craft by means of treaters work Paolo Pino, Lodovicco Dolce and Philippe Nunes, wich is more significant, since he is one-off that has been known to this days to have a work about this topics published in Portugal, besides differing in certain aspects from the other authors, allowing the reader to think about theological rhetoric vision in respect of poetry and painting. Ventura (2008, 2011), Pifano (2011) formed the basis for this analysis.

Keywords: *Ut pictura poesis*. Poetry. Painting. Rhetoric art.

A filosofia moralizante seiscentista em Mathias Aires

Wagner dos Santos Rocha

RESUMO

Mesmo com a censura da Santa Inquisição subjugando os artistas, escritores e pensadores da Ibéria Seiscentista, esses lograram diversas vitórias no âmbito artístico e filosófico. Algumas das mais recorrentes manifestações se encontram na *vanitas*, um lugar comum de papel moralizante, guiado pelos preceitos da religião católica e da filosofia estoica, amplamente utilizado nos Seiscentos para falar da fugacidade da vida terrena, atentar para os vícios e pregar o desapego da vaidade em nome da única Causa importante, Deus. Mathias Aires, um pensador nascido no Brasil colonial do século XVIII, apropriou-se dessa tópica para discorrer sua filosofia. Mesmo sendo considerado como o maior filósofo de língua portuguesa de seu tempo, Aires ainda é um nome muito esquecido em estudos e no âmbito acadêmico do nosso país, apesar de ter nascido aqui, e de ter filosofado na mesma época que pensadores como Kant e Rousseau, até hoje arduamente estudados. Por isso, o presente trabalho se ocupa em fazer uma breve leitura da figura e da filosofia de Mathias Aires Ramos da Silva de Eça, a fim de lançar à luz seus procedimentos filosóficos e seu pensamento moralizante inspirado pelo século XVII. Para isto foi feita uma série de levantamentos bibliográficos sobre o autor, contendo uma breve biografia, as influências da sua filosofia e a análise da sua mais importante obra *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*, escrito em 1752. Nomes como Hack (2008), Rocha (2009) e Valinhas (2012) dão base teórica a este trabalho.

Palavras-chave: Filosofia. Vaidade. Moralização. Mathias Aires.

O filósofo das vaidades

A Península Ibérica não foi o berço de grandes filósofos e teorias revolucionárias, ainda mais nos séculos XVI, XVII e XVIII, onde os efeitos da Contrarreforma retardaram a liberdade de pensamento e as tentativas de manifestações culturais e/ou religiosas contrárias à Igreja Católica. Se pensarmos um pouco, é muito difícil vermos uma incidência de pensadores ibéricos nos séculos em questão, enquanto a França, a Alemanha e outros Estados Protestantes protagonizavam uma verdadeira revolução do pensamento, com várias obras que até hoje são indispensáveis nos campos filosóficos. Ao mesmo tempo, obras de autores como Descartes, Montesquieu, Montaigne, Rousseau e La Fontaine, eram condenadas pelos Estados Católicos e cruelmente anexadas ao Index, o Índice de Livros Proibidos da Santa Inquisição. A presença da Igreja Católica na Península Ibérica, talvez seja um dos principais fatores que influenciaram para o pouco conhecimento e/ou esquecimento de Mathias Aires, já que os

textos não eram tão propagados e ainda precisavam de um aval do Santo Ofício para serem publicados. Publicado em 1752, *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*, o livro mais conhecido do autor foi bastante aceito, tendo mais três edições no século XVIII, entretanto as tiragens acabaram por aí e a obra não foi mais reeditada até o século XX. De acordo com a historiadora Mannuella Valinhas:

Desde sua quarta edição, em Lisboa, no ano de 1778, até a quinta, no Rio de Janeiro, em 1921, o livro ficou esquecido, não recebendo alguma atenção editorial que lhe garantisse impressão. Para além de não haver edições desse texto, são escassas, ainda, as referências diretas a ele. Os motivos do esquecimento desse texto durante todo o século XIX e início do XX podem ser percebidos quando investigamos as tendências de leitura dos meios intelectuais e da crítica autorizada (VALINHAS, 2012, p. 21).

Desta forma, assim como muitos dos escritores, poetas e pensadores provenientes da Península Ibérica dominada pela Inquisição na época, Mathias acabara sumindo do nosso conhecimento. Motivo este que nos oferece vazão para a escrita deste trabalho, sendo aceitável fazer uma leitura sobre a figura de Aires e de seu pensamento, a fim de propagar o conhecimento acerca desse exímio filósofo, o qual figurou na mesma época que grandes pensadores da filosofia até hoje. É relevante lembrar que a sua obra em si, não agregou novidades ao campo da Filosofia, mas que seu estudo, é extremamente justificável, pois trata-se de uma observação criteriosa e profunda empreendida por uma das poucas pessoas que filosofou em língua portuguesa.

Mathias Aires Ramos da Silva de Eça nasceu no Brasil, no ano de 1705, era filho de José Ramos da Silva, um comerciante bastante rico, o que proporcionou uma boa vida na colônia e, por conseguinte em Portugal, para onde o filósofo se mudou aos onze anos. Ainda no Brasil, ele estudou no Colégio Jesuíta, onde aprendeu português e latim, além de iniciar estudos em filosofia e religião. Depois da mudança para Portugal, a fortuna do pai, grande financiador da Coroa portuguesa decadente, possibilitou que Aires frequentasse as melhores escolas do Reino, relegadas apenas à nobreza. É aqui onde podemos ver uma das primeiras controvérsias em sua vida e que influenciaram seu pensamento. Pois mesmo com grande riqueza e tendo vivido como um nobre em sua estadia no Brasil, Aires e sua família não possuíam títulos nobiliárquicos, o que fez com que seu tratamento dentro dessas escolas fosse diferenciado por ser filho de um comerciante.

A partir de 1722, Aires entrou na faculdade de Direito de Coimbra, abandonando-a um ano depois. Em 1728, Aires viaja para os grandes centros europeus, primeiro a Espanha, e em seguida a França, é em Paris que ele conclui o curso de direito, além de ter estudado várias

ciências positivistas e naturais, em especial, a química, física e a matemática, conhecimentos que o levaram a escrever a obra *Problema de Arquitetura Civil Demonstrada*. Em 1733, retorna a Portugal, e vive mais à deriva, preferindo o campo à corte. Em 1743, assume hereditariamente, a Providência da Casa da Moeda, cargo em que permanece até 1761, quando é destituído por problemas quanto as formas de governo, tanto por parte de D. João V e seu sucessor D. José I. Mathias Aires morreu em Portugal, em 1763, deixando dois filhos, José Ramos da Silva e Manuel Inácio Ramos da Silva.

As influências da filosofia seiscentista em Mathias Aires

Antes de abordar a filosofia de Mathias Aires, temos que ter em mente que seu pensamento é fundado em três aspectos fundamentais: a religião católica, a filosofia estoica e a filosofia do francês La Rochefoucauld, todas essas características voltadas para o ideal da moralização. Como Antônio Paim coloca em *História das ideias filosóficas no Brasil*: “Afirmase que Mathias Aires seria um escritor vinculado espiritualmente ao século XVII.” (PAIM, 1984 *apud* SILVA; HACK, 2008), então, já podemos construir uma linha do tempo retornando ao século anterior, ao seu nascimento, onde vamos encontrar todos os aspectos anteriormente citados.

Silva e Hack (2008, [n. p.]) afirmam que: “A fonte histórica mais remota do pensamento de Mathias Aires é o estoicismo apreendido nas letras clássicas [...]”, diante disso, e fazendo uma ligação com Paim, não é preciso ir longe, já que no século XVII, podemos identificar traços da filosofia estoica apropriados pela religião católica, representada principalmente pela tópica moralizante conhecida como *vanitas*.

A *vanitas* é uma das manifestações mais representativas da Ibéria Seiscentista e é um dos pilares que rege *Reflexões*, essa tópica tem como objetivo a moralização pela doutrina católica, através de metáforas sobre a fragilidade da vida humana. Seu tema central é a vaidade, mas não apenas relacionada à futilidade e à valorização da aparência englobada no conceito comumente entendido, e sim o apego do homem às coisas ilusórias da vida, tais quais a fama, o poder, a glória e os bens materiais. Raphael Bluteau, em seu *Dicionário de Língua Portuguesa* (1728), conceitua a vaidade como o: “Immoderado desejo da glória, do louvor, das honras” (BLUTEAU, 1728, [n. p.]).

De acordo com a religião católica, esses bens são considerados dispensáveis por serem conquistas mundanas e que conseqüentemente irão desaparecer. Neste ponto nota-se a presença da moralização, pois a fim de alcançar a verdadeira libertação, o homem deve se livrar das vaidades em prol da Causa maior, Deus. Assim, não se deve pensar no poder e na glória para si, mas obtê-las em nome Dele, que é causa e finalidade únicas na vida. Como Rocha (2009) coloca a *vanitas* se funda em duas bases: as Sagradas Escrituras e o Estoicismo, doutrina reapropriada pela Igreja com pequenas modificações que a adequasse aos mistérios Católicos.

Na Bíblia, teremos diversas representações da nulidade da vida humana e a necessidade de manter-se constante em Deus para se afastar dos males da vaidade e obter a salvação. Livros como Gênesis, Jó e a carta de São Paulo aos Coríntios são exímios ao mostrar a fugacidade da nossa vida, contudo, é no livro de Eclesiastes que esta discussão é aprofundada.

Eclesiastes é um dos sete livros poéticos e sapienciais presentes no Antigo Testamento, e, também, um dos três atribuídos a Salomão. Numa tradução do livro de Eclesiastes datada de 1538, o humanista Damião de Góis afirma que os três livros de Salomão: Provérbios, Eclesiastes e Cântico dos Cânticos seriam guias destinados às três fases da vida humana:

[...] Dos quaes o primeiro he de Proverbios, [...], em que mostra os enganos deste mundo, e maneira de bem instruir a moçidade [...]. O segundo he o Ecclesiastes [...]. Este livro se interpretava aos homens de madura, e inteira Idade pera desprezarem as cousas do mundo, a que laa (como se pella môr parte faz) eram alligados. O terceiro [...], cantar dos cantares, o qual se expunha aos velhos jaa apartados dos viços, e negoços do mundo, pera contemplarem as cousas d'alma, [...] (VALINHAS, 2002, p. 57-58).

Composto por doze capítulos, o Eclesiastes é um dos livros mais reflexivos da Bíblia, podendo até mesmo soar como pessimista quando olhado por uma ótica diferente da cristã, contudo, para o público-alvo da escritura, é um livro de desengano, que prova a inconsistência dos bens mundanos, conferindo uma função crítica e realista. Nele, Qohelet, um pregador idoso, lança vários ensinamentos sobre a condição humana na Terra, de acordo com suas experiências durante a vida, com um olhar sábio. Logo no início do livro somos introduzidos a famosa máxima “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade” (Ec. 1, 2), afirmação que é corroborada ao longo de toda a narração, onde o pregador explora, de um modo geral, todos os prazeres mundanos, atribuindo a eles valor nenhum e alegando que todas as coisas terrenas são vãs.

Outro ponto interessante do livro é que, o narrador não deixa espaços para diferenciação entre os homens, confirmando que todos estão fadados a viver sob esse véu vicioso, e eventualmente morrer sem levar nada do que tanto cultivaram durante sua estadia no mundo: “morre o sabedor da mesma forma que morre o ignorante” (Ec. 2,15). Segundo Rocha:

[...] é no livro Eclesiastes, em especial, que a formulação do tema da *vanitas* está presente de modo completo: condição humana de entrega às paixões da vida terrena e angústia oriunda da certeza da mortalidade. (ROCHA, 2009, p. 34).

Ou seja, nas palavras do ancião está contida a sabedoria que guia os fiéis a compreenderem sua condição falível diante das “coisas do mundo”. A partir disto, a *vanitas* se utiliza de imagens variadas que indiquem isto, espelhando-se em muitas das imagens que o Eclesiastes compartilha.

Como já mencionado anteriormente, o Estoicismo também é uma das bases que compõem a tópica da *vanitas*, e mesmo que pareça estranho ver matérias pagãs dentro da doutrina cristã, Rocha pontua que:

Apesar de tratar-se essencialmente de um aspecto da religião cristã, os textos de alguns pagãos foram revisitados por trazerem reflexões que levavam os teólogos a aceitá-los como uma representação figurada, ‘mais ou menos primitiva, dos mistérios cristãos’ (ROCHA, 2009, p. 40).

Ou seja, é possível encontrar o estoicismo dissolvido não somente na *vanitas*, mas em muitos aspectos da religião católica, pois até mesmo os próprios conceitos de vício e virtude em que é fundada a doutrina advêm deste pensamento.

A escola estoica foi criada por Zenão de Cicio. A finalidade da vida para esses pensadores era exatamente aprender a ser feliz, o que só poderia ser concretizado através da compreensão da *physis*, ou natureza, pelo homem, interpretando seus sinais e agindo de acordo com ela. Um dos principais modos de atingir isso, e que nos interessa numa ligação com a *vanitas*, é exatamente o desapego com os prazeres mundanos, já que estes causariam uma perturbação no espírito, e que, por conseguinte tirariam o homem do caminho da virtude, o ideal máximo dos estoicos. É através dessa virtude que o homem seria capaz de praticar o desapego com os demais bens do mundo, que são coisas simplesmente aparentes, a elas dá-se o nome de vícios ou paixões. A saúde, beleza, força, e até mesmo a vida são englobadas nesse conceito.

Entre os filósofos utilizados pelos teólogos, o nome de Sêneca é um dos que mais aparece dentro do século XVII, sendo citado amplamente pelo Padre Antônio Vieira. Famoso por tratados como *Sobre a Brevidade da Vida* e *Sobre a Tranquilidade da Alma*, além da coletânea de cartas ao seu discípulo Lucílio, Sêneca se utiliza de conselhos e considerações sobre a periculosidade das paixões e sobre a necessidade de alcançar a virtude. Apesar de que, como Jean Brun coloca em *O estoicismo*, “podemos perguntar se Sêneca terá verdadeiramente direito ao título de filósofo” (1986, p. 23), dado à sua pouca originalidade dentro da obra além dos artificios há pouco citados, no entanto, as considerações do latino ainda são bastante relevantes em um elo com a filosofia das vaidades ibérico-seiscentista.

Em *Sobre a Brevidade da Vida*, ele expressa por meio de uma carta enviada a Paulino, a importância da contemplação das virtudes a fim de convencer esse homem dos benefícios de ser virtuoso, pois “[...] a vida toda é um aprender a morrer” (1993, p. 34). Neste tratado, Sêneca argumenta que a vida não é breve, mas que a maneira como a vivemos determina sua duração, ou seja, se bem aproveitada ela é longa, caso contrário, se têm a sensação de brevidade. Ele também apresenta a morte como algo natural, a qual devemos estar preparados, nos desvincilhando das coisas materiais e cumprindo nosso papel dentro da *physis*, pois morrer é apenas um processo que dá continuidade à vida. Segundo Brun: “[...], ela é útil à natureza porque é uma dissolução a partir da qual outras coisas nascerão” (1986, p. 88).

Assim, ao adaptar tais discussões com a finalidade de moralizar os fiéis a praticarem o desapego e o bem-viver como ferramentas-chave para a salvação divina, a doutrina cristã dissolve muitos pontos da filosofia dos estoicos dentro da sua filosofia, especialmente no século XVII, quando temos a *vanitas* cumprindo com louvor seu papel de lugar comum moralizante. Dada toda a afinidade de Mathias Aires com o século XVII, e mesmo pelo assunto de sua filosofia em *Reflexões*, podemos concluir que ele utilizou dessa filosofia, e, mais uma vez, adaptou-a, ampliando o debate sobre as questões da condição humana.

Além da temática estoico-cristã *vanitas*, é unânime entre estudiosos que François VI de La Rochefoucauld é crucial para a filosofia de Aires. Como apontam Silva e Hack: “A fonte mais imediata [de seu pensamento] é, sem dúvida, o pensamento de La Rochefoucauld, a quem toma, inclusive, como modelo” (2008, p. 3). La Rochefoucauld também vai se utilizar da filosofia para a moralização, influenciado pelo jansenismo do moralista neerlandês Cornelius Otto Jansenius. O francês, que também é católico, ficou famoso por popularizar as máximas e aforismos, tal qual seu compatriota Michel de Montaigne, também moralista, havia

feito no século XVI com seus *Ensaíos*, obra que Rochefoucauld tinha bastante conhecimento e que foi extremamente importante nas discussões forçadas por ele.

O francês é, como diz Alcir Pécora (2013): “Homem de armas e de salão [...]”; tendo se dedicado à carreira militar até 1652 quando foi gravemente ferido, depois disso, começou a figurar nos salões de literatura da França, onde apresentou suas reflexões morais que tratavam dos mais variados assuntos, sempre com um pessimismo exacerbado e um grande ceticismo acerca das reais intenções das pessoas. Suas principais denúncias estavam direcionadas aos vícios e defeitos da corte francesa, que ele bem conhecia.

Mais do que crítica social, Rochefoucauld escreveu importantes pensamentos acerca da condição humana, atribuindo ao que ele denominava de amor-próprio, um papel de autor das ações dos homens, que os conduz para a hipocrisia e o egoísmo, atributos inseparáveis à essência humana. Ele reflete também sobre a necessidade de estima e admiração inerente às pessoas, que estaria por trás de todas as boas ações que eles realizam na vida.

A influência de Rochefoucauld na obra de Aires é tão perceptível que vemos isso até mesmo na estrutura de *Reflexões*, já que o livro do brasileiro é organizado por aforismos, a principal estrutura da qual o francês se vale para organizar suas considerações filosóficas. O que também é comum aos dois é a abordagem direta das questões sociais. Como Silva e Hack bem colocam:

Como as máximas do moralista francês, as Reflexões de Matias Aires são também uma antropologia, “um retrato do coração do homem”, articulado em torno de um eixo ou centro de gravitação: a vaidade no moralista brasileiro, o amor-próprio em La Rochefoucauld (2008, [n. p.]).

Logo, Aires imprime considerações muito importantes sobre a condição humana de forma rápida e eficaz, construindo uma miríade de pensamentos que revolve a sua obra de uma agudeza que demonstra sua percepção única do espectro social, político, humano e espiritual, fatores que fazem dele um importante nome das Letras em português.

Sobre a vaidade

A fim de entendermos um pouco mais sobre as influências da filosofia moralizante seiscentista em Mathias Aires, faz-se uma análise de alguns dos pontos representativos desta dentro de sua obra mais conhecida, *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*, de 1752. O livro tem como epígrafe, o segundo versículo do livro de Eclesiastes: “*Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas*”. O qual oferece o mote de uma discussão sobre os efeitos da fugacidade humana. Aires utiliza todos os seus conhecimentos e vivências para falar sobre a ação da vaidade sobre as pessoas, e conseqüentemente na sociedade e através da história. Como já comentado

anteriormente, o meio pelo qual o autor organiza seu pensamento é o aforismo, a maneira de La Rochefoucauld, o qual no caso das *Reflexões* é composto por 163 dessas máximas.

Segundo Silva e Hack (2008), o autor se apropria de três termos em seu universo de pensamento, “a Providência, a Natureza e o Homem”, ou seja, o pensamento do filósofo constrói o caminho pelo qual a corrupção humana acontece, pois, a Providência é o caminho virtuoso pelo qual Deus conduz as criaturas, entre elas o Homem, para o seu fim, que é perfeito e bem pensado pelo seu Criador, contudo, ao entrar em contato com a natureza, o homem está sujeito aos vícios, correndo o risco de sair do caminho desta mesma Providência.

Dentre esses vícios, Aires elege a vaidade como o maior de todos, a qual é a grande guia das ações humanas, “a paixão acima de todas as paixões” (AIRES, 2008, p. 42), não uma paixão do corpo, mas da alma, e que por isso, seria responsável pela corrupção humana. O autor começa sua discussão afirmando que: “Sendo o termo da vida limitado, não tem limite a nossa vaidade; porque ela dura mais que nós mesmos e se introduz nos aparatos últimos da morte” (AIRES, 2008, p. 29), ou seja, configura um vício que é eterno e que condena as pessoas a ele, até mesmo depois da morte.

O autor afirma que a vaidade é sorrateira, e que a mesma se encontraria dissolvida em outras paixões, unindo-se a estas e até mesmo sendo capaz de gerar novas paixões ao longo dos tempos, entretanto, sobrepõe-se sobre as demais vindo ser a mais duradoura, voltando a confirmar a ideia de que é ilimitada, como é possível ver neste fragmento do aforismo 7: “Com todas as paixões se une a vaidade; a muitas serve de origem principal; nasce com todas elas, e é a última que acaba [...]” (AIRES, 2008, p. 31). Desta forma, podemos concluir que não existe vaidade, e sim, vaidades, que sempre estarão presentes na natureza a fim de corromper o homem.

Uma das afirmações mais importantes do livro de Aires está no oitavo aforismo, no qual o autor afirma que em certos momentos a vaidade poderia funcionar como uma virtude, mesmo que seja um vício. É notável que enquanto os filósofos anteriores a ele, tratavam as paixões humanas apenas de uma forma negativa, Aires traz alguns pontos bons trazidos pela vaidade:

A vaidade por ser causa de alguns males, não deixa de ser princípio de alguns bens: das virtudes meramente humanas, poucas se haviam de achar nos homens, se nos homens não houvesse vaidade: não só seriam raras as ações de valor, de generosidade, e de constância, mas ainda estes termos, ou palavras seriam como bárbaras, e ignoradas totalmente. Digamos, que a vaidade as inventou. [...] Assim se vê, que há vícios, de que a vaidade nos preserva, e que há virtudes, que a mesma vaidade nos ensina. (AIRES, 2008, p. 31-32).

Neste ponto, é possível ver com clareza a ideia de Aires ao demonstrar os efeitos das vaidades, pois se essa está presente em todos os momentos da vida humana, também é responsável por todas as ações praticadas pelas pessoas, ou seja, as boas ações e virtudes também podem estar associadas a ela. Não devemos desconsiderar o caráter vicioso da vaidade, pois dela se originam ações ruins, mas como o autor bem pontua, nem só de mal se funda a vaidade, como é o caso da gentileza, que segundo o autor “é a primeira vaidade que a natureza nos inspira” (AIRES, 2008, p. 54). Outro caso que pode ser apontado é o do benefício, desde que, aquele que ajuda alguém demonstra superioridade sobre quem é beneficiado.

Aires também contempla a característica mutável das pessoas, afirmando que as pessoas transitam entre vaidades ao longo da vida, pois algumas delas são compatíveis apenas com certos momentos. Segundo ele, vivemos em um “labirinto de vaidades”, no qual nos perdemos durante o ciclo de nossa existência. Além de reforçar a ideia de igualdade entre os homens, e por conseguinte a suscetibilidade à vaidade. Valinhas (2012, p. 54), inclusive, afirma que esse é um dos temas mais recorrentes nos aforismos de *Reflexões*, o que é possível ver no aforismo 81:

Nascem os homens iguais; um mesmo e igual princípio os anima, os conserva, e também os debilita e acaba. Somos organizados pela mesma forma, e por isso estamos sujeitos às mesmas paixões e às mesmas vaidades. Para todos nasce o sol; a aurora a todos desperta para o trabalho; o silêncio da noite anuncia a todos o descanso. [...] O mundo não foi feito mais em benefício de uns que de outros, para todos é o mesmo: e para o uso dele todos têm igual direito. (AIRES, 2008, p. 71).

Podemos ver aqui um ponto de ligação com as palavras do Qohelet em *Eclesiastes*, o qual argumenta que o mundo é igual para todas as pessoas e que não há nada de novo sob o sol a ninguém. Esta passagem, bem como as outras que abordam o tema da igualdade em *Reflexões*, possui um ideal moralizante, pois demonstram o quão fútil é a ideia de superioridade entre as pessoas desde que elas não compartilham diferenças.

A continuidade do argumento sobre a igualdade continua quando Aires argumenta que tanto os homens quanto os demais seres humanos possuem o mesmo tipo de sangue, ou seja, ao conceber essa ideia, é possível observar que ele concebe o pensamento de que a desigualdade é inexistente, a não ser quando é criada através da vaidade. Pois se todas as criaturas são obras de Deus, logo seu sangue não tem distinção. Como podemos ver no aforismo 138:

[...] o sangue é uma entidade material, sujeita a todas as leis da hidrostática, e do equilíbrio, e que forma um líquido espirituoso, vital, universal, e igual em tudo quanto respira, e é sensitivo; o mesmo modo, a mesma arte, os mesmos ingredientes, de que a natureza se serve para fazer o sangue de um leão, de um elefante, ou de uma águia, são os mesmos de que se serve também para formar o sangue de uma pomba rústica, ou de um cordeiro manso; as produções são diversas, a fábrica é a mesma; não há diferença nos princípios, nas figuras sim. (AIRES, 2008, p. 151).

É possível ver a aspiração de Mathias Aires às ciências exatas ao citar a hidrostática ao falar do sangue, mas ele também aponta para seu caráter sensitivo, desde que este foi concebido por Deus. Aqui a moralização demonstra que não há motivos para distinção entre as pessoas, pois o sangue necessário para a sobrevivência é idêntico “até mesmo ao de uma pomba rústica.” (AIRES, 2008, p. 152).

Por fim, devemos lembrar que como Mathias Aires precisava de um aval da Santa Inquisição e de permissões reais para o lançamento de sua obra, vemos que algumas passagens vão enaltecer a nobreza de uma certa forma. Logo em sua dedicatória, o autor enaltece o rei, considerando-o como alguém que é desprovido de vaidade, já que por ser uma pessoa escolhida por Deus para governar os demais seria imune a ela, enquanto toda a sociedade, inclusive o autor, estariam incluídos nas “garras do vício.” (AIRES, 2008, p. 27).

O texto de *Reflexões* consegue abarcar com louvor, os cunhos descritivos, ao investigar as causas para as ações humanas; e pedagógico de forma a auxiliar as pessoas sobre os cuidados a serem tomados acerca da vaidade. É também um importante documento sobre o meio social, já que descreve uma miscelânea de pessoas em geral, como os reis, tiranos, homens, mulheres, pobres e ricos. Os 163 aforismos possuem bastante autonomia, aparentemente sendo pensamentos isolados, mas se analisarmos cuidadosamente veremos traços de um caminho longo e contínuo de análise e reflexão, regado na mais fina retórica e acabamento.

Vale lembrar que o texto de Aires é muito rico e complexo. Nele estão presentes vários pontos de filosofia, religião, metafísica e de muitas das ciências estudadas pelo autor ao longo de sua vida. O autor pensava que de alguma forma poderiam ser úteis na compreensão dos efeitos da vaidade e, por conseguinte, do ser humano. Logo se faz uma leitura muito importante, não apenas por ser um documento filosófico escrito por alguém nascido no Brasil- Colônia, mas por conter diversos ensinamentos relevantes para o desenvolvimento pessoal do indivíduo.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, vimos que a filosofia moralizante seiscentista se faz presente em diversos detalhes da obra de Mathias Aires. Mais que moralizar, o autor constrói um minucioso documento acerca do comportamento humano e da sociedade através dos séculos.

Elegendo a vaidade, no sentido de fugacidade humana, como guia das ações dos homens, Aires amplia o olhar sobre um tema que, para ele, como católico, já se estendia desde as Sagradas Escrituras. Sem dúvidas, alguns dos pensamentos de Aires condizem com os ideais da época em que viveu, o que acaba justificando muitas das passagens de *Reflexões*; no entanto, é um autor e uma obra que valem a pena serem debatidos, pelo seu histórico e importância para a filosofia e a literatura em língua portuguesa, e dado que uma obra dessa magnitude foi escrita por alguém nascido no Brasil é algo que deve ser descoberto e ter mais visibilidade dentro do campo acadêmico do país.

Referências

AIRES, M. *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br. Acesso em: 10 jul. 2016.

AIRES, M. *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens/Carta Sobre a Fortuna*. 2. ed. São Paulo: Escala, 2008.

BLUTEAU, R. *Vocabulário Portuguez & Latino, Áulico Anatômico, Architectonico, Bellico, Botânico, Brasílico, Cômico, Crítico [...], Autorizado com exemplos dos melhores Escriitores Portuguezes, & Latinos [...]*. Lisboa: Pascoal e Sylva, 1712-1728. Edição fac-similada.

BRUN, J. *O estoicismo*. Trad. João Amado. Lisboa: Edições 70, 1986.

GÓIS, D. de. *O livro de Ecclesiastes*. Reprodução em fac-símile da edição de Stevão Sábio (Veneza, 1538). Edição e Introdução de T. F. Earle. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

PÉCORA, A. *Os Vícios em La Rochefoucauld*. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/09/os-vicios-segundo-la-rochefoucauld/>. Acesso em: 3 set. 2016.

ROCHA, S. L. M. *Vanitas e Moralização na poesia de Gregório de Matos e Francisco de Vasconcelos*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

SÊNECA, L. A. *Sobre a Brevidade da Vida*. Trad. William Li. Edição Bilingue. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

SILVA, M. J. A. da; HACK, O. Matias Aires entre a vaidade e a vida no século XVIII. *Revista Ciência e Vida: Filosofia*. Disponível em: <http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/18/artigo70847-1.asp>. Acesso em: 22 ago. 2016.

VALINHAS, M. L. de O. *A ideia de história em Mathias Aires*. 2012. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

ABSTRACT

Even with the the Holy Inquisition censorship subjugating the artists, writers and thinkers of the Seventieth-century Iberian, these have achieved several victories in the artistic and philosophical sphere. Some of the most recurrent manifestations are found in the *vanitas*, a common place of moralizing paper, guided by the precepts of the Catholic religion and Stoic philosophy, widely used in the seventieth-century to talk about the fleetingness of earthly life, pay attention to vices and preach the detachment of vanity in the name of the only important Cause, God. Mathias Aires, a thinker born in colonial Brazil in the 18th century, appropriated this topic to discuss his philosophy. Even though he is considered the greatest Portuguese-speaking philosopher of his time, Aires is still a very forgotten name in studies and in the academic scope of our country, despite being born here, and having philosophized at the same time as thinkers like Kant and Rousseau, until today hard studied. For this reason, the present work is concerned with making a brief reading of the figure and philosophy of Mathias Aires Ramos da Silva de Eça, in order to bring to light his philosophical procedures and his moralizing thinking inspired by the 17th century. For this, a series of bibliographical surveys about the author was made, containing a brief biography, the influences of his philosophy and the analysis of his most important work *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, written in 1752. Names like Hack (2008), Rocha (2009) and Valinhas (2012) give this work a theoretical basis.

Keywords: Philosophy. Vanity. Moralization. Mathias Aires.

A lírica aguda de Violante do Céu: notícia poética

Shenna Luíssa Motta Rocha

RESUMO

A despeito do que comumente se encontra nos livros de literatura, o século XVII logrou produzir uma poetisa. Sórora Violante do Céu não chama atenção apenas por ser mulher no universo letrado predominantemente masculino do seiscentismo ibérico. Seus versos são encontrados na antologia com obras portuguesas do período, *A Fênix Renascida*, organizada e editada em Lisboa entre os anos 1716 e 1728 por Matias Pereira da Silva. A obra apresenta poemas escritos tanto em português quanto em espanhol e é composta pelas obras poéticas dos melhores engenhos portugueses, segundo seu subtítulo. Entre nomes como Antônio Barbosa Bacelar, Jerônimo Baía e Francisco de Vasconcelos, figura o de Violante do Céu, que por sua notoriedade reconhecida, recebeu os epítetos Décima Musa e Fênix dos Engenhos Lusitanos. O objetivo do presente trabalho é lançar luz à prática poética atribuída à referida autora, analisando-a segundo os critérios retóricos e poéticos que regiam a arte letrada do século XVII, bem como apontar nos poemas que serviram de *corpus* procedimentos poéticos que permitem denominá-los agudos, de acordo com definição proposta por Carvalho: capacidade do pensamento que estabelece relações inesperadas e artificiosas entre conceitos diferentes. Sendo um estudo de abordagem histórica, nossa proposta contempla as obras e preceptivas que os autores apreciavam no período em questão. Nomes como Baltasar Gracián, Emanuelle Tesouro, Lopez Pinciano e Manuel Pires de Almeida são definidores por apresentarem os preceitos retóricos e poéticos aristotélicos atualizados em suas preceptivas. Muhana (1997), Hansen (2004), Carvalho (2007) e Lachat (2013) são a sustentação teórica da presente análise.

Palavras-chave: Lírica. Imitação. Agudeza. Seiscentismo. Poética.

Imitação Aristotélica atualizada no Seiscentos Ibérico

Aristóteles, no capítulo XXIV da Poética, ao dissertar sobre paralogismo, exemplificando-o com a célebre cena do banho na Odisseia, afirma que “Foi sobretudo Homero quem ensinou aos outros poetas a maneira certa de iludir.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 47). Ao reconhecer em Homero o expoente da poesia grega até então, e fazê-lo por meio de uma metáfora analógica tão tipicamente sua, professor dos demais poetas que surgiram posteriormente, lança as bases do ideal de poesia de imitação largamente atualizado, difundido e praticado nas letras ibéricas do século XVII.

Para ilustrar cabalmente a presença aristotélica nos textos seiscentistas, procedo à transcrição de trecho do tratado do licenciado português Manuel Pires de Almeida, redigido

no ano de 1633, cujo título é Poesia, e Pintura, ou Pintura, e Poesia. O referido tratado apresenta extensa discussão sobre a imitação na poesia e na pintura, equalizando suas qualidades e características, atualizando as semelhanças e concordâncias encontradas entre as duas artes desde a Poética grega, passando por Horácio com seu *Ut pictura poesis*, além de Simônides e outros que defendem a pintura como poesia muda; e a poesia, como pintura que fala. Apesar da relação entre as duas artes ser o cerne do tratado, encontramos ao longo do texto referências à importância dos modelos para a excelência dos poetas ao longo de sua prática, corroborando o raciocínio aristotélico da imitação dos melhores, ou, em outras palavras, os melhores poetas como professores:

As ciências e as artes, no poeta, sendo em seus professores triunfo e pompa, são tocadas apenas e de passagem acenadas; as coisas, que nos próprios autores são fins e intenções principais, são no poeta acessórias e pequenos ornatos. (ALMEIDA, 2002, p. 125).

Almeida nos apresenta, portanto, a necessidade de o poeta se valer dos melhores engenhos poéticos para formar um certo repertório, dizendo de modo grosseiro. Em outras palavras, deve o poeta selecionar o que há de melhor na poesia dos melhores e, imitando, criar sua obra. Deste modo:

[...] para na sua arte bem imitar se deviam recolher as perfeições de muitos, e de cada um a parte em que fosse mais único, como de um o desenho e a proporção; de outro a boa feição e a graça; deste a delicadeza das carnes e a perfeição do rosto; daquele a elegância no vestir e daqueloutro a viveza das cores, e assim do mais, porque não tem cada um per si de todas as excelências junto: aperfeiçoou-se a pintura não em uma só pessoa, nem uma só idade, mas em muitas e muito pouco. (ALMEIDA, 2002, p. 113).

No trecho, há a descrição de qualidades que devem ter uma pintura, mas leia-se qualidades da poesia também, lembrando que o tratado apresenta a homologia entre as duas artes. Mais adiante, o licenciado continua desenvolvendo a tese de correspondência entre as artes, mas reúne qualidades e características da poesia, citando Homero como o melhor modelo:

[...] ordinariamente o poeta não pode ver e seguir aperfeita razão e o acertado uso tem necessidade de escolher os mais insignes para imitar, Viperano, L.1 *Poetica*, cap. 3, deve tomar de todos e de cada qual o melhor. (...) E assim imitando obras alheias e as da natureza, fica com nome de verdadeiro imitador [...]. A poesia teve princípios rudes, e primeiro que se perfeioasse passaram muitos anos. [...] veio Homero, e conforme Aristóteles, avantajou-se em tudo a todos: mas também se se considerar a crítica não faltam defeitos que os afeiem e assim deve o poeta tomar de

todos o melhor, exercitando-os neles com a pena na mão, estudando de dia e de noite. (ALMEIDA, 2002, p. 127-128).

O tratado de Manuel Pires de Almeida, bem como os de vários outros preceptistas (*vide* Philipe Nunes, Emanuele Tesauero, Baltasar Gracián dentre tantos outros), como se vê, atualiza preceitos aristotélicos que definem a poesia praticada ao longo do século XVII na ibéria, configurando-se como núcleo da ação poética letrada, que se assenta em princípios preceptivos, éticos e poéticos, por incidirem exatamente sobre a imitação pela palavra. Conforme nos explica Maria do Socorro Fernandes de Carvalho:

Fundamentada na concepção de arte em que a imitação (*imitatio*) é a base da composição poética, a poesia seiscentista reproduz os padrões da cultura letrada. (...) A imitação, tendência natural do homem, segundo Aristóteles, implica nas artes uma ação humana regrada por princípios e procedimentos. Poetas emulam as autoridades para adquirirem suas faculdades de escrita, mas a imitação implica também certa inclinação ‘da alma para o belo’. [...] (CARVALHO, 2007. pp. 45-46)

Desse modo, apresentamos o primeiro conceito para uma compreensão adequada das práticas poéticas do século XVII ibérico, momento no qual Violante do Céu, engenho poético em estudo, está inserida: a noção de poesia de imitação, excludente da interpretação romântica da poesia chamada pejorativamente barroca, cuja principal preocupação se dá no âmbito da originalidade e da compreensão do poeta como ser que dota sua escrita de subjetividade própria e particular.

