

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ-UFPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO-PRPPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS-CCHL
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS-MEL

ASSUNÇÃO DE MARIA ALMONDES LEAL

**FUNDAMENTOS RETÓRICOS DE IMITAÇÃO NA POESIA
ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA**

TERESINA
2008

ASSUNÇÃO DE MARIA ALMONDES LEAL

**FUNDAMENTOS RETÓRICOS DE IMITAÇÃO NA POESIA
ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA**

Dissertação apresentada à banca examinadora da defesa do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito para obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Socorro
Fernandes de carvalho

TERESINA
2008

ASSUNÇÃO DE MARIA ALMONDES LEAL

**FUNDAMENTOS RETÓRICOS DE IMITAÇÃO NA POESIA
ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA**

Dissertação apresentada à banca examinadora da defesa do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito para obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Socorro
Fernandes de carvalho

Aprovada em 08 de setembro de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho - UFPI
Presidente

Prof. Dr. Marcello Moreira - UESB
Examinador

Profa. Dra. Junia Regina de Faria Barreto - UFPI
Examinadora

DEDICO...

...a meus amores

Luís, Cícilia, Ícaro e Cítara, lumes primeiros.

...aos meus pais Antônia e Geraldo, pela ternura, fortaleza e sabedoria.

...aos meus irmãos queridos Adinaide, Aurislândia, Auricléia e George, pela crença
em mim.

...a tio Sebastião, José Santana e Zelina, referenciais de virtude e dignidade, em
cujos feitos busco mirar-me.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria do Socorro Fernandes de Carvalho pelo empenho, dedicação e seriedade na reta orientação da pesquisa.

À professora Auxiliadora e demais professores do mestrado, especialmente ao professor Saulo pela cordialidade no relacionamento com os mestrandos.

Ao professor Antônio Ribeiro pelo prestantíssimo auxílio.

À querida amiga
Ilza a quem sou imensamente grata pela solícita colaboração.

Aos colegas do mestrado,
Brígida, em especial, e demais colegas, Elizabeth, Aurenice, Cristiane, Adriana, Geni, Clêuma, Erasmo, Flávia e Rita, pelas oportunas trocas de saberes e agradável convívio.

Aos gerentes e demais funcionários da Caixa Econômica Federal, nomeadamente, Ivonei Dias Pereira, Josemary Cerqueira Frota Moraes, Silvana Rego da Silveira e, em especial, aos colegas Amorim e Ângelo, pelo agradável e enriquecedor convívio no ambiente de trabalho e a todos que, de alguma forma, souberam compreender a minha necessária adaptação de horário devido ao mestrado.

Ainda ...

À divina e soberana força que inclina o ser humano à contemplação do belo.

Multicolor, de várias cores, versicolor, nunca a mesma, mas sempre outra, embora sempre a mesma quando outra, tantas vezes enfim mudando-se quantas movendo-se.

Tertuliano

RESUMO

Este estudo analisa os fundamentos retóricos de imitação que embasaram as poesias atribuídas a Gregório de Matos e Guerra, poeta luso-brasileiro seiscentista, filiado à prática mimética de instrução retórica de sua contemporaneidade. Considerando-se que este fazer poético guiava-se tecnicamente por preceitos normativos, investigou-se noções de imitação nas poéticas gregas e latinas, bem como seu aproveitamento pelos tratados seiscentistas mais representativos, além de outros conceitos basilares intrínsecos àquela poesia aguda, como gênero, estilo e decoro e a necessária relação destes com a verossimilhança e a adequação, examinados, neste estudo, com o intuito de uma aproximação dos sentidos históricos agregados aos poemas à época de suas elaborações. Destacou-se ainda o papel da poesia gregoriana como veículo de representação dos valores cortesãos, além de sublinhar-se a função programática dos ornatos nos poemas julgados pela crítica oitocentista como afetação e mau-gosto. Outras concepções da crítica operada no século XIX sobre os poemas em análise, tais como subjetividade, plágio, autoria e originalidade foram enfatizadas por se considerar, segundo a vertente teórica que orienta este trabalho, exteriores àquelas letras.

Palavras-chave: Representação. Século XVII. Retórica. Poética. Anacronismo.

RÉSUMÉ

Cette étude examine les fondements rhétoriques de l'imitation qui posent les bases des poésies attribuées à Gregório de Matos e Guerra, poète luso-brésilien du XVII^e siècle, attaché à la pratique mimétique de l'instruction rhétorique du même temps. Cette création poétique était orientée techniquement par un ensemble de principes normatifs, des notions d'imitation dans les poétiques grecques et latines et aussi son profit par les traités relatifs aux XVI^e et XVII^e siècles, les plus représentatifs et encore d'autres concepts fondamentaux intrinsèques à la poésie de la pointe, comme un genre, style et ornement et la relation nécessaire de ceux-ci avec la vérité et l'adéquation examinés, dans cette étude avec l'intention d'une proximité des sens historiques réunis aux poèmes à l'époque de leurs élaborations. Le rôle de la poésie de Gregório de Matos a été montré comme un véhicule de représentation de valeurs courtoises et encore mettre en valeur la fonction pragmatique des ornements dans les poèmes considérés par la critique du XIX^e siècle comme une affectation et mauvais goût. D'autres conceptions de la critique réalisées, au XIX^e siècle, sur les poèmes en analyses telles que la subjectivité, le plagiat, la paternité et l'originalité ont été présentées, selon le domaine théorique qui oriente ce travail, extérieures à ces lettres-là.