Poesia de Agudeza

O outro conceito caro à interpretação dos poemas seiscentistas é o de agudeza. Baltasar Gracián, em sua arte poética *Agudeza y Arte de Ingenio*, de 1648, também expõe aspectos da poesia de imitação. No tratado, o jesuíta aragonês apresenta os principais conceitos que envolvem a poesia de agudeza cultivada na Península Ibérica. O termo agudeza é apresentado neste tratado como “uma faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes”. (*Idem*, p. 123)

A poesia de agudeza é elaborada de acordo com um conjunto de qualidades que participam do fazer poético. O último discurso do Tratado Segundo, que compõe a referida obra de Gracián, versa sobre quatro dessas qualidades ou causas da agudeza, que são: engenho, matéria, exemplar e arte. Ou seja, ao poeta era essencial a perspicácia intelectual, o

engenho; a matéria, sobre a qual se vai meditar; o exemplo, o modelo a seguir; e a arte ou técnica, que aperfeiçoa os atos do entendimento. No que respeita à imitação, temos a causa exemplar, sobre a qual o tratadista afirma o seguinte:

O ensinamento mais fácil e eficaz é por imitação. [...] Grande felicidade conhecer os primeiros autores em sua categoria, e mais os modernos, que ainda não estão purificados pelo tempo, nem passaram pela justiceira censura de um judicioso Quintiliano, que com um Sêneca de sua nação e de sua pátria, não se poupa. (GRACIÁN, 2001, p. 798).

No trecho acima, Gracián acentua a importância dos modelos para a formação de um bom poeta, como o fez Manuel Pires de Almeida, e esses modelos não fazem parte apenas da tradição antiga. É importante valorizar a produção dos modernos, mesmo que ainda não tenham passado pelo crivo do tempo ou de um examinador exigente, à altura de Quintiliano, como afirma Gracián, aludindo à apreciação feita pelo tratadista latino da obra de Sêneca, cujos vícios do estilo não foram poupados pelo retor, como consta no capítulo X das *Instituições Oratórias*.

Gracián, ao final do Discurso LXIII, ainda sobre a causa exemplar da agudeza, expõe em que consiste a eminência de imitar: “a destreza está em transformar os pensamentos, em transpor os assuntos.” (GRACIAN, 2001, p. 799). É possível perceber nessa sentença que a emulação dos modelos continua a ser o preceito mais adequado ao sentido de propulsão do autor, aliado à aproximação dos conceitos distantes com a novidade necessária para deleitar e maravilhar o leitor, segundo a noção de agudeza. Portanto, circunscrita em seu contexto, a poesia de agudeza pode ser compreendida como uma síntese da poética seiscentista que, em sua constituição retórica, visa à elaboração poética artificiosa, pressupondo o funcionamento decoroso das normas previstas pelas autoridades poéticas, que são a excelência de um gênero (CARVALHO, 2007), e o seu possível ultrapassar.

Como prova desta prática podemos citar o soneto de Violante do Céu “Ao Amado Ausente”, presente na antologia poética *Fênix Renascida*, organizada e editada em Lisboa entre os anos 1716 e 1728 por Matias Pereira da Silva, cujo modelo é camoniano e exercita a tópica do amado ausente, impondo ao eu poético um sofrimento equiparado à morte. Vejamos:

Ao amado ausente

SONETO

Se apartada do corpo a doce vida,

Domina em seu lugar a dura morte,
De que nasce tardame tanto a morte,
Se ausente d'alma estou, que me dá vida?

Não quero sem Sylvano já ter vida, Pois
tudo sem Sylvano he viva morte; Já que
se foy Sylvano venha a morte, Perca-se por Sylvano a minha vida.

Ah, suspirado ausente, se esta morte Não
te obriga a querer vir dar-me vida, Como não me vem dar a mesma morte?

Mas se n'alma consiste a própria vida,
Bem sey que se me tarda tanto a morte,
Que he porque sinta a morte de tal vida.

A poetisa desenvolve a temática amorosa a partir da ausência do amado, atualizando o tema camoniano presente na lírica sob sua rubrica. Um dos sonetos em que o encontramos desenvolvido é “Alma minha gentil, que te partiste”, no qual o eu poético se vê igualmente privado de vida, diante da morte da amada. O raciocínio expresso no soneto é o de que a alma do eu poético é a alma do seu amado. Se este já não mais vive, como pode sua amada sobreviver a ele, posto que sua vida é a vida de seu amado? A impropriedade de raciocínio provoca a maravilha na construção dos argumentos presentes no soneto e na compreensão do ouvinte, reforçando as qualidades retóricas obrigatórias nos textos coevos: *docere, movere e delectare*. Ou seja, segundo retórica aristotélica, as finalidades da poesia são ensinar, movendo os ânimos, ao mesmo tempo em que deleita seu ouvinte com uma organização inesperada de palavras e termos inicialmente inconciliáveis, mas que por meio da metáfora tornam-se plausíveis. De acordo com Carvalho (2007, p. 30):

O elemento fundamental que unifica a agudeza é a existência da analogia como base das práticas de representação, ao mesmo tempo dialética, retórica e poética, revelada como uma novidade oriunda de certa relação de semelhança que o poeta encontra entre conceitos distantes.

Deste modo, temos no soneto o exercício poético de aproximação dos termos morte e vida para reforçar o impacto que a ausência do amado provoca na vida do eu poético. Essa organização mostra ao mesmo tempo o exercício da poesia de imitação, quando se vale da autoridade Camões, e da agudeza como conceito que centra o ideal da poesia seiscentista, conforme reitera Carvalho (2007, p. 32):

Agudeza é, portanto, conceito que concentra os atributos da poesia chamada ‘barroca’ na medida em que, partindo de analogias e semelhanças, precisa a ação poética operada pela metáfora em época determinada da cultura ibérica.

Logo, a agudeza, ao lado da imitação, integra o conjunto de conceitos necessários para uma compreensão contextualizada das práticas letradas do século XVII. Qualquer interpretação que exclua esses dados, corre o sério risco de repetir as anacronias propagadas desde a crítica romântica, que interpreta essa poesia como estética dos contrastes, excessivamente adornada, hermética e outras análises desprovidas de interpretação histórica.

O agudo engenho de Violante do Céu

Soror Violante do Céu nasceu em Lisboa a 30 de maio de 1601. Segundo nos dá notícia Diogo Barbosa Machado, na *Bibliotheca Lusitana* (1752, Tomo III, p. 792), ela:

Nunca contaminou a sua ideia com assumpto, que não fosse decente ao estado que professava elegendo os sagrados, e heroicos, onde o seu agudo engenho sempre sahio victorioso em diversos Certames, considerandolhe a primazia os mais celebres Corifeos de Arte Poetica, ou fosse pela elegancia das vozes, ou pela ternura dos affectos de que se ornavão as suas metreficações.

Mesmo sendo tão reconhecida por seus contemporâneos a história da literatura eclipsou seu brilho, num movimento injusto que abarcou a grande maioria, com o perdão do pleonismo, dos autores seiscentistas. Sobre ela, escreve Carvalho (2007, p. 199):

Uma insondável variedade de metáforas do amor, de seus conceitos, desafetos e desvarios é glosada na poesia de agudeza seiscentista, sendo Violante do Céu a autora de versos portugueses que se pode eleger como excelsa representante dessa poderosa vertente temática.

Os poemas que ora analisamos encontram-se todos na antologia já referida, *Fênix Renascida*, que apresenta poemas escritos tanto em português quanto em espanhol, sendo composta pelas obras poéticas dos melhores engenhos portugueses, de acordo com o seu subtítulo. Podendo ser encontrados nos tomos I e II, os poemas se organizam em 26 sonetos, 12 romances, 5 canções, 7 composições organizadas em décimas e 1 composição organizada em tercetos. Sendo todos líricos, com temas que passam pela moralização, como um soneto dedicado à célebre metáfora da Rosa; vários encomiásticos, dedicados a personalidades portuguesas, entre eles um romance dirigido a Antônio Vieira; alguns em louvor de livros, obras literárias e históricas, o que hoje chamaríamos de poesia metalinguística; até seus famosos sonetos constituídos de impropriedades pelos quais ela ficou celebrizada. Diante da variedade de temas que engloba o gênero lírico, assim se posicionou Carvalho (2007, p. 175):

A lírica no século XVII significa, de antemão, poesia de amenidade e sonoridade, dedicada à imitação das paixões; do ponto de vista formal, trata-se de verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte.

Dito isso, podemos incluir em nossa análise a poesia de moralização, que se não foi a temática mais desenvolvida pela autora, não deixa de ser importante para as artes do século XXVII. Transcrevemos a seguir o soneto

A' Rosa

SONETO

Pompa de abril, lisonja dos sentidos,
Desempenho do prado, linda rosa, Que
para seres flor a mais formosa Cores achaste em rubis perdidos.

Papéis em flores erão divididos, Essas
flores, que Venus amorosa Com
sangue rubricou, bem desejosa De ver em ti seus fogos acendidos.

Oh das flores belleza peregrina,
Não te confies nessa divindade, Que muy cedo verás tua ruina:

A pouca, em que morres, tenra idade,
Invisível se faz, e não divina
Porque tomaste o sangue de deidade.

O soneto é representativo da tópica *vanitas*: Nestes poemas o desengano da vida humana e o caráter perecível da matéria devem ser lembrados para que a vida não seja marcada por vaidades, por enganos; para que o homem conduza sua vida pelas sendas da virtude, nunca se distanciando de Deus para que não pague com sua alma no juízo final.

Os argumentos que envolvem a tópica *vanitas* são aqueles nos quais há um conteúdo moralizante sob as metáforas, como a flor, para designar a brevidade da vida, a fugacidade da beleza e da juventude, conforme lemos no soneto de Violante. As referências à rosa são organizadas a partir das palavras e termos escolhidos para representá-la: ‘pompa de abril’, ‘linda rosa’, ‘a mais formosa’, ‘rubis perdidos’, flores rubricadas com o sangue de Vênus etc. Todas essas metáforas reunidas, formam o conjunto dos lugares comuns poéticos para o desenvolvimento da poesia com a temática *vanitas* e todas elas são representativas da vida humana em sua essência perecível e finita.

No presente poema, há a descrição da exuberância da flor, de seu viço jovial, sua ligação estreita com a deusa romana da beleza, Vênus. No entanto, no primeiro terceto, há o desengano: “não te confies nessa divindade / que muy cedo verás tua ruína”. Ou seja, beleza, viço, juventude não são eternos, e acabam rápido se o ser humano fia sua existência apenas nessas riquezas aparentes. É preciso ter os olhos naquilo que não se vê para ser virtuoso e ter uma existência plena. Essa é mais uma metáfora a serviço da doutrinação católica: aquilo que não pode ser visto, mas é a essência da vida humana é a alma cristã, comprometida em ser sempre melhor, à semelhança de Deus, mas nunca perfeita, exatamente por não ser Ele.

No âmbito da representação poética seiscentista, a moralização das coisas do mundo, dos bens terrenos e perecíveis tem raízes estoicas e cristãs. O conjunto das imagens metafóricas caracterizadoras da tópica *vanitas* vale-se de eventos observados na natureza para compor a analogia destes com a vida humana. O principal aspecto a ser observado nessas metáforas é o percurso natural do qual todo ser vivo participa: vida e morte. Tal aspecto é importante na medida em que trata a moralização em seu fim aparentemente último: a morte. A metáfora da rosa, por exemplo, tem uma tradição bíblica fundada no *Livro de Jó*. Neste contexto, a metáfora floral sinaliza o que há de mais frágil no homem: a matéria da qual foi feito, condenada desde o nascimento à perecibilidade.

A relação entre vaidade e morte, delineada já nos textos filosóficos e religiosos, como verificamos, permanece forte nos textos poéticos. Tal relação pode ser justificada pela necessidade do desengano, exigida pelos escritos que emulam essa tópica. Em outras palavras, os textos que mostram a fugacidade da vida e dos bens materiais que a compõem apresentam a morte com a finalidade de evidenciar o verdadeiro fim dos prazeres proporcionados por esses bens, ao tempo em que projeta as consequências de uma vida no mundo, pautada em vaidades, para a vida eterna. Assim, a matéria poética da morte configura-se como contraponto à vaidade, projetando a consciência humana para além da falsidade produzida pelas aparências. Através da exposição dos enganos da vida e sua inevitável consequência, desenganam-se as vaidades.

Neste contexto, a representação imagética dos poemas *vanitas* conta com metáforas como a já citada flor ou rosa, fumaça, velas, vento, embarcação etc., todas metáforas da vida humana, que remetem o leitor ao presente e ao futuro da existência. O primeiro caracterizado pela ilusão de perpetuidade, o segundo pelos efeitos do tempo e suas consequências devastadoras, vitimando igualmente a matéria e suas ilusões.

Embora pareça que os textos moralizantes conduzem o raciocínio do leitor à crença de que todas as coisas do mundo e todos os desejos humanos são vãos, tem-se implícita outra configuração de pensamentos. Os valores terrenos não são dotados de maldade em sua essência. A tendência para o bem ou para o mal depende do propósito final da ação humana. Ou seja, a finalidade da ação humana dota essa mesma ação de características virtuosas ou viciosas.

Ao final do soneto, o eu poético deixa claro que a decisão de se perder no engano do ilusório é do homem, do ser vaidoso, reforçando a tese de que não é exatamente contra a beleza, o viço e a juventude que ele deve se posicionar, mas sim à sedução promovida por essas qualidades.

Considerações finais

Dar notícia poética de Violante do Céu e de outros nomes da poesia ibérica desenvolvida no século XVII é lançar luz sobre uma poética tão magistral quanto esquecida. Com suas nuances poéticas, retóricas, teológicas, filosóficas e por vezes políticas, inclusive, a produção letrada do período em questão não é algo fácil de ser compreendida, principalmente por conta da crítica romântica anacrônica a qual fomos expostos e ensinados desde sempre.

Ao despir-nos dos preconceitos oriundos dessa falta compreensão do período dito ‘barroco’ conseguiremos chegar perto, aos poucos, da mentalidade contrarreformada desses nomes que exercitaram essa poesia pujante a qual fomos acostumados a não lembrar. A proposta do presente artigo, portanto, foi dar à Fênix o que é de Fênix: Renascimento.

Referências

A FENIX RENASCIDA ou obras poéticas dos melhores engenheiros portugueses: dedicadas ao Excelentíssimo Senhor D. Francisco de Portugal, Márquez de Valença, Conde de Vimioso etc. Publica-o Mathias Pereira da Sylva. Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1746. Edição fac-similada.

ALMEIDA, M. P. de. *Poesia e Pintura, ou, Pintura e Poesia*: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Adma Muhana; tradução do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo. Editora Cultrix, 2005.

CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

GRACIÁN, B. *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

MACHADO, D. B. *Bibliotheca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica*. Na qual se comprehende a noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que compuzerão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente. Tomo III. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues. 1752. pp. 792.

ABSTRACT

Despite what is commonly found in the literature books, the seventeenth century was able to produce a poet. Soror Violante do Céu does not call attention just for being a woman in the male-dominated literary world of the Iberian. His verses are found in the anthology with Portuguese works of the period, *A Fênix Renascida*, organized and edited in Lisbon between the years 1716 and 1728 by Matias Pereira da Silva. The work presents poems written in both Portuguese and Spanish and includes the poetic works of the best Portuguese mills, according to its subtitle. Among names like Antonio Barbosa Bacelar, Jerome Baía and Francisco de Vasconcelos, the figure of Violante do Céu, which in notoriety recognized, he received the epithets *Décima Musa* and *Fênix dos Engenhos Lusitanos*. The objective of this study is to shed light on the poetic practice attributed to that author, analyzing it according to the rhetorical and poetic criteria governing the literati art of the seventeenth century, and to identify the poems that formed the corpus poetic procedures for calling them acute, according to the definition proposed by Carvalho: capacity of thought that establishes unexpected and artful relationships between different concepts. As a study of historical approach, our proposal includes the works and precepts that the authors enjoyed the period in question. Names like Baltasar Gracian, Emanuele Tesauro, Lopez Pinciano and Manuel Pires de Almeida are defining for presenting the rhetorical precepts and Aristotelian poetic updated in its precepts. Muhana (1997), Hansen (2004), Carvalho (2007) and Lachat (2013) are the theoretical basis of this analysis.

Keywords: Lyric. Imitation. Acuteness. Seventeenth century. Poetics.

Quevedo em Sórora Juana Inés: ideal de imitação seiscentista

Alice Maria Araújo da Fonseca

RESUMO

A Poética seiscentista possui características que a distinguem das demais ao longo da linha encorpada da Literatura. Dentre elas, está o engenho, a agudeza, a recorrência a ornamentos de forma decorosa, a emulação e a imitação. Assim, este estudo destaca essa última que se faz presente, o ideal de imitação. Exemplificando-o através da reincidência do modelo da produção do poeta espanhol Francisco de Quevedo, nos poemas de Sórora Juana Inés de la Cruz, mexicana que se tornou um dos maiores destaques da poesia seiscentista. Este artigo objetiva analisar dois sonetos líricos de autoria de Juana Inés que mostram o exercício da poesia de imitação, a partir do modelo do poeta espanhol, fazendo da autora exemplo de emulação da autoridade do célebre poeta. Inicialmente, traça-se uma breve contextualização sobre o ideal de imitação presente na poesia seiscentista, posteriormente, para familiarizar o leitor, faz-se uma abordagem sobre os autores objetos do trabalho em questão e da tópica lírica amorosa, por fim, há a análise sequente do *corpus* desta pesquisa. A partir desta análise, é possível confirmar a importância dos modelos para o ambiente letrado seiscentista, esse ideal fez-se presente na obra da poetisa mexicana, que também praticava a emulação aos grandes poetas do Século de Ouro espanhol. Como aporte teórico, utiliza-se Aristóteles (2005), Curtius (2013), Muhana (2002), Lachat (2013), Hansen (2002), entre outros.

Palavras-Chave: Poesia seiscentista. Imitação. Quevedo. Juana Inés.

Introdução

O período seiscentista corresponde àquele que, como Hansen (2002) afirma na introdução de *Poesia Seiscentista: Fênix Renascida e Postilhão de Apolo*, passou a ser classificado como “Barroco”, definição não apropriada, porém disseminada em relação ao ensino da Literatura. Na afirmação seguinte, o teórico evidencia que a errônea definição para as produções seiscentistas suscita a visão estereotipada que é disseminada a respeito desse período literário.

Quando as representações coloniais são transformadas em “barroco”, no século XX, a interpretação idealista é mantida no uso dedutivo e acrítico da noção, que generaliza as características neoclássicas para fundamentar as avaliações da poesia seiscentista como “excesso”, “jogo de palavras”, “alambicamento”, “artificialismo”, “formalismo”, “nihilismo temático”, “afetação”, “pedantismo” e mais anacronismos (HANSEN, 2002, p. 26).

Ao contrário disso, a poesia lírica seiscentista caracteriza-se como um gênero que possui recorrência a matérias e assuntos peculiares, esses adequam-se a princípios retóricos e poéticos próprios como a Agudeza, princípio fundamental da preceptiva poética seiscentista. Dentre esses princípios encontram-se, o engenho, a busca por atingir a Agudeza, a utilização de metáforas, ornamentos de forma decorosa e a recorrência à imitação e à emulação dos melhores.

Desse modo, este artigo objetiva analisar dois sonetos líricos de autoria de Juana Inés que mostram o exercício da poesia de imitação através da tópica do amor cortês, a partir do modelo do poeta espanhol, fazendo da autora exemplo de reconhecimento da autoridade poética do célebre poeta.

Neste trabalho, inicialmente faz-se uma abordagem sobre os autores objetos da pesquisa em questão e, por fim, a análise sequente do corpus delimitado. A partir desta análise, é possível confirmar a importância dos modelos para o ambiente letrado seiscentista, esse ideal se fez presente na obra da poetisa mexicana, emulando, assim, aos grandes poetas dignos de imitação.

A imitação na poesia seiscentista

O procedimento retórico pelo qual a poesia seiscentista torna-se aflorada é a imitação. Assim, considera-se como foco principal deste trabalho esse conceito aristotélico relativo aos princípios poéticos, os quais no século XVII foram atualizados pelos poetas desse período que passaram a recorrê-lo e utilizá-lo. Com relação ao princípio poético de imitação aristotélico em *Poética* encontra-se que:

Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar (ARISTÓTELES, 2005, p. 21-22).

Nessa argumentação, é deixado claro que a capacidade de imitar é algo próprio dos seres humanos, pois, a partir dessa ação, é possível o desenvolvimento das primeiras descobertas e, assim, da aprendizagem, sendo esta prática prazerosa a todos da espécie.

Ao falar de imitação, é relevante, nesta pesquisa, ser esclarecida a diferença entre imitar e emular. Essa definição encontra-se bem executada na introdução ao livro *Poesia Seiscentista*, organizado por Alcir Pécora, no qual Hansen (2002, p. 53) afirma que a imitação remete a uma semelhança com o que foi imitado, de forma que se percebe a imitação de “suas

partes mais belas, mais difíceis e mais louvadas”, podendo, quem conhecer as duas obras, reconhecer que a segunda foi produzida, de modo intencional, como semelhança da primeira. Já a emulação refere-se a objetivar a produção, utilizando outros métodos, de um “prazer semelhante ou superior” (*Idem*, p. 53), ao que a obra imitada é capaz de despertar.

Ainda sobre imitação, encontra-se no livro *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista* de Manuel Pires de Almeida, livro no qual são exploradas as correspondências retóricas entre poesia e pintura, de modo que, assim como o poeta, o pintor também imita. Adma Muhana (2002) afirma que:

[...] “Ordinariamente o poeta não pode ver e seguir perfeita razão e o acertado uso tem necessidade de escolher os mais insignes para imitar, Visperano, [.] *Poética*. Cap.3, deve tomar de todos e de cada qual o melhor. [...] E assim imitando obras alheias e as da natureza, fica com nome de verdadeiro imitador. (MUHANA, 2002, p. 127-128).

Com isso, nessa afirmação, a autora recorre ao ideal de que o poeta não deve seguir apenas o que vier em sua mente, mas sim buscar os dignos para realizar a imitação, ou seja, desta maneira procurar o melhor. A partir disso, torna-se “verdadeiro imitador”. Deste modo, na poética seiscentista a recorrência a metáforas é uma maneira de construir imagens em que a verossimilhança e o decoro formam imagens racionalmente construídas segundo o uso desse recurso poético. Do mesmo modo, Carvalho (2007) afirma que a verossimilhança é o princípio condicional da poesia e assim:

[...] Retoricamente, a verossimilhança implica certa congruência primordial entre a coisa pensada (*res*) e a forma com que este pensamento “aparece” no texto (*verba*). O verossímil (*eikos*), condição de proximidade com a verdade, é o signo de confiabilidade da relação entre palavra e o pensamento que ela representa, é o componente que define a adequação discursiva (*prépson*), pois essa realiza-se pela harmonia dos elementos do discurso propriamente dito [...] (CARVALHO, 2007, p. 47).

Dessa maneira, a metáfora aplicada de forma decorosa e verossímil torna a poesia passível de criação de imagens pelo leitor e assim cumpre sua função própria de deleitar, prover prazer àquele que lê. É com base neste ideal de imitação presente em toda a poesia do período seiscentista que a poetisa Sórora Juana Inés de la Cruz recorre e evidencia em seus poemas a imitação e, no seu caso, conseguinte, emulação dos melhores poetas espanhóis, sendo representado neste trabalho através de Quevedo, modelo de imitação para muitos dos demais poetas de sua época.

Francisco de Quevedo

O poeta Francisco de Quevedo nasceu em Madrid na Espanha, em 17 de setembro de 1580. Sua família fazia parte da aristocracia cortesã. Seu pai trabalhava como secretário da Princesa Maria, esposa de Maximiliano de Alemanha, e a sua mãe, como camareira da rainha. Por volta dos seis anos, tornou-se órfão. Passou seus primeiros anos de sua educação formal no Colégio Imperial dos Jesuítas. Local onde continuou seus estudos na Universidade de Alcalá de Henares (1596-1600).

Posteriormente, entre os anos de 1601 e 1606, precisou mudar-se junto à Corte para Valladolid, e nesta Universidade cursou estudos de Teologia. Também se dedicou, autonomamente, a estudos de temas relacionados com as línguas clássicas, francês, hebreu, árabe, italiano e, também, direcionados para a Filosofia. Voltou para Madrid em 1606.

Após passar por diversos impasses políticos, em 1634, Quevedo casou-se com a viúva Esperanza de Mendoza, porém divorciaram-se com apenas três meses do casamento. Ele foi detido em 1639, devido a uma acusação de conspiração contra a França, e com isso foi levado para o convento de São Marcos de Leão, onde adoeceu por maus tratos. Sua liberdade deu-se em 1643, porém já havia adquirido problemas de saúde. Faleceu em 8 de setembro de 1645.

A obra de Quevedo reflete sua personalidade, tanto como homem letrado, como também a um homem voltado à política. Toda sua autoridade logrou a ele a alcunha de um dos grandes nomes de poetas líricos espanhóis, estando ao seu lado Lope de Vega e Luis de Góngora. Os temas de sua produção refletem características voltadas à seriedade letrada, à melancolia, exemplificados por sonetos os quais ele dedicou ao seu amigo Duque de Osuma. Portanto, seus poemas são realmente voltados também para o lado político, criticando a falta de moral da sua sociedade, a crise econômica, o poder exacerbado e a falta de direitos do povo.

Devido aos seus estudos de ordem filosófica, produziu poemas de ordem metafísica onde fala da fugacidade do tempo e o desencanto. São exemplos dessa temática as obras: *La cuna y la sepultura* (1635) e *Las cuatro pestes del mundo y Las cuatro fantasmas de la vida* (1651). Escreveu, também, obras de temática ascética, a exemplo de: *Vida de San Pablo* (1644) e *Vida de Santo Tomás de Villanueva* (1620). O exemplo de *Los sueños* (1605-1622) evidencia seu desencanto diante de um mundo hostil e mentiroso.

No estudo introdutório ao livro *Poetas do Século de Ouro Espanhol* edição bilíngue, Manuel Morillo Cabarello (2000, p. 32) diz que Quevedo foi um dos principais executores de

uma poesia voltada para intensificação do uso da metáfora, chegando a uma “metáfora da metáfora” ou “metáfora ao quadrado”. Essa intensificação objetiva de alcançar a agudeza, possuindo também como finalidade o “ânimo” de provocar. A partir disso, Quevedo torna-se um modelo de imitação para muitos poetas seiscentistas como será exemplificado neste trabalho através de Juana Inés.

Sóror Juana Inés de la Cruz

Foi entre os anos de 1648 e 1651 que nasceu em um povoado do Vale do México, a escritora mexicana que se tornou um dos maiores destaques da poesia seiscentista, Juana Inés de Asbaje. Há relatos de que seu início no mundo da leitura deu-se apenas aos três anos de idade e a partir de então, tornou-se fascinada por livros de teologia, textos clássicos gregos e romanos. Tornou-se influente dentro da corte do vice-reinado da Espanha.

Ela ficou mais conhecida, após ir para os conventos, como Sóror Juana Inés de La Cruz. Pois, ingressou na ordem das Carmelitas, não resistiu à rigidez do convento, mudando-se para a ordem das Jerônimas e lá permaneceu por toda a vida. Ocupou nesse convento o cargo de administradora e, assim, pôde dedicar-se aos seus escritos literários. O que causou à Sóror Juana diversas contestações a sua escrita, pois era repreendida pela sociedade e, sobretudo, por seu Confessor Antonio Núñez de Miranda. Alegavam que, por ela tratar-se de mulher e religiosa, seus escritos não eram adequados a essa posição, apesar de ela ter escrito obras religiosas, exemplificadas pelos três autos sacramentais como *El Divino Narciso*, *El cetro de José* e *El mártir del sacramento*.

Outros de seus temas abordados giravam em torno da temática romântica e de questões filosóficas. É destaque deste caso sua obra *El Sueño*, que ficou conhecido como *Primer Sueño*. Surgiu em 1690, a *Carta Athenagorica de la Madre Juana Inés de la Cruz* e tornou-se conhecido em 1692 o *Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz*. Afonso Méndez Plancarte organizou uma recopilação de suas obras em quatro tomos. Ela faleceu na cidade do México em 1695.

Sóror Juana Inés de La Cruz, com todo seu repertório do universo literário, suas leituras diferenciadas, que driblaram muitas vezes as fiscalizações da inquisição, adquiriu um modelo de escrever recorrente a sua época, o modelo imitativo e emulativo dos melhores autores. Em suas produções, encontram-se características que levam a recordar autores espanhóis como Góngora, Calderón, Lope de Vega e Quevedo. E será na imitação deste último que o foco deste trabalho se dará.

A tópica da lírica amorosa

Na poesia seiscentista, pode-se encontrar a tópica denominada de Lírica amorosa, a qual rege-se através de determinados procedimentos poéticos comuns utilizados por diversos poetas do período. Para esses procedimentos Curtius (2013) apresenta a definição de que:

No antigo sistema da retórica, a tópica é o celeiro de provisões. Contém os mais variados pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral. Todo escritor deve, por exemplo, tentar conciliar o leitor. [...] Ao autor competia conduzir o leitor a seu tema (CURTIUS, 2013, p. 119-1221).

Desse modo, pode-se entender que tópica refere-se ao conjunto de temas recorrentes à época, são os lugares-comuns como diz Hansen (2002, p. 47-48). Ele ainda complementa: “Assim, as paixões da lírica, como o desengano de amor, a melancolia do ideal inatingível, a angústia da perda do tempo etc., não são expressas subjetivamente, pois são tópicos aplicadas conforme os verossímeis e os decoros específicos do gênero”.

Assim, é pautada na imitação que a lírica amorosa seiscentista se consolida com o uso de tópicos próprias, mesmo que variadas, conferem-se de modo que os assuntos são comuns aos poetas da época e sempre revestidas com o ideal de imitação. É dessa maneira, que Marcelo Lachat (2013, p. 18), em sua tese “*A lírica amorosa seiscentista: poesia de amor agudo*”, pontua que as tópicos amorosas seiscentistas mais recorrentes são: “Tais como o bem e o mal (ou desengano) de amor, a beleza da amada, a dor do tempo, o ideal inatingível, a abnegação do amante etc.” A partir dessas tópicos é que este artigo visa analisar os sonetos de Sórora Juana Inés, nela encontram-se referências à tópica do amor cortês, aquele que idealiza a pessoa amada, à tópica do abandono, da ausência do ser amado, revestidos do ideal de imitação do poeta espanhol, Quevedo.

O amor cortês em Quevedo e Sórora Juana Inés

A primeira tópica que analisada agora é a do amor cortês. Essa determinação de amor corresponde aquele idealizado, o que eleva a pessoa amada a um nível sublime, que não espera nada em troca, aproximando-se do amor divino. O primeiro exemplo é de um soneto de Quevedo, seguido de um de Juana Inés para servir de exemplo sobre essa tópica.

COMUNICACIÓN DE AMOR INVISIBLE POR LOS OJOS – Francisco de Quevedo e Villegas

Si mis párpados, Lisi, lábios fueran,
Besos fueran los rayos visuales
de mis ojos, que al sol miran caudales águilas, y besaran más que vieran.

Tus bellezas, hidrónicos, bebieran, y
cristales, sedientos de cristales; de
luces y de incendios celestiales, alimentando su morir, vivieran.

De invisible comercio mantenidos, y
desnudos de cuerpo, los favores gozaran mis potencias y sentidos;

mudos se requebraran los ardores;
pudieran, apartados, verse unidos, y en público, secretos los amores.

Nesse primeiro soneto, com o título “Comunicação de Amor invisível aos olhos” encontra-se a fala de um eu-lírico masculino que fala sobre seu amor pela musa, chamada de Lisi. Esse amor evidencia um ideal sublime, uma elevação da amada a partir de todas suas qualidades, suas belezas, como em: “Tus bellezas, hidrónicos, bebieran/ y cristales, sedientos de cristales/ de luces y de incendios celestiales”. Um amor que queima, que se compara ao sol, como na primeira estrofe.

De mesmo modo, a utilização das metáforas permite a criação de imagens desse sentimento, desse amor pela musa, “labios fueran, besos fueran los rayos visuales/ de mis ojos”. Toda essa caracterização da beleza de sua musa exemplifica o ideal sublime desse amor, justamente por ser sublime compara-se ao divino, a perfeição criada por um Deus maior, a natureza. Caracteriza-se assim a conformidade com as poéticas cristãs do período, promover a semelhança com as criações de Deus. Dessa mesma maneira, encontra-se no soneto de Juana Inés a incidência do modelo de Quevedo:

QUE EXPLICA LA MÁS SUBLIME CALIDAD DE AMOR- Juana Inés

Yo adoro a Lysi, pero no pretendo que
Lysi corresponda mi fineza,
pues si juzgo posible su belleza,
a su decoro y mi aprehensión ofendo.

No emprender, solamente, es lo que emprendo:
pues sé que a merecer tanta grandeza
ningún mérito basta, y es simpleza
obrar contra lo mismo que yo entiendo.

Como cosa concibo tan sagrada

su beldad, que no quiere mi osadía
a la esperanza dar ni aun leve entrada:

pues cediendo a la suya mi alegría
por no llegarla a ver mal empleada, aun pienso que sintiera verla mía.

Nesse soneto da poetisa, de título “O que explica a maior sublime qualidade de amor”, encontra-se um eu-lírico masculino que evoca, eleva e exprime seu amor por sua musa chamada Lysi, logo na primeira estrofe “Yo adoro a Lysi/ pero no pretendo que Lysi corresponda mi fineza/ pues si juzgo posible su belleza/ a su decoro y mi aprehensión ofendo”. Nessa escolha, percebe-se a construção do soneto seguindo princípios retóricos e poéticos próprios da poesia de imitação.

Dessa maneira, a musa contida no soneto da escritora mexicana causa no leitor o reconhecimento da musa do poeta espanhol, e assim torna-se uma evidência de que ela leu Quevedo, o considera digno de imitação e assim o emula. Dessa maneira, não se encontra o ideal de imitação somente no nome da musa, mas com a própria estruturação em sonetos. Também, as composições das metáforas para a utilização da tópica do amor cortês com toda a elevação da amada e de suas características como algo sublime, sagrado divino como a natureza de Deus. Como exemplo do verso “Como cosa concibo tan sagrada”. O eu-lírico demonstra seu amor pela pessoa amada, como um amor inalcançável e despretensioso, sem esperar nada em troca.

Por conseguinte, a segunda tópica que aqui será evidenciada nestas análises é a do chamado amor ausente. Aqui, também se inicia com o exemplo de um soneto de Quevedo e, conseguinte, um de Juana Inés, como exemplificação de recorrência a essa tópica.

Amor e a ausência da pessoa amada

Essa tópica do amor ausente é evidenciada em várias composições, nela encontra-se a ausência do ser amado, exemplificado pela distância que, por algum motivo, foram submetidos. O amor encontra-se visível, porém a pessoa amada não se faz presente, fora do alcance daquela que declara o amor. Na produção abaixo de Quevedo verifica-se essa tópica:

PASIONES DE AUSENTE ENAMORADO - Quevedo

Este amor, que yo alimento de mi próprio corazón,

no nace de inclinación,
 sino de conocimiento.
 Que amor de cosa tan bella,
 y gracia que es infinita,
 si es elección, me acredita;
 si no, acredita mi estrella.
 Y, ¿qué deidad me pudiera inclinar a que te amara,
 que ese poder no tomara
 para sí, se le tuviera?
 Corrido, señora, escribo
 en el estado presente,
 de que, estando de ti ausente, aun parezca que estoy vivo. Pues ya en mi
 pena y pasión, dulce Tirsi, tengo hechas
 de las plumas de tus flechas las alas del corazón.
 Y sin poder consolarme, ausente, y amando firme,
 más hago yo en no morirme que hará el dolor en matarme. Tanto he llegado
 a quererte, Que siento igual pena em mí, del ver, no viéndote a ti,
 que adorándote, no verte,
 si bien recelo, señora,
 que a este amor serás infiel [...]

Nessa poesia lírica de título “Paixões de ausente enamorado”, o eu-lírico transpassa o amor que sente pela pessoa amada, porém atrelado a ele existe a dor. Essa dor é evidenciada pela ausência do ser amado, todo o querer é impossível de consolidar-se, pois, o objeto desse amor encontra-se distante e inalcançável. Verifica-se isso nos versos: “Corrido, señora/ escribo em el estado presente/ de que, estando de ti ausente/ aunparezca que estoy vivo”. Essa dor da ausência percebe-se também nos versos: “Y sin poder consolarme/ ausente, y amando firme/ más hago yo en no morirme/ que hará el dolor en matarme”. O eu-lírico deixa emergir a dor que sería capaz de matá-lo.

Essa tópica também se verifica no soneto abaixo de Juana Inés:

SÓLO CON AGUDA INGENIOSIDAD ESFUERZA EL DICTAMEN DE QUE SEA LA AUSENCIA
 MAYOR MAL QUE LOS CELOS- Juana Inés

El ausente, el celoso, se provoca,
 Aquél com sentimiento, éste con ira;
 presume éste la ofensa que no mira y siente aquél la realidad que toca.

Éste templa, tal vez, su furia loca
cuando el discurso em su favor delira; y
sin intermisión aquél suspira,
pues nada a su dolor la fuerza apoca.

Éste aflige dudoso su paciencia,
y aquél padece ciertos sus desvelos; éste al dolor opone resistencia,

aquél, sin ella, sufre desconsuelos;
y si es pena de daño, al fin, la ausencia,
luego es mayor tormento que los celos.

A partir desse soneto da escritora mexicana, intitulado “Somente com engenhosidade aguda reforça a opinião de que a ausência é maior que os ciúmes” e escrito em terceira pessoa, nota-se a recorrência à tópica de amor ausente. O sentimento do amor está expresso no soneto, porém não se encontra a presença do ser amado. Com isso a dor fica evidente, assim como no soneto do poeta espanhol. Verifica-se a imitação do sentimento da dor nos versos: “y aquél padece ciertos sus desvelos/ éste al dolor opone resistêcia”. Com semelhança, também se verifica a imitação desse sentimento de ausência do amante nos últimos versos “y si es pena de daño, al fin, la ausencia/ luego es mayor tormento que los celos”. Conforme essa análise, compreende-se que nesses exemplos de sonetos de Sórora Juana Inés há, de forma perceptível, a presença do ideal de imitação como reincidência do modelo do poeta espanhol, Francisco de Quevedo.

Considerações finais

É desse modo que ocorre a recorrência ao ideal de imitação e consequente emulação dos melhores com a aplicação do decoro e da verossimilhança, capacidade que garante a perfeição, e aplicam-se assim as tópicas desse gênero. Assim, a partir do *corpus* estudado, observa-se que essa prática poética de imitação é algo recorrente na lírica amora seiscentista.

Ao falar sobre a lírica amorosa desse período, percebe-se que ela é pautada por princípios poéticos e retóricos próprios, como o uso de ornamentos exemplificado pela metáfora, maneira pela qual a construção de imagens pelo leitor é possível e assim cumpre sua função de deleitar. Logo, com os sonetos de Juana Inés, percebeu-se a importância dos modelos dos melhores poetas para a produção seiscentista, pois no *corpus* analisado da

escritora encontra-se a reincidência do modelo do poeta espanhol através das tópicas líricas de amor cortês e do amor ausente, dessa maneira ela emula-se, não somente a ele, mas aos grandes poetas espanhóis.

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

HANSEN, J. A. Fênix Renascida e Postilhão de Apolo: Uma introdução. In: PÉCORA, A. *Poesia Seiscentista: Fênix Renascida e Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002.

HORTA, A. B. *Poetas do século de ouro espanhol: Poetas del siglo de oro*. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación y Ciencia de laEmbajada de Espana, 2000.

LACHAT, M. *A lírica amora seiscentista: poesia de amor agudo*. 2014. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-01102014-170241/pt-br.php>. Acesso em: 20 dez. 2017.

MUHANA, A. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Fapesp, 2002.

PÉCORA, A. *Poesia Seiscentista: Fênix Renascida e Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002.

POEMAS DEL ALMA. *Biografía de Francisco de Quevedo*. Disponível em: <https://www.poemas-del-alma.com/francisco-de-quevedo.htm>. Acesso em: 2 set. 2017.

POEMAS DEL ALMA. *Biografía de Sor Juana Inés de la Cruz*. Disponível em: <https://www.poemas-del-alma.com/sor-juana-ines-de-la-cruz.htm>. Acesso em: 2 set. 2017.

RIVERS, G. S. *Veintiún sonetos de Sórora Juana y su casuística del amor*. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132895.pdf>. Acesso em: 1º set. 2017.

YAVENDRAS.COM. *21 Poemas de Francisco de Quevedo*. Disponível em: <https://poemas.yavendras.com/francisco-de-quevedo/>. Acesso em: 3 set. 2017.

ABSTRACT

The poetic of the seventeenth has characteristics that distinguish it from the others along the full line of Literature. Among them is the ingenuity, the sharpness, the recurrence to decorations of decorous form, the emulation and the imitation. Thus, this study highlights the latter that is present, the ideal of imitation. Exemplifying it through the recidivism of the

production model of the Spanish poet Francisco de Quevedo, in the poems of S oror Juana Ines de la Cruz, Mexican that became one of the greatest highlights of seventeenth-century poetry. This article aims to analyze two lyrical sonnets written by Juana Inés that show the exercise of imitation poetry, from the model of the Spanish poet, making the author an example of recognition of the authority of the famous poet. Initially, a brief contextualization about the ideal of imitation present in seventeenth-century poetry is outlined. Later, in order to familiarize the reader, an approach is made to the authors of the work in question and the amorous topical lyric, finally the sequential analysis of the corpus of this research. From this analysis, it is possible to confirm the importance of the models for the literary environment of the seventeenth century, this ideal was present in the work of the Mexican poet, thus emulating the great poets of the Spanish Golden Age. As a theoretical contribution, Aristóteles (2005), Curtius (2013), Muhana (2002), Lachat (2013), Hansen (2002) and others are used.

Keywords: Seventeenth-century poetry. Imitation. Quevedo. Juana In s.

O procedimento retórico alegoria em quatro telas de Guiseppe Arcimboldo

Ariane Castro Alencar

RESUMO

A presente pesquisa trata da observação analítica sobre as relações e correspondências entre Pintura e Poesia, que visa evidenciar aspectos relevantes e comuns entre as duas artes, segundo preceitos retóricos largamente difundidos nos séculos XVI e XVII, obedecendo a critérios poéticos, políticos e teológicos, levando sempre em consideração as condições do contexto de produção do período. Essa análise será feita, mais precisamente, na obra de Giuseppe Arcimboldo, artista italiano do século XVI, que utilizou recursos pictóricos como elementos representativos para compor bustos humanos, utilizando-se da imitação e do decoro para adequar-se às mais diversas situações, dentre os recursos empregados a ilusão de ótica está presente em suas obras, e é regida pelo processo de analogia, que caracteriza a alegoria (diz *b* para significar *a*). Arcimboldo foi muito influente em seu período, assim como a Família Habsburgo, importante no mundo todo, (a família real brasileira e portuguesa tem descendência dos Habsburgo, além de outros países da Europa) a quem ele dedicou boa parte de sua vida e produziu as mais famosas de suas obras. Neste trabalho, o objetivo é identificar os aspectos poéticos e finalidades retóricas de quatro de suas obras: O cozinheiro (1571), Flora (1588), O Horticultor (1590) e Vertumnus (1590). Metodologicamente, este estudo é de base bibliográfica, de cunho histórico, a partir do qual as fontes originais do período são utilizadas. Para embasamento teórico, nos concentraremos na leitura de preceptistas retóricos, como o latino HORÁCIO (2014), o português Almeida (2002), e teóricos do período como Hansen (2006) e Carvalho (2007).

Palavras-chave: Arcimboldo. Alegoria. Pintura. Poesia.

Introdução

Partindo dos princípios da Alegoria, que quer dizer outro falar, dizer B para significar A, a Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como a modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso (HANSEN, 2006, p. 7), levando em conta a definição de Lausberg (1976):

Alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança a esse mesmo pensamento.

Com isso, partimos do pressuposto de que as obras são representações alegóricas que se perfazem como representação de outros elementos. Como prescrito por Hansen (2006), existem dois tipos de alegoria: a primeira, e que será base para este trabalho é a alegoria

construtiva ou retórica, também conhecida como “alegoria dos poetas” e a segunda que compreende uma alegoria interpretativa ou hermenêutica.

A escolha do tema e do objeto de estudo deste trabalho foi feita com base em pesquisas de cunho bibliográfico a partir do grupo de estudo Poesia e pintura: correspondências retóricas no século XVII. A partir dos estudos, foram escolhidas 4 obras de Arcimboldo como objetos desta pesquisa, quais sejam *Vertumnos* (1590), *Flora* (1588), *O Cozinheiro* (1571) e *O Horticultor* (1590). Com o objetivo de identificar os aspectos poéticos, com o auxílio do Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida **Poesia e pintura ou pintura e poesia** e as finalidades retóricas que compõe as pinturas de Arcimboldo (1571 a 1590), apoiados pela **Retórica e Poética** de Aristóteles. Além da **Arte poética** de Horácio e sua máxima *ut pictura poesis* que será abordada a posteriori. Dessas pinturas serão analisadas suas constituições alegóricas, os princípios de imitação da natureza, decoro e verossimilhança, além das finalidades retóricas *docere, movere e delectare*. Objetivando contribuir e disseminar os estudos acerca do tema e das várias possibilidades de pesquisas.

Desta maneira, faz-se necessária uma breve biografia do pintor, seguida das análises de acordo com as finalidades retóricas.

Vida e obra de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)

A história da família de Arcimboldo foi escrita pelo padre F. Paolo Morigia, contemporâneo e amigo do artista. Sabe-se muito pouco acerca do Jovem Giuseppe, imagina-se que seu talento e fama foram maiores do que o registrado, provavelmente tenha nascido em Milão, no ano de 1527. O tio avô de Giuseppe Arcimboldo deve ter exercido grande influência na sua vida, quando este era jovem, pois apresentou-o a artistas, estudiosos, escritores e humanistas importantes que costumavam frequentar sua casa. Tais contatos ajudaram, provavelmente, a lançar os alicerces para aquela reviravolta que viria acontecer na arte de Arcimboldo e que, de certo modo, foi considerada excêntrica. Até o ano de 1551 o pintor maneirista fez trabalhos juntamente com seu pai, depois disso não se tem registros, provavelmente esse tenha sido o ano da morte de seu progenitor.

Segundo Werner Kriegeskorte a sumptuosidade ornamental dos seus quadros, assim como a representação de várias cenas podem designar-se por *arcimboldescas*. Suas obras não eram assinadas como era de costume no período, não se tinha necessidade de autoria. Os poetas tinham a posse, mas não a propriedade da obra, pois inexistia o mercado como livre-

concorrência das mercadorias [...]; as obras integravam-se aos decoros das ocasiões solenes e polêmicas da hierarquia (Hansen, 2002, p. 28), porém não se deve duvidar da autenticidade de suas obras de Arcimboldo, pois comparações simples confirmam sua semelhança.

O artista milanês teve a oportunidade de trabalhar com o Imperador Fernando I e seus sucessores Imperadores Maximiliano II e Rudolfo II e como artista da corte produziu os seus mais famosos quadros como é o caso da série “Quatro Estações” e “Quatro elementos”. De acordo com Morigia (1592) ele era muito estimado pela corte, não só pelos seus quadros, mas também por muitas outras obras de arte e peças de madeira destinadas a ocasiões como torneios, jogos, casamentos, coroações, e, especialmente quando o Arquiduque Carlos da Áustria tomou esposa. Além de pintor, Arcimboldo serviu o Imperador como arquiteto, cenógrafo, engenheiro e especialista em arte e para isso era muito bem remunerado. Desde 1562 o pintor esteve à disposição da corte e somente em 1587, recebe uma licença para retornar a sua cidade de origem Milão, mesmo com esse afastamento Arcimboldo pintou dois de seus quadros mais famosos, Flora, a ninfa, e Vertumnus, enviadas a Praga, obras objetos de estudo deste artigo.

Aos 66 anos o pintor Giuseppe Arcimboldo faleceu no dia 11 de julho de 1593, deixando-nos um rico legado de arte, ciência e cultura de seu tempo.

Embora muitíssimo famoso enquanto vivo. Arcimboldo em breve foi esquecido após sua morte. Nos séculos XVII e XVIII quase não se lhe fez menção, e só em 1885 foi publicado um tratado de Dr. Carlo Casati, intitulado *Giuseppe Arcimboldi, pittoremilanese*, em que o artista é, principalmente, considerado pintor de retratos. (KRIEGESKORTE, 2006, p. 28).

Suas pinturas refletem o rosto daqueles que o representam seja pela sua profissão ou pelo seu cargo exercido. As obras de Arcimboldo não têm a intenção de agradar ou desagradar: elas são justas, pois como diz Aristóteles “o que é justo é o que deve ser almejado num discurso, mais do que não desagradar ou agradar” (*Idem*, p. 175) base do conceito de decoro, que prima pela adequabilidade de formas, metáforas e palavras às circunstâncias de composição, bem empregada pelo artista, pois este, dominava os preceitos da arte e o conhecimento das ciências.

Pintura e poesia

Utilizando-se como referência principal o Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida **Poesia e pintura ou pintura e poesia**, vimos que uma e outra são imitações de ações e representações de caracteres, onde temos a pintura e a poesia lado a lado, a despeito do que muito se consagrou em colocar a primeira como inferior a segunda. Temos que as artes se igualam à medida que pintura é como poesia e poesia é como pintura. Relações entre pintura e poesia, ambas possuem as mesmas finalidades retóricas: *docere, movere, delectare*.

Almeida também expõe as condições para o pintor ser reconhecido por sua arte, a primeira é baseada na ciência e que é preciso ser conhecedor do engenho e juízo, assim como a experiência para agregar valor à sua arte.

Da alçada desse juízo é saber fugir das inconveniências, saber quando usar da arte e quando fingir negligenciá-la, quando seguir a verdade e a natureza e quando encobri-las, o que eleger como matéria das pinturas e das poesias, como dispor concertadamente as palavras e as coisas, em suma, o que falar e o que calar. (ALMEIDA, 2002, p. 47).

Sendo assim, o pintor ou o poeta deve ser discreto quanto ao seu ofício, deve ser capaz de julgar cada obra valendo-se do decoro, da conveniência e da observação dos costumes. A segunda condição diz respeito à experiência, o pintor deve estar em constante aprendizado exercitar-se sempre aperfeiçoando suas habilidades, a imitação dos melhores modelos é o melhor caminho para se chegar à perfeição. E a terceira pertence à diligência a qual consiste em que “o pintor deve empregar todo seu estudo em limar suas obras, mas nunca com tanta indústria que fiquem mais do necessário retocadas e lambidas” conta Hansen.

Somando essas três condições o pintor será digno de fama, assim se fez Arcimboldo, com seus conhecimentos científicos, sua experiência e ainda colocando alma à sua obra, tornou-se um dos melhores pintores do seu tempo.

Alegoria dos poetas e análise

As obras de Arcimboldo não exprimem algo familiar ou comum, são diferentes, retratando por meio de alegorias aquilo que convém, levando em conta o que é apropriado ou não para a finalidade que se deseja alcançar, como expressa Aristóteles em sua Retórica que na poesia será inapropriado que um escravo ou alguém demasiado jovem ou sobre um assunto demasiado trivial pronuncie belas palavras. Este trabalho enfatiza o sentido do que seria

apropriado para cada situação e de adequação do discurso, que lado a lado as diferenças pictóricas se evidenciam, perfazendo seu potencial retórico, através das alegorias. Observando o caráter do orador (*ethos*), afetos dos ouvintes (*pathos*) e discurso lógico (*logos*), para assim cumprir o seu papel persuasivo.

As obras apresentam naturalidade e leveza, isso pode ter alguma relação com a questão de que além de pintor Guiseppe Arcimboldo também ter sido cientista e engenheiro. Dessa forma temos que seu conhecimento do corpo humano lhe deu grande vantagem para conseguir harmonizar tão brilhantemente os elementos que se propunha a utilizar nas dimensões do rosto e corpo humanos, não deixando passar detalhes importantes como músculos, dentes e feições. O que é importante destacar é que ele se utilizava apenas de elementos encontrados na natureza para suas construções, podemos dizer que Arcimboldo **imitava a natureza** para suas composições, isso respalda ainda mais o seu trabalho, em consonância com Aristóteles imitar é uma tendência natural do homem desde a infância (Aristóteles. 2005. p. 21), nos seiscentos com Almeida temos que a imitação é um melhoramento das coisas naturais por meio da técnica e também da emulação dos antigos. Seguindo os preceitos do Sublime de Dionísio “[...] a arte é acabada quando com esta [a natureza] se parece e, por sua vez, a natureza é bem sucedida quando dissimula a arte em seu seio.” (c. XXII, p. 94), reiterando com Almeida: “Assim como o pintor imita a natureza, ações e semelhanças de homem ou de qualquer animal, ou parte da terra, ou do mar, assim a pena retrata tudo” (ALMEIDA, 2002, p. 72), nas obras arcimboldianas temos, além dos vegetais, flores e frutas, que serão abordados a seguir, encontramos também animais aquáticos, terrestres e aves em outras obras.

A primeira obra a ser analisada é **Flora**. Finalizada no ano de 1588, foi pintada, quando Giuseppe já se encontrava em Milão, e não mais estava a serviço da Casa dos Habsburgos. Contudo, o artista aceitou o pedido do imperador Rudolfo II para que continuasse a trabalhar para ele.

Figura 1 - Flora



Fonte: ARCIMBOLDO, G. *Flora*. Disponível em: <https://arthistoryproject.com/artists/giuseppe-arcimboldo/flora/>. Acesso em: 16 jan. 2018.

Nessa imagem, à primeira vista, temos uma mulher representada somente por flores e folhas. Destacamos o colo e a face de Flora, que é composta por pétalas cor de rosa; a gola do seu vestido é feita por pequenas flores brancas, entre elas margaridas e flor de laranjeira, e o restante da roupa é feita de folhagens, para dar o contraste. Os cabelos são decorados com flores coloridas nos tons de laranja, vermelho, amarelo, azul e branco, tais como lírios, erysimum, tulipas, miosótis. A orelha é uma flor em tons de rosa, e o brinco é uma flor azul marinho, uma rosa, destacando suas faces rosadas, flores de todos os tipos e tamanhos, reforçando o caráter perecível da vida e da beleza. As flores lírio do vale, margarida e flor de laranjeira simbolizam pureza, inocência e amor eterno, são brancas; o branco, em todas as épocas, tem sido considerado um emblema de pureza, característica admirada e desejada em uma mulher no período em que a obra foi produzida.

Numa análise retórica e alegórica podemos dizer que Arcimboldo fez uso dos símiles, como se fizesse uma comparação da mulher com flores, “mulher como flor”, ou, ainda, enaltecendo o discurso, pode-se dizer “mulher é flor”, que se caracteriza como uma metáfora. Ou ainda dizer que Flora é uma alegoria da vida, em que a vida de uma flor é tão efêmera diante da imensidão do tempo e do universo, assim como a vida humana. Bem representada nos versos agudos de Gregório de Mattos em fins do século XVII: “Goza, goza da flor da

mocidade, que o tempo trota a toda ligeireza e imprime em cada flor sua pisada”, que emula um soneto gongórico “Mientras por competir con tu cabelo”, datado de 1582. O poema a seguir, escrito por Don Gregorio Comanini escritor contemporâneo de Arcimboldo, foi composto para o quadro:

Flora

Son'io Flora o purfiori? Se
fior, come di Flora Ho
colsembianteil riso?
Flora,
Come Flora è sol fiori?
Ah non fiorison'io; non io son Flora.
Anzison Flora, e fiori.
Fiormille, una sol Flora;
Vivi Fior, viva Flora.
Peròche i fiorfan Flora, e Flora i fiori.
Sai come? I fiori in Flora CangiosaggioPittore, e Flora in fiori.

(Don GregorioComanini)

Tanto no quadro como no poema, fica o questionamento se Flora é feita de flor ou se as flores a compõem. Veja que ambos, a pintura e o poema, evidenciam o sorriso da ninfa, sendo que o poema teria a própria Flora como eu-lírico. Na pintura e na poesia, ou na poesia e na pintura, entrelaçam-se os conceitos de flor e da personificação alegórica. Como diz Horácio em sua poética *ut picturia poesis*: poesia é como pintura. No caso do pintor, esse esforça-se por pintar uma imagem mais bela em favor da coisa, fazendo com que seja proveitosa e deleitosa.

A segunda obra é **Vertumnus**, finalizada no ano de 1590, e assim como **Flora**, foi pintada quando Giuseppe já se encontrava em Milão, e não mais estava a serviço da Casa dos Habsburgos.

Figura 2 – Vertumnus



Fonte: ARCIMBOLDO, G. *Vertumnus*. Disponível em: <http://vangoyourself.com/paintings/vertumnus/>. Acesso em: 16 jan. 2018.

Além de representar Rudolfo II, o Imperador, a obra é também uma referência ao antigo deus romano da vegetação e da transformação. Nessa pintura, a figura de um rosto masculino é construída com frutos, flores e vegetais, que sugerem a harmonia das quatro estações (KRIEGESKORTE, 2005), representada como uma figura imponente e bela. Nela, encontramos elementos das quatro estações. O busto de Vertumnus é composto por frutas nobres: uvas (verdes e pretas), figos, cerejas, romãs, alcachofra, trigo, vagens de ervilha, rabanetes, abobrinhas, abóbora, milho; podemos ver, ainda, uma faixa com flores cruzando o peito, o que é indício de nobreza. Tudo isso faz parte da composição da personagem/figura nobre que o busto representa. Sendo assim, temos uma função alegorizante ao Império dos Habsburgos e da perfeição da natureza: o imperador como figura grandiosa que lidera e governa o seu povo com harmonia. Don Gregorio Comanini também descreveu a tela em forma de versos, conforme exposto a seguir:

Vertumnus

Seja lá quem fores, ó tu, que assistes
Ao quadro raro, disforme, em que consisto

Na boca casquinadas estalando Todo o rosto pelo riso arrepanhado
 Ao descobrires algo, Zombarias nos olhos tremulando
 Todo o rosto pelo riso arrepanhado
 Ao descobrires algo inoportuno
 No que dá pelo nome de Vertumnus. P'los
 filhos de Apolo assim chamado -, P'los
 cantos dos antigos exalçado.
 A menos, pois, que possas capturar
 A fealdade que me embelezar,
 Não saberás que existe uma feiura
 Que transcende a própria formosura.
 Pese, embora, o aspecto conglobado
 Também há em mim diversidão,
 E é ela que fiel, e com verdade,
 Revela coisas várias, tais quais são. Franze
 agora a testa, ergue aos sobrolhos, Não te
 deixes vencer p'los escolhos, Porque se me
 ouvires com atenção,
 O que na arte anda escondido
 Talvez to possa revelar, amigo.
 No começo era o caos só o que havia:
 A Terra colossal, negra e vazia,
 O Céu amalgamado com o Fogo,
 O Fogo c'o Céu, o Céu c'o Fogo,
 Água e Ar, ambos à porfia,
 E'inda a Terra e o Fogo associados,
 Sem o Ar e Água desprezados,
 Reinava, pois, o caos e a desordem, Ausentes os contornos e a ordem. (...)

(...) É aspirar aos céus, constantemente,
 Como fazia Sileno, jovem grego,
 Qu'encantava seu rei benevolente
 E de que fala Platão, eloquente. Embora,
 pois de traços monstruosos Guardo em
 mim talentos mui honrosos Que se
 ocultam em meu rosto real. Confessa lá
 agora, e sê leal:
 Se é saber o recôndito que t'acalama: Então, meus véus arrancarei à alma.

Esses trechos do poema fazem uma interpretação do quadro, iniciando por uma breve apresentação de Vertumnus. Além das quatro estações fazendo alusão à tela, temos também, na figura do Imperador, os quatro elementos, referendando também a harmonia coexistente no modo de governar. Na leitura do poema encontram-se muitos aspectos concernentes com a pintura, o que reforça a máxima *ut pictura poesis*.

A terceira obra é **O Horticultor**, finalizada no ano de 1590. Comparando a presente tela com a anterior, pode-se perceber que a escolha de elementos para compor uma e outra

evidenciam as posições sociais ocupadas por cada um: uma composta por vegetais e frutos nobres, a outra com vegetais e frutos populares, menos nobres, revelando uma hierarquia social.

Figura 3 - O Horticultor



Fonte: ARCIMBOLDO, G. *O Horticultor*. Disponível em: <http://www.mdig.com.br/index.php?itemid=1683>. Acesso em: 16 jan. 2018.

Na pintura, tem-se, por um ângulo, uma tigela verde-escura transbordando com vários legumes, aparentemente sobrepostos de maneira despreziosa. Porém, quando se inverte completamente o quadro, a tal tigela de legumes transforma-se numa representação do rosto do cozinheiro. A representação do horticultor como uma alegoria de sua profissão está muito bem composta por Arcimboldo nessa tela, na qual utilizou, de forma suntuosa, empregando cada vegetal de maneira a compor o rosto do trabalhador, preocupando-se também com os efeitos ilusórios da pintura. Observa-se também o jogo de claro e escuro, para dar profundidade à tela e acentuar as deformidades. A figura do horticultor é composta por itens mais grosseiros: cebolas, cenouras, cogumelos, legumes que crescem embaixo da terra, expondo o lugar que ocupa o horticultor na hierarquia social do século XVI. Por não ser uma das profissões mais almejadas pela corte do período, é representado numa cabeça bochechuda e tosca.

Da mesma forma ocorre na tela **O cozinheiro**, obra concluída em 1571. O princípio de composição dessa tela é o mesmo do Horticultor. Arcimboldo possui outras telas de profissões, como O Advogado e o Bibliotecário; esses, por serem profissões prestigiadas, possuem outras representações.

Figura 4 - O Cozinheiro



Fonte: ARCIMBOLDO, G. *O Cozinheiro*. Disponível em: <http://www.mdig.com.br/index.php?itemid=1683>. Acesso em: 16 jan. 2018.

A reunião de artefatos que fazem parte da profissão do cozinheiro, a fim de transformá-los nele mesmo, como se pode ver na representação do horticultor. Em certa posição, vemos o rosto de um sujeito bastante “boçal”, expressão que significa, segundo o dicionário de Bluteau, rude, singelo, sem arte; virando a tela, vemos apenas alimentos sendo cobertos, alimentos representados por carnes, como é possível identificar do que seria um porco e uma codorna, em tamanhos desproporcionais, porém, empregados cuidadosamente para construir a fisionomia de um cozinheiro. Os princípios de verossimilhança empregados garantem uma maior aceitação do público, e o jogo ilusório admite observarmos de uma melhor forma a alegoria empregada. A alegorização presente na arte de Arcimboldo é imperial, tentando explicar como o sujeito dos quadros se relacionava com a vida na corte.

As alegorias são representações universais e transcendentais; por conta disso, obras produzidas há tanto tempo ainda remetem a temas atuais, em contraponto à alegoria clássica empregada por Arcimboldo é “mecânica, pois nela tudo pode significar tudo, uma vez que qualquer molde pode dar forma a não importa qual abstração, perdendo-se o típico” (HANSEN, 2006, p. 18), por isso as telas podem ter várias significações dependendo do vidente.

A prática poética e forense da alegoria como ornamento foi pensada inicialmente por Gregos e Romanos, que evidenciaram o caráter particular da prática e seu valor imanente.

A pintura, que no plano da concepção cobra seu sentido alegórico numa perspectiva transcendente, pode conservar formalmente, apenas do tema, um valor estético imanente, sendo então decorativa...” (HANSEN, 2006, p. 23).

Inferimos esse valor estético nas obras arcimboldianas, no período em que as telas foram produzidas a principal função era enfeitar o império.

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi identificar os aspectos poéticos e finalidades retóricas de quatro obras de Guiseppe Arcimboldo: O cozinheiro (1571), Flora (1588), O Horticultor (1590) e Vertumnus (1590). Por meio da análise das telas, conclui-se que compartilham dos preceitos retóricos exigidos para a sua construção, a partir das condições do contexto de produção do período século XVI, onde os princípios de imitação e decoro estavam em voga. Arcimboldo pode atribuir todo seu conhecimento de arte e ciência, sendo comparado a Leonardo da Vinci, nos seus trabalhos como pintor da corte dos Habsburgo.

As pinturas analisadas demonstram, com clareza, o modo decoroso com que o pintor se portava diante da arte, bem observadas em Vertumnus e no Horticultor, no qual ambas as pinturas são construídas com vegetais, porém a diferença com que é ornamentado cada uma é que faz o pintor ser tão admirado e louvado no seu período, uma composta por vegetais e frutos nobres, a outra com vegetais provenientes da terra, demonstrando suas posições sociais do período. Flora também aparenta ser nobre, pois é constituída por diversas flores da estação Primavera.

O cozinheiro, assim como o Horticultor, é uma representação da profissão. Arcimboldo possui outras telas de profissões, tais como O Advogado e o Bibliotecário; essas, por serem profissões prestigiadas, possuem outras representações. Utilizando as palavras de Manuel Pires de Almeida:

Se na pintura não houvesse variar cores, bastaria uma; mas como as coisas são diversas, e a imitação da natureza sobremodo varia, de necessidade se há de valer de muitas. Se na poesia não houvesse diferença de estilo, que decoro a comporia? (ALMEIDA, 2002, p. 108).

Nesse sentido, Arcimboldo utilizou técnicas de cores para diferenciar as suas telas, com a intenção de persuadir, deleitando, ensinando e movendo os ânimos dos videntes e apreciadores de sua arte, que podem ficar somente na superfície ou mergulhar nas suas alegorias. Além do que, pode-se verificar e concluir a respeito da pintura e poesia, duas artes unidas, com as mesmas finalidades.

Referências

ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARCIMBOLDO, G. *Flora*. Disponível em: <https://arthistoryproject.com/artists/giuseppe-arcimboldo/flora/>. Acesso em: 16 jan. 2018.

ARCIMBOLDO, G. *O Cozinheiro*. Disponível em: <http://www.mdig.com.br/index.php?itemid=1683>. Acesso em: 16 jan. 2018.

ARCIMBOLDO, G. *O Horticultor*. Disponível em: <http://www.mdig.com.br/index.php?itemid=1683>. Acesso em: 16 jan. 2018.

ARCIMBOLDO, G. *Vertumnus*. Disponível em: <http://vangoyourself.com/paintings/vertumnus/>. Acesso em: 16 jan. 2018.

CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

KRIEGESKORTE, W. *Arcimboldo*. Lisboa: Paisagem, 2006.

MUHANA, A. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora USP/ Fapesp, 2002.

ABSTRACT

The present research deals with the analytical observation on the relations and correspondences between Painting and Poetry, which aims to highlight relevant and common aspects between the two arts, according to rhetorical precepts widely disseminated in the XVI and XVII centuries, obeying poetic, political and theological criteria always taking into account the conditions of the production context of the period. More precisely, this analysis will be done in the work of Giuseppe Arcimboldo, an Italian artist of the sixteenth century, who used pictorial resources with representative elements to compose human busts, using imitation and decorum to suit the most diverse situations, among the resources employed in the illusion of optics are present in his works, and are governed by the process of analogy, which characterizes allegory. Arcimboldo was very influential in his period, as was the Habsburg Family, which is important all over the world (Brazilian and Portuguese royal families are descended from the Habsburgs and other European countries), to whom he devoted much of his life and produced the most famous of his works. In this work, the objective is to identify the poetic aspects and rhetorical purposes of four of his works: *The cook* (1571), *Flora* (1588), *The Horticulturist* (1590) and *Vertumnus* (1590). Methodologically, this study is based on bibliographical, historical, from which the original sources of the period are used. For theoretical background, we will focus on the reading of rhetorical precepts such as the Latin HORÁCIO (2014), the Portuguese Almeida (2002), and theoreticians of the period as Hansen (2006) and Carvalho (2007).

Keywords: Arcimbold. Allegory. Painting. Poetry.

Correspondências retóricas entre o romance *A uma dama que desmaiou de ver uma caveira*, de Serrão de Crasto, e a tela “O sonho do cavaleiro”, de Pereda

Camila Pereira de Sousa

RESUMO

O presente artigo é resultado de uma pesquisa sobre as correspondências retóricas entre a poesia e pintura do século XVII. Dessa maneira, tem como objetivo a análise comparativa do romance *A uma dama que desmaiou de ver uma caveira*, do poeta português António Serrão de Crasto (1610-1684), que está disponível na obra *História e Antologia da Literatura portuguesa*, e a tela “O sonho de um cavaleiro”, do espanhol Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678), um célebre pintor que dedicou sua produção a tradição pictórica da *Vanitas* e serviu de inspiração para muitos outros artistas. Desse modo, pretende salientar, mais especificadamente, a questão da moralização e a crítica as vaidades humanas de forma relacionada à emblemática fugacidade e metamorfose do tempo, presente em ambas as obras, ou seja, expor o tempo com uma dimensão moral, sendo um aspecto muito característico na composição literária da época, sob influência do pensamento cristão. No primeiro momento, faz-se uma contextualização com o panorama de produção literária da Península Ibérica do século XVII, apontando seus preceitos, a exemplo do ideal de imitação e a poesia de agudeza. Em seguida, a apresentação da tópica da *Vanitas* e sua representação na pintura e na literatura. Por último, a contextualização dos autores e análise do corpus da pesquisa, para em seguida verificar as correspondências retóricas existentes em ambas as artes, conforme preceitos instituídos nos tratados do período. A pesquisa é de cunho bibliográfico e tem como referencial teórico Carvalho (2007), Hansen (1989) Horácio (2005), Hatherly (1997), entre outros.

Palavras-chave: Poesia. Pintura. Retórica. *Vanitas*.

Introdução

Em meio à variada temática explorada nos poemas dos seiscentos, está a poesia de temática religiosa, que se destaca por ter como mote “a alegorização de conceitos moralizantes por meio do mundo natural, transpostos de textos sacros em profanos”. (HATHERLY, 1997, p. 48). Resultante dessa forma de produção, situa-se a tópica da *Vanitas*, uma reflexão sobre a fugacidade do tempo, das ilusões passageiras, de sua ação irreversível; por conseguinte, do reconhecimento da morte como fim da matéria humana. No tocante às tópicas da *Vanitas*, situam-se textos nos quais as temáticas estão centralizadas nas figuras de

cadáveres, imagens de caveiras, dentre outros símbolos da fugacidade do tempo. Nessa assertiva, Maria do Socorro Carvalho (2007) elucida que a temática será representada tanto por meio do registro dos retratos, epitáfios, epigramas e romances, como por contrafação, uma imitação realizada em escritura poética diferente ou mesmo oposta ao modelo que emula.

Com base no exposto, o presente artigo, fruto de uma pesquisa sobre as correspondências retóricas entre a poesia e a pintura do século XVII, pretende analisar, mais especificadamente, a questão da moralização e a crítica às vaidades humanas de forma relacionada à emblemática fugacidade e metamorfose do tempo presentes no romance *A uma dama que desmaiou de ver uma caveira*, do poeta português António Serrão de Crasto (1610-1684) e a tela “O sonho de um cavaleiro”, do espanhol Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678). Dessa maneira, expor o tempo com uma dimensão moral, sendo um aspecto muito característico na composição literária da época, sob influência do pensamento cristão.

No primeiro momento faz-se uma contextualização com o panorama de produção literária da Península Ibérica do século XVII, apontando seus preceitos, a exemplo do ideal de imitação e a poesia de agudeza. Posteriormente, a apresentação da tópica da *Vanitas* e sua representação na pintura e na literatura. A fim de atingir o objetivo proposto, esta pesquisa, de natureza bibliográfica, utilizará como orientação os pressupostos de Carvalho (2007) e Hansen (1989) acerca da produção poética produzida em Portugal do século XVII; Horácio (2005), com a sua arte poética; Hatherly (1997), com as discussões referentes à tópica da *Vanitas*, entre outros.

Poesia de agudeza do século XVII

A produção poética do século XVII, segundo Carvalho (2007, p. 19), está exposta a partir de diversos pontos de vista apresentados pela crítica literária. Nesse sentido, a pesquisadora chama atenção ao fato de que, de acordo com uma dessas visões, essa produção é resultante de uma “emulação decadente da poesia renascentista”, sendo que esta é idealizada como “estandarte de um suposto equilíbrio classicista, grave e invulgar”. Já em outro prisma, a poesia seiscentista é apontada como se atendessem sem divergências a determinados conceitos poéticos-retóricos das Antiguidades, empregados na época da contrarreformada de Portugal.

Continuamente a este último aspecto, os bons poetas são caracterizados por imitarem que os melhores poetas antigos, e alguns modernos, preservando, em linhas gerais, as restrições de decoro e verossimilhança. Nesse sentido, a pesquisadora afirma que a poesia teria como finalidade o deleite consoante a adequação, “atentado o apelo aos ânimos no ensinar a doutrina” (CARVALHO, 2007, p. 19). Com efeito, sinaliza a autora referida, que tais ideias possuem grande destaque nas artes do século XVII.

Sendo assim, para um melhor entendimento dos aspectos relacionados a modelos retórico-poéticos que configuram a poesia seiscentista é necessário apresentar os referenciais que serviram de base para essa produção, pois:

A arte dita barroca do século XVII Ibérico corresponde a uma reinterpretação de tópicos da retórica clássica, principalmente Aristóteles, Cícero e Quintiliano (HANSEN, 1989, p. 205).

Dessa maneira, tiveram uma contribuição muito relevante para a elaboração do conjunto de procedimentos retóricos relativos aos textos poéticos.

O discurso poético é escrito com base em três finalidades retóricas, que são: *movere*, *docere* e *delectare*. Fundamentados no ideal de imitação como base da composição poética e caracterizado por Aristóteles como natural aos homens, os poetas emulam¹ autoridades, modelos antigos, com o objetivo de alcançarem também o sucesso encontrado nos melhores, e assim, garantem o ideal de perfeição através da verossimilhança, que promoveria deleite aos leitores, sendo a causa final da poesia de agudeza, condicionado pela maravilha e o proveito. No que se refere à ideia da verossimilhança e à garantia de propiciar o efeito de persuasão, Carvalho afirma que:

A percepção de semelhanças, seguidas da construção argumentativa expressa em palavras adequadas, resume o procedimento verossímil que assegura o efeito persuasivo também na arte poética. O que vai interessar diretamente à poética de agudeza é que a construção de argumentos apresenta procedimento similar ao da construção da metáfora (CARVALHO, 2007, p. 51).

Dentro desse prisma, a justificativa é que a metáfora seiscentista é tida como sinônimo de agudeza, exatamente pela competência engenhosa do poeta em encontrar relações entre conceitos diferentes, obtendo reações por parte no leitor.

¹ Deve-se deixar clara a existência da diferença entre emulação e imitação. Com base em Dionísio de Halicarnasso em *O tratado de Imitação* conclui-se que a imitação é um exercício que, segundo determinados princípios teóricos, reconstrói um modelo. A emulação, por sua vez, é um discurso ou ação que contém uma bem sucedida semelhança do modelo.

O jesuíta e tratadista Baltasar Gracian, em seu *Tratado de Agudeza y Arte de Ingênio*, também discorre sobre a poética da agudeza na península Ibérica. Nesse tratado, a poesia de agudeza é “apresentada formalmente como uma faculdade que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes” (CARVALHO, 2007, p. 123). Ademais, Baltasar Gracian a apresenta em função de outros conceitos retóricos, como o engenho, concepto e arte. Em relação a este último, concepto, ele está definido, consoante a Gracian, como “ato de conhecimento que expressa a correspondência que se acha entre os objetos” (GRACIAN, 2001, p. 319 *apud* CARVALHO, 2007, p. 125), e é ele o responsável por centralizar os fundamentos da agudeza. Além disso, possui como característica o mecanismo de imitação da metáfora, por ser constituído de um intermeio entre a imagem formulada mentalmente e sua forma externada pela linguagem verbal.