Mot-clés: Représentation. XVII^e siècle. Poétique. Anachronisme.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Emblema do Artífice e da Arte	17
Figura 2 – Emblema da Imitação	63
Figura 3 – Emblema do Engenho	123

SUMÁRIO

1 Introdução	10
2 Noções preliminares das letras do Seiscentos	18
2.1 Decoro, gênero e estilo	19
2.2 A divina escritura humana: condição da poesia	33
2.3 Finalidades da poesia: mover, deleitar, ensinar	44
2.4 A corte ibérica seiscentista: lugar de representação	49
3 Incursões pelos pressupostos da imitação	64
3.1 <i>Mimesis</i> segundo Platão e Aristóteles	68
3.1.1 A defesa da poesia	76
3.2 Imitação segundo pensadores antigos e do Seiscentos ibérico	82
3.3 Imitação da épica camoniana	105
4 A obra atribuída a Gregório de Matos sob os enfoques retórico e estético	124
4.1 O homem e a suposta obra	126
4.2 A controversa crítica oitocentista	133
4.3 O efeito conservador das sátiras	144
5 Considerações finais	151
Anexos	154
Referências	160

1 Introdução

O presente trabalho é fruto do resultado de um estudo cujo fim precípua é a compreensão de preceitos retóricos de imitação em produções poéticas letradas dos séculos XVI e XVII ibérico em Portugal, Espanha e Brasil e, mais especificamente, em poesias atribuídas ao poeta luso-brasilico Gregório de Matos e Guerra, aqui tomadas para investigação. Com isto se pretende verificar em que plano imitativo se inclui a poesia atribuída a Gregório de Matos: se figura como cópia servil¹, de que é acusada por vasta crítica, ou se os procedimentos imitativos, por ele utilizados nas composições, constituem mecanismos circulantes e aceitos no período em que essas produções poéticas encontram-se circunscritas.

Assim, este estudo resulta da investigação dos pressupostos teóricos de imitação e de sua realização em uma seleta de poesias de tradição gregoriana escolhida dentre os muitos textos atribuídos a Gregório de Matos, a partir de várias ações editoriais nos séculos XVIII e XIX. Desse modo, parte-se da consideração dos preceitos retóricos que fundamentavam essas poesias quando de sua produção, portanto, partindo-se da noção de que a imitação era a prática fundante daqueles discursos. Por essa abordagem interpretativa, pretende-se entender que sentidos estão agregados a tal paradigma de poesia que a fizeram notável e modelar em seu tempo e, por outro lado, deturpados por vasta crítica estabelecida nos séculos XIX e XX, que concebeu esses objetos poéticos, anacronicamente, como mau gosto literário. Assim, inicia-se esse estudo pela compreensão histórica dos citados preceitos, a partir da interpretação de artes poéticas e retóricas, gregas e latinas, recuperadas nas letras daquele tempo, bem como da preceptiva Seiscentista ibérica que se ocupou da temática da imitação e que norteou e doutrinou o pensamento daquela gente de letras.

¹ O termo *servil* foi aqui empregado no sentido do uso mais corrente de imitação mal sucedida em relação ao modelo imitado, pois se sabe que esse termo assume distinta conotação na obra *Nova arte de conceytos* (1718), de Leitão Ferreira, para quem *servil* é toda imitação que se serve de modelo, sem nenhuma conotação depreciativa, oposta à imitação *livre* que não imitou nenhum modelo, e como ilustração deste último caso cita como único autor Homero.

Por conseguinte, essa investigação baseia-se, além das referidas artes poéticas e retóricas, na leitura e análise de tratados, diálogos, cartas e outros textos escritos nos séculos XVI, XVII e XVIII que se ocuparam da temática da imitação. Torna-se também imprescindível enfatizar que muitas dessas obras seiscentistas se notabilizaram pela recuperação e reciclagem das retóricas e poéticas antigas, a exemplo de algumas concepções aristotélicas e horacianas, situadas no bojo das mais difundidas no período, o que metodologicamente impõe ao pesquisador também o exame de tais obras antigas.