Ainda no que concerne aos artificios utilizados pelos homens letrados dos seiscentos e importantes para o reconhecimento da composição poética da época, é interessante evidenciar o conceito de decoro. Tal conceito além de partilhar a medida de verossimilhança, deve possuir também um sentido de conveniência. Nesse sentido, é pertinente citá-lo como a adequação que o artífice deve ter a qualquer estilo, ao discurso elaborado de acordo com o que lhe é conveniente. Já a noção de engenho, apesar de ter adquirido várias formulações desde a Antiguidade greco-latina até o momento contra reformado das letras Ibéricas, no século XVII é tida como talento natural constituído por perspicácia e versatilidade, ou seja, está ligada à sensibilidade e habilidade do poeta. Por fim, a noção de juízo, que atua em todas as partes do discurso, compondo as regras, ajustando o engenho e a arte de forma pertinente (CARVALHO, 2007).

Poesia e pintura

Tendo como embasamento o procedimento mimético aristotélico, encontra-se a relação entre poesia e pintura, pois para Aristóteles a analogia entre as artes se estabelece através do conceito de imitação. Esta semelhança também se estabelece por meio da expressão horaciana *ut pictura poesis*. No trecho a seguir, Horácio, na obra *Arte Poética – Epistula ad Pisones*, discorre sobre esse pensamento:

Como a pintura é a poesia: uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico;

essa agradou uma vez; esta outra, dez vezes repetida, agradará sempre.
(HORACIO, 2005, p. 65).

Na passagem, a princípio, a noção de *ut pictura poesis* é evidenciada, ou seja, o vínculo existente entre pintura e poesia como sendo conceitos símiles. No que reporta à perspectiva do público, o pensador deixa claro que se leva em consideração o efeito provocado e o seu olhar crítico sobre a obra, que dependendo do gênero exigirá uma maneira apropriada de leitura.

Adma Muhana (2002), na introdução da obra *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado seiscentista*, de Manuel Pires de Almeida, retoma a afirmação de que a preceptiva acerca da poesia e da pintura é de base aristotélica. Ela explana que o tratado redigido por Manuel Pires de Almeida tem como base outros dois, que o precederam, um de Robertello e outro de Alberti, e que ambos forneceram a base para que Almeida fizesse uma reformulação de *ut pictura poesis*. Dentro dessa assertiva, convém destacar que para Almeida, a relação entre poesia e pintura se faz por homologia, seguindo a ideia expressa em *muta poesis, eloquens pictura*, ou seja, pintura é poesia muda, poesia é pintura que fala, sendo essa uma sentença de Simônides. Muhana (2002), citando ainda o tratadista Alberti, reitera que assim como a poesia, a pintura partilha de uma ideia de imitação e decoro. Além disso, também se constitui dos efeitos de *docere, movere e delectare*, exigindo por parte de quem a pratica um posicionamento e conhecimentos técnicos de seus preceitos para alcançar um fim.

Do mesmo modo, para que o poeta e o pintor adquiram o tão esperado êxito em suas produções, é necessário que possuam uma série de qualidades. Dentre elas, as já mencionadas anteriormente, como o engenho, juízo e arte. O juízo é estabelecido por meio da fuga das inconveniências, é saber julgar o que seria mais apropriado a ser utilizado em cada obra, segundo o decoro, a conveniência e a observação dos costumes, conforme ratificado por Carvalho (2007).

***Vanitas* na pintura e na literatura**

A tópica *Vanitas* expandiu-se e obteve grande popularidade na Europa tanto na literatura como na pintura, desde o fim do século XVI até início do século XVIII, pois obedecia tanto a fins ideológicos relacionados à doutrinação cristã católica, como causava impactos, discussões e, por fim, provocava deleite no público.

Segundo Hatherly (1997), na sociedade católica barroca existem duas posturas essenciais referentes ao tempo. A primeira é a negação do Mundo, que foi estimulada pela contrarreforma e que explora o medo e o castigo dos pecados. A segunda é a visão do tempo a ser celebrado por meio de atitudes festivas da sociedade estabelecida. Nesse sentido, em ambos os casos, o tempo será o eixo ao redor do qual tudo gira, pois vinculado a ele está:

De um lado, o apelo à salvação-tempus fugit! a morte está próxima, o castigo será terrível, não te descuides! [...] por outro lado: carpe diem! A vida é breve; goza enquanto podes (HATHERLY, 1997, p. 92).

Como consequência do Concílio de Trento, a temática da representação da morte passa a ser figura comum no período seiscentista. De forma simultânea, tendo como pressuposto uma passagem bíblica presente em Eclesiastes, expande-se por toda a península Ibérica a divulgação de obras da temática *Vanitas*, ligada ao desprezo às vaidades humanas, que é acentuada com *memento mori*². Isso pode ser explicado pelos novos modelos de consumo do fim da Idade Média, que contribuíram para a difusão por parte da Igreja Católica de expandir o pensamento que os bens de luxo não passavam de vaidades. Nesse sentido, a figura de um crânio humano serviria para alertar sobre a brevidade dessas vaidades (SCHINEIDER, 2009, p. 79 *apud* WITECK, 2012, p. 23). Assim, as pinturas tinham um sentido moralizador de que tudo é passageiro, assim como a vida terrena.

A tópica *Vanitas*, do ponto de vista iconográfico, se tornou muito comum em toda Europa, tanto no gênero Retrato como no da Natureza Morta, os quais serviam para descrever quadros com frutos apodrecidos, banquetes, flores entre outros objetos carregados dessa simbologia do tempo com essa carga moralizante, bem como aqueles com referências a riqueza, fama, saber e a glória do mundo. Dentre os pintores que mais se destacaram na emulação da *Vanitas* estão Antônio de Pereda y Salgado e Valdés Leal.

Na literatura, a temática expandiu-se com maior frequência relacionada à metamorfose do tempo, preferencialmente em como o tempo opera na beleza feminina, em que se utiliza a analogia com a rosa “tornando ambas emblemáticas da trágica efemeridade de todas as coisas desde mundo, partindo-se daí para as inevitáveis conclusões morais” (HATHERLY, 1997, p. 102). É nesse âmbito que a maioria dos poemas seiscentistas trazem consigo a metáfora da rosa.

² *Memento mori* é uma expressão latina muito difundida no período e que significa algo próximo de "lembre-se de que você é mortal", "lembre-se de que você vai morrer" ou traduzido mais exatamente, "lembre-se da morte".

Serrão de Crasto

António Serrão de Crasto, cristão novo, prestigiado poeta, nasceu por volta de 1613 e faleceu em 1684. Ele foi perseguido e preso pela Inquisição em 24 de maio de 1673, permanecendo em cárcere durante 10 anos. O motivo de sua prisão correspondia, como afirma Ribeiro (2009):

A duas denúncias de outros cristãos-novos, a acusação era extremamente vaga e correspondia exatamente, em todos os detalhes, com as instruções para o reconhecimento de práticas de judaizantes contidas nos Monitórios, que eram pregadas nas Igrejas: não comer carne de porco, guardar os sábados de trabalho, fazer jejuns em determinados dias da semana etc. (RIBEIRO, 2009, p. 430).

Ao mesmo tempo, a pesquisadora ressalta a dificuldade em afirmar algo sobre a crença do poeta. Serrão de Crasto negou, de forma contundente, durante todo seu longo processo, em resposta à Inquisição, a prática judaica. Sucumbiu apenas depois de 10 anos no cárcere, após duras sessões de tortura e da compreensão de que todos os membros de sua família já haviam confessado, revelando ser “praticante da Lei de Moisés e que para ‘contemporizar’ com o mundo vivia como cristão” (RIBEIRO, 2009, p. 434).

É digno de nota que Serrão de Crasto participou ativamente de atividades na Academia dos Singulares, a primeira Academia de Letras fundada em Portugal. A sua mais conhecida obra é o poema satírico “Os Ratos da Inquisição”, escrito durante os anos em que esteve em cárcere, e que foi publicado em 1883, por Camilo Castelo Branco.

Antonio de Pereda y Salgado

Antonio de Pereda y Salgado nasceu em Valladolid, em 1611 e morreu em Madrid, em 1678. Foi um célebre pintor espanhol que herdou do pai tal ofício. Ele foi enviado para Madri após se tornar órfão, e lá se tornou discípulo de Pedro de las Cuevas. Logo no início ganhou destaque, chamando atenção de muitos clientes. Primeiramente, foi protegido pelo Oidor do Conselho Real, Dom Francisco de Tejada, depois ficou sob tutela de Giovanni Battista Crescenzi, Marquês de La Torre. Este último deu a oportunidade a Pereda de um patrocínio real, abrindo-lhe as portas do palácio. A partir de então, participou de uma série de pinturas representando batalhas para o programa pictórico do Salão de Reinos do Palácio do Retiro do Buen.

As fontes antigas indicam que o falecimento de Crescenzi levou Pereda da esfera do palácio. Assim, com a morte de seu protetor, o pintor dimensionou sua produção para a pintura religiosa. De tal modo, ele pintou inúmeras naturezas mortas, um gênero ao qual Crescenzi já o havia indicado. Dentre suas criações mais interessantes podem ser citadas as reflexões morais obtidas em suas *Vanitas*, obras que constituem o grosso de sua produção.

Através de sua prática na arte da pintura obteve uma boa fonte de renda, muito embora também tenha obtido uma boa estabilidade econômica graças ao sucesso em transações comerciais. Por meio dessa segurança financeira adquiriu uma variedade de volumes de livros para sua biblioteca e seus estudos. Dentre suas produções, umas das mais conhecidas telas é O sonho do Cavaleiro (século VXII), carregada da simbologia moralizante de que as ilusões, os vícios e prazeres humanos são passageiros.

A UMA DAMA QUE DESMAIOU DE VER UMA CAVEIRA

Já fui flor, já fui bonina
Agora estou desta sorte,
Fui o retrato da vida Agora sou o da morte.

GLOSA

Se desmaias de me ver,
eu também de ver-te a ti,
pois qual tu te vês me vi,
e qual me vês hás-de ser;
esta caveira hás-de ter,
se te imaginas divina,
que eu também quando menina
fui um sol, fui uma aurora,
e se sou caveira agora,
já fui flor, já fui bonina.

Se me viras primavera,
sendo uma inveja das flores,
então mais te dera horrores,
então alento te dera;
secou esta verde hera
um cruel sopro da morte,
porque com seu braço forte
tudo prostra, tudo humilha,
que eu ontem fui maravilha, agora estou desta sorte.

Ver-me ontem era ventura,
Hoje ver-me horrores dou;
Hoje uma caveira sou, ontem flor da fermosura.

Foi tal a minha pintura,
tão valente e tão subida, tão
forte e tão presumida, tão
corada, tão fermosa, que soberba e vangloriosa fui o retrato da vida.

Acabou-se este portento,
já este sol se eclipsou,
já esta flor se murchou,
já se acabou este alento.
Como a vida foi um vento,
inda que correu tão forte,
acabou-se de tal sorte,
que sendo com meu ornato
ontem da vida retrato,
agora sou o da morte.
- Serrão de Crasto

O romance acima representa um aspecto do tempo alusivo à metamorfose, à transformação, em específico, em como trabalha sobre a beleza feminina de forma que o resultado desse processo é a degradação. É a partir de uma reflexão comum ao pensamento de cunho moralizante que o romance se deriva.

No mote, o eu-lírico, que é representado pela figura emblemática de uma caveira, é apontado numa alusão metafórica com uma flor, que representa a operação do tempo mediante a beleza, muito utilizada nas produções pertencente à tópica da *Vanitas*.

Na primeira estrofe, a caveira não esconde que, assim como a Dama, que desmaiou ao tomar impacto de realidade, ela também sofreu, pois também teve uma juventude. É nesse momento que faz um alerta para o futuro já previsível da moça, e mais uma vez utiliza metáforas para aproximá-la da realidade. A primeira dela é quando diz que foi um sol, a segunda uma aurora e a terceira mais uma vez a uma flor (bonina).

Na segunda estrofe, igualmente como na primeira, a caveira utiliza-se de metáfora para o relato de sua aparência do passado. Primeiramente, a referência à primavera, estação do ano favorável ao nascimento e debrochar, em que a natureza se torna mais bela que nunca. Afirma que a então verde hera secou, cumprindo o destino que lhe aguardara, ao que a morte “com seu braço forte” tudo vence, triunfa.

Na terceira, ainda continuando no paralelo com o passado, a caveira afirma que ao ver-se ontem era algo positivo, hoje horrorizante. E utiliza um recurso para afirmar que durante a vida deixou-se levar pela soberba e glória que representaram sua vida, o que mais

uma vez traz uma carga moralizante, uma vez que a caveira durante a vida possuía muitas vaidades.

Na última, a caveira já demonstra certa conformidade com a morte, com a transitoriedade da vida. O sol citado anteriormente já se eclipsou, a flor também já se degradou. A vida também é metaforizada pelo vento, é passageira, rápida e chegou à sorte de morte.

É por meio das construções imagéticas e do uso de metáforas com elementos da natureza que o poeta promove ensinamento sobre a fugacidade da vida humana. Dessa maneira, segue os preceitos morais guiados pelo pensamento cristão de que a exibição de vícios e a afirmação da morte como inevitável devem levar os homens a disporem de virtudes. É por esse motivo que o poeta possui a qualidade de ser engenhoso, pois demonstra ter versatilidade e habilidade técnica durante a construção do romance, seguindo assim as convenções retóricas.

Figura 1 - O sonho do cavaleiro



Antônio de Pereda. O sonho do Cavaleiro. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/495396027736089463/>. Acesso em: 10 jan. 2017.

A pintura acima retrata um cavaleiro dormindo enquanto um anjo lhe apresenta a natureza efêmera dos prazeres, das riquezas, das honras e da glória. Esse anjo também lhe mostra uma faixa, em que está escrito *aeterne pungit cito volat et occidit*, uma expressão latina tem com o significado de “nos atormenta eternamente, chega com rapidez e mata.”

À frente do cavaleiro está uma mesa repleta de objetos carregados metaforicamente da temática da *Vanitas*. O mais conhecido e impactante deles é o crânio, que remete ao resultado mais visível da ação da morte e de seu triunfo. O crânio está sobre uma pequena pilha de livros; esses, em conjunto com o globo terrestre, fazem referência ao conhecimento do mundo. Há ainda moedas e joias associadas à riqueza e à luxúria, causando a ideia de que

com o triunfo da morte de nada adiantam. Mais próximo do cavaleiro está um relógio, que além de evocar a velocidade fatídica do tempo, dá consciência da degradação da matéria e da vida. A vela também alude à fugacidade do tempo, pois quando está acesa significa a vida, porém, em um sopro, a morte. As flores, muito utilizadas pelos poetas e pintores como metáfora da perspicácia do tempo frente à fragilidade da matéria humana, desta vez estão ainda frescas, mas significam que estão a ponto de murcharem. Há ainda, no conjunto representativo moralizante, a presença de baralhos, armas e as roupas luxuosas do cavaleiro, que podem ser atribuídos aos vícios e prazeres humanos.

A obra atinge seu objetivo de atrair a atenção sobre a transitoriedade dos bens terrenos por meio da moralização, sobre como os vícios e riquezas de nada adiantam por conta da ação do tempo e da morte que é inevitável.

Dessa maneira, o pintor Pereda utiliza a pintura como um ensinamento dotado de força moralizante e orientado de acordo com os preceitos retóricos e religiosos do período, de maneira a mover e deleitar os videntes com base em instruções moralizantes, ou seja, com base do costume moral exigido, e dessa forma, configurando que o pintor seguiu a ideia do decoro difundida nos tratados estudados.

Considerações finais

Por intermédio da análise das obras, conclui-se que ambas compartilham dos preceitos retóricos exigidos para a sua construção. Nesse âmbito, exigem de seus artífices o uso de técnicas e qualidades para que cumpram com a sua finalidade de instruir e deleitar o expectador. Uma explicação dada para a moralização presente em ambas é que a influência do pensamento cristão se fez presente nos escritos dos seiscentos, no sentido de que:

Deus literalmente, troca de lugar com o homem, criando um homem a semelhança do pintor e do poeta, os quais por sua vez, participando da mesma razão divina, imitam o labor divino, ‘criando’ à Sua imagem” (MUHANA, 2002, p. 14).

Por isso o uso de referências e ensinamentos embasados no pensamento bíblico para guiar o homem dos seiscentos ao caminho divino. Outra forma também utilizada por ambas foi a exposição de vícios humanos, de maneira a levar os videntes a refletirem sobre seus atos e comportamentos terrenos.

Referências

- ARISTÓTELES. *Retórica*. Imprensa Nacional: casa da moeda, 2005.
- CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp. São Paulo, 2007.
- HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HATHERLY, A. *O ladrão Cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997.
- HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MUHANA, A. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora USP/ Fapesp, 2002.
- MUSEO DEL PRADO. *Pereda y Salgado*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pereda-y-salgado-antonio-de/b53e10b7-ade8-4311-8586-891442bdcc1c>. Acesso em: 15 jan. 2017.
- RIBEIRO, B. A. F. Identidade judaica na família do poeta marrano Antônio Serrão de Castro. In: LEWIN, H. (Coord.). *Identidade e cidadania: como se expressa o judaísmo brasileiro* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009.
- SALGADO, A. de P. y. *O sonho do Cavaleiro*. 1638. Disponível em: <https://www.pinterest.co.uk/pin/495396027736089463/>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- WITECK, A. P. G. *A Vanitas em obras de arte contemporânea: um estudo iconográfico*. 2012. 126f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2012.

ABSTRACT

This article is the result of a research on the rhetorical correspondences between poetry and painting of the seventeenth century. In this way, it aims at comparative analysis of the poem "To a lady who fainted from seeing a skull", by the Portuguese poet António Serrão de Crasto (1610-1684), which is available in the work History and Anthology of Portuguese Literature, and screen "The dream of a knight" by the Spanish Antonio de Pereda y Salgado (1611-1678), a famous painter who dedicated his production to the pictorial tradition of Vanitas and served as inspiration for many other artists. In this way, we intend to present, more specifically, the question of moralization and criticism of human vanities in a way related to the emblematic fugacity and metamorphosis of time, present in both works, that is, to expose time with a

moral dimension, being a very characteristic aspect in the literary composition of the time, under the influence of Christian thought. In the first moment a contextualization with the panorama of literary production of the Iberian peninsula of century XVII, pointing out its precepts, like the ideal of imitation and the poetry of sharpness. Then the presentation of the topic of Vanitas and its representation in art and letters. Finally, the contextualization of the authors and analysis of the corpus of the research, to then verify the rhetorical correspondences existing in both arts, according to precepts established in the treatises of the period. The research is of bibliographic character and has as theoretical reference Carvalho (2007), Hansen (1989) Horácio (2005), Hatherly (1997), among others.

Keywords: Poetry. Painting. Rhetoric. Vanitas.

Tradição lírica camoniana nas cartas de Mariana Alcoforado

Érica Araújo da Costa

RESUMO

Representante máxima da dor de amar, tópica recorrente do século XVII, Mariana Alcoforado, a famosa “freira de Beja”, assim se fez conhecer. Através de cinco cartas, cujo destinatário era supostamente o Conde de Chamilly, a *persona* lírica lamenta o amor não correspondido, ao tempo em que relata aos seus leitores segredos e intimidades desse suposto relacionamento, evocando referências camonianas sobre o amor e suas contradições. Salvantes questões de autoria destes escritos e veracidade do conteúdo, o presente artigo objetiva analisar e interpretar as *Cartas Portuguesas* como emulação da lírica amorosa camoniana. Sob a ótica de preceitos retóricos que guiam essas produções, o gênero epistolar, aqui estudado, é denominado por Cícero como “diálogo entre ausentes”, que ao falar mais proximamente tem por finalidade atrair a quem lê, através de um rico jogo retórico, ao deleite. As cartas de Sórora Mariana, segundo a classificação ciceroniana, pertencem ao estilo familiar, pois tratam de assuntos íntimos e são destinadas a um alguém próximo. Segundo Aristóteles, cujos preceitos retóricos são profundamente difundidos no Seiscentos, imitar é a função primeira de toda e qualquer arte, portanto a epístola, configurada como parte de um discurso é, por conseguinte, uma arte. O lirismo presente nas cartas da freira caracteriza-se como imitação camoniana, tão exercitada na poética seiscentista. Partindo desse princípio, esta dota de grande engenho, ao se fazer compreender como tal. Pesquisa de cunho bibliográfico e método dedutivo, este trabalho apoia-se em nomes como Muhana (2000), Aristóteles (2012) e Carvalho (2007), para sua composição teórica.

Palavras-chave: Cartas Portuguesas. Lírica. Camões. Retórica.

Mariana Alcoforado e a autoria feminina no século XVII

Mariana Alcoforado nasceu em 1640, na cidade de Beja, Portugal; fez parte, desde muito jovem até o final de sua vida em 1723, do Convento de Nossa Senhora da Conceição, da Ordem de Santa Clara, na mesma cidade. Seu nome veio a lume ainda no século XVII quando suas cartas, escritas em francês, foram descobertas e publicadas na França em 1669, anonimamente, sendo, posteriormente, atribuídas a um francês; em seguida traduzidas ao português, após alguns embates sobre essa questão, somente em 1810 finalmente foi concedida a Mariana a autoria delas (ALCOFORADO, 2016). Não há mais registros ou detalhes sobre a vida da freira, de modo que, para muitos, essa se configura como um mito, o que agrega encantamento ao que ela representa.

As cinco cartas fazem menção a um suposto romance com o Conde de Chamilly, oficial francês que serviu ao território luso durante a Guerra da Restauração, e são destinadas

a ele. Não há registro de correspondência alguma de Chamilly em resposta a Mariana, apesar de ela, em alguns trechos, apontar, insatisfatoriamente, sobre estas. De acordo com o que é narrado, a freira se apaixonou pelo oficial e ambos viveram um intenso romance. Findados os conflitos, ele teve que voltar a seu país de origem, deixando-a com a promessa de retornar; porém, não a cumpre. A partir desse mote, Mariana traduz, em suas missivas, todo seu sofrer amalgamado a vários outros anseios e sentimentos controversos. Da mesma maneira, por ausência de outros documentos sobre o oficial e sobre o relacionamento, a veracidade do conteúdo dos escritos ainda é questionada. Salvo tais questões, *Cartas Portuguesas* se configura como símbolo da mais profunda paixão que possa ter habitado o Seiscentos. Sórora Mariana consegue, com riqueza de estilo, traduzir em suas epístolas a mais profunda paixão, suas dores e esperanças. Seu notado prestígio se deve pela exuberância de seus escritos: a intensa poética com que conduz sua dor.

A existência “literária” de Mariana, considerando principalmente o período em que viveu e sobre o que escreveu, ao olhar atual é algo fora do comum. Porém nota-se um considerável número de religiosas que produziram poesia, teatro, epistolografia, autobiografia, dentre outros, nos Seiscentos. É válido destacar que: grande maioria das autoras é de origem espanhola ou portuguesa, de países impulsionadores do movimento de Contrarreforma, mesmo que nem todas as produções exerçam a temática religiosa. Contudo, poucas adquiriram a mesma fama da freira da Beja. Em meio a uma sociedade extremamente patriarcal, onde as mulheres eram silenciadas e excluídas de toda e qualquer manifestação cultural, os conventos surgiam para elas como um cenário de liberdade expressiva, a exemplo de Sórora Juana Inés. Todavia, esses tinham suas regras, mais rigorosas ou não; muitos escritos produzidos pelas freiras permaneceram também enclausurados em bibliotecas ou nos próprios conventos, durante anos, sendo ainda passíveis de mais descobertas (MAGALHÃES, 2008).

Alcoforado foge de todo e qualquer convencionalismo e senso comum, pois, ainda que tenha se tornado freira por ordem paterna, pôde viver e narrar em suas cartas seu amor e dores, com poeticidade e intensidade.

As bases para o gênero epistolar

Aristóteles, ao lançar as bases para as artes retóricas, esclarece que:

Não basta possuir o que é preciso dizer, mas se torna também forçoso expor o assunto de forma conveniente; e isso contribui em muito para mostrar de que tipo é o discurso. (ARISTÓTELES, 2012, p. 173).

Assim, é preciso coerência com o assunto tratado e o gênero utilizado, de modo que haja compreensão e o enunciador possa convencer seu público. Esse pressuposto, base da arte discursiva, é complementado quando afirma que “a virtude suprema da expressão enunciativa é a clareza. [...] se o discurso não comunicar algo com clareza, não cumprirá sua função própria.” (*Ibidem*, p. 176), ou seja, para que este alcance de forma satisfatória à audiência precisa ser conduzido com clareza, o que não é o mesmo que com linguagem simples, a dosagem das palavras está diretamente associada ao gênero, assunto e ao público; portanto saber guiar o tema tratado sob estes preceitos demonstra e atribui virtuosismo ao enunciador.

Na *Retórica*, Aristóteles discorre sobre a essencialidade da verdade discursiva, onde “o estilo apropriado torna o assunto convincente, pois, por paralogismo, o espírito do ouvinte é levado a pensar que aquele que está falando diz a verdade.” (*Idem*, p. 191). A forma como é conduzido o tema interfere diretamente sobre a quem se dirige. No caso da epístola, por fazer uso da proximidade para persuadir, se faz necessário maior cuidado; deste modo, tem-se uma das funções do discurso: *movere*, que busca o mover ou mudança dos ânimos do leitor ou ouvinte, para que a causa final seja alcançada, o deleite. O filósofo postula-nos, ainda, que para cada assunto, precisa-se apresentar um estilo e postura adequados, assim como aos sentimentos expressos, sejam cólera, indignação ou compaixão. Portanto, o orador precisa representar afetos verossímeis, a fim de que, através da movência dos ânimos, sua audiência possa crer em suas palavras, partilhando dos mesmos sentires.

Quanto à composição da personagem principal, a construção do seu caráter se dá pelas hipérboles por ela exercitadas. Em *Cartas Portuguesas*, a freira sofre a dor do abandono, de modo que configura sua dor pelo exercício retórico de imagens e sentimentos análogos, que buscam construir e intensificar sua imagem frente a seu destinatário. Longino, em *Do Sublime* (2005) – tratado da poética clássica – reforça a ideia sobre o impacto das emoções do autor ou orador em seus leitores ou público.

Não é a persuasão, mas a arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; invariavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar. (LONGINO, 2005, p. 72).

Assim demonstra que o arroubo emocional do escritor tende a alcançar mais profundamente seu leitor por reconhecimento.

A despeito do que se toma por retórica, que seriam textos, discursos e falas destinadas a grandes públicos que tratam de temáticas comuns, gerais e muitas das vezes moralizantes, o gênero epistolar conquistou seu espaço como tal, mesmo que não ceda a essas

particularidades. Este é definido por Cícero como “diálogo entre ausentes”, prática cortesã e sujeita aos preceitos retóricos, considerada, portanto, uma das artes retóricas, ainda que não implique um público de fato (MUHANA, 2000, p. 329).

Vencer a dificuldade de mostrar pelas palavras como as coisas são, em sua aparência, é ao que a arte retórica se dedica; vencer a dificuldade de mostrar pelas cartas o ânimo do escritor para alguém, em sua aparência, é ao que a arte epistolar visa.

Deste modo, o autor da epístola se faz de grande importância, pois se dedica a mostrar, através da carta, seu ânimo, seu humor. Pela proximidade de fala ou de sujeitos, essa se torna uma escrita mais natural e verdadeira, não requer, portanto, de grande ornato. A epístola se vale da retórica quando esta ensina ao seu orador como conduzir de maneira sensível seu discurso ao ouvinte, e por meio das palavras certas convencê-lo. O diálogo, nas cartas, se dá pela ausência de seus partícipes, e o escritor, por não possuir dos mesmos artifícios que o orador para amenizar ou elevar os elementos que mostrem a verdade das suas palavras, tende a mostrar-se mais cauteloso em sua construção, retomando à Aristóteles quanto a clareza e ao estilo do discurso, assim esclarece Muhana:

É apenas pela escolha e combinação das palavras que o escritor irá mostrar ao leitor o seu pensamento sobre as coisas, mostrando as coisas sobre as quais fala sob uma certa luz. (MUHANA, 2000, p. 331).

Mariana Alcoforado alcança esses pressupostos, pois mesmo que outrem leia suas cartas consegue compreender o que nela é narrado e perceber a verossimilhança em suas palavras, pois faz uso de uma linguagem clara e simples, apesar de poética. As cartas da Sórora pertencem, ainda, ao gênero epistolar *familiar*, também classificação ciceroniana (MUHANA, 2000, p. 333). Estas “referem-se a todas aquelas que são escritas não a parentes, ou nem só a eles, tratando de assuntos domésticos, mas a todos aqueles chamados ‘amigos’” (MUHANA, 2000, p. 333), e tratam de assuntos comuns a esses sujeitos. Como em *Cartas Portuguesas*, têm-se confidências de um relacionamento amoroso, feitas diretamente a quem compartiu dele.

A proximidade proposta pelo estilo discursivo da carta de fato se concretiza neste segundo gênero, aqui a relação entre ambos, quem escreve e para quem escreve se faz de grandiosa importância, pois “quem escreve, há de considerar quem é e para quem está escrevendo e sobre que assunto, pois as mesmas coisas não serão ditas a diferentes pessoas” (VIVES *apud* MUHANA, 2000, p. 336), de forma que o leitor possa estabelecer essa relação. Sua escrita deve-se mostrar o mais natural possível, a fim de se mostrar verdadeira. A carta

apresenta linguagem simplificada, pois se trata da representação de um diálogo, mesmo que uma única parte dele, pressupondo uma conversação corriqueira entre dois familiares.

A *Imitatio* Lírica

O gênero epistolar conceituado por Cícero, como já mencionado, configura-se como parte de um discurso, segue, portanto, os preceitos retóricos antepostos por Aristóteles acerca de estilo e clareza. Sobre os usos das palavras de acordo com o gênero e assunto, de como o orador – no caso das missivas, o escritor – deve conduzir seu discurso de forma a convencer quem o lê; as cartas de Mariana seguem a classificação ciceroniana de gênero familiar, pois representam a conversação de dois comuns com simplicidade, figura os ânimos de quem escreve, de forma a desenvolver-se mais natural e verdadeira. Logo, o gênero, por si só, caracteriza-se como imitação, outro conceito, também aristotélico, caro ao século XVII, que se dá pela emulação dos melhores escritores antigos ou coevos.

Segundo Aristóteles “palavras são imitações” (2012, p. 175), e imitar é algo natural ao homem, sendo desenvolvida desde a mais tenra idade. Tanto na *Retórica* como na *Poética* o filósofo postula-nos esta como origem de toda e qualquer arte, seja em prosa ou verso, podendo diferir quanto ao meio, objeto ou modo (ARISTÓTELES, 2005, p. 19); e sua prática resulta na perfeição poética. Essa, portanto, se torna essencial ao ideal de artífice seiscentista, pois:

Os autores seiscentistas concebem a imitação a partir da autoridade (*auctoritas*) dos melhores antigos, oradores e poetas, sendo autoridade definida como a excelência de um gênero. (CARVALHO, 2007, p. 102).

Assim, sobrepor-se ou mesmo igualar-se ao modelo emulado atribui engenho, grandiosidade a quem a realiza.

Partindo desse preceito de emulação, Camões instaura, mais uma vez, seu lugar como um dos maiores poetas de língua portuguesa, sendo incansavelmente versejado pelos artistas seiscentistas. Principalmente na poesia lírica, que ademais, se tornou gênero caracterizador do século XVII. Seu conceito se faz delicado, pois à distinção de outros, não se fazia menção deste na obra aristotélica, regente de toda produção artística seiscentista; assim como por não haver muitos tratados que falem sobre o gênero, na época, de maneira objetiva. Não obstante, este segue os preceitos retórico-poéticos vigentes. Então, conquista seu espaço e se configura

como gênero de estilo mediano e ao mesmo tempo elevado, considerado de grande importância entre os gêneros já consolidados (CARVALHO, 2007).

A lírica dedica-se a imitar as paixões, portanto a temática mais recorrente é a amorosa, que exercita o amor e os sentimentos atrelados a ele, e por via destes ensina a arte de amar, através do deleite. Assim, tem-se como principal modelo a lírica amorosa camoniana, que é circundada pelos mais complexos sentires, “o sofrimento amoroso, a mudança e seus dissabores, as dolorosas memórias do bem passado, as ilusórias esperanças de um futuro feliz” (SILVA, 2011, p. 172); e todos se fazem presentes em *Cartas Portuguesas*. Por ser tão versado no estilo e temas, a poesia de Camões trespassa a métrica poética e transita nos mais variados gêneros das belas letras seiscentistas, como nas cartas da freira da Beja. Sua lírica amorosa se configura como um lugar-comum nas produções da época, que se trata de:

Um conjunto de idéias e imagens já versadas sobre determinada questão que, se a princípio finita, universalizou-se pela abrangência cada vez maior que recebera numa determinada tradição de discursos. (CARVALHO, 2007, p. 124).

À maneira da temática amorosa, instituída pelo poeta português, e que transita sobre vários outros gêneros.

As “belas letras” seiscentistas são guiadas por um ideal de perfeição que implica à imitação, nela buscam-se emular os melhores, oradores ou poetas, antigos e ou modernos, assim como à natureza e, claro, a Deus. Assim faz a poesia lírica, que imita as paixões e demais sentimentos humanos e alcança os princípios retóricos aristotélicos, ao mover os ânimos, instruir e deleitar (*movere, docere e delectare*). Porém o lirismo não está presente somente na poesia, mas também nos demais gêneros que busquem figurar esses sentires através desses preceitos.

Diálogo camoniano de Mariana Alcoforado

À maneira dos poetas coevos, Mariana Alcoforado, com suas cartas, alcança essa visão sob o ideal de imitação seiscentista. Como já mencionado, *Cartas Portuguesas* falam das lembranças do amor vivido por uma freira e um oficial francês que servia no território luso, como este teve fim e os sentimentos da religiosa posteriores a esses acontecimentos, suas tristezas, mágoas, desejos e esperanças, bem como às consequências sofridas por ela no convento, por ousar viver esse relacionamento e, acima de tudo, não escondê-lo. As epístolas

apresentam lirismo de estilo camonianiano ao escrever sobre seus sentimentos e contradições, e é através disso que se faz clara a imitação ao poeta quinhentista.

Retomando as características e conceitos que circundam o gênero epistolar, essas o representam por: apresentar clareza quanto ao assunto tratado; constituir seu estilo fazendo uso de emoções, com fins retóricos de reconhecimento; servir-se da proximidade discursiva da epístola para persuadir; alcançar uma construção clara de seu caráter, como um alguém que sofre, através das figuras e emoções que transcreve e que transmite a quem as leem; e apresenta linguagem simplificada, juntamente aos jogos conceituais engenhosos, que se vale.

Alcoforado principia, em suas cartas, por mostrar grande mágoa ao ver-se abandonada por um alguém que lhe fez inúmeras juras e promessas:

Oh, infeliz, que foste enganado e a mim enganaste também com esperanças ilusórias. Uma paixão sobre a qual tinha feito tantos projetos de prazeres não te causa agora mais do que um mortal desespero, só comparável à crueldade da ausência que o provoca. E esta ausência, para a qual a minha dor, por mais que se esforce, não consegue encontrar um nome assaz funesto, há de então privar-me para sempre de fitar esses olhos onde eu vi tanto amor, esses olhos que me faziam saborear emoções que me cumulavam de alegria, que eram o meu tudo, a tal ponto que deles só precisava para viver? (ALCOFORADO, 2016, p. 17).

Como também expressa Camões nos versos: “Deixastes-me sentir os bens passados,/ para mor dor da dor que me ordenastes;/ então nū’hora juntos mos levastes,/ deixando em seu lugar males dobrados”, do soneto “Ah! Fortuna cruel! Ah! Duros fados!”, que também traduz a dor e mágoa deixadas pelo abandono do ser amado, evocando os bens passados, as lembranças, acentuando maior sofrer.

O ressentimento pela atitude e pela solidão em que vive e saudade que sente, faz com que desconsidere o motivo da ida e a veja como um abandono voluntário, por desamor. Além desta primeira carta, em vários pontos das demais, Mariana expressa seu ressentimento por tal ato, atribuindo desprezo por parte do oficial por pouco escrevê-la e quando o faz se mostra indiferente.

Ao analisar o tom emocional de todas as cinco cartas da religiosa, nota-se que seu ressentimento e revolta abreviam-se à chegada da última, e esta passa a, de certa forma, contentar-se por ter vivido tal romance e faz de suas lembranças sustento para seguir vivendo.

Seria preciso que nesses momentos, demasiado felizes, eu apelasse para a razão a fim de moderar o terrível excesso das minhas delícias e me anunciar tudo o que agora estou a sofrer... Mas eu entregava-me inteiramente a ti e não estava em condições de pensar naquilo que teria podido envenenar a minha alegria e impedir-me de gozar plenamente dos testemunhos ardentes

da tua paixão. Era-me demasiado agradável sentir que estava contigo para poder pensar que um dia te afastarias de mim. (ALCOFORADO, 2016, p. 27)

Nesse excerto, a freira evoca suas lembranças, para demonstrar quão intensa era sua paixão, e se sobrepunha a qualquer outra forma de pensar. À mesma maneira versa Camões no soneto “Doces lembranças da passada glória”:

Doces lembranças da passada glória,
que me tirou Fortuna roubadora, deixai
me repousar em paz ü'hora, que comigo ganhais pouca vitória.

Impressa tenho n'alma larga história
deste passado bem que nunca fora; ou fora, e não passara; mas já agora
em mim não pode haver mais que a memória.

Vivo em lembranças, mouro d'esquecido,
de quem sempre devera ser lembrado,
se lhe lembrara estado tão contente.

Oh! quem tornar pudera a ser nascido!
Soubera me lograr do bem passado,
se conhecer sobera o mal presente.

O trecho superior, referente à segunda carta, dialoga diretamente com os dizeres camonianos do soneto, onde em ambos se tem a figuração do sentimento de contentamento, apesar da dor da saudade, ao relembrar dos bons momentos do relacionamento vivido. Assim como certa culpa, por deixar-se viver tão intensamente tal paixão, sem medir as consequências, ou pensar que aquela poderia, hora ou outra, ter fim. A tristeza se compraz nas memórias felizes e estas passam então a alimentar os sentidos e dão razão ao existir da *persona* lírico.

Dísparos de analogias, dois outros trechos em *Cartas Portuguesas* se fazem, também, importantes na construção de suas emoções. Neste primeiro, contido também na segunda carta, nota-se a força e coragem da personagem ao lançar-se a essa paixão.

[...] não me arrependo de te haver adorado e sinto-me bem feliz por me teres seduzido! A tua ausência rigorosa, e talvez eterna, em nada diminui a veemência do meu amor. Quero que todos o saibam, e disso não faço mistério, que estou encantada por ter feito por ti tudo quanto fiz contra toda a espécie de decoro. A minha religião e a minha honra, faço-as consistir unicamente em te amar loucamente por toda a minha vida [...] (ALCOFORADO, 2016, p. 29).

Mariana diz não estar arrependida por ter vivido o relacionamento, tampouco resguardar-se, pois sendo freira, seria esperado que ela ao menos tentasse esconder ou negar o envolvimento amoroso. E demonstra que tal conduta tenaz é uma prova de seu amor, reforçando ainda que este é, para ela, único e eterno. Nessa carta, ainda, mesclam-se sentimentos de revolta, pela ausência, a vívidos desejos e esperança do retorno de seu amado.

Confesso, para vergonha minha, e sua, que me achei muito mais presa a estas bagatelas do que quero confessar. E senti que me eram de novo necessárias todas as minhas reflexões para me desfazer de cada uma delas em particular, quando já me gabava de não estar presa a si. Mas a gente acaba sempre por conseguir o que deseja, sobretudo quando, para tal, há tantas razões como neste caso. (ALCOFORADO, 2016, p. 62).

Neste último trecho, parte da última carta, Mariana apresenta-se já livre de todo ressentimento e disposta a – não deixar de amar, pois sabe que tamanho sentimento não findará facilmente – resignar-se e conviver de melhor forma com suas lembranças e saudades. Toda a epístola, como última que escreveu, manifesta um tom de despedida, principalmente referente à sua tão intensa dor. Há, também, a enunciação de que a saudade pelo ser amado tenha sido superada, porém, tamanho amor ainda vive; assim, Mariana se compraz por simplesmente amar, por ter vivido tão grande sentimento que nunca conhecera, ou pensara vivenciar.

Inúmeros seriam os trechos das epístolas de Mariana que dialogam com a poesia lírica camoniana, pois em todas, ela oscila por entre sentimentos controversos: acusa o ser amado, questiona-o e ao mesmo tempo pede-lhe perdão. É, também, significativo pontuar a relação destas cartas para com a tradição portuguesa trovadoresca, em principal às cantigas de amigo, pois ambas figuram as confissões amorosas de um sujeito feminino que sofre pelo amado que partiu (coita); assim como a presença deste sentimento tipicamente luso: a saudade.

Considerações finais

A partir das premissas que regiam as belas letras seiscentistas, nota-se que o lirismo presente nas cartas de Sórora Mariana Alcoforado caracteriza-se como imitação camoniana, portanto, essa dota de grande engenho, ao se fazer compreender como tal. É importante, também, salutar a figura e a construção do caráter da *persona* nas cartas; sendo um sujeito que sofre por ser abandonada, busca, ainda que negue, persuadir a quem lhe causa tamanho pesar, que retorne. A autora faz uso de suas epístolas para registrar e manter mais vívido seu imenso amor.

A despeito do gênero, Mariana é uma grande emuladora da lírica amorosa de Camões, ao figurar com virtuosismo na prosa os temas já versados por ele na poesia. Pela infinidade de emoções análogas ao amor presentes nas missivas da Sórora, alcança-se efetivo diálogo com grande parte da poética camoniana, que muito figurou sobre o tema e suas contradições. Sendo todas as artes geradas da imitação e principalmente as seiscentistas que partiam desse ideal que implicava perfeição, deduz-se que estas também partem do mesmo princípio.

Mesmo que, até então, não haja estudos mais precisos sobre essas epístolas, sob as perspectivas do gênero epistolar já caracterizado no século XVII, estes, referentes à imitação se tornam de grande valia para compreendê-las como genuína obra “literária” da época.

Referências

ALCOFORADO, M. *Cartas Portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad.: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farm house Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

CAMÕES, L. V. de. *Sonetos*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1872. Acesso em: 23 set. 2016.

CAMÕES, L. V. de. *Lírica*. Org.: José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

CUNHA, M. F. Camões na poesia barroca portuguesa. In: SILVA, V. A. e. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

LONGINO. *Do Sublime*. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

MAGALHÃES, I. A. de. *História e Antologia da Literatura Portuguesa: Século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

MUHANA, A. F. O gênero epistolar: diálogo *per absentiam*. In: *Discurso - Revista do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo*, n. 31, p. 329-45. São Paulo, Discurso Editorial, 2000.

ABSTRACT

Mariana Alcoforado, the famous "nun of Beja", was the most representative of the pain of love, a recurrent topical of the seventeenth century. Through five letters whose recipient was supposedly the Count of Chamilly, the lyrical *persona* regrets unrequited love, while telling its readers secrets and intimacies of this supposed relationship, evoking Cameronian references to love and its contradictions. This article aims at analyzing and interpreting the Portuguese Letters as emulation of the Cameronian amorous lyric. From the point of view of rhetorical precepts guiding these productions, the epistolary genre studied here is called by Cicero as a "dialogue among absentees," which, when speaking more closely, is intended to attract those who read, through a rich rhetorical game, treat. The letters of Sórora Mariana, according to the ciceronian classification, belong to the family style, because they deal with intimate matters and are destined for a close one. According to Aristotle, whose rhetorical precepts are deeply diffused in the period, imitation is the first function of any and all art, so the epistle, configured as part of a discourse, is therefore an art. The lyricism present in the letters of the nun is characterized as Cameronian imitation, so exercised in the poetic *Seiscentista*. Starting from this principle, this endowment of great ingenuity, when making itself understood as such. A bibliographical research and deductive method, this work is based on names such as Muhana (2000), Aristóteles (2012) and Carvalho (2007), for its theoretical composition.

Keywords: Portuguese Letters. Lyric. Camões. Rhetoric.

As alegorias da alegoria: a construção retórica do discurso metafórico em Utopia de Thomas More

Wagner dos Santos Rocha

RESUMO

Escrita em 1516, a *Utopia* de Thomas More é uma das obras-primas da literatura e da filosofia ocidental. Nela, o humanista inglês se propõe a descrever a organização sociopolítica da fictícia Ilha de Utopia, um lugar que exprime as virtudes que More considerava como essenciais para o bom convívio em sociedade. Feita nos moldes da literatura de viagem, a narrativa é contada através da fala do viajante português Rafael Hitlodeu, que residiu na Ilha de Utopia durante cinco anos, e que decide proferir ao autor um discurso sobre a melhor forma de se constituir uma república. Mais do que tentar criar uma sociedade benéfica aos olhos humanos, More apresenta em seu texto uma crítica moralizante à organização das sociedades europeias no início do século XVI, que continuavam a nutrir o vício por mais poder mesmo quando não precisavam. Logo, a fim de alcançar este objetivo ele se utiliza da alegoria, ou seja, a construção de um pensamento através de figurações, ao colocar estas metáforas continuadas em toda a sua construção, More pretende moralizar os governantes da época através de seu discurso. O presente trabalho se propõe a estudar a construção alegórica da Ilha de Utopia e suas instituições, compreendendo esse recurso retórico como forma de moralização, pois, organizando-se a partir de um ideal de nação, Utopia apresenta um modelo a ser almejado e seguido pelos dirigentes que vivenciavam as turbulências da reforma protestante, notadamente na Inglaterra, país de origem de More. Esta pesquisa possui caráter bibliográfico e caráter exploratório, apoiando-se teoricamente em nomes como Almino (2004), Hansen (2007) e Matos (2016).

Palavras-Chave: Alegoria. Moralização. Utopia. Thomas More.

O não-lugar moreano e a europa renascentista

Thomas More (1478-1535) foi um dos mais influentes humanistas ingleses, sendo inclusive uma das principais figuras do movimento a não aderir à Reforma Protestante que se instalava na Inglaterra no início do século XVI. Através de sua importância conseguiu cargos significativos como o de Chanceler e o de membro do Parlamento durante o reinado de Henrique VIII. Estudou em Oxford, onde conheceu outro pensador importante do período, Erasmo de Roterdã, autor de *Elogio da loucura*, com quem estabeleceu correspondência. Leitor dos filósofos clássicos, More possuía grande simpatia pelas doutrinas estoica e epicurista, além de contestar a tradição escolástica e promover uma educação política que pregava a liberdade de pensamento. Foi condenado à prisão por traição e depois à morte por manter-se firme em sua recusa ao novo matrimônio de Henrique VIII que contrariava um dos

dogmas da Igreja Católica, o qual diz que só é possível casar-se novamente em caso da morte do cônjuge anterior.

Escrito em latim, *Um pequeno livro verdadeiramente dourado, não menos benéfico que entretedor, do melhor estado de uma república e da nova ilha Utopia*, ou simplesmente *Utopia*, foi escrito por More em 1516. Ao cunhar essa palavra, o autor abriu as portas para o nascimento não só de uma nova literatura, que exploraria as possibilidades de boa organização de uma sociedade e a crítica às instituições, como são os casos de Campanella e Bacon, que posteriormente descreveram suas utopias em *A cidade do sol* e *A nova Atlântida*, mas também um ideal de igualdade e benevolência que se estende até os dias de hoje, e mesmo que existam diversas ressalvas e críticas quanto ao verbete, a ideia utópica ainda mostra-se essencial para o pensamento humano.

Dividido em duas partes, o livro descreve o encontro entre o autor, Pieter Gillies e o navegador português Rafael Hitlodeu. A primeira parte apresenta um diálogo político e filosófico sobre as falhas nos estados europeus; enquanto a segunda é um discurso de Hitlodeu sobre o projeto político da ilha que dá nome ao livro. Thomas More cita Utopia como a melhor das repúblicas e, curiosamente, tem esse *status* por se opor veementemente aos moldes europeus vigentes, supostamente superiores. Para a elaboração dessa obra, o autor se utiliza de um recurso retórico bastante difundido na Antiguidade e na Idade Média, a alegoria. Esse método é conceituado como uma metáfora continuada, que constrói um pensamento através de figurações, ou seja, mais do que expor o modelo de uma sociedade perfeita a sua maneira, o que está presente em *Utopia* é uma grande crítica moral à organização política e às relações internacionais das sociedades europeias do século XVI.

O início deste século é marcado por reformas de caráter político, social e, sobretudo, religioso. É uma época de contestação do poder da Igreja Católica, que colocava sua verdade como absoluta, mesmo que apresentasse incoerências e corrupções. Aliado a isso, a Inquisição continuava a orquestrar perseguições e proferir uma justiça cruel contra seus inimigos. Todos esses fatores serão decisivos para as reformas religiosas, que, influenciadas pelo Renascimento cultural, as teses de Lutero e pelo declínio do sistema feudal na Baixa Idade Média, tornaram-se responsáveis pelo fim do monopólio Católico na Europa. Essas mudanças influenciaram o advento de uma série de novas religiões que, embora cristãs, opunham-se aos dogmas dos Católicos Apostólicos Romanos e eram as chamadas religiões protestantes, entre elas está a Igreja Anglicana de Henrique VIII.

Nesse contexto, também é necessário pontuar a presença da escola humanista, a qual disseminou, através das universidades, um pensamento de caráter mais empático e racional, que foi absorvido pela Igreja, conferindo-lhe uma nova visão teológica, através de críticas ao seu comportamento nocivo e seus luxos. More, enquanto um dos mais influentes humanistas, preconizava uma reforma interna na Igreja, que a levaria a um estado de pureza abandonado pela corrupção.

Também foi uma época de descobertas e expansão. Ainda no século anterior, deu-se início ao poderio ultramarino europeu, responsável pela descoberta de diversos territórios, antes nunca vistos, e pelo crescimento do comércio. Chegavam ao continente relatos de viagens e lugares impressionantes, como é o caso dos escritos sobre as viagens de Américo Vespúcio, os quais serviram de base para o relato de Rafael Hitlodeu em *Utopia*, que, de acordo com More, teria estado a bordo em três das quatro viagens do navegador italiano. Esta expansão levou à colonização de diversos povos e à imposição da fé cristã pelo mundo, fazendo com que guerras por territórios se intensificassem ao longo do século, o que ocasionou a subjugação de diversos povos, oprimidos pelo trabalho contínuo, a fim de manter os exércitos e as cortes.

Aliado à expansão marítima estava o belicismo, um dos principais alvos de crítica feitos por More, que era amplamente praticado pelas cortes europeias, sempre preparadas para guerrear e que conseqüentemente geravam gastos insustentáveis ao Estado, acabando por ocasionar a miséria da grande maioria da população, enquanto a sede por poder e dinheiro só aumentava por parte dos nobres beligerantes. Atitudes que tinham como consequência direta a grande distinção entre as classes sociais, que só aumentou com o avanço dos séculos, bem como o apreço pela propriedade privada, o qual, segundo More, é um dos problemas mais graves dentro da Europa, convergindo para uma situação política injusta e desigual.

É possível observar, a partir desse contexto, que a obra *Utopia* é uma consequência direta do período em que Thomas More viveu, o que é corroborado por Sánchez: “[...] es evidente que se hacen alusiones directas en Utopía, no sólo del libro I, donde es evidente debido al contexto acerca del que hablan los personajes”¹ (SÁNCHEZ, 2011, p. 7). Ao ver que a situação europeia oferecia várias fórmulas desastrosas, o autor adota uma visão que procura se sobressair desses vícios e moralizar. Desta forma, o presente artigo organiza-se no sentido de analisar uma construção alegórica no livro de More, sobretudo quanto aos costumes, leis e às instituições da Ilha de Utopia para verificar o tropo de pensamento

¹ Tradução livre: É evidente que se fazem alusões diretas em Utopia, não apenas ao livro I, fato evidente em razão do contexto sobre o que falam os personagens.

proposto pelo autor enquanto crítica moral aos modelos políticos dos estados da Europa no século XVI.

Alegoria *in verbis* ou alegoria dos poetas

Como já comentamos, ao olhar para a *Utopia* de More, deve-se atentar para o fato de que a obra não diz exatamente o que está escrito, pois ao criar a melhor das repúblicas, o autor, na verdade, não procura majoritariamente a criação de um ideal, mas sim uma intenção didática para moralizar a sua realidade, a Europa. Segundo Prevost, tanto More quanto o seu contemporâneo, Erasmo de Roterdã, fazem isso através da tópica *Ridendo castigat mores*; e a esse mecanismo, o autor francês dá o nome de ironia utópica, que consiste basicamente em: “dire ou à montrer le contraire de ce que l’on pense afin de mieux faire entendre la vérité profonde”² (PREVOST, 1971, p. 161).

Já a Retórica clássica atribui a esta técnica de dizer algo para alcançar outros fins dentro de um discurso, o nome de alegoria. Em sua concepção, surge como um ornamento do discurso, sendo definida por Lausberg como: “[...] metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento [...]” (p. 283 *apud* HANSEN, 2007, p. 7), ou seja, é a construção de um pensamento através de formas figuradas. More organiza sua obra a partir desse tropo, pois se analisarmos o projeto político e as instituições da ilha de Utopia é possível observar o seu desvio dos modelos europeus, contudo, ao invés de se utilizar de um discurso filosófico direto, o autor utiliza deste ornamento discursivo para moralizar.

Vale lembrar que a alegoria segundo os preceitos retóricos, se divide em dois tipos. O primeiro, o qual iremos nos debruçar sobre, é definido como retórico ou construtivo, e recebe o nome de alegoria *in verbis* ou alegoria dos poetas, trata-se de uma técnica metafórica de uso poético, onde uma ideia é representada sem mencioná-la diretamente, através de outro sentido. O segundo é interpretativo ou hermenêutico e é chamado de alegoria *in factis* ou alegoria dos teólogos, este último tipo diz respeito à interpretação de textos sagrados através de um viés religioso, neste tropo, as palavras bem como as coisas do mundo são compreendidas como signos divinos. De acordo com Hansen,

[...] a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma semântica de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras. Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem uma dupla opção: analisar os

² Tradução livre: Dizer ou mostrar o contrário do que se pensa a fim de entender melhor a verdade profunda.

procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens ou acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (HANSEN, 2007, p. 9).

Assim, antes de analisar um texto alegórico é preciso enquadrá-lo em um dos dois tipos de alegoria existentes, pois *esses* funcionam a partir de determinados preceitos e técnicas que regulamentam seu uso como ornamento discursivo. No caso deste trabalho, já que o livro de Thomas More não se trata de um texto sagrado e tampouco incute sentidos figurados a algo preexistente, logo, não é possível categorizá-lo como alegoria *in factis*. Logo, a *Utopia* se apresenta como um exemplo de alegoria *in verbis*, pois organiza sua figuração a partir de convenções linguísticas para ornamentar um discurso próprio. Hansen ainda afirma que a alegoria é um procedimento intencional do autor, bem como a sua interpretação, a partir da qual são previstas regras para sua maior ou menor clareza.

Para Quintiliano (2015), a alegoria deve ser entendida a partir de sua etimologia, ou seja, pode apresentar algo em palavras e outra em sentido e algo totalmente diverso do sentido das palavras. O autor também a considera como uma extensão da metáfora, sendo quantitativa, pois enquanto a metáfora abrange apenas um termo isolado, a alegoria equivale a um enunciado, o que corresponde a um “[...] ‘pensamento’ que poderia ser expresso por um discurso simples, sem ornamento” (HANSEN, 2007, p. 30). Também é importante reiterar que Quintiliano alinha sua definição à comparação, além de conceber a alegoria como tropo, pois de acordo com a retórica, o tropo é definido como a transposição semântica de um signo presente em um microcontexto para outro signo, ausente e presente em um macrocontexto que o determina na leitura. São admitidos quatro tipos pelos quais a alegoria funciona como tropo (*Ibidem*, 2007, p. 29), sendo eles por metáfora/semelhança, por sinédoque/inclusão, metonímia/causalidade e ironia/oposição.

Hansen explicita um sistema semelhante ao que é proposto acima, ao analisar a ode *Ad Rempublicam* de Horácio, guiado pelos preceitos de comparação de Quintiliano. O poema descreve a viagem de um navio desprotegido através do mar bravio, onde são explicitados o medo e a incerteza de sua chegada ao porto pelos olhos de um marinheiro. De acordo com o autor, o poema teria sido escrito após a Batalha de Filipas, aproximadamente em 42 a.C., quando Pompeu foi assassinado no Egito e os generais Bruto e Cássio foram derrotados por Marco Antônio. Na breve análise, o navio descrito na ode horaciana remete à Roma desfalcada após a batalha e o iminente advento de uma guerra civil decorrente dos resultados

do conflito, além da condição do cidadão romano nesse ambiente catastrófico. Neste caso, Hansen admite o uso da alegoria tanto por semelhança como por inclusão.

Como já citado anteriormente por Prevost, existe em *Utopia*, a chamada ironia utópica, fato que pode ser corroborado por Sánchez (2011), o qual afirma que a obra de More funciona mediante a dicotomia utopia-ironia:

Lo utópico se entiende como lo ideal, frente a lo irónico, que es lo real, y así podríamos seguir con las correlaciones: lo utópico es lo irreal, lo inexistente, lo irrealizable, lo que no puede encontrarse en el campo inquieto de los acontecimientos, y lo irónico es lo vivo, lo imperfecto, lo cambiante, lo diferente a sí mismo, que cuenta, sin embargo, con la ventaja de ser palpable, concreto y utilizable, aunque dé problemas.³ (SÁNCHEZ, 2011, p. 2)

A partir disso, é possível afirmar que *Utopia* se utiliza da alegoria por ironia ou oposição para sua construção, pois como já exposto, a ilha de Utopia se opõe aos modelos europeus, e suas instituições demonstram perfeição diante de suas diferenças com a realidade.

A construção retórica do discurso metafórico em *utopia*

Antes de entrarmos propriamente nas comparações e oposições feitas por Thomas More em *Utopia*, para moralizar os estados europeus, devemos analisar a propriedade alegórica presente nos detalhes, e que também compõem a construção retórica do discurso. Sua crítica irônica e moral é composta por diversas brincadeiras, algumas delas envolvendo sobretudo o nome de pessoas e/ou lugares dentro da narrativa⁴. O primeiro caso que pode ser apontado é o título do livro/nome da ilha, a palavra utopia vem do grego, bem como as demais palavras aqui apresentadas, que deriva do prefixo *ou-* (não) e do sufixo *-topos* (lugar), que traduzindo livremente significa um não-lugar, um lugar que não existe. Ainda existem mais duas acepções, como é o caso apresentado por Matos (MORE, 2016, p. 227), o qual afirma que a palavra pode ter derivado do prefixo *eu-*, que significa bom, ou seja, a utopia seria um bom lugar, e por fim uma corruptela deste termo proposta pelo humanista francês Guillaume Budé, após a leitura da obra de More, em carta a Thomas Lupset, na qual diz que: “Quanto à

³ Tradução livre: O utópico entende-se como o ideal, frente ao irônico, que é o real, e assim poderíamos seguir com as correlações: o utópico é o irreal, o inexistente, o irrealizável, o que não pode encontrar-se no campo inquieto dos acontecimentos, e o irônico é o vivo, o imperfeito, aquilo que muda, o diferente de si mesmo, que conta, sem dúvida, com a vantagem de ser palpável, concreto e utilizável, mesmo que tenha problemas.

⁴ Todos os nomes e trechos de *Utopia* aqui presentes recorrem à tradução do latim para o português do livro feita por Márcio Meirelles Gouveia Júnior em 2016, publicado pela Editora Autêntica.

Ilha de Utopia, que também já ouvi ser chamada de Udepotia” (*Idem*, 2016, p. 215), que significa lugar do nunca ou não lugar em tempo algum.

Em seguida temos os nomes da capital de Utopia, *Amauroto*, traduzido como obscuro ou desconhecido, o rio que passa pela cidade, *Anidro*, cuja tradução é sem água, os vizinhos dos utopienses, os *acóreos* ou povo sem tropas, e os sábios da ilha, os *ademos* ou os sem povo. Neste meio, ainda se pode encontrar *morosofos*, nome dado aos eruditos de Utopia, e também o prefixo do qual deriva o nome do próprio More, que é a aglutinação das palavras louco e sábio. De acordo com Júnior, esta palavra configura “provavelmente uma brincadeira com o próprio nome, no mesmo tom que Erasmo de Roterdã fizera poucos anos antes da publicação de Utopia” (GOUVÊA JÚNIOR, 2016, p. 208).

Por fim, citamos aqui o nome do personagem Rafael Hitlodeu, que é cheio de significações, a começar pela origem bíblica, já que Rafael é um dos arcanjos bíblicos, ou seja, como a função desta ordem é a de serem mensageiros, o nome do navegador significa isso. Já Hitlodeu é uma aglutinação do termo sem sentido e do verbo distribuir, em grego. Desta forma, a composição do nome revela que Rafael Hitlodeu seria aquele que distribui mensagens sem sentido. Podemos ver que por trás de cada um dos nomes existe um tom satírico cunhado pelo autor, que acabam por recuperar a tópica *Ridendo castigat mores*. Se analisarmos estas estratégias a partir da definição de alegoria de Quintiliano, pode-se afirmar que se trata de uma alegoria composta por ironia.

Agora, analisamos algumas das instituições e as relações políticas presentes em *Utopia* que configuram oposição aos modelos europeus e seus vícios. Como já se sabe, o livro de Thomas More é dividido em duas partes, na primeira tem-se o diálogo político e filosófico entre o autor, Peter Gillies e Rafael Hitlodeu durante uma das viagens diplomáticas que More fez enquanto chanceler de Henrique VIII, e na segunda, o discurso de Rafael sobre a Ilha de Utopia, suas instituições e políticas. Como afirma Jameson (1997), ambas possuem uma correlação, pois enquanto uma cuida de enumerar os problemas dos Estados, a segunda propõe uma sociedade à margem que não se preocupa com nenhuma destas agruras, logo o que o autor intenta não é idealizar uma sociedade perfeita, mas sim uma atitude irônica diante de sua realidade. Como pudemos ver acima, todos os nomes relacionados à Utopia, remetem a inexistência de algo, seja o rio sem água, a cidade obscura ou os sábios-loucos, isto remete ao tom jocoso de More, mas também de que seu “bom lugar” não é um local que existe, mas uma grande ironia que procura educar os erros dos Estados europeus.

Um dos primeiros aspectos que podem ser citados em oposição é a liberdade racional que prospera de Utopia, além do ideal comunitário, pois a ilha é regrada com a participação de todos. A composição política desta república a partir da eleição de um magistrado a cada grupo de trinta famílias, estes por sua vez, são presididos pelos chamados traníboros, e juntas estas duas classes elegem um príncipe entre quatro candidatos, que também são escolhidos pelo povo. Quanto ao príncipe, este tem magistratura vitalícia, contanto que não se torne tirano, pois caso aconteça, o mesmo pode ser destituído do cargo, além do que, os magistrados não são arrogantes, sendo inclusive chamados de pais pelos habitantes.

Sobre as leis, o discurso de Rafael revela que os utopienses:

Têm apenas umas poucas leis, que já bastam para as suas instituições. Reprovam nos outros povos, sobretudo o incontável número de tomos de leis e comentários, que ainda assim não lhes são suficientes” (MORE, 2016, p. 159).

Este caráter está em clara contradição aos modelos que se têm nas constituições não apenas no século XVI, mas em praticamente todos os documentos federais até os dias de hoje. Em razão destas poucas leis, “[...] todos são peritos em leis, [...] e ademais, quanto mais simples for sua interpretação, mais justas eles as consideram” (MORE, 2016, p. 161), contrariando mais um ponto que falha nos documentos oficiais de uma nação.

Também é possível ver que existe a presença da liberdade religiosa no território utopiense. Em seu discurso, Rafael comenta que Utopos, o conquistador e unificador da Ilha de Utopia, viu que o melhor caminho de unificar os povos seria a livre escolha religiosa, o que evitaria perseguições, debates e conflitos em torno desse assunto. Como é possível acompanhar na seguinte parte do discurso:

Há várias religiões não só na ilha, mas também em cada cidade. Uns utopienses veneram como deus o sol, outros, a lua, e outros ainda, os planetas errantes. Há também aqueles que veneram algum homem, cuja glória e virtude outrora se destacaram, não apenas como um deus, mas mesmo como deus supremo. Porém, a maior parte dos utopienses, que, é por certo, sua parcela mais sábia, não crê em nada disso, mas apenas em um único poder divino, desconhecido, eterno, infinito, inexplicável, muito acima da compreensão humana, difuso por todo o universo, como uma força e não como massa. (MORE, 2016, p. 179).

Aqui podemos depreender a oposição quanto ao real, pois a Igreja Católica, impunha seus dogmas sobre todos, perseguindo a quem se opusesse e até mesmo utilizando-se da força para coagir suas crenças. More, mesmo sendo católico, era veementemente contrário à imposição da religião e pregava a liberdade religiosa, sempre tentando unificar os povos

através da doutrina católica, mas ao contrário do que acontecia, ele e seus colegas humanistas tentavam inculcar racionalidade à religião. Por isso, quando da questão religiosa em Utopia, surge a figura de Mitra, este ser divino e único, que sobrepunha todos os outros em racionalidade, logo, toda a multiplicidade de religiões acabaria por se tornar unitária. Como é possível ver no seguinte trecho:

Aos poucos, todos os utopienses se afastaram dessa multiplicidade de superstições, e dedicam-se àquela única religião que parece ultrapassar em racionalidade as demais. (MORE, 2016, p. 181).

Tampouco em Utopia existe perseguição religiosa, pois existe um princípio de respeito às crenças do outro que em hipótese alguma é transgredido. Assim, não se pode prejudicar ninguém em nome da religião, pois o povo pode escolher suas crenças e os vários cultos coexistem em harmonia ecumênica. Além disso, o fanatismo e a intolerância religiosa são severamente punidos, como no trecho em que Rafael descreve o episódio em que um utopiense convertido ao cristianismo profere um discurso de ódio sobre as demais crenças da ilha, chamando-as de profanas:

Depois de pregar tais coisas por muito tempo, os utopienses o fizeram réu, mas não por desrespeito à religião, e sim pelo tumulto excitado na população. Além disso, eles o processaram e condenaram ao exílio, uma vez que suas mais antigas instituições que ninguém seja prejudicado em razão da religião que professa (MORE, 2016, p. 183).

Em seguida, vemos os benefícios da paz presentes em Utopia. Pois ao contrário dos nobres europeus, que viam a guerra como algo lucrativo, para os utopienses esta é algo repulsivo, contudo, é praticada por eles para fins de defesa do território, e somente neste caso. Este ponto pode ser identificado como uma crítica direta a Henrique VIII, que travou diversas guerras por ganância ou por paixão pela glória militar. Almino pontua que: “o relato deixa claro que o orgulho é o motor da guerra” (ALMINO, 2004, p. 12), como pode ser visto no trecho a seguir:

Os utopienses abominam a guerra, como algo de todo bestial, embora nenhuma besta recorra à guerra tão assiduamente como os homens. Contra o costume de todas as nações, eles consideram injusta e inglória, a glória buscada na guerra. (MORE, 2016, p. 165).

É impossível deixar de pontuar os princípios de igualdade pregados pelos utopienses. A começar pela distribuição de riquezas, que é feita de forma proporcional, através de concílios anuais entre representantes de todas as cidades da ilha que analisam onde existe

abundância ou escassez de recursos para que o problema seja resolvido, desta forma não há espaço para a existência da pobreza dos indivíduos, pois “[...] toda a ilha é uma família” (*Ibidem*, 2016, p. 119). Este ideal comunitário pode ser visto também nas questões de educação e divisão do trabalho, além da não-distinção de gênero, pois o sexo feminino não é excluído das tarefas e dos cargos importantes, pois existem até mesmo sacerdotisas na Ilha.

Deve-se comentar também sobre o desapego material dos habitantes. Segundo Hitlodeu, a ilha é abundante em ouro e prata, contudo, como estes já são fartos de comida, roupas e os demais utensílios para viver em prosperidade, estes metais são considerados menos necessários do que o ferro, por exemplo. O contato com os povos exteriores revelou aos sábios utopienses o apreço que as pessoas têm com estes metais e para evitar que os indivíduos da ilha os cobicem, os materiais são transformados em:

[...] urinóis e os vasos mais vis, não apenas dos palácios públicos, mas também das casas privadas. E ainda fabricam, dos mesmos materiais, as correntes e os pesados grilhões com que são presos os escravos. (MORE, 2016, p. 121).

Os habitantes ainda consideram vis as pessoas que portam qualquer peça de ouro ou prata, afirmando que somente “[...] crianças se interessam por essas quinquilharias” (MORE, 2016, p. 123). Mais uma vez, é pouco possível pensar em algo desta natureza em qualquer realidade, seja passado ou presente.

Dentre os episódios que comprovam este desapego, um em particular merece atenção, quando embaixadores de um outro território chegam até Utopia sem conhecer os costumes da ilha, e são amplamente zombados pelos nativos, que os consideram pessoas de caráter vergonhoso e muito engraçadas. Como é possível observar no seguinte trecho: “‘Vê, mãe, que grande tolo é aquele que ainda usa as pérolas e as pedras como se fosse uma criancinha’. Mas as mães, em tom sério, lhes respondiam: ‘Cala-te filho. Creio que este deve ser um dos bufões dos embaixadores’” (MORE, 2016, p. 125). Com esta figura, More consegue alcançar o ponto máximo de sua ironia alegórica, ao mostrar que os nobres que tanto prezam pela riqueza e pelos bens materiais não passam de bobos.

Considerações finais

Tomando como base o conceito de alegoria forjado por Quintiliano, e apresentado por Hansen, o qual afirma que a alegoria pode ser de quatro tipos, e a partir da análise da obra de Thomas More, é possível afirmar que *Utopia* se constrói como alegoria de ironia ou oposição,

uma técnica retórica que busca um ideal moralizante em seu tropo. Ao construir o que chama de “a melhor das repúblicas”, o autor na verdade realiza uma crítica aos meios políticos, religiosos e sociais da sociedade europeia, o que pode ser afirmado com a etimologia da palavra utopia, que significa o lugar que não existe ou não lugar em tempo algum, ou no nome do conhecedor deste local, Rafael Hitlodeu, o mensageiro que distribui mensagens sem sentido, ou seja, o que existe na obra é uma grande ironia por trás deste local, que é imaginário e só serve para contrapor os vícios, estes que são reais e precisam ser evitados.

Os costumes da ilha de Utopia parecem esquisitos aos olhos, pois como o autor mesmo coloca: “é certo que tudo aquilo que se ouve sobre os costumes diferentes, quanto mais distantes forem estes costumes de nós, tanto mais demonstram ser inacreditáveis” (MORE, 2016, p. 121). Neste caso, eles realmente não existem, contudo não seriam abomináveis se fossem verdadeiros, pois pregam a igualdade e o respeito entre as crenças, o desapego material, o horror à guerra e o ideal comunitário, fatores faltosos no século XVI, e que continuam faltosos hoje, e nisto podemos ver a atualidade da crítica de More e como sua *Utopia* continua relevante na literatura e na filosofia ocidental.

Referências

- ALMINO, J. A utopia é um império. In: MORE, T. *Utopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2007.
- JAMESON, F. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- GOUVÊA JÚNIOR, M. M. G. Notas do tradutor. In: MORE, T. *Utopia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- MATOS, A. Utopia: passado, presente e futuro de um não lugar, variações sobre um tema de Thomas More. In: MORE, T. *Utopia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- MORE, T. *Utopia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- PREVOST, A. L’Utopie: le genre littéraire. *Moreana*, v. 31-32, p. 161-168, 1971.
- QUINTILIANO, M. F. *Instituição oratória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- SÁNCHEZ, J. A. *Utopía e ironía en el contexto de Tomás Moro*. *Revista De Filosofía*, v. 36, n. 1., p. 29-51, 2011.

ABSTRACT

Written in 1516, Thomas More's *Utopia* is one of the masterpieces of Western literature and philosophy. In it, the English humanist proposes to describe the sociopolitical organization of the fictitious Island of Utopia, a place that expresses the virtues that More considered essential to good living in society. Made along the lines of travel literature, the narrative is told through the speech of the Portuguese traveler Rafael Hitlodeu, who lived on the island of Utopia for five years, and who decides to give the author a speech on the best way to constitute a republic. Rather than trying to create a beneficial society to human eyes, More presents in his text a moralizing critique of the organization of European societies in the early sixteenth century, which continued to nurture addiction for more power even when they did not need it. Therefore, in order to achieve this goal he uses allegory, that is, the construction of a thought through figurations, by placing these continued metaphors throughout its construction, More intends to moralize the rulers of the time through his speech. The present work proposes to study the allegorical construction of the Island of Utopia and its institutions, understanding this rhetorical resource as a form of moralization, since, being organized on an ideal of nation, Utopia presents a model to be desired and followed by the leaders who experienced the turbulence of the Protestant reform, notably in England, More's origin country. This research has a bibliographic and exploratory character, theoretically based on names such as Almino (2004), Hansen (2007) and Matos (2016).

Keywords: Allegory. Moralization. Utopia.

Roseira Poética, de Simão Cardoso: alegoria moralizante na fênix renascida

Shenna Luíssa Motta Rocha

RESUMO

Antologia com obras portuguesas do século XVII, *A Fênix Renascida* foi organizada e editada em Lisboa entre os anos 1716 e 1728 por Matias Pereira da Silva. A obra apresenta poemas escritos tanto em português quanto em espanhol e é composta pelos feitos poéticos dos melhores engenhos portugueses, de acordo com seu subtítulo. Nesse contexto, as representações poéticas seiscentistas ibéricas obedecem a um conjunto de preceitos estabelecidos para guiar o homem letrado e discreto. Tais preceitos não figuram apenas no âmbito da construção poética, mas também no que tange à doutrinação católica, como o tema da reflexão moral, que ilustra a condição de nulidade do homem diante dos desígnios de Deus. Essa reflexão moral baseia-se na doutrina estoica atualizada pelo cristianismo, altamente em voga no período da Contrarreforma. O tema central do presente artigo, portanto, é a verificação dessa doutrina moralizante cristã no exercício poético a partir de construções metafóricas que remetam o homem a sua condição primeira: ser perecível e sujeito à ação do tempo. Os objetivos são analisar a imitação poética de cunho moralizante, contemplando suas fontes religiosas e filosóficas no intuito de verificar no poema *Roseira Poética*, de Simão Cardoso, a representação dessa temática moralizante a partir da metáfora da rosa, imagem primeira da fugacidade do tempo e ilustração dos efeitos deste sobre o homem e a humanidade, de modo geral. Objetivamos compreender, ainda, o procedimento alegórico utilizado nesta composição. Nossa pesquisa é de cunho bibliográfico, fundamentada teoricamente em nomes como Hansen (2006), Muhana (2006), Carvalho (2007), Lachat (2013). Decorrente das análises realizadas, temos um resultado que se fundamenta na seguinte ideia: o discurso ficcional poético não toca diretamente a verdade da revelação, sendo criação humana, mas essa mesma criação humana é veículo da doutrina por imitar os signos de Deus nas suas duas escrituras: a Bíblia e o mundo. No poema, a organização das imagens metafóricas compõe uma alegoria da vida humana, ao passo que afirmam o ensinamento doutrinário. A lenta transformação da vida em morte é verificada pela transformação que, ao longo do poema, sofrem os ‘objetos’.

Palavras-chave: Alegoria. Moralização. Poética. Rosa.

Considerações Iniciais

Antologia poética do século XVII, reúne as representações poéticas de escritores portugueses que escreveram sob a égide clássica, segundo preceitos da poesia de imitação e da agudeza. Princípios estes guiados pelas mimese e verossimilhança aristotélicas amplamente difundidas e atualizadas ao longo da Idade Média e do período clássico, incluídos aqui o que se convencionou chamar Barroco e o Arcadismo.

O propósito dessa antologia seiscentista é trazer luz aos nomes de poetas esquecidos, tendo em vista ter sido o século XVII extremamente fértil em número de poetas e poemas produzidos, incluindo aí nomes, inclusive femininos, como os de Violante do Céu, Maria do Céu e Maria Madalena da Glória, sendo a primeira uma das mais conhecidas, ao contrário do que rezam os manuais de literatura atual que apresentam apenas nomes masculinos para o período.

Dentre os autores presentes na *Fênix*, temos D. Simão Cardoso: autor de vários poemas de temática moralizante, seu nome está presente não apenas na *Fênix Renascida*, mas integra também a Academia dos Singulares, fundada em Lisboa no ano de 1628, tendo os escritos de seus autores coligidos sob dois tomos entre os anos de 1664 e 1665. D. Simão Cardoso, portanto, integra duas das principais antologias do seiscentismo: A *Fênix Renascida* e Academia dos Singulares. Ambas as ocasiões destacam-se pelo seu lirismo moralizante, cujo cerne é a reflexão sobre as vaidades do homem, conhecida como *vanitas*. Essa tópica agrega valores estoicos e atualizados a partir do cristianismo, que consiste na conscientização pelo homem de que sua matéria é perecível, que o tempo passa, deixando seus efeitos. Além disso, o homem sábio, discreto, consciente do seu dever cristão na terra, entende que não se deve ceder às suas paixões, aos seus vícios, mas deve sim, guiar-se pelas sendas da virtude.

O presente artigo organiza-se no sentido de analisar a reunião de poemas de Simão Cardoso, que se intitula *Roseira Poética* para verificar o exercício da tópica *vanitas*, bem como evidenciar o lugar de destaque do signo rosa como metáfora de beleza e juventude humanas e como essa reunião de metáforas torna-se alegoria da vida humana em todas as suas fases.

***Vanitas*, arte de morrer e suas fontes estoicas**

Apesar de tratar-se essencialmente de um aspecto da religião cristã, os textos de alguns pagãos foram revisitados por trazerem reflexões que levavam os teólogos a aceitá-los como uma representação figurada, “mais ou menos primitiva, dos mistérios cristãos”¹. A partir dessa concepção, alguns princípios da filosofia estoica são aproveitados na arte de morrer seiscentista. O Estoicismo é uma doutrina filosófica fundada por Zenão de Cício, vivo entre os anos 333 a 261 a.C, e que reunia seus discípulos no Pórtico das Pinturas, em Atenas. O nome da doutrina deriva da designação, em grego, do local onde se reuniam seus

¹ PÉCORRA, A. *Teatro do sacramento*, 1994, p. 74.

simpatizantes: *stoa poikilé*, o pórtico das pinturas. Seus filósofos eram diretores de consciência que guiavam seus discípulos à ação virtuosa. Os sábios que pretendessem seguir tal doutrina tinham que viver e morrer de acordo com seu sistema, harmonizando teoria e vida.

Para os estoicos, a finalidade moral da vida do homem sábio é aprender a ser feliz. Essa felicidade concretiza-se com a compreensão do homem como parte integrante e fundamental de um todo organizado com a finalidade de gerar vida, essa organização é denominada *physis*, ou natureza. Compreender a natureza significa interpretar seus sinais e agir de acordo com eles, conformando-se à ordem natural das coisas. Um dos fatores que contribuem para essa comunhão com a *physis* é a renúncia aos prazeres do mundo, pois com essa atitude o homem sábio demonstrava a imperturbabilidade de espírito, o que eles chamavam ataraxia. O comportamento de completa ausência de inquietações na mente não pressupõe a inexistência de paixões na alma de um estoico, mas sim o controle dessas paixões em nome da virtude, como explica um tradutor do livro de Sêneca, *Sobre a Brevidade da Vida*:

A virtude será o ideal máximo dos filósofos estoicos, que, por se apegarem exclusivamente a ela, desprezaram os outros bens considerados importantes para os homens. Assim, saúde, beleza, prazer, riqueza, força, reputação e mesmo a vida serão considerados supérfluos e indiferentes pelo sábio estoico, que busca unicamente a razão e a virtude.²

Como prova da fundamentação de livros antigos que tematizaram a virtude nos discursos doutrinários seiscentistas podemos perceber o nome de Sêneca predominar, principalmente na prosa sermonária de Vieira. Seguidor do estoicismo, o filósofo latino procurava ensinar a prática da ação virtuosa, oriunda da vivência das regras estabelecidas por sua doutrina filosófica. O fim moral da corrente estoica é atingir a felicidade plena por meio da renúncia a tudo aquilo que prenda o homem ao que é exterior à alma, também por meio da imperturbabilidade desta, como já foi dito anteriormente. Tais princípios encontram-se no decorrer de toda a obra de Sêneca, mas em *Cartas a Lucílio* os conselhos moralizantes são orientados de modo mais contundente.

Nas *Cartas*, Sêneca direciona seu discípulo a um aprimoramento moral constante, verdadeiro exercício diário sobre a razão da alma humana, com o objetivo de atingir a sabedoria e a virtude por meio da vontade. O conceito estoico de vontade está ligado à

² SÊNECA, L. A. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução, introdução e notas de William Li. Nova Alexandria, São

concepção de liberdade que, por sua vez, significa a capacidade do homem de conhecer e viver em comunhão com a natureza universal, reconhecendo-se parte dela ao aceitar seus caminhos. Somente vivendo de acordo com a natureza é possível conceber a verdade humana. Segundo Luizir de Oliveira, em seu estudo sobre a noção de vontade nas *Cartas a Lucílio*:

Ser livre é ser capaz de conhecer o todo e conformar-se a ele, não de uma forma submissa ou arbitrária, mas em total comunhão de pensamento, posto ser a única verdade humana. Viver de acordo com a natureza é, como sabemos, a máxima estoica. Portanto, é preciso conhecer primeiro a ação da natureza antes de poder conformar-lhe a ação humana.³

A comunhão entre natureza e ação humana proporciona ao homem o discernimento necessário para o cultivo das virtudes e para o abandono necessário das vaidades do mundo, dos bens passageiros. Nas palavras de Sêneca:

O saber não se obtém por obra do acaso. O dinheiro pode cair-te em sorte, as honras serem-te oferecidas, os favores e os altos cargos poderão talvez acumular-se sobre ti: a virtude, essa, não virá ter contigo! Não é sem custo, sem grandes esforços, que chegamos a conhecê-la; mas vale bem a pena do esforço, porquanto de uma só vez se obtém todos os bens possíveis.⁴

A elevação da alma por meio da sabedoria faz o homem estoico compreender que tudo o que é efêmero não é digno de ser cultivado e, portanto, deve ser tratado com indiferença. É desta concepção de impassibilidade que surge o desprezo pelas paixões que permeiam a vida humana, pois toda a vida é de domínio da morte, por isso não haveria motivos racionais para tamanho apego aos bens mundanos.

A fugacidade da vida, juntamente ao mau aproveitamento do tempo, traz a ilusão de que a vida é curta, mas o contraponto estoico para tal problema consiste em mostrar a incapacidade do homem comum de se conformar com os desígnios naturais e de ter domínio sobre si. A impossibilidade de esse homem submeter-se à ação natural do tempo e do autocontrole sobre as paixões o impede de satisfazer-se na vida presente, inconformado que é com a sua condição. Projetando a felicidade para uma condição vindoura, baseada nos bens materiais, o homem distancia-se cada vez mais de sua plenitude, pois distancia-se da verdadeira felicidade, aquela pautada em virtudes.

A meditação sobre a morte nasce do desapego à própria vida e das inquietações inerentes a ela. A impassibilidade diante da dor e dos infortúnios torna-se um aprendizado da morte e por isso é racional praticá-la em nome dos bens perenes. Em chave estoica, morrer em

³ OLIVEIRA, L. *Sêneca, a vida na obra*. Uma introdução à noção de vontade nas Epístolas a Lucílio. Mestrado em Filosofia (Dissertação), São Paulo, PUC, 1998, p. 132.

⁴ SÊNECA, L. A. *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991. Carta 76, p. 312.

vida pressupõe certa disposição do espírito que permite o desprezo dos bens vulgares e a tendência para o bem, para a virtude.⁵ É dessa eleição que fala Vieira no seguinte fragmento:

Se eu quero saber o fim da minha vida, ponha-lhe eu o fim e logo o saberei. Então será verdadeiramente fim meu: *Finem meum*; porque será livre e não necessário, será voluntário e não forçoso, será da minha eleição e do meu merecimento, será, enfim, fim da minha vida, e não da vida que não é minha; porque só é minha a presente, e não a futura.⁶

Ainda de acordo com a doutrina da *ars moriendi*, a morte iguala os homens. Poder-se-ia dizer que é o momento supremo de justiça, pois ninguém tem privilégios diante dela. Se uns morrem antes que outros, não significa prejuízo para quem demora menos na vida. É o que explica Sêneca em sua carta 93:

Não é maior o intervalo que nos separa uns dos outros. A morte atinge todos; o criminoso segue atrás da vítima. É uma ínfima fracção de tempo essa por que as pessoas tanto se angustiam. E, afinal, que importância tem o tempo que se leva a tentar evitar o inevitável?!⁷

Demorar-se na vida denota maiores possibilidades de incorrer-se no erro e o morto não padece deste perigo. É o que nos prova Vieira em mais um *Sermão de Quarta-feira de Cinzas*, escrito para pregação na Capela Real, mas sem data, pois não chegou a ser pregado. No fragmento seguinte, percebe-se a tentativa de persuadir seus ouvintes a aprender a morrer:

O morto não tem virtudes, mas também não tem vícios. Não tem ódio, não tem inveja, não tem cobiça, não tem ambição: não se queixa, não murmura, não se vinga, não mente, não adula, não rouba, não adultera. Pois se de tudo isto há-de carecer debaixo da terra, porque te não absténs disso mesmo, enquanto estás sobre ela?⁸

O fragmento do sermão expõe o motivo plausível para o exercício da morte em vida: evitar os erros cometidos por quem vive e assume os vícios e vaidades como fundamentais. Se não é possível evitar o fim último e natural, a atitude mais sábia para acertar nesse momento é abster-se, ainda em vida, de todas as paixões e vícios que levam ao engano.

Apesar das semelhanças entre a filosofia estoica e alguns aspectos da doutrina cristã, notadamente o ascetismo, existem diferenças pontuais no que tange a morte. Para o cristianismo, a realização dos atos virtuosos em vida assume grande importância no momento do julgamento final, vindo com a morte, no qual a alma do fiel recebe a recompensa por esses

⁵ SÊNECA, L. A. *Cartas a Lucílio*. 1991, Carta 32, p. 120. ⁶ VIEIRA, A. *A arte de morrer*. 1994, p. 84.

⁷ SÊNECA, L. A. *Cartas a Lucílio*. 1991, Carta 93, p. 479.

⁸ VIEIRA, A. *A arte de morrer*. 1994, p. 126.

atos: a vida eterna ao lado do Salvador. Ou o contrário pode acontecer: O fiel pecador, que se deixou levar pelos vícios terá o castigo, também eterno, de penar num lugar indesejável, longe das bênçãos celestiais.

A corrente filosófica estoica, por sua vez, defende o caminho virtuoso em nome da sabedoria e da conformação do homem com a natureza. Ou seja, é necessário ao homem compreender-se parte de um todo e contribuir para o seu desenvolvimento, admitindo-se parte fundamental na evolução desse todo. A morte, nesse contexto, não passa de um evento natural necessário à continuação da vida de outras coisas. De modo mais simples, a morte é condição necessária ao surgimento de outras vidas. Nas palavras de Jean Brun em estudo introdutório aos fundamentos da doutrina estoica, “a morte é uma operação da natureza, não há que a temer, ela é útil à natureza porque é uma dissolução a partir da qual outras coisas nascerão.”⁹

Além da concepção da morte como algo essencial à continuação da vida, sem a crença na vida post-mortem, os estoicos defendiam que a salvação somente seria alcançada através de atos virtuosos vindos do próprio homem, e não de Deus, como concebe a doutrina cristã¹⁰. E apesar de prescreverem aos seus discípulos uma vida virtuosa, à semelhança do doutrinamento cristão, seus objetivos não visam a uma vida eterna recompensadora, mas sim à sabedoria de compreender-se parte fundamental de um todo complexo formado por várias outras matérias confluentes a esse todo. No entanto, não nos é permitido no exíguo espaço aprofundar as aproximações e afastamentos entre essas doutrinas, a filosófica e a religiosa. O presente trabalho visa à observação de apenas alguns aspectos de uma e outra no contexto poético, acentuadamente seus discursos moralizantes exortativos de uma reflexão sobre a conduta em vida e a morte.

Na poesia seiscentista, a reflexão sobre a morte é incisiva, estabelecendo a temática *vanitas* como invenção poética nesse conjunto de reflexões sobre passagem do tempo e precibilidade da matéria. Os poemas são *mementos* que visam lembrar ao homem sua morte iminente “e exibir em todos seus pormenores e bruteza os signos do falecimento, montando um quadro vivo e comovente que evidencie a *vanitas* da vida e provoque desengano nos espectadores.”¹¹

O desfile de imagens construídas no intuito moralizante de conversão ou conscientização do espectador é predominantemente fúnebre, envolvendo por vezes a natureza-morta das imagens florais, que, por conta de sua vida breve, representa o vigor e a

⁹ BRUN, J. *O estoicismo*. Trad. João Amado. Edições 70, Lisboa, s/ d, p. 88.

¹⁰ Cf. OLIVEIRA, L. *Sêneca, a vida na obra. Uma introdução à noção de vontade nas Epístolas a Lucílio*. p. 109.

¹¹ MUHANA, A. Gregório de Matos, Beato. In: *Estudos portugueses e africanos*, n. 27, Campinas-SP, 1996.

beleza da juventude como bens passageiros e externos à alma. Podemos observar essas características nas duas estrofes a seguir, que compõem o cancionero (assim o denomina Ivan Teixeira) *Roseira Poética* de Simão Cardoso:

Descripcion de uma Rosa I.

Esta, q embuelta em roxos resplendores Belleza, a quien dotó la Primavera
El ceptro universal sobre las flores,
Republica odorifera, que impera,
Haziendo ostentacion de sus primores
Tanta jurisdicion se considera,
Que con sobervia de imperial decoro, Se viste purpura, se corona de oro. (...)

X.

El sceptro imperial, y la corona,
Las magestad, la purpura perdida,
Gallarda ostentacion de su persona,
En debiles despojos dividida:
Escarmientos belíssima pregona
En el ocaso facil de la vida,
Siendo la luz, que en ella resplandece,
Relampago, que luce, y desaparece.¹² (...)

O cancionero é composto por 12 oitavas, um madrigal e quinze sonetos em que “Descreve-se a Rosa em vários estados de sua duração”, conforme explicita sua didascália. O poeta aproveita a imagem da flor, que simboliza a vida breve, como se disse, para moralizar metaforicamente a vida humana. Na primeira estrofe, o poeta apresenta a Rosa em seu esplendor, sua cor exuberante e sua forma suntuosa a fazem a rainha das flores, a senhora da flora, ostentando seus primores sem reservas. Eis a pintura da juventude e da beleza humanas: no auge de sua perfeição, esquece-se de que está a morrer, que cada dia é um dia a menos para o inevitável. E na estrofe X a moralização está mais explícita: o cetro imperial, a coroa, a majestade, a cor viva já se perdeu em débeis despojos. Ou seja, beleza, juventude, exuberância são despojos do tempo, estão sujeitas aos estragos do tempo. Concluindo que é necessário cautela para não se enganar com essas qualidades fugazes, o poema agora compara a Rosa ao Raio: ilumina tão fortemente, mas desaparece com a mesma rapidez com que surge.

Após as 12 estrofes iniciais, o poeta apresenta um madrigal intitulado “A huma Rosa em botam”, personifica a rosa, lamentando sua ilusão sobre a vida: ainda no botão, não sentia

¹² *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo II, p. 241 a 245.

a vida em sua plenitude, pois estava resguardada do efeito inevitável do tempo: a morte. Neste poema em particular, Simão Cardoso nos apresenta uma perspectiva distinta das oitavas anteriores: neste madrigal ele nos mostra uma Rosa morta sem ter desabrochado, uma vívida oposição entre vida em potencial e morte. Ele chama a Rosa, morta ainda em botão, de Mártir, pois morreu ainda virgem, sem pecar. Em outras palavras, a vaidade é saber-se belo, exuberante, jovial. Se a Rosa morre ainda em botão, ela tinha todo esse potencial de beleza, exuberância e jovialidade, mas não se sabia assim, não tinha consciência de sua natureza real e, portanto, não se vangloriou, não pecou.

No pensamento cristão, toda matéria tende à degradação. A arte de morrer, no entanto, lembra que é preciso o cultivo das virtudes para que a conta da vida no dia do Juízo não prejudique o homem, mas seja favorável a uma vida eterna, plena de recompensas divinas. O homem deve ser guiado por Deus à prática de certos atos temporais que o levem à recompensa. Essa recompensa é relativa na medida em que esses bens são temporais e, por isso, passageiros. O bem absoluto por excelência, portanto, provém de todo ato virtuoso que guie o homem a Ele.¹³

A importância da elevação da alma a partir de atos virtuosos como o desprendimento de tudo o que seduza o homem aos vícios é ressaltada no pensamento estoico. Vale verificar a seguinte passagem na qual Sêneca mostra ao seu discípulo Lucílio o perigo de se deixar levar pelos enganos que a vaidade produz em uma alma frágil:

Se todo o bem reside na alma, então será um bem tudo quanto contribui para dar à alma firmeza, elevação, largueza; ora a virtude torna a alma mais forte, mais sublime, mais vasta. Tudo o mais, tudo o que excita os nossos desejos, abate e amolece igualmente a alma e, enquanto parece elevá-la, apenas a incha, iludindo-a através de um cúmulo de vaidade.¹⁴

Tais vaidades são apenas ilusões que desviam o homem do caminho que leva à virtude, ideia defendida também por Pinciano em fins do século XVI: “os gozos e deleites, sem virtude, são apenas deleites e gozos, vãos e fundados no vento, logo se murcham como a flor”.¹⁵ A metáfora da flor permanece mesmo no discurso filosófico, como prenúncio da fugacidade, além de comportar em sua imagem e conceito alguns dos vários enganos humanos.

¹³ AQUINO, T. de. *A suma teológica*. Edições Loyola. São Paulo, 2001. Tomo I-II, questão 114, artigo 10. ¹⁴ SÊNECA, L. A. *Cartas a Lucílio*. 1991, Carta 76, p. 316.

¹⁵ PINCIANO, L. *Filosofia antigua poética*, Epístola primeira. 1953, p. 31.

A juventude surge nesses textos como o principal motivo de engano. “Se o tempo aos mais vultos desengraça / na vossa Imagem não deslustra um pêlo.” Esses versos pertencem a um soneto atribuído a Gregório de Matos, no qual o poeta traça um paralelo entre as belezas humana e divina. A beleza divina, figurada nas imagens sacras, não sofre a ação do tempo, antes, a passagem deste aumenta a beleza daquela. Mas o contrário acontece ao corpo humano, que perece.

Alegoria dos poetas ou alegoria *in verbis*

Como é sabido de todos, no século XVII, a organização dos preceitos retórico- político-teológicos instrui os vários discursos que compõem o universo letrado coevo. Na poesia, a imitação dos signos divinos modela a alegoria dos homens segundo a doutrina.

Sabemos também que a alegoria assume dois aspectos distintos: a alegoria *in factis*, ou alegoria dos teólogos, e a alegoria *in verbis*, ou alegoria dos poetas. Sobre a primeira, compreendemos (muito rapidamente) que a alegoria *in factis* ocupa-se da interpretação religiosa dos textos sagrados, compreendendo as palavras e as coisas do mundo como signos divinos. Sobre a segunda, dissertaremos a seguir.

Concebida como ornamento do discurso, a alegoria *in verbis* é uma técnica metafórica de uso poético, que visa a representação de uma ideia ou coisa sem referi-la diretamente ou referindo-a sob um outro sentido. Segundo nos explica Maria do Socorro Fernandes de Carvalho:

Para as retóricas greco-latinas antigas, a alegoria é um ornato dos discursos cujo artifício consiste na *translatio* ou translação de um sentido outro para o lugar de um sentido próprio num enunciado; apresenta, portanto, o mesmo artifício da metáfora. Só que a alegoria apresenta certa continuidade enunciativa, enquanto a metáfora pode restringir-se a uma única palavra, embora seu efeito atinja o domínio enunciativo como um todo.¹⁶

Ou seja, a alegoria é um tropo que estende seus efeitos para além de uma palavra ou verso, contemplando todo o enunciado. Nas palavras de Heirich Lausberg, a alegoria “é uma metáfora continuada em uma frase inteira”.¹⁷

¹⁶ CARVALHO, M. do S. F. de. A metáfora eucarística na poesia ao divino. *In*: Phoros: estudos lingüísticos e literários: Mestrado em Letras, UFPI. Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2006, p. 240.

¹⁷ LAUSBERG, H. *Manual de Retórica Literária*. Versión J.P. Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1999, tomo II, p. 283.

Os primórdios da alegoria *in verbis* levam-nos à primeira tentativa de divisão entre as alegorias, proposta por Beda, o Venerável. Em sua obra *De Schematibus et tropis sacrae Scripturae liber*, Beda esboça o que seria uma definição de alegoria *in verbis*.

Segundo o monge anglo-saxão, a alegoria retórica, de modo geral, é um tropo que mostra a relação entre o que é dito e o que se quer dizer. É produzido por uma transferência de sentido, a partir de uma significação que é própria, a uma outra que não o é, mas parece ser.¹⁸ A partir do esclarecimento sobre o que vem a ser o tropo alegoria, Beda passa às diferenciações entre a alegoria *in factis*, que é tida como um acontecimento histórico real, símbolo de outro acontecimento que porta a semelhança essencial, fruto da vontade divina, e, por outro lado, a alegoria *in verbis*, concebida como um texto metafórico, cuja semelhança, distante da perfeição divina, é resultado da imaginação humana.

Portanto, para os primeiros padres da Igreja que teorizaram sobre a interpretação do texto bíblico, a alegoria *in verbis* estaria sempre abaixo da alegoria *in factis* por ser criação humana. Os fatos e as coisas do mundo, segundo a doutrina, estão impregnados da essência divina e, por isso excederiam em perfeição as criações humanas como a poesia. A alegoria verbal é o ornato de um discurso figurado, que não carrega divindade em sua substância.

Mas, embora a alegoria dos homens nunca diga respeito à Coisa diretamente, ela pode ilustrar sua divindade, pois os poemas são signos de Deus no mundo, assim como todas as coisas criadas por ele na natureza, na compreensão dos poetas que produziram suas obras sob a égide de uma Ibéria contrarreformada. Os poemas compostos segundo o tema *vanitas* podem ser compreendidos segundo essas coordenadas: são produções poéticas que comportam o discurso doutrinário por “imitar o grande discurso da revelação expresso no mundo”.¹⁹ Em outras palavras, o discurso ficcional poético, não toca diretamente a verdade da revelação, sendo criação humana, mas essa mesma criação humana é veículo da doutrina por imitar os signos de Deus nas suas duas escrituras: a Bíblia e o mundo, conforme se tem buscado evidenciar.

A seguir, transcrevo um soneto da Roseira em que a glosa do tema das vaidades humanas é desenvolvida a partir de um outro estado da Rosa:

¹⁸ Cf. STRUBEL, A. “*Allegoria in factis*” et “*Allegoria in verbis*”. In: *Poétique: revue de théorie et d’analyse littéraires*, n.23: ‘Rhétorique et herméneutique’. Paris: Editions du Seuil, 1975, p. 348.

¹⁹ CARVALHO, M. do S. F. de. *A metáfora eucarística na poesia ao divino*. 2006, p. 241.

Rosa Murcha Soneto

Yazes, ó flor, de tus estragos dina, Pues
siendo toda riesgos la hermosura, Idolo
de su engano tu locura
Al horror de lo que fuiste te destina:

No estrella infausta tu beldad termina,
Si tu ambicion, en cuya ufana altura, Sin temer lo que amarga uma ventura,

Vestiste en cada hoja uma ruina: Oh
quanto grita al navo luzimiento,
Aviso mudo en ella un tempo bela Pompa, lastima ya, tu sentimento,

Mas ay, que sin valer tu exemplo em ella,
Cada hoja suspira un escarmiento,
Cada escarmiento llora uma querella.

A tópica *vanitas* exige o uso de várias imagens poéticas para remeter o leitor à ideia da fugacidade da vida humana sobre a terra, tema do *Eclesiastes*, livro bíblico que contém a célebre sentença *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Entre essas imagens, a flor murcha, a embarcação quebrada, a passagem dos dias e a transformação da beleza em decrepitude. No poema, a organização das imagens metafóricas compõe uma alegoria da vida humana, ao passo que afirmam o ensinamento doutrinário. A lenta transformação da vida em morte é verificada pela transformação que, ao longo do poema, sofre a rosa. Do pleno vigor, passam à decadência, cumprindo o movimento mais banal da natureza humana: o envelhecer.

O soneto de Simão Cardoso transmite preceitos que refletem a doutrina católica por meio da alegoria. Assim, a alegoria *in verbis* opera semelhanças entre os discursos doutrinário e poético, transformando, para efeitos de deleite e ensinamento, princípios teológicos em linguagem poética. Por meio da imitação dos signos de Deus, o poeta realiza analogias que permitem construir no poema as imagens relacionadas à decadência da vida mundana.

Em poucas palavras, a alegoria *in verbis* é o artifício retórico por meio do qual o poeta imita seu modelo mais eminente, fazendo com que sua arte, embora ficcional, tenha participação na substância do Ser.

Considerações finais

Diante do exposto e, segundo os estudos sobre a doutrina católica e sua intersecção com os parâmetros da filosofia estoica, Roseira Poética, de Simão Cardoso é, portanto,

representação alegórica da vida humana. Sua organização temática, ao dividir a vida da Rosa a partir dos seus 3 estágios principais (botão, plena e murcha) é análoga à divisão da vida humana em seus 3 estágios, também principais: infância, juventude e velhice. Trata-se da representação poética da vida humana em que a doutrinação cristã marca uma forte presença com a finalidade de moralizar o comportamento dos seus ouvintes. Compreendemos a utilização da metáfora da Rosa nos três estágios da vida como a alegoria da própria vida humana. O poeta, ao usar a imagem floral ensina aos homens que não se pode deixar cegar por aquilo que é efêmero.

Referências

A Fenix Renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portuguezes: dedicadas ao Excelentíssimo Senhor D. Francisco de Portugal, Márquez de Valença, Conde de Vimioso, etc. / publica-o Mathias Pereira da Sylva. – Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1746. Edição fac-similada.

AQUINO, T. de. *Suma teológica*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

BRUN, J. *O estoicismo*. Trad. João Amado. Lisboa: Edições 70, s/ d.

CARVALHO, M. do S. F. de. A metáfora eucarística na poesia ao divino. In: *Phoros*: estudos lingüísticos e literários: Mestrado em Letras, UFPI. Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2006, págs: 236 a 257.

LAUSBERG, H.. *Manual de Retórica Literária*. Versión española de J.P. Riesco. Madrid: Gredos, 1999.

MUHANA, A. “Gregório de Matos, Beato”. In: *Estudos portugueses e africanos*. n. 27, Campinas, 1996. pp. 47-60.

OLIVEIRA, L. *Sêneca, a vida na obra. Uma introdução à noção de vontade nas Epístolas a Lucílio*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1998.

PÉCORA, A. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Editora da Universidade de Campinas, 1994.

PINCIANO, A. López. *Filosofia antigua poética*. Edição de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1953.

SÊNECA, L. A. *A brevidade da vida*. Trad.: William Li. Edição Bilíngüe. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

SÊNECA, L. A. *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

STRUBEL, A. “Allegoria in factis et Allegoria in verbis”. In: *Poétique: revue de théorie et d’analyse littéraires*, n.23: ‘Rhétorique et herméneutique’, p. 342-357. Paris: Editions du Seuil, 1975.

VIEIRA, A. *A Arte de Morrer*. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

ABSTRACT

Anthology with 17th century Portuguese works, the ‘*Fênix Renascida*’ was organized and edited in Lisbon between the years 1716 and 1728 by Matias Pereira da Silva. The work features poems written in both Portuguese and Spanish and is composed of the poetic deeds of the best Portuguese genius, according to its subtitle. In this context, the Iberian 17th century poetic representations obey a set of precepts established to guide the literate and discreet man. Such precepts do not appear only in the scope of poetic construction, but also in relation to Catholic indoctrination, such as the theme of moral reflection, which illustrates the condition of man's nullity in the face of God's designs. This moral reflection is based on the Stoic doctrine updated by Christianity, highly in vogue in the period of Counter-reform. The central theme of this article, therefore, is the verification of this Christian moralizing doctrine in the poetic exercise based on metaphorical constructions that refer man to his first condition: being perishable and subject to the action of time. The objectives are to analyze the poetic imitation of a moralizing nature, contemplating its religious and philosophical sources in order to verify in the poem *Roseira Poética*, by Simão Cardoso, the representation of this moralizing theme from the metaphor of the rose, the first image of the fugacity of time and illustration of its effects on man and humanity in general. We also aim to understand the allegorical procedure used in this composition. Our research has bibliographical nature, theoretically based on names like Hansen (2006), Muhana (2006), Carvalho (2007), Lachat (2013). Resulting from the analyzes carried out, we have a result that is based on the following idea: the fictional poetic discourse, does not directly touch the truth of revelation, being human creation, but this same human creation is the vehicle of the doctrine for imitating the signs of God in its two scriptures: the Bible and the world. In the poem, the organization of metaphorical images composes an allegory of human life, while affirming the doctrinal teaching. The slow transformation of life into death is verified by the transformation that, throughout the poem, ‘objects’ undergo.

Keywords: Allegory. Moralization. Poetic. Rose.

Poesia de imitação: o *carpe diem* de Horácio e a lírica camoniana

Camila de Lima Sales

Shenna Luíssa Motta Rocha

RESUMO

O presente artigo apresenta o resultado de uma pesquisa acerca da poesia de imitação na lírica camoniana a partir da prática do lugar-comum *carpe diem* de Horácio, bem como suas variações, indicando o aproveitamento do tempo nas relações amorosas. Apresentaremos a análise de alguns sonetos escolhidos como *corpus* de estudo apontando nestes artifícios retóricos-poéticos próprios da poesia de imitação, Aristóteles preceitua em sua *Poética*. Observaremos ainda como o uso dos lugares-comuns são emulação poética engenhosamente por exercitada por Camões em sua lírica. Assim, concluiremos que o tema do aproveitamento do tempo (*carpe diem*) é tão visitado por Camões ao escrever sobre o amor quanto foi por Horácio em suas odes exortativas do *Carpe diem*. Nomes como Achcar, Carvalho e Lachat compõem a fundamentação teórica desse estudo.

Palavras-chave: Lugares-comuns; *Carpe diem*; Retórica-poética; Camões; Horácio.

Roger Chartier (2010) nos incentiva a ter uma visão disposta, tal qual a dos mortos, cujos olhos e mãos emularam e mimetizaram a natureza; criando assim um modo de enxergar a beleza presente na literatura praticada no passado. No caso da poesia, devemos nos debruçar, em especial, sobre aqueles que fizeram o que o autor diz ser o melhor modo de creditar autenticidade aos Literatos. Vejamos, pois, como podemos “enxergar com os olhos dos mortos” a imitação poética de Luiz de Camões acerca do lugar-comum *carpe diem*, de Horácio (CHARTIER, 2010, p. 1).

Ao analisar a lírica camoniana tendo em sua construção o *topos* horaciano, é necessário, brevemente, conceituar lírica, que nas palavras de Achcar (1994, p. 59), é uma concentração estreita no limite do presente, “na brevidade da canção, e tem o tom do sujeito”. De tal modo, “o lírico emerge do eu – o enunciador, ficção básica da lírica, mesmo quando não se nomeia”. Ou seja, toda a lírica é baseada no espaço passado. Até mesmo o presente confina-se ao passado “que é memória do sujeito”. Nesse contexto, é costumeiro traduzir *melos* por “lírica”, que originalmente significa “música” e “articulação precisa”. Portanto, a *mélica* ou lírica era a poesia feita para ser não apenas declamada, e sim, também cantada (ACHCAR, 1994, p. 33-59). Mesmo a lírica tendo sido pouco comentada, ao contrário da comédia, da epopeia e do drama, ela ainda é um objeto de grande e destemida conceituação e

erudição poética. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, detalha a poesia seiscentista e nos esclarece o que fez de muitos poetas, excelência e modelos imitativos:

“... a concepção de que existia uma conformidade do fazer poético que abarcava a multiplicidade dos gêneros e subgêneros no período, [...] permanece hoje ainda como proposta para um conhecimento do Seiscentos.”
(CARVALHO, 2014, p. 92)

Embora seu objeto de estudo se situe 100 anos depois do nosso, é possível trazer essa compreensão para os textos camonianos. Conforme escreveu Carvalho (2014), existia toda uma espécie de manual de como fazer brotar em escritos a poesia e esses “conformes” abrangiam todos os tipos de gêneros e subgêneros naquele período. A autora de *Poesia de Agudeza em Portugal* escreveu ainda que essa mesma poesia estava embasada em pressupostos retóricos e poéticos já pensados e exercitados por outros pensadores, talvez há muito, esquecidos, porém “ressuscitados” por estes novos emuladores de seus padrões e gêneros. E para isso ela lança um olhar sobre as presenças autorais de mestres nesses gêneros, por conseguinte, os poetas greco-latinos, os quais fizeram de suas obras formas únicas para o fazer poético:

A existência de uma poética no século XVII que tivesse sido pensada e praticada por poetas e pensadores do período tem sido perscrutada nos múltiplos papéis que presidiam aquelas letras, conferindo-lhes certa instrução cultivada na retórica, na poética e em outras disciplinas nas quais eram divididos os saberes. A aceitação de tal poética parte igualmente da consideração dos discursos que a apreendem, da existência de um corpo de doutrina que a conforma. De modo abrangente, podemos observar nas preceptivas uma inequívoca proposta de conduzir o bom texto por meio da renovação, por apropriação, de diversas instruções poéticas e retóricas de *pluma docta* trazidas de convenções da poesia e da prosa. A multiplicidade e a ascensão de gêneros poéticos no século XVII assim o exigiam.
(CARVALHO, 2014, p. 92).

É conveniente explicitar que essas preceptivas retórico-poéticas não asseguravam o poeta de que seus escritos teriam uma forma poética tão elevada quanto seu antecessor teve nos seus. O fato é que, se levada em consideração, e era considerada, esses preceitos “retóricos, poéticos e ainda outras disciplinas”, fariam do emulador um novo molde a ser estudado e emulado, pois atenderia às designações retóricas e poéticas pertinentes ao “fazer poético”. No entanto, o simples ato de atender essas preceptivas não eram suficientes para criar uma poesia de imitação a ponto de conceder eminência ao emulador. Pois seria palpável ao leitor assíduo a imitação servil produzida pelo imitador. Portanto, a “proposta de conduzir o bom texto por meio de renovação, por apropriação, de diversas instruções poéticas e

retóricas...trazidas de convenções da poesia e da prosa” deveriam ser o fator primordial que proporcionaria originalidade ao novo escrito (CARVALHO, 2014, p. 92). Isso explica o porquê de haver muitas discussões acerca de atribuições poéticas a poetas pouco comentados ou muito famosos.

A lírica exercitada nos anos Quinhentos não é diferente da promulgada anos à frente. O gênero lírico, mesmo que para muitos tenha sido desenvolvido apenas no romantismo, vai além de uma poesia voltada única e exclusivamente ao subjetivismo do eu-lírico. Em tese, Lachat (2014) afirma que é “romântico” atribuir à poesia lírica amorosa a ideia de um núcleo baseado na expressão subjetiva do poeta, pois não condiz com a lírica seiscentista produzida sob bases retórico-poéticas, seguindo preceitos, atendendo genuinamente a verossimilhança, ao decoro, não sendo expressão original de ninguém, tendo os seus argumentos construídos racionalmente (LACHAT, 2014, p. 29). Ao analisarmos *Sonetos*, de Luiz Vaz de Camões, como *corpus* de nosso estudo, veremos essas e outras teorias em prática na lírica camoniana e entenderemos como ocorria a imitação na poesia dos anos Quinhentos.

Vejamos, pois o primeiro soneto de alguns, selecionados na obra referenciada:

“Alegres campos, verdes arvoredos,
claras e frescas águas de cristal,
que em vós os debuxais ao natural, discorrendo da altura dos rochedos;

Silvestres montes, ásperos penedos,
compostos em concerto desigual, sabei
que, sem licença de meu mal, já não podeis fazer meus olhos ledos.

E, pois, me já não vedes como vistes,
não me alegrem verduras deleitosas, nem águas que correndo alegres vêm.

Semearei em vós lembranças tristes,
regando-vos com lágrimas saudosas, e nascerão saudades de meu bem.”

O soneto acima demonstra em parte o que foi formulado inicialmente por Aristóteles: O tema da saudade e da má fortuna que se assemelha às propriedades da natureza em imitação. Ao que já nos foi esclarecido, a natureza, segundo o olhar de Aristóteles, devia ser o fator principal e guia da poesia. Sendo a forma de mostrar ao mundo os sentimentos do homem e suas diversas lamentações sofridas. Para tanto, não há como negar o trabalho verossímil de Horácio e Camões, mesmo que em temas líricos diversos. Aprofundemos verso a verso em busca da *imitatio* empregada. Logo nos primeiros versos, Camões descreve

“alegres campos” e florestas verdes com uma cachoeira que cai de rochedos naturalmente. Em seu segundo verso ele ainda fala da natureza, porém, agora em tom melancólico, ao dizer que essa mesma natureza que tanto o alegrou não alegrará mais. Nos dois últimos versos o poeta exprime a causa de tanto pesar que lhe recai: “saudades de meu bem”. O *carpe diem* de Horácio apresenta-se sutilmente no último verso: “Semeari em vós lembranças tristes/ regando-vos com lágrimas saudosas/ e nascerão saudades de meu bem”. Os verbos “semear”, “nascer” e “regar” foram postos de maneira que o leitor viesse a entender que ao cabo dessas três ações o resultado final seria “colher” essas “saudades de meu bem”.

Achcar (1994) nos mostra que existem muitas variações do lugar-comum *carpe diem*. Examinando o contexto do soneto de Camões, vemos que “a formulação do mesmo conceito tem pontos de contato com a que se encontra em nosso poema” (*Ibidem*, p. 95). Temos de ter em mente que é o “verbo que indica o delicado colher de flores”, ou seja, existe dentro do contexto do verbo uma relação ‘metafórica’ que transpõe esse sentido de “colher” (*Op. cit.*, p. 95). Assim, ainda que o verbo “*carpe*” esteja visivelmente oculto, pode-se notar que sua referência é inconfundível, pois o “sentido é um gesto receptivo, trata-se de um dom (do momento, do deus), que é preciso não mais que apanhar, pouco mais que receber” (ACHCAR, 1994, p. 95). Um outro exemplo presente em nosso *corpus* de estudo é o soneto 080, (CAMÕES, p. 5-6) que se torna exemplo de outra variação do *carpe diem*:

“Alma minha gentil, que te partiste
tão cedo desta vida descontente,
repousa lá no Céu eternamente,
e viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
memória desta vida se consente,
não te esqueças daquele amor ardente que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer te
algũa causa a dor que me ficou
da mágoa, sem remédio, de perder te,

roga a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver te, quão cedo de meus olhos te levou.”¹

1

CAMÕES, L. V. de. *Sonetos*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1872. Acesso em: 10 ago. 2019.

Nestas variações temos o que nos é apresentado por Achcar (1994) por “profecia ameaçadora”. Ela é a situação aflita que o amante vive pelo amado, que não cede à paixão e que pode num futuro próximo viver a reviravolta que os amantes sempre vivem. No soneto:

Escrito provavelmente por ocasião da morte de Dinamene, o poeta contempla a bem-amada em sua possível imaterialidade eterna e deseja o reencontro fora do mundo físico em que ele se encontra.²

No caso da “profecia ameaçadora”, o *topo* aplicado é o “*carpe diem*” em combinação ao “convite amoroso”. Em Luiz de Camões encontramos os dois fatores ligados um ao outro, em diferentes momentos de sua lírica. Há também “vários *tópoi* que configuram o *carpe diem*, modulados em tonalidade maneirista” (ACHCAR, 1994, p. 134). Sendo importante ressaltar as palavras de nosso pesquisador que disse:

Esse jogo entre gêneros decorre de uma regra básica, gerativa, da composição genérica: gêneros podem transformar-se em *tópoi* de outros gêneros, e *tópoi* podem desenvolver-se em novos gêneros. (ACHCAR, 1994, p. 132).

É visível como Luiz de Camões joga esse jogo tão bem de modo a produzir uma “composição genérica” distinta sem fugir dos preceitos de seu modelo. Nota-se que a composição lírica de Camões segue toda uma linha racionalmente construída e estabilizada a partir de preceptivas retóricas e poéticas, que por sua vez adentram as linhas clássicas horacianas e suas variações.

Como poeta, Camões imitou Horácio com engenho e saber, que apenas um excelente imitador conseguiria, segundo o que escreveu Aristóteles em sua *Poética*. Destarte, ao analisarmos a lírica camoniana, encontramos o decoro e o engenho prescritos:

“Aquela fera humana que enriquece sua
presuntuosa tirania
destas minhas entranhas, onde cria Amor um mal que falta quando crece;

Se nela o Céu mostrou (como parece)
quanto mostrar ao mundo pretendia,
porque de minha vida se injuria? Porque de minha morte s'enobrece?

Ora, enfim, sublimai vossa vitória,
Senhora, com vencer me e cativar me: fazei disto no mundo larga história.

² CAMÕES, L. V. *Lírica de Camões: Melhores Poesias. Seleção e notas* Célia A. N. Passoni. 2. ed. rev. São Paulo: Núcleo, 1997. (Coleção Núcleo de Poesia Comentada)

Que, por mais que vos veja maltratar me, já me fico logrando desta glória
de ver que tendes tanta de matar me”

Novamente, o poeta imita a variação horaciana ao usar o *topos* “profecia ameaçadora” em conjunto ao “convite amoroso”, ao usar indagações retóricas. O verbo “lograr” translado do latim ao português tem sua significação por “colher”, o que nos leva ao verbo “carpe” ou “carpere”, muito utilizados no gênero horaciano. O fato é que, mais de uma vez, vamos ter de “enxergar com os olhos dos mortos” sentidos e expressões implícitas em palavras e frases (CHARTIER, 2010, p. 1). No caso abordado, o verbo “lograr” traz o sentido de colher a “glória” que o objeto amoroso, “senhora”, tem sobre o amante apaixonado. Segundo: a metáfora aguda do “céu” propõe aqui um sentido de estar cego, segundo o Vocabulário Português e Latino Raphael Bluteau. Pois esse sentido vincula-se ao que São Pedro ensinara sobre “dous céus, um superior, invisível, & eterno, que he a patria celeste, & outro inferior, visível, que no fim do mundo ha de acabar”³. Ao usá-la, Camões demonstra o quanto é grande o amor proposto à “senhora” e que esse amor o conduz a ver apenas aquilo que lhe convém, fazendo-nos crer que o amor causa uma espécie de cegueira aos amantes.

Similarmente, temos o soneto 086, (CAMÕES, p. 12), com uma composição particularmente semelhante:

“Cara minha inimiga, em cuja mão
pôs meus contentamentos a ventura,
faltou te a ti na terra sepultura, porque me falte a mim consolação.

Eternamente as águas lograrão
a tua peregrina fermosura;
mas, enquanto me a mim a vida dura, sempre viva em minh'alma te acharão.

E se meus rudos versos podem tanto que
possam prometer te longa história daquele amor tão puro e verdadeiro,
celebrada serás sempre em meu canto; porque
enquanto no mundo houver memória, será minha escritura teu letreiro.”

Ao imitar, o poeta tem de superar o modelo imitado por meio da recombinação inesperada dos seus lugares-comuns e imagens de emulação. Deve constituir grandeza na

³ BLUTEAU. Acesso em 03 de fevereiro de 2020

invenção dos argumentos tanto quanto conveniência na disposição das artes imitadas, produzindo decoro, estilo e agudeza, emulação, proveito e deleite; segundo Aristóteles. O *carpe diem* mostra-se presente, diferente dos outros sonetos, neste de modo explícito no último verso, seguindo o mesmo padrão horaciano, ao comprometer-se que aproveitará todo momento, dito de forma grosseira, ou toda a sua vida, para realizar a promessa de amor que faz na quarta estrofe do segundo verso: “sempre viva em minh'alma te acharão”. O soneto ainda incide o gênero retórico “*propemptikón* (“discurso de adeus àquele que parte”). Portanto, segundo Achcar, a lírica trabalha não apenas e simplesmente os “motivos e temas” e sim também “modelos ou esquemas” (ACHCAR, 1994, p. 27) corroborando o motivo, a morte da amante, e o tema, saudade.

Dando continuidade as análises dos sonetos camonianos veremos um que talvez, seja um dos que mais tem proximidade de uma ode famosa de Horácio, a Ode a Ligurinum:

“Está se a Primavera trasladando
em vossa vista deleitosa e honesta;
nas lindas faces, olhos, boca e testa, boninas, lírios, rosas debuxando.

De sorte, vosso gesto matizando,
Natura quanto pode manifesta
que o monte, o campo, o rio e a floresta se
estão de vós, Senhora, namorando.

Se agora não quereis que quem vos ama
possa colher o fruto destas flores, perderão toda a graça vossos olhos.

Porque pouco aproveita, linda Dama,
que semeasse Amor em vós amores, se vossa condição produz abrolhos.”

O lugar-comum imitado aqui é a natureza, como símbolo do tempo que incide sobre o homem, acentuando a efemeridade inerente a si. E as flores aqui citadas têm sua metáfora de beleza excepcional, pois as flores são únicas. No entanto, ao calor abrasador do sol logo murcham. Ou seja, a “beleza é passageira” como diz o livro bíblico dos Provérbios capítulo 31, verso 30. Podemos até compará-lo com a Ode a Ligurinum, de Horácio, citada numa pequena antologia ao fim da obra *Lírica e Lugar-comum*, de Francisco Achcar:

“*O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
Insperata tuae cum ueniet pluma superbiae
et, quae nunc umeris inuolitante, deciderint comae,
nunc et qui color est puniceae flore prior rosae,
mutatus Ligurinum in faciem uerterit hispidam,*

*dices, heu, quotiens te speculo uideris alterum,
“quae men's est hodie, cure adem non puero fuit,
Uel cur his animis incolumes non redeunt genae?”*⁴ (ACHCAR, 1994, p, 263)

Ressaltamos aqui, novamente, as particularidades expressas no poema. Entendemos que a “lirica arcaica” é constituída por traços marcantes da “cultura oral, pois é advinda daqueles que iniciaram o que hoje chamamos de poesia, pelos seus discursos e cantigas, como na era dos trovadores (ACHCAR, 1994, p. 35-53). Para tanto, esse autor esclarece que a originalidade e a inovação do fazer poético resultaria, não do abandono dessa tradição já arcaica, mas sim de sua apropriação por meio de um astuto jogo de seus elementos. A imitação do *carpe diem* horaciano é inserido no soneto anterior pelo “jogo” dos elementos usados pelo poeta latino na ode apresentada, sendo esta a natureza e o homem efêmero, causando exortação e súplica. O *topos* aqui proposto é o que indica esse caráter efêmero das situações humanas e, conseqüentemente, as vicissitudes a que são expostas: *carpe diem*. Nota-se ainda, por diversas vezes o quão é utilizado esse *topos*. A passagem da juventude para a velhice torna os homens iguais e é conduzido pela lírica na forma de exortação, para que o homem assim se veja e sinta prazer em sua passagem sobre a terra acertando seus pecados e, principalmente, aproveitando bem o momento e/ou o dia – *carpe diem*.

Quanto a Camões e sua lírica, acrescentamos que este soube imitar a lírica horaciana sem precedentes, habilmente utilizando o que todo poeta tem ao seu redor e que Aristóteles escreveu ser a raiz da poesia de imitação: a natureza. Esta, por sua vez, torna-se, com frequência, o lugar-comum mais visitado pelo poeta que a utiliza para exortar, deleitar e ensinar, o amor e os vícios que o acompanham, bem como o aproveitar o momento oportuno que tem em mãos a fim de que não cheguem os anos de velhice e acabem sendo acometidos de grande remorso e dor por não ter colhido os frutos de sua juventude. Assim como Horácio exortou a Ligurino, que não devia deixar sua juventude passar, Camões também o faz no

⁴ “Ó tu inda cruel, e poderoso
Com as prendas de Vênus, quando o inverno
Saltar de improviso o teu orgulho,
E a coma, que ora voa por teus ombros,
Cair, e a cor, que agora melhor brilha
Que a rubra flor da rosa, demudada
Se tornar, Ligurino, em face horrenda;
Triste de mim! Dirás, (quando te vires
Outro no espelho) o siso, que hoje tenho,
Por que o não tive em moço? ou por que agora, Quando o há, outra vez a meu semblante
Não tornam salvas as formosas graças?” (ACHCAR, 1994, p, 263). Tradução por Elpino Duriense.

soneto anteriormente citado, a “Senhora”, que esta não deveria esperar a velhice chegar pois arrepender-se-ia amargamente por não ter mais a beleza física que possuía outrora.

O mesmo tema ou lugar-comum é abordado nos outros sonetos já destacados – a natureza como símbolo do tempo que é passageiro fazendo o objeto de veneração amorosa do amante ser exortada a não esquecer que o tempo passa e a vida acaba restando sofrimento, cedo ou tarde. Nosso *corpus* foi selecionado visando a busca dessa imitação de lugares-comuns horacianos presentes na lírica amorosa camoniana. De fato, os primeiros sonetos analisados nos deram uma breve visão do que procuramos entender a fundo como poesia de imitação.

O soneto a seguir é um dos, talvez, mais conhecidos do autor, depois de O Amor é fogo que arde sem se ver; o soneto 092 (CAMÕES, p. 31); Mudam se os tempos, mudam se as vontades:

“Mudam se os tempos, mudam se as vontades,
muda se o ser, muda se a confiança;
todo o mundo é composto de mudança, tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria, e, enfim,
converte em choro o doce canto.
E, afora este mudar se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto,
que não se muda já como soía.”

Precisamente, nesse soneto o poeta quinhentista expõe o *topos* da natureza como signo da mudança contínua dos tempos. Embora o *carpe diem* não seja explícito neste soneto, a essência horaciana é contundente. O lugar-comum *carpe diem* é bastante sucinto ao exortar o homem a aproveitar melhor e continuamente o momento ou o tempo em que vive. Quando Camões escreve sobre a passagem do tempo ele está nada mais que exortando (aí, ressaltamos aqui que o *carpe diem* também é um lugar-comum exortativo) o homem, de modo geral a não apenas colher, e sim, também, plantar mais ações que o trarão bons frutos, mesmo que tardiamente.

Vemos isso nos dois primeiros versos. Nos dois últimos, temos um jogo de palavras em acordo com o jogo de ideias para melhor fixar a exortação, o conselho dado no início do

soneto, em vista do tempo que muda rapidamente. E isso se torna claro pela citação das estações do ano – primavera, inverno; “o tempo cobre o chão de verde manto/ que já coberto foi de neve fria”. Ainda outro elemento está no último verso – “E, afora este mudar se cada dia, / outra mudança faz de mor espanto, / que não se muda já como soía”. Nestas estrofes Camões escreve sobre o teor das mudanças já acontecidas, as que acontecem e as que ainda irão acontecer. E mais uma vez ele faz uso da exortação horaciana indicando que se deve aproveitar bem os momentos pois as mudanças a cada vez que ocorrem não sucedem como ocorreria. Assim, Luiz de Camões, compõe sua lírica imitando não apenas o lugar-comum, *carpe diem*, secamente, mas o faz com engenho e arte, nas palavras de Achcar:

Ele está não só dizendo o que diz, mas está também aludindo a um paradigma de outras expressões do mesmo lugar-comum da poesia[...] poderá estar aludindo, ao mesmo tempo, por alguma palavra, imagem ou recurso formal, a um poema determinado em o topos compareça. De qualquer forma, seu poema se inscreve num gênero, o que significa dizer que o leitor familiarizado tem diante de si a expectativa de um conjunto de outros tópoi do paradigma genérico, organizado segundo esquemas conhecidos. (ACHCAR, 1994, p. 18).

Em suma, Camões cria sua lírica dentro de um gênero que tem sua base retórica e poética, que engloba outros subgêneros e com esses efeitos em mãos, o poeta faz surgir um novo olhar dentro de uma perspectiva clássica originando inovação resultante não do abandono da tradição e sim de um “jogo astuto com os elementos dela.” (ACHCAR, 1994, p. 38).

Isso se dá também no soneto 133 (*Ibidem*, p. 39), que diz:

“O tempo acaba o ano, o mês e a hora, a
força, a arte, a manha, a fortaleza;
o tempo acaba a fama e a riqueza,
o tempo o mesmo tempo de si chora.

tempo busca e acaba o onde mora
qualquer ingratidão, qualquer dureza;
mas não pode acabar minha tristeza, enquanto não quiserdes vós, Senhora.

O tempo o claro dia torna escuro,
e o mais ledo prazer em choro triste;
o tempo a tempestade em grã bonança.

Mas de abrandar o tempo estou seguro o
peito de diamante, onde consiste
a pena e o prazer desta esperança.”

Nesse soneto, o tempo é esclarecido e culpado por não criar permanência em nada, exceto a tristeza causada pela rejeição da “Senhora” a sua corte amorosa. Então, quando diz que o tempo acaba “dia, mês e ano, fama e riqueza, ingratidão, fortaleza”, ele está descrevendo o tempo como agente ativo de fim e começo. Eminentemente, na última estrofe o autor conclui que essa virtude do tempo, a qual só vemos o lado ruim, é também a virtude que “abranda” os amores não correspondidos podendo mudar o sentimento de ambos os indivíduos. O lugar-comum imitado; “imagem de instabilidade e efemeridade da vida”; é recorrente nos dois primeiros quartetos pela descrição relevante do tempo como causador de mudanças e começos (ACHCAR, 1994, p, 91). Há ainda também, a musicalidade lírica recorrente nos outros sonetos analisados. Ou seja, a “emoção como ponto de partida” e “chegada” caracteriza a “sinceridade” do autor que por sua vez denomina a sua “técnica” que aqui é a “adequação”. Essa “adequação” funciona como prova de sinceridade emotiva do autor dentro dos seus escritos, no caso da lírica camoniana, dentro da sua lírica. Essa análise é mais técnica que psicológica pois, a sinceridade posta na lírica está diretamente ligada à qualidade poética da obra (*Ibidem*, p. 51). Assim, ao fazer uma análise desse tipo numa obra como essa é recorrer em busca de técnica que o autor usava ao compor sua lírica, como disse Francisco Achcar:

No entanto, a “emoção-ponto-de-partida” é importante, não biograficamente, mas literariamente considerada, isto é, considerada como elemento da mimese; é importante não em relação ao autor, mas ao sujeito da enunciação, que precisa ser esteticamente convincente. (ACHCAR, 1994, p. 52).

Como já havia sido explanado, a “emoção-ponto-de-partida” e “chegada” é especialmente considerada do ponto de vista estético e literário, apenas e não psicologicamente, como muitos tendem a ver. O que significa que a emoção presente na lírica de Luiz de Camões pleiteia uma amostra de sua técnica de *aemulatio* lírica que convence o leitor de que, de fato, a enunciação proferida é sincera, verdadeira. Talvez, esse seja o motivo ou um dos que muitos acreditam ver na lírica como subjetividade do autor. Quanto a isso, Achcar observa que:

Não há motivo para supor que o uso sistemático de lugares-comuns implique necessariamente impessoalidade, “neutralidade” do eu-lírico e, pois, inautenticidade ou insinceridade” (1994, p. 53).

Em uma análise mais particular, isolamos os dois tercetos: o tempo o claro dia torna escuro/ e o mais ledo prazer em choro triste/ o tempo a tempestade em grã bonança/ Mas de abrandar o tempo estou seguro/ o peito de diamante, onde consiste/ a pena e o prazer desta

esperança. No primeiro verso o poeta usa uma imagem de efemeridade – dia – que em conjunto com a outra imagem de efemeridade – tempo – constituem a concepção de que o dia é a medida pontual do tempo podendo assumir uma ideia positiva e/ou definitiva desenvolvida na lírica como “horizonte determinante da experiência” e não apenas “fronteira, marco do seu fluxo, pode dever-se não a uma evolução, mas à natureza cursiva, durativa, da lírica. Daí que, nesta última, abstrações e fórmulas proverbiais não sejam frequentes” (ACHCAR, 1994, p. 60). Conclui-se que na lírica a imagem do “dia” não é apenas uma linha de demarcação de fim ou começo, e sim, também um quadro mental inteiro que guia o leitor a sentir que o autor sofreu o que escreveu ou sofre, atribuindo sinceridade emocional. Essa sinceridade emotiva é muito recorrente na lírica de Camões, quando escreve o sofrimento que sente pela rejeição, a dor de não poder amar a mulher que seus olhos desejam e ainda a incerteza que o ronda pela posição miserável em que se encontra aos olhos da ‘Senhora’, porque se torna um ato próprio do homem e não apenas fantasia.

É importante atentar-nos à imagem do tempo como cena elementar que se articula a situação presente no soneto 133 – “O tempo acaba o ano, o mês e a hora...”, pois compõe a orientação deliberativa da mensagem passada entre suserano e vassalo amoroso. Assim sendo, a imagem do tempo não é mais um ‘símile’ filosófico apenas, mas agora, cenário de teor simposial, ‘deliberativo, que pressupõe o curso de ação dirigido ao momento, e *razão* dele’: à espera da mudança temporal como única maneira de obter o amor da ‘Senhora’ (ACHCAR, 1994, p. 97).

Seriam poemas que procuram provar, demonstrar, levar a uma conclusão. Seu esquema retórico, no caso das “odes do *carpe diem*”, partiria de uma “cena” – uma descrição da natureza, correspondente a um modelo cíclico do tempo. Em seguida, uma “resposta” ou “reação” à cena – uma “visão”, “percepção”, insight, do caráter efêmero da existência humana, a que corresponde um modelo temporal, um modelo linear. Finalmente, uma “prescrição” – *carpe diem*, em suas várias formulações, relativas tanto à fruição do presente quanto à desconsideração do que possa perturbar essa fruição: as preocupações com o futuro, as “questões severas” da vida pública, a preocupação com a riqueza, o apego aos bens.” (ACHCAR, 1994, p. 97).

Embora esse esquema retórico esteja em ordem diferente ele é presente no nosso soneto, pois sua ‘prescrição’ vem antes da sua cena. Realmente, o papel central da cena do tempo cíclico que se contrapõe à existência humana que não se extingue, impulsionando à exortação, o homem. Indicando que deve ser paciente e, assim, alcançará o seu objetivo que no caso, é a obtenção do favor amoroso da ‘Senhora’, como veremos mais à frente.

Mas o que queremos apontar nos versos acima é o uso do *tópoi carpe diem* que aparece no último terceto – “Mas de abrandar o tempo estou seguro/ o peito de diamante, onde consiste/ a pena e o prazer desta esperança” – onde é apresentado ao leitor a ação final que conduz ao “colher o dia”; por exemplo, nos dois primeiros versos do segundo terceto Luiz de Camões faz uso do que os gramáticos denominam ‘sintaxe reversa’, ou seja, a inversão de sujeitos oracionais que conduzem o jogo de ideias criando o cenário de esperança segura e certa proporcionada pelo decorrer do tempo e no último verso a figura de linguagem é o oxímoro que caracterizam o paradoxo entre “prazer e esperança” trazendo a essência do lugar-comum horaciano, *carpe diem*, nas entrelinhas pois, a ação final descrita pelo poeta é a espera do momento oportuno para enfim, obter o deleite do amor caracterizado pelo sentimento que envolve o coração da ‘Senhora’ que por sua vez é descrito como “peito de diamante”, um uso preciso de metáfora pois é conhecido de todos que o diamante só pode ser lapidado por outra pedra de mesma origem, dando peso ao tema do tempo como soberano temido pelo homem e que tudo pode.

No soneto seguinte (018. p,45) encontramos uma cena totalmente oposta à anterior. Nele encontramos o tema da natureza e a evocação saudosa da figura feminina numa linha temporal em que é traçado cada momento, mas mais que isso encontramos o discurso retórico habilmente emulado na forma poética:

“Quando o Sol encoberto vai mostrando
ao mundo a luz quieta e duvidosa,
ao longo de ùa praia deleitosa,
vou na minha inimiga imaginando.

Aqui a vi, os cabelos concertando; ali,
co a mão na face tão fermosa; aqui,
falando alegre, ali cuidosa; agora estando queda, agora andando.

aqui esteve sentada, ali me viu,
erguendo aqueles olhos tão isentos; aqui movida um pouco, ali segura;

qui se entristeceu, ali se riu;
enfim, nestes cansados pensamentos passo esta vida vã, que sempre dura.”

No primeiro quarteto, a cena lírica é a natureza representada pelo fim da noite com a chegada do amanhecer, “o Sol encoberto vai mostrando/ ao longo de ùa praia deleitosa”, que culmina com a primeira expressão saudosa disposta no último verso: “vou na minha inimiga imaginando”. O segundo quarteto e os dois tercetos temos a continuação dessas expressões

saudosas nos versos como “Aqui a vi, os cabelos concertando/ aqui, falando alegre, ali cuidosa;/ aqui movida um pouco, ali segura;/ qui se entristeceu, ali se riu”.

De uma perspectiva retórica, observa-se um discurso saudoso causado pela ausência da mulher que amada foi um dia marcadas pelas expressões “vou na minha inimiga imaginando” ou “aqui estive sentada” ou ainda, “ali se riu”. São expressões que carregam grande lirismo pois é verossímil a ideia de que quem ama tem a continua imagem do ser amado em pensamentos que sempre remetem a momentos presenciais que são lembrados sempre que lugares são visitados, no caso em questão, à beira da praia ao amanhecer. Talvez, essas lembranças tenham sido causadas pelo fim do relacionamento, dado ao fato de que a amada é referida por “inimiga”. É curioso notar que esse é o segundo soneto camoniano em análise que traz logo no primeiro quarteto, no último verso essa expressão – “inimiga” – ao iniciar um discurso saudoso. Uma das possibilidades é a já listada, ou seja, o fim do relacionamento, provavelmente causado pela mulher; ou ainda, o também fim do relacionamento, mas agora causado pela morte dela. E há também, e talvez seja essa a razão mais específica e plausível a essa situação: a vassalagem amorosa que acontece apenas nos gestos e olhares de ambos, sem uma possibilidade de mudança de atitude na mulher que rejeita a corte amorosa do homem, iludindo-o com olhares e gestos luxuriosos, os quais são lembrados durante todo o soneto. Deve-se recordar que a lírica camoniana é muito voltada ao feudalismo amoroso, ou seja, há muitos traços de vassalagem amorosa, onde a mulher é cultuada como inalcançável, o famoso amor impossível. E esse soneto, como o anterior, é arquitetado nesse ambiente, com essa proposta amorosa. Levando-nos a creditar sem dúvida, a última alegação possível de tal sofrimento amoroso.

Curiosamente encontra-se nesse soneto, um aspecto retórico bastante recorrido pelos poetas e que segundo, Carvalho, é um dos muitos pontos de ligação existente dentre da poesia de imitação, sendo este um dos mais importantes: o discurso como causa primeira da imitação na poesia. Tendo em vista que os poetas imitavam as *auctoritas* “dos melhores antigos, oradores e poetas sendo autoridade definida como a excelência de um gênero” nos leva à uma concepção de uma abordagem de ‘técnica da poesia’ (CARVALHO, 2007, p. 102). Essa é uma questão que não se pode ser esquecida, pois a imitação é tanto técnica quanto engenho lírico, nas palavras de Carvalho:

“O modelo preceptivo da imitação encontra-se no centro dos interesses do mesmo domínio em que gravitam gramáticos, retores e poetas...Na esfera da imitação por palavras, especificamente, e mantendo-se nesse aspecto

particular próximos de Aristóteles e de retores latinos, ou “do entendimento”. (CARVALHO, 2007, p. 102).

O que queremos esclarecer com essas palavras é que a imitação é concebida dentro dos padrões retóricos-poéticos, uma leva aspectos da outra criando o elo entre discurso e poesia que dependendo do engenho do poeta sobre o seu emulador, aperfeiçoaria a técnica de compor um discurso poético com verossimilhança, decoro, engenho e arte. É a técnica de convencer com palavras, no caso da poesia, usando a escrita, mas sempre com a mesma disposição retórica de inculcar seja na mente por meio da razão ou no coração por meio do sentimento, o discurso retórico que engloba a argumentação e exortação. Ainda nas palavras de Carvalho:

Na linguagem, em função do desenvolvimento do uso que o poeta faz do conhecimento e palavras aceitas, ou seja, das opiniões que definem a plausibilidade das coisas narradas desenvolvem-se as tópicas, lugares-comuns dos argumentos retóricos. A amplificação, que tem como fonte essas tópicas, realiza “argumentação” dos gêneros “poéticos”. Assim é que princípios, procedimentos, usos e tópicas de autores modelares constituem em conjunto o domínio da imitação. As artes implicadas no domínio da palavra reproduzem regras para a utilização desses elementos, embora prevejam também o distanciamento conveniente entre eles, segundo cada gênero do discurso.” (CARVALHO, 2007, p. 95).

A finalidade dessa técnica na imitação seria criar um discurso elocutivo que gerasse exortação ao argumentar a cena lírica presente nos versos, banhada de verossimilhança e decoro. Na lírica camoniana, em núcleo, o soneto em análise; esse discurso se encontra em toda a argumentação lírica dos dois quartetos e dois tercetos; em caracterizar a saudade sentida. Também, no “uso das palavras” certificam o leitor que de fato, aquela saudade era sentida e doía a ponto de trazer esse tipo de lembrança. Por conseguinte, essas lembranças carregam um tom de discurso narrativo muito característico pelo uso simples, mas ‘aceitos’ das palavras, dando a entender que o poeta falava a alguém, ou discursava a alguém, literal ou imaginário. Esse é o ponto alto em destaque neste soneto pois concretiza quatro lugares-comuns que podem ser facilmente encontrados, assim ficam dispostos, segundo a listagem de Achcar: “2- o lugar onde A esteve” (v. 3, 5-7,9,11,12); “10- sofrimentos de B devido à ausência de A” (v. 13,14); “12- prioridade ou status preferencial de B” (v. 13); “14- narrativas de B”. (v. 1-14). Temos o seguinte seguimento de lugares-comuns: 2-10-12-14 (ACHCAR. 1994.p. 29-30). O *carpe diem*, no entanto, é o nosso foco e este se faz concreto, novamente, nos dois últimos versos do segundo terceto – “enfim, nestes cansados pensamentos/ passo esta vida vã, que sempre dura.” É explícito o discurso saudoso que é mantido em todo o soneto.

Nestes dois últimos versos, entende-se qual a finalidade discursiva dos primeiros dois quartetos e tercetos, que seria argumentar a sementeira do sofrimento em que se encontra, que é duradouro e repetitivo. E essa ação tem a sua colheita justamente pelo começo do ciclo saudoso que se repete sempre; ou seja, toda a sua vida será firmada dentro do círculo vicioso do discurso narrativo conduzido pelas lembranças saudosas daquela que foi amada, especialmente descrito no verbo “passo”, que está no presente do indicativo afirmando que todos os seus momentos de vida serão iguais e infinitos. Mostrando o quão inovador, engenhoso e artificioso foi Luiz de Camões em sua técnica de imitar o *topos* horaciano.

Com efeito, os sonetos camonianos são uma fonte rica de “artifícios” retóricos- poéticos que podem guiar a análise sua. E mais importante ainda é a introdução de lugares- comuns horacianos numa lírica que muitas vezes é vista simplesmente por um ângulo amoroso. Ao final de uma análise profunda desses dez sonetos, é possível afirmar veementemente o peso que Horácio teve sobre a escrita poética de Luiz de Camões, sendo que esse usou de todos os artifícios retóricos-poéticos na obtenção de uma obra tão pura quanto as Odes de seu emulado, o poeta latino. O poeta quinhentista foi um dos poucos que conseguiu aperfeiçoar uma lírica amorosa à exortação do *carpe diem*, suas variações e lugares-comuns mais intrínsecos que há em sua obra; provando assim seu engenho como poeta. Sua lírica tão ornada de ‘verduras deleitosas’ e Senhoras caprichosas ensinam e deleitam o leitor que o momento de amar *deve* ser ‘colhido’ sabiamente – como o próprio Horácio exorta em suas Odes do *carpe diem*. Assim Camões ‘colheu’ toda a exortação horaciana, seguindo as preceptivas retóricas-poéticas: *movere, delectare e docere*.

Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ACHCAR, F. *Lírica e Lugar-comum: Alguns temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura; vol. 4).

BÍBLIA SAGRADA. Tradução do Novo Mundo da Bíblia Sagrada. Associação Torre de Vigia de Bíblias e Tratados. Cesário Lange, São Paulo, 2015.

BLUTEAU. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>. Acesso em: 3 fev. 2020.

CAMÕES, L. V. de. *Sonetos*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1872. Acesso em: 10 ago. 2019.

CAMÕES, L. V. de. *Lírica de Camões – Melhores Poesias*. Seleção e notas Célias A. N. Passoni. 2. ed. rev. São Paulo: Núcleo, 1997. (Coleção Núcleo de Poesia Comentada).

CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanistas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

CARVALHO, M. do S. F. de. Contra agudeza. *Floema – Caderno de Teoria e História Literária*. Ano VIII, n. 10, jan./jun. 2014. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2014. Dossiê: Poesia de Agudeza, p. 91-112.

CHARTIER, R. "Escutar os mortos com os olhos" *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 6-30, 1º jan. 2010.

LACHAT, Marcelo. **A Lírica Amorosa Seiscentista: poesia de amor agudo**. 2014. USP.

RESUMÉN

Este artículo presenta el resultado de una investigación sobre la poesía imitación en la letra camoniana bajo una perspectiva filosófica proporcionada por el uso del lugar *común carpe diem* de Horace, así como sus variaciones, que indican el uso del tiempo en las relaciones amorosas. Presentaremos el análisis de algunos sonetos elegidos como corpus de *estudio señalando* en estos artificios retórico-poéticos propios de la poesía imitatoria según el filósofo Aristóteles escribió en su *Poética*. También observaremos cómo el uso de los lugares comunes son ejercicios de emulación poética ingeniosamente imitados por Camões en su letra. Por lo tanto, llegaremos a la conclusión de que el tema del uso del tiempo (*carpe diem*) es tan visitado por Camés cuando escribe sobre el amor como lo fue para Horace en sus exhortaciones de *Carpe diem*. Nombres como Achcar, Carvalho y Lachat conforman la parte teórica de este estudio.

Poesia e prosa seiscentista em Violante do Céu e Teresa Margarida da Silva e Orta

Tatiele Mendes de Sousa

Shenna Luíssa Motta Rocha

RESUMO

O presente estudo busca compreender, analisar e interpretar duas produções literárias desenvolvidas no século XVII e início do XVIII em Portugal, estas apresentam-se como objetos de estudo pouco explorados. Isso se deve por divergências histórico-literárias dos períodos posteriores ao Romantismo, que não apreciavam as ideias atreladas à retórica e poética clássicas. Todavia, muitos artistas, poetas e escritores daquele momento literário instituíram suas bases nas artes retórico-poéticas de base aristotélica, que tem como princípio a Imitação. As práticas letradas do período, denominado Seiscentismo, buscam nos melhores poetas ou oradores modelos a serem emulados através do exercício imitativo em gêneros. Nesse sentido, os *corpora* desta pesquisa são a lírica de Violante do Céu, poetisa que molda suas produções através do exercício poético em autores como Camões, e a prosa de Teresa Margarida da Silva e Orta, uma autora que não apenas molda-se às disposições teóricas desenvolvidas na Antiguidade como também traz muito de autores de seu próprio período literário.

Palavras-chave: Literatura Seiscentista. Violante do Céu. Teresa Margarida da Silva e Orta.

Considerações iniciais

O presente artigo busca compreender, analisar e interpretar as produções literárias desenvolvidas no século XVII e início do XVIII no Brasil e em Portugal, através dos sonetos de Violante do Céu e Teresa Margarida da Silva e Orta. No entanto, no que diz respeito às produções de Orta, daremos um enfoque principal em sua obra *As aventuras de Diófanes*. Com isso, pretende-se evidenciar a engenhosidade destas autoras que, através do exercício poético, conseguem, em suas composições, emular grandes personalidades não apenas do seu tempo, como também de momentos literários anteriores.

Violante do Céu é poetisa que traz fortes marcas camonianas em suas obras. Dessa forma, as artistas conseguiram não apenas demonstrar a riqueza desta literatura respeitosamente dita “Seiscentista”, e não pejorativamente dita “Barroca”, através de técnicas pautadas principalmente sobre o conceito de Imitação, postulado por Aristóteles na **Poética**, onde o autor, desde o primeiro capítulo de seu tratado poético, é definido que todas as artes

são imitações, e imitar é algo natural ao homem, faculdade desenvolvida desde a mais tenra idade (1993). O conhecimento desse conceito torna-se, então, base para que possamos compreender estas manifestações literárias.

Antes de compreendermos todo o desenrolar destas produções letradas, é necessário compreender este momento circunscrito historicamente, partindo das primeiras referências até o momento atual, para que possamos entender o porquê do uso da nomenclatura “Seiscentismo” em detrimento à nomenclatura “Barroca” como é conhecida esta época popularmente. Inicialmente, este momento literário foi caracterizado por uma prática letrada que criou grande força na Ibéria do século XVI e XVII. No entanto, ainda é pouco estudado em sua totalidade hodiernamente, seja nos educandários ou até mesmo no âmbito acadêmico. Todavia, no que diz respeito às produções realizadas neste período, conhecidas popularmente como “barrocas,” constituíram suas bases em pressupostos retórico-poéticos clássicos aristotélicos e com singularidades aos seus diferentes gêneros, como é o caso dos *corpora* de pesquisa, Violante do Céu e Teresa Margarida da Silva e Orta, que serão aqui apresentados. Buscaremos, então, compreender o que foi o período seiscentista, o porquê é dito equivocadamente “barroco” e como ocorreu o desenrolar da sua literatura. Além disso, entender, através da poesia e a prosa, a engenhosidade dos artistas da época, em especial os *corpus* de pesquisa que aqui serão estudados, em suas composições que utilizavam do conceptismo e do cultismo para gerar a metáfora de agudeza, sendo esta última o efeito obtido pela metáfora de conceitos extremos, que “Consiste, pois, este artifício conceituoso em uma primorosa concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, expressa por um ato do entendimento” (GRACIÁN, 1960, p. 239).

Sendo assim, começaremos com uma desprezível tentativa de esclarecimento do que é a Literatura Seiscentista, seus pressupostos e como essa prática letrada influenciou não só as artistas aqui já citadas como também continua a deixar suas contribuições. O termo “barroco” nos remete a ideia de rebuscamento, oposição, exageros e inchaços, a própria palavra significa “pérola imperfeita.” É comum que nosso cognitivo remeta ao momento literário às pinturas de “anjos gordinhos com cabelos dourados, enrolados e cheios de detalhe,” mas não é bem assim. Tomando como norte os estudos de João Adolfo Hansen, estas produções não devem ser entendidas apenas como “contraste,” “rebuscamento” e “confusão,” nem mesmo como uma oposição ao Renascimento, tendo em vista todo o valor literário que estas produções oferecem. No mais, esta nomenclatura teve origem com Heinrich Wölfflin em que compara essa estética em oposição ao clássico, porém enfatiza as

características específicas que analisa. Levando em consideração tudo isso, compreendemos melhor o termo “Literatura Seiscentista” quando nos referirmos ao “Barroco.”

Falando em particular da arte “barroca,” é possível dizer que possui singularidades opostas à arte renascentista. Enquanto esta pregava a valorização da razão e da perfeição em cada detalhe nas obras, aquela a valorização do sentimento e da emoção. Este momento literário nasceu na Itália e se espalhou por diversos países. Também podemos dizer que o estilo não agradou muito a massa protestante, uma vez que ele parecia estar ligado de forma clara à Igreja Católica, e seu movimento conhecido como contrarreforma. Algumas temáticas dessa arte estão baseadas, na dualidade entre o humano e o divino (antropocentrismo x teocentrismo) e na subjetividade. É nítido o uso de efeitos de luz e sombra, curvas e texturas, dando uma ideia de movimento. O barroco foi introduzido no Brasil no início do século XVII, tardiamente em relação à Europa, e exerceu uma grande influência na arquitetura e pintura brasileiras. Também não podemos falar em barroco no Brasil sem citar Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, considerado um dos maiores expoentes do estilo no país.

No entanto, a nomenclatura “Barroco” não expressa e nem representa todas as singularidades deste momento literário, sendo assim trataremos o mesmo por Literatura Seiscentista. Ao estudar a essência histórico-literária é possível perceber que “o escrito é transmitido a seus leitores ou auditores por objetos ou vozes, cujas lógicas materiais e práticas precisamos entender” (CHARTIER, 2010, p. 14). Ou seja, cada tempo influencia suas produções, autores e leitores diferentes peculiaridades. Dessa forma, para compreender a composição literária de suas obras é importante conhecer as características e particularidades de cada autor. Sendo assim, suas referências históricas.

Vale lembrar que não trataremos apenas da abordagem histórica, mas principalmente como as funções, finalidades e usos dos textos das produções literárias dos seiscentos se fizeram distintos, sendo motivo para estudos. No que diz respeito ao Seiscentismo, em especial suas composições produzidas durante fins do século XVI e início do XVIII, suas produções podem ser encontradas nos compilados **Fênix Renascida** (1746) e **Postilhão de Apolo** (1762), isso porque estes dois compilados são referência nos estudos relacionados à Literatura Seiscentista, por conta de serem uma reunião de obras de autores que se dedicaram a isso.

Poesia de agudeza

As produções literárias se constroem alicerçadas na **Retórica e Poética** de Aristóteles, importantes tratados antigos que teorizam sobre a poesia, oratória, e até as demais artes, como a dança e pintura. Sendo assim, segundo Marida do Socorro Fernandes de Carvalho, na obra **Poesia de Agudeza em Portugal** (2007), a essência do pensamento seiscentista parte do conceito poético de Imitação também aristotélico, que prescreve que todas as artes se originam do exercício imitativo. Com isso, é possível perceber que as produções letradas do final do século XVI e final do XVIII se moldam na procura e na imitação dos melhores poetas ou oradores, em especial, clássicos e antigos. É importante deixar claro que essa “imitação” não se aplica ao conceito que temos da palavra em nosso tempo. Pelo contrário, o ato de emulação de autores antigos e clássicos era visto naquele tempo como requisito fundamental para uma boa produção literária. E como veremos mais à frente, principalmente com as autoras Violante do Céu e Teresa Margarida da Silva e Orta, que essas “imitações” eram repletas de artifícios engenhosos e a sua lírica era adaptada nas mais diversas matérias poéticas.

Dessa forma, compreendemos que o termo “Barroco” nos joga em uma concepção de cultismo (jogo de palavras) e conceptismo (jogo de ideias) como ambientes que não se integram. Na perspectiva orientada pela compreensão retórico-poética, é perceptível a forte união desses dois conceitos. Uma união que “Consiste, pois, este artifício conceituoso em uma primorosa concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, expressa por um ato do entendimento” (GRACIÁN, 1960, p. 239). Este artifício engenhoso é conhecido então no mundo literário como Poesia de Agudeza. Mas, o que é essa metáfora aguda? E como ela acontece? Segundo João Adolfo Hansen, nas preceptivas retóricas do século XVII, a agudeza é definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como “belo eficaz” ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade. A agudeza também pode resultar do furor e do exercício (LETRAS CLÁSSICAS, 2000). Ou seja, através da aproximação de conceitos distantes que geram a maravilha. Hansen também afirma que existem três tipos de agudeza, agudeza de “conceito”, que supõe a “sutileza do pensar”, agudeza de “palavra” ou “verbal”, que consiste nas correspondências inesperadas estabelecidas entre as representações gráficas, sonoras e conceituais e a agudeza de “ação”, relativa a sentidos agudos produzidos por gestos

engenhosos, todas juntas resultam na metáfora aguda. Como exemplificado por João Adolfo Hansen em um de seus trabalhos:

A agudeza deve ser formulada rapidamente, porque só tem efeito se a premeditação não for evidente; obtém-se a rapidez eliminando-se o conectivo da comparação dos conceitos, a prótase da similitude, “como”. Por exemplo, vamos supor a comparação “Esse papagaio do Brasil é verde como o mês de abril da Europa”, em que se compara o conceito /papagaio/ com o conceito /abril/ por meio do conceito /verde/, que é um gênero comum a ambos. A comparação, no caso, implica 3 termos: A (papagaio) – B (verde) – C (abril): “Esse papagaio é verde como abril”. Se eliminamos a prótase da similitude, o conectivo “como”, podemos dizer: “Esse papagaio é abril”, e, assim, pela equivalência – “A é B”, substituir o termo A(“papagaio”) por B(“abril”): “Esse abril”. Como se trata de /papagaio/, podemos propor, com agudeza: “Esse abril falante”, como encontramos em um poema da Fênix Renascida, a grande antologia da poesia da agudeza feita em Portugal no século XVIII. A imagem resultante é algo nonsense, como toda metáfora, mas agrada justamente pela dificuldade inicial de estabelecer a relação imediata entre os conceitos. (LETRAS CLÁSSICAS, 2000, p. 320)

A imagem obtida é um entimema ou um silogismo retórico, como diz Quintiliano, quando retoma os Analíticos de Aristóteles (I, II, 27, 70^a 10): uma dedução baseada na semelhança de dois termos com um terceiro. Funciona como uma condensação rápida deles, efetuada como metáfora engenhosa pela analogia de atribuição: A:B:C. Outro importante aspecto são os debates seiscentistas da agudeza têm por fundamento primordial a verossimilhança e o decoro da sua composição, onde nelas estará em pauta a questão do efeito persuasivo. Como já mencionado aqui, a Literatura Seiscentista tem suas bases especialmente sobre o conceito de Imitação, proposto por Aristóteles na **Poética**, o conhecimento disto nos auxiliará a entender melhor as produções literárias que aconteceram no período seiscentista, em especial, as autoras que serão aqui estudadas.

Aristóteles afirma que todas as artes são imitações, e que além disso, imitar é parte da natureza humana (1993). Com isso, seja qual for o gênero, prosa ou poesia, o exercício da imitação aplicado a diferentes matérias poéticas terá como fim último a maravilha, o deleite. Relembrando mais uma vez que o conceito de imitação para os gregos antigos era diferente do conhecimento pelo senso comum que temos hoje. Para eles, em particular Aristóteles, a imitação de grandes produções era entendida como um exercício que produz conhecimento, demonstrando a capacidade dos homens e os deleitando. Sobre as formas poéticas por ele desenvolvidas postula-se que a poesia busca imitar ações, segundo a índole dos que a compõem, imitando assim caracteres nobres ou vis (ARISTÓTELES, 1993). Como norma geral, Peregrini relaciona a agudeza com o gênero cômico para prescrever que, nos ditos

espirituosos, que visam o delectare, ela é mais tolerável que nos argumentos sérios (PEREGRINI, 1639, p. XII).

A imitação configura-se como origem ou causa da poesia, fazendo com que o poeta ponha em prática todas as suas técnicas dentro do exercício poético, exercício esse que não favorece e proporciona conhecimento apenas para o autor, mas também para seu público. Ademais, como se tratavam de técnicas retóricas, engenhos e artifícios, isso significa que estes saberes podem ser repassados como forma de aprendizado das práticas letradas. Com isso, o exercício poético da imitação acaba por configurar outro grande conceito, a agudeza. Segundo João Adolfo Hansen:

Nas preceptivas retóricas do século XVII, a agudeza é definida como metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo e eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade. (HANSEN, 2000, p. 317).

Ou seja, é a capacidade do poeta de aproximar coisas diferentes entre si e lhes atribui um significado, causando o fim único da poesia para Aristóteles, o deleite, a maravilha e o aproveitamento. É desta forma que chegamos ao foco principal deste artigo, a poesia e prosa em Violante do Céu e Teresa Margarida da Silva e Orta. As duas artistas trazem em suas práticas letradas grandes marcas dos conceitos citados aqui. Mais que isso, demonstram toda a sua técnica e conhecimento pelo exercício poético em âmbitos distintos, tendo como autor modelar não apenas Camões, mas muitos outros artistas não apenas do Quinhentismo, como também autores de seus momentos literários como, por exemplo, os gregos antigos e sua mitologia.

Para o primeiro passo dos estudos destas poetisas, buscou-se fazer a leitura do livro *Poesia de Agudeza em Portugal*, de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, sendo a essência para a compreensão da poesia e prosa seiscentistas, tendo vista que esta obra tem sido grande referência nos estudos literários sobre esse tema hodiernamente. Dessa forma, é possível a clara percepção dos elementos constitutivos destas produções literárias. De leitura confortável, foi perceptível inicialmente a compreensão da metáfora antiga como lugar de elegância e adequação do discurso, segundo a retórica aristotélica, aqui já mencionada. A assimilação das virtudes retóricas, o discurso da poesia de agudeza apresenta virtudes específicas na arte, engenho e juízo, as noções discursivas da imitação, o artifício da linguagem que condiciona a agudeza, estilo, variedade e outras noções de compreensão dessas práticas letradas seiscentistas.

Sendo assim, entende-se que estas artistas através do conceito de Imitação e das técnicas engenhosas para chegar à metáfora aguda utilizando também grandes nomes da literatura como modelos a serem emulados configuram-se como importantes personalidades de nossa literatura, não só no momento literário em questão, como hodiernamente também. As produções de Teresa Margarida da Silva e Orta e Violante do Céu mesmo utilizando a imitação como matéria primordial, ainda é possível perceber particularidades tão marcadamente expostas na escrita das autoras, isso se deve pelo exercício poético de cada uma. Um grande exemplo são as técnicas de imitação de Violante do Céu sob a lírica de Camões. Em particular, a fase profana da autora com poemas de temática amorosa se fragmenta sobre os moldes Camonianos em suas produções iniciais, mas a poetisa também se destacou por suas produções satíricas e religiosas, demonstrando dessa forma toda a sua habilidade e conhecimento. Já mais à frente na história, Orta se destaca por fazer o mesmo. É possível perceber, em seus trabalhos, marcas não apenas camonianas, como também de autores gregos antigos e suas mitologias. Para trazer mais credibilidade às suas obras, a autora ainda demonstra toda a sua engenhosidade imitando personalidades do seu tempo como, por exemplo, seu irmão, Matias Aires. Para a comprovação disto, segue um a fala da autora na última parte do seu livro:

Declaro que nessa obra uso das palavras Deuses, Numes, Fado etc. No sentido em que as têm usado muitos católicos, somente para imitar e fingir as fábulas, e termos dos antigos gentios, que não chegaram a conhecer o verdadeiro Deus Trino, e Uno, nem os admiráveis efeitos da santa Lei, posto que muitos souberam exercitar algumas virtudes morais; e nesta forma quero que sejam entendidos estes meus escritos [...].

Sendo assim, o estudo do romance *As Aventuras de Diófanes*, obra de Teresa Margarida da Silva e Orta também é fundamental para compreensão da metáfora sobre a óptica da agudeza e a imitação da autora em diversos aspectos do livro. Para tanto, foi importante analisar por meio de pesquisa bibliográfica e documental tais pontos marcantes para posteriormente abrir uma discussão deles permitindo entendimento e conhecimento. Como progresso da constituição do artigo escrito, houve a busca por pesquisas de cunho bibliográfico e documental inerentes às autoras, explorando sua contribuição para a escrita e modo de fazer poético em suas respectivas épocas e na contemporaneidade e o enriquecimento literário que o estudo das práticas letradas Seiscentistas proporcionará, tornou-se parte essencial para melhor entender todas as especificidades.

Dissertaremos, então, um pouco sobre as autoras. *A priori*, de Violante do Céu; e a *posteriori*, de Teresa Margarida da Silva e Orta. Nascida em Lisboa em 1601 ou 1607,

Violante do Céu foi uma importante escritora e religiosa portuguesa. Ficou conhecida pelos meios culturais da época como *Décima Musa* e *Fênix dos Engenhos Lusitanos*, foi um dos máximos expoentes da poesia barroca portuguesa. Violante produziu muitos versos com temáticas diferentes que foram reunidos em uma das suas maiores obras, *Rimas Várias*. Essas produções também são encontradas nos compilados aqui mencionados. Violante do Céu se destaca pelas suas técnicas no que diz respeito ao fazer poesia, ela é umas das maiores referências quando se fala em Literatura Seiscentista. Teresa Margarida Silva e Orta também se destaca. Nascida em São Paulo em 1711, é considerada a primeira mulher romancista em língua portuguesa. É irmã de outro grande nome da literatura Matias Aires. Orta publicou inicialmente sob o pseudônimo de Dorotéia Engrassia Tavadeda Dalmira, por diversas divergências políticas e histórico-literárias que lhe fizeram manter anonimato. Teresa Margarida da Silva viveu a maior parte da sua vida no convento ou no cárcere por complicações políticas, foi durante seu período no convento que produziu sua obra *Máximas de Virtude e Formosura* (1752), e durante seu encarceramento escreveu seus grandes poemas épico-trágicos. A obra de Orta pode ser encontrada hoje em dia no livro *Obra Reunida*, revisão de 1993 das produções da autora. Sendo assim, a partir de agora exporemos algumas descobertas a partir da pesquisa, como nossas autoras, Violante do Céu e Teresa Margarida da Silva e Orta.

As duas, por conta da família, seguiram a vida religiosa, como freiras em mosteiros. No entanto, permaneceram no terreno da literatura, atuando como poetisas monjas, colhendo ótimos frutos. Vale lembrar que naquela época, no âmbito da literatura, os aurores precisavam dedicar seus trabalhos aos nobres e, muitas vezes, louvá-los de certa forma. Quando se trata de literatura feminina no período seiscentista, essa situação se torna ainda mais difícil. No entanto Violante do Céu e Teresa Margarida da Silva e Orta conseguem adaptar todos os seus trabalhos no contexto histórico, social e político em que estão inseridas, dessa forma demonstraremos através deste estudo, toda a grandiosidade destas autoras. Inicialmente abordaremos as produções de Violante do Céu que além de freira do convento dominicano Nossa Senhora da Rosa, desde 1630, foi umas das artistas mais marcantes dos Seiscentos Portugueses. Conhecida como a “Décima Musa de Espanha” ou “Fênix dos engenhos Lusitanos.”

Em 1646, suas obras da juventude são publicadas na forma de livro, intitulado *Rimas Várias*, predominantemente composto de poesias com temática amorosa e muitos inspirados

na lírica amorosa de Camões, isso se evidencia pela apresentação de um eu lírico que sofre pelo amor. Como é possível perceber no soneto a seguir:

Se apartada do Corpo a doce vida, Domina
em seu lugar a dura morte,
De que nasce tardar-me tanto a morte
Se ausente d'alma estou, que me dá vida?
Não quero sem Silvano já ter vida,
Pois tudo sem Silvano é viva morte,
Já que se foi Silvano venha a morte, Perca-se por Silvano a minha vida.

Vejamos agora um trecho do soneto número 57 da obra Camoniana¹:

De vós me aparto, ó vida! Em tal mudança,
Sinto vivo da morte o sentimento.
Não sei para que é ter contentamento,
Se mais há de perder quem mais alcança.
Mas dou vos esta segurança que,
Posto que me mate meu tormento,
Pelas águas do eterno esquecimento
Segura passará minha lembrança.

Da mesma forma, Teresa Margarida da Silva e Orta, freira do Mosteiro de Ferreira e Alves, na província da Beira em Portugal, como já dito, atuou como poetisa e romancista. Sua obra, *Máximas de Virtude e Formosura*, passou por diversas reedições e até mesmo chegou-se a mudar o nome da autora do livro para o nome de Alexandre Gusmão. No entanto, no fim, sua autoria foi reconhecida e o livro publicado novamente com o título *As aventuras de Diófanos*, e com o nome verdadeiro da freira portuguesa. A autora, mesmo nascida no fim do período Seiscentista, ainda é um importante objeto de estudo por trazer em sua prosa fortes marcas das técnicas de imitação de autores modelares, lugares comuns como, por exemplo, a temática amorosa.

Assim, torna-se perceptível em um trecho de seu livro, *As aventuras de Diófanos*, onde um dos personagens principais, Belino, questiona Delmetra, outra importante figura no livro, sobre o amor. E a resposta da personagem, além de sistematizar todo o capítulo, ainda nos transporta ao soneto camoniano *Amor é Fogo que Arde Sem se Ver*. Porém, nos sonetos seguintes, Camões expressa o amor como fonte de sofrimento, um exemplo é o soneto 41 que diz “Aquela fera humana que enriquece sua presuntuosa tirania destas minhas entranhas, onde cria amor mal.” O soneto 98, no qual diz que de pura castidade tornou-se cruel vingança, além de enxergar a morte como única solução dos seus tormentos. Já Teresa Margarida da Silva e

¹ Camões, Luís Vaz. Sonetos. Direção Literária Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão.

Orta se utilizando dos próprios artifícios retóricos do autor, ainda transmite sua inclinação religiosa, uma das principais características do livro, que é a exaltação das virtudes e a preocupação com a direção correta do amor. Dessa forma, assemelhando-se também com a obra de seu irmão, Matias Aires, *Reflexões sobre a vaidade dos homens* ou *Discursos Moraes Sobre os Efeitos da vaidade*. Como é possível perceber a seguir no trecho da obra de Orta:

[...]Acabando este discurso, que foi igualmente aplaudido, disse Belino: Qual é a pena condigna à culpa dos que voluntários se metem pelas setas do Cupido? Os zelos, (lhe respondeu voraz) incêndio que abrasa toda a região do peito. É uma ira furiosa, um penetrante punhal, que de toda sorte a sorte corta nas entranhas. É uma dor insofrível, com que desmaia a mais acreditada prudência. É um furor incitado, que mata sem remédio. É um frenesi sem melhora, que tira de si aos mais sábios. É uma desesperação sem alívio, e é um inferno de penas, onde as suspeitas fabricam sempre os tormentos, onde as desconfianças, apreendendo as evidências, alimentam as chamas de juízos temários, onde se fabricam vinganças, e forjam mortes ímpias. É um mar de perigos, inquietações e naufrágios, em que a razão não governa, a amizade não consola, nem a experiência alivia, porque tudo é confusão, e pesares, com que os zelos buscam o que não querem achar. (ORTA, 1945, p. 87).

Falemos sobre o enredo do romance. A narrativa conta história de uma família composta por Diófanes, Climinéia e seus filhos, Almeno e Hermirena. Durante uma viagem para consumir o casamento de Hermirena e o príncipe de Delos, Arnesto, a família é capturada por Bárbaros durante os jogos públicos na Ilha. Almeno acaba morrendo no conflito enquanto os outros conseguem escapar, mas divididos. Sendo assim, cada um acaba seguindo caminhos diferentes, sendo feitos de escravos durante a narrativa e obrigados a se disfarçarem para se proteger. O mais curioso é o caso de Hermirena, que se torna personagem central e tem que se disfarçar de homem para escapar dos amores que ameaçam sua virtude. Trazendo assim o mote, utilizado pelos poetas como motivo da obra, do livro, que é “quando o amor ameaça a formosura.”

É nesse contexto que é marcante a semelhança de sua produção com a obra *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon. No entanto, trazendo Telêmaco como Hermirena e Diófanes como o conselheiro e protetor de Telêmaco, Mentos, que surge muitas vezes na obra de Fénelon como o guia virtuoso do príncipe, e na obra de Teresa Margarida não seria diferente com Mentos no papel de Diófanes. Assim, expõe todas as características da obra imitada sobre o olhar feminino da personagem. Ademais, como já dito anteriormente, a prosa de Teresa Margarida da Silva e Orta traz a temática amorosa, como aquele amor citado por Camões, o amor que traz um eu lírico sofredor. No entanto, Margarida Teresa da Silva e Orta

busca uma solução para essa questão, se utilizando dessa temática tão estigmatizada por inúmeros poetas, a autora busca a solução desse eu lírico que sofre pela exaltação do amor. Teresa Margarida da Silva e Orta também faz, em sua obra, reflexões sobre a vaidade dos homens. A autora condena o homem que se mantém na ignorância e aquele que busca a vaidade para fins particulares, como é possível perceber neste trecho de sua obra:

Homens que entregues aos vícios não podem diferir seus trabalhos, que buscaram a vaidade de queridos, ou com as diligências do atrevimento. Estes são como cães, que mordidos por aqueles com quem foram entender, correm mordendo a todos os que encontram; e como os que enganados de um pequeno alívio coçam a chaga que acrescentam [...].ORTA, 1945, p. 91).

Assemelhando-se ao seu irmão, Matias Aires, que em sua obra, *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens*, fala sobre os perigos da fortuna e da vaidade:

A vaidade e a fortuna são as que governam essa farsa da vida; cada um se põe no teatro com a pompa com que a fortuna e a vaidade o põem; ninguém escolhe o papel; cada um recebe o que lhe dão. Aquêles que sai sem fausto, nem cortejo, e que logo no rosto indica que é sujeito à dor, à aflição e à miséria, êsse é o que representa o papel de homem. A morte está de sentinela, em uma mão tem o relógio do tempo, na outra tem a foice fatal, e com esta, de um golpe certo e inevitável, dá fim à tragédia, corre a cortina e desaparece (...) Assim acaba o homem, assim acabam as suas glória, e só assim acaba sua vaidade (...) O desejo de reconhecimento por parte dos outros homens leva ao encontro do vício ou da virtude, dependendo de qual garantirá maior admiração social.²

O que podemos perceber, não apenas nesse trecho, mas em toda a composição de Orta, é que a autora fala o quanto os vícios, que geram a vaidade e outros males, são perigosos. Destaca também a importância da virtude em praticamente todo o livro, características fortes também encontradas nos trabalhos de Matias Aires. Além, disso os dois destacam a importância de se manter constante em meio às desventuras da vida. As semelhanças entre os dois irmãos não param por aí, a questão da vaidade e da constância são apenas alguns tópicos, ainda há inúmeros temas que em estudos mais aprofundados poderemos compreender. Já no que diz respeito a Violante do Céu em suas produções traz um eu lírico que chora as dores do amor, mas ao fim de sua vida começa a escrever poemas relacionados ao divino, com temática religiosa, como se o único amor verdadeiro fosse aquele direcionado a Deus, como é possível perceber no poema a seguir:

Temer que se execute uma sentença A todo humano ser notificada

² *Ibidem*. Número 79.

Ação é natura, mas bem fundada
Na conta de uma ofensa e outra ofensa.
Imaginar que é doença
Precursora da morte decretada
Que muito, se tal vez dissimulada
Vem sem aviso e sempre sem licença.
Condene meus temores que se atreve
A viver sem temor no breve encanto Da
vida que conhece por tão breve;
E tema eu, Senhor, com justo espanto,
Porque se só não teme quem não deve, Bem é que tema eu, pois devo tanto
(SÓROR VIOLANTE DO CÉU, 1993, p. 53)

Podemos perceber que já nesses trabalhos, Violante concentra-se em destacar a importância de reconhecer o amor Divino como o único amor “verdadeiro”, conseqüentemente, exercendo a virtude que Orta tanto comenta em sua obra, onde a autora fala do amor racional. Em meio a essas comparações das autoras com seus modelares e suas mudanças de matéria poética é de fato tudo que já foi dito e estudado até aqui, que *essas* autoras, através das técnicas engenhosas, conseguem não apenas recriar as outras de outras personalidades literárias de forma grandiosa como também conseguem adaptar os conceitos para transmitirem seu modo de fazer poesia, porque mesmo que estas fazem uso da lírica de outros poetas, através da poesia de agudeza causam um efeito único e particular. Dessa forma, mostrando toda as suas habilidades em qualquer âmbito para transmitirem seu modo de fazer poesia, chegando ao fim último dela, que é, segundo Aristóteles, deleite do leitor.

Falaremos das relações de semelhança entre os poemas de Teresa Margarida da Silva e Orta e Violante do Céu, que mesmo com temáticas diferentes, apresentação o mesmo artifício engenhoso no que diz respeito à técnica de louvação com autopromoção do poeta, além de duas iniciais diferenças que com o estudo e compreensão tornam-se semelhanças quanto ao fim último da poesia segundo Aristóteles. Vale lembrar que a época que em que viveram Violante do Céu e Orta, foram períodos marcados por grande repressão literária, principalmente feminina.

Assim como muitos poetas, as autoras precisavam utilizar de artifícios para terem suas produções publicadas e reconhecidas, e não censuradas pela sociedade e a igreja. Um desses artifícios, por exemplo, foi a *laudatio* enquanto gesto poético, no qual paralelamente à celebração da personagem objeto do elogio ocorre a autopromoção do poeta. Uma mistura de artifício formal, jogo conceituoso, geometria rítmica e musical que permeiam o seu labor poético, esta insinuação e inscrição do eu na tessitura do texto é uma das marcas mais singulares e incisivas da obra poética de Soror Violante do Céu, que também são encontradas

em Teresa Margarida da Silva e Orta. Trata-se de um exercício audaz de afirmação de uma subjetividade, tanto mais irreverente quanto se equaciona face a uma figura eminente da hierarquia cultural e religiosa, como é o caso do Padre António Vieira, nos sonetos de Violante, numa época em que a menoridade intelectual e legal da mulher era tida como menos importante. Como veremos no exemplo a seguir:

Aspirar a louvar o incompreensível
fundar o desejo no impossível (Soror Violante do Céu, 1993: 112)

O artifício laudatório continua, lúdico e não destituído de sutil ironia, dirigido ao ilustre Padre, a quem o sujeito poético expõe os dilemas íntimos de quem se vê a braços com tamanha tarefa – elogiar tão alta personalidade:

Reduzir a palavras os espantos,
Detrimento será de excessos tantos;
Dizer do muito, pouco,
Dar o juízo a créditos de louco;
Querer encarecer-vos,
Eleger os caminhos de ofender-vos;
Louvar diminuindo
Subir louvando, e abaixar subindo
Deixar também, covarde, de louvar-vos
Será mui claro indício de ignorar-vos;
Siga, pois o melhor indigna Musa, E
deponha os excessos de confusa,
Que para acreditar-se Basta,
basta o valor de aventurar-se;

O exercício laudatório pessoal do sujeito poético é percebido pela coragem e da audácia da autora. A composição expõe as qualidades intelectuais do pregador como, por exemplo, “a excelência do entendimento”, “saber profundo”, “agudeza rara”, “graça excessiva”, “doce elegância”, “juízo soberano/ crédito do divino, honra do humano” – para terminar de forma exortativa, interpelando o orador em um registro triunfal ao passo que se autopromove:

Oh vivei para assombro das idades,
Gosto das majestades,
Extasis dos sentidos,
Prodígio dos nascidos
Excesso dos passados(...)
E no final, reclamar, de novo,
a atenção para o sujeito poético:
E se minhas grosseiras ignorâncias
Tem sido dilatadas Deixai-as castigadas,

Mas confessai, doutíssimo Vieira Que se ignorante sou, sou verdadeira.

De natureza semelhante é o poema de Teresa Margarida da Silva e Orta, poemas que fazem parte de seus escritos durante o cárcere, onde a autora ao mesmo tempo que enaltece o rei responsável por sua prisão, utiliza-se de ironia para questionar e alegar sua inocência.

Ó Céus, ó terra, assim tão cegamente,
Assim se engana a justo Soberano?
Ao ministro que deve ser prudente
Assim se ilude ? Sabes, inumano,
Que assim falo pro ser tão inocente
Quando o teu coração é vil Tirano
E se ao remorso estás como insensível Um cárcere te espera mais horrível.

Considerações finais

Observamos a grandiosidade das autoras em exaltarem seus modelos, mas ao mesmo passo que se mantêm constantes em seus ideais. Dessa forma, é possível perceber a engenhosidade de Teresa Margarida da Silva e Orta e Violante do Céu, mostrando assim a riqueza em suas obras e a importância de se continuar estudando e pesquisando sobre elas. Um dos principais objetivos desse estudo é a compreensão dos engenhos e técnicas que caracterizam as produções destas autoras, em que estas, a partir de seu conhecimento, alcançam a maravilha e proveito.

Violante, com todo o seu conhecimento nas práticas letradas, produziu poemas que acusaram sua maestria, isso se evidencia por sua capacidade de transitar pelos mais variados temas. Como podemos ver, a autora teve duas grandes fases, a profana e a religiosa, mas se nos prendermos somente a elas, não conseguiremos perceber sua engenhosidade, é preciso relacioná-los aos demais. Quando fazemos isso, além de nos tornarmos leitores mais hábeis, percebemos também como a autora conseguiu transitar em temas distintos. Primeiro dedicando-se a poemas profanos, em seguida aos satíricos. E por fim, aos de amor ao divino. No entanto, todos eles satisfazendo o desejo de alguém, de uma classe, de uma sociedade, de um referido período histórico.

O mesmo é observado em Teresa Margarida da Silva e Orta, sua primeira obra, *As Aventuras de Diófanos*, na qual a autora traz um produção de cunho religioso, que busca exaltar as virtudes e ensinar o caminho certo, não apenas para a população da época mas também para seus líderes, trazendo uma sutileza política. Todavia, o que podemos perceber

com tudo isso é que as autoras não apenas tiveram a sapiência de falar sobre as mais variadas matérias poéticas, mas fizeram além. Elas, através das suas engenhosidades, moldaram-se nos mais célebres poetas.

Resumindo, as autoras falaram sobre o que queriam falar, satirizaram quem queriam satirizar, enalteceram quem queriam enaltecer, tudo isso através de suas habilidades, ao mesmo tempo que se utilizavam da agudeza em suas composições. Ou seja, quando moldam suas composições em grandes poetas. A riqueza das produções dessas autoras não para por aí; em Violante, muito precisa ser estudado e comentado; o mesmo valendo para Orta, uma vez que sua obra é tão vasta em matéria poética como, por exemplo, política, mitologia, questões morais etc. O que podemos concluir de tudo isso é a importância dessas autoras para a compreensão do fazer poesia não apenas no passado como também no presente, quiçá no futuro.

Estas personalidades merecem mais reconhecimento e estudo, para que suas obras se tornem mais visíveis e suas engenhosidades prestigiadas, não apenas no âmbito universitário, mas também nos educandários, pois estas mesmas autoras que trazem conhecimentos extraordinários do passado, também têm a capacidade de agregar suas composições nos mais variados estudos contemporâneos.

Referências

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 2015.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad.: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. Edição bilingue. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: ArsPoetica, 1993.

CAMÕES, L. V. de. *Sonetos*. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1872. Acesso em: 6 maio 2020.

CARVALHO, M. do S. F. de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

CHARTIER, R. “Escutar os mortos com os olhos”. In: *Estudos Avançados*, n. 24. Revista da Universidade de São Paulo, p. 7-30. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10510>. Acesso em: 6 maio 2020.

GRACIÁN, B. *Artificio y Arte de Ingenio*. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1960.

HANSEN, J. A. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. In: *Destiempos, Revista Destiempos*, n. 14, México, Distrito Federal, 2008. Disponível em: <http://www.destiempos.com/n14/hansen2.pdf>. Acesso em: 6 maio 2020.

HANSEN, J. A. Fênix renascida & Postilhão de Apolo: Uma introdução. In: *Poesia Seiscentista - Fênix renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002

HANSEN, J. A. Notas sobre el Barroco. In: *Revista de Filología*, n. 22. Revista de Filología de la Universidad de la Laguna, p. 111-131, 2004. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1056849.pdf>. Acesso em: 6 maio 2020.

PEREGRINI, M. Delle Acutezze che altrimentispiriti, vivezze e concettivolgarmente si appellano (1639). In: RAIMONDI, E. *Trattatisti e Narratori del Seicento*. Milano / Napoli: Riccardo Ricciardi, 1960.

OLIVEIRA, M. *A providência nas Reflões Sobre a Vaidade dos Homens*. Goiânia: XI Simpósio nacional da Associação Brasileira de História das religiões, 2009.

QUINTILIANO, M. F. *Institutionoratoire*. Trad. Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1933. 4 vol.

ABSTRACT

The present study seeks to understand, analyze and interpret the literary productions developed in the 16th and early 17th centuries in Portugal, as they present themselves as an enriching and little explored object of study. This is due to political and historical-literary divergences from those periods that still did not appreciate the ideas linked to Aristotelianism. However, many artists, poets and writers of this literary moment have established their bases in the rhetorical-poetic arts of Aristotle, whose principle is Imitation. The literate practices of the period, called the 16th century, look to the best poets or speakers for models to be emulated through imitative exercise in genres such as, for example, lyric and prose. In this sense, the corpus of this research will be the lyric of Violante do Céu, a poet who shapes her productions through poetic exercise in authors like Camões, and the prose of Teresa Margarida da Silva and Orta, a rich author who not only shapes herself to theoretical dispositions developed in Antiquity as well as brings much of authors from their own literary period.

Keywords: Literary productions. 17th Century Literature. Violante do Céu. Teresa Margarida da Silva e Orta.

SOBRE OS (AS) AUTORES (AS)

Alice Maria Araújo da Fonseca

Mestranda bolsista-CAPES em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). Graduada em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mails: alicema.araujoo@gmail.com; alicemfonseca@ufpi.edu.br.

Ariane Castro Alencar

Mestranda em Linguística - PPGEL - UFPI. Especialista em Estudos Linguísticos e Literários – Faculdade Única (2020). Graduada em Licenciatura Plena/Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI (2018) / arianealencarphb@hotmail.com.

Camila de Lima Sales

Graduanda no Curso de Licenciatura Plena em Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). É pesquisadora de Iniciação Científica (período: 2019 a 2020) PIBIC- UESPI. O presente artigo visa apresentar o resultado da pesquisa produzida no período de um ano. E-mail: salescamila573@gmail.com.

Camila Pereira de Sousa

Graduada em Licenciatura Plena em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Mestranda bolsista- CAPES em Estudos Literários pelo Programa de Pós- Graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: camispereira09@hotmail.com.

Érica Araújo da Costa

Graduada em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: erica.araujocosta96@gmail.com.

Gerson Ricardo Costa Farias

Graduado em Licenciatura Plena em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI) campus Professor Alexandre Alves de Oliveira, em Parnaíba-PI. Professor de português pela prefeitura de São Bernardo-MA. E-mail para contato: gersonfariasphb@hotmail.com.

Jhonatan Bruno de Sousa Pires

Graduado em Letras Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI), campus Professor Alexandre Alves de Oliveira, em Parnaíba-PI. Apaixonado por toda e qualquer expressão artística e cultural, em especial, a escrita, pintura e fotografia. E-mail: jhonatanbruno29@gmail.com.

Ladjane Machado Lins

Graduação em Letras-português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Especialista em Linguística Aplicada ao Ensino de Língua portuguesa, pela instituição ISEPRO. E-mail: ladjanemachado@hotmail.com.

Pâmela Melo Osório Reis

Graduada em Licenciatura plena em Letras Português (Uespi). Pós-graduanda em Gramática, Produção e Revisão Textual (Faeme). Revisora do Grupo Educacional CEV. E-mail: pamela.melo.osorio@outlook.com.

Shenna Luíssa Motta Rocha

Doutoranda em Linguística pelo Programa DINTER USP/UESPI. Mestre em Letras pela UFPI. Professora Assistente II do curso de Letras-Português da UESPI – Campus Parnaíba. E-mail: shenna.rocha@phb.uespi.br.

Tatiele Mendes de Sousa

Graduanda no Curso de Licenciatura Plena em Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). É pesquisadora de Iniciação Científica (período: 2019 a 2020) PIBIC- UESPI, sob orientação da professora Shenna Rocha, e Bolsista PIBID-UESPI. E-mail: tatiele.mendesdesousa@gmail.com.

Wagner dos Santos Rocha

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Graduado em Licenciatura Plena em Letras/Português pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: wagner.rocha.lp@gmail.com.



Autores:

Alice Maria Araújo da Fonseca

Jhonatan Bruno de Sousa Pires

Ariane Castro Alencar

Ladjane Machado Lins

Camila Pereira de Sousa

Pâmela Melo Osório Reis

Camila de Lima Sales

Tatiele Mendes de Sousa

Érica Araújo da Costa

Wagner dos Santos Rocha

Gerson Ricardo Costa Farias

Shenna Luíssa Motta Rocha



editora.uespi.br