Este estudo justifica-se por buscar inserir-se na abordagem retórica das letras seiscentistas no Brasil e em Portugal, à medida que nos atuais estudos literários sabe-se que ainda não foi esclarecido suficientemente que imitar as autoridades ou os modelos constituía valor letrado de época e que essa prática era respaldada nas tradições, usos e receituários correntes nas letras coetâneas ao fazer poético em análise. Sublinhe-se que, não obstante os muitos estudos já realizados sobre a obra atribuída a Gregório de Matos, ainda prepondera, conforme vê-se comumente nos livros e manuais acadêmicos, a prática de lê-la pelo viés da crítica oitocentista que a desprestigia como expressão literária decadente. Portanto, ler os poemas compostos sob esse prisma, buscando-se valores pós-iluministas e românticos, como o fez grande parte dessa crítica, diverge do caráter retoricamente regrado daquelas produções, constituindo-se em anacronismo, exatamente por desconsiderar conceitos e noções retóricas operantes naqueles discursos, não revelando, por conseguinte e efetivamente, o seu valor poético.

Este trabalho apresenta-se como se segue: no primeiro capítulo, estão expostas algumas noções basilares de gênero, decoro, estilo, bem como o estatuto e finalidades da poesia, circulantes nos discursos do período, necessárias à compreensão dos poemas. No segundo, cerne deste trabalho, trilha-se o conhecimento dos pressupostos da imitação, posto ser a noção central da composição dos discursos poéticos, na tentativa de evidenciar as implicações qualificantes da imitação como procedimento de aprendizagem e realização poética, além de ilustrar-se aspectos de imitação recorrentes em poesias de tradição gregoriana, tendo-se em conta que tais preceitos, além das regras e técnicas de composição, formulados sob a ótica da imitação e da emulação, eram aprendidos

nos poemas modelares, como em abundantes textos de comentadores das artes retóricas e poéticas.

Em seguida, no terceiro capítulo, apresenta-se um breve resgate historiográfico de parte da crítica literária brasileira dedicada à poesia gregoriana a partir do século XIX, mormente as críticas de viés anacrônico, cristalizadas desde longa data na historiografia da literatura brasileira, fundadas em noções dedutivas correntes no período, inclinadas a ler os textos ficcionais, retoricizados, pelo critério expressivo de nacionalidade, reflexo do meio, raça ou influência do clima ou ainda como psicologia subjetiva do autor empírico, equívocos dentre os quais se busca evidenciar alguns. De outro lado, lendo a crítica oitocentista como anacrônica, tem-se a discussão da vertente crítica dos estudos retóricos, preocupada em resgatar a historicidade necessária à compreensão daqueles discursos à luz dos códigos discursivos do período de suas produções e recepções.

Os principais conceitos teóricos presentes nesta dissertação, assim definidos pela leitura de importantes artes poéticas e retóricas antigas e do período eleito, vieram à luz guiados por teóricos nossos contemporâneos, mas, sobretudo foram buscados diretamente nos discursos de maior renome no Seiscentos. Nos antigos, investigou-se o entendimento de imitação como embasamento teórico necessário ao estudo das poesias, nomeadamente em Platão, Aristóteles, Dionísio de Halicarnasso, Horácio, Cícero, Quintiliano e Longino. Na tratadística do Seiscentos e do Setecentos ibérico, particularizou-se Baltasar Gracián, com a obra *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), Emanuele Tesauro, com o livro *Cannocchiale aristotelico* (1654) e Francisco Leitão Ferreira, no texto *Nova arte de conceyptos* (1728), obras em que se encontram relevantes preceitos técnicos de elaboração dos discursos que instruíram as composições cultas e se tornaram igualmente conhecidas do público cortesão e discreto dessa poesia. Além de examinar-se alguns teóricos nossos contemporâneos que realizaram estudo de cunho historicista sobre as produções do século XVII, cite-se João Adolfo Hansen, Adma Muhana, Alcir Pécora e Marcello Moreira, entre outros. Dentre estes pesquisadores, João Adolfo Hansen empreendeu análise mais direcionada à obra atribuída ao poeta baiano e concebeu tais produções como oriundas da tradição retórica e poética, por conseguinte, regradas por ensinamentos e normatizações técnicas, além de

apropriações discursivas políticas e religiosas presentes no modelo de corte das monarquias ibéricas e na doutrina neo-escolástica vigentes nos discursos.

Vale destacar que o destinatário dessa poesia também se instruíra nas mesmas fontes preceptivas dos poetas e partilhava com estes os mesmos lugares de representação pública, social, política e religiosa. Acentue-se que essas fontes normatizavam os discursos ensinando regras compositivas, segundo as singularidades de cada gênero, assim como a adequação das matérias conforme o gênero versado e as circunstâncias de uso, procurando observar, além dos preceitos técnicos, também fundamentos moralizantes. Do ponto de vista do conhecimento do fazer poético, essas fontes procuravam adequar os ensinamentos pagãos às doutrinas religiosas cristãs tão cultivadas naquela conjuntura, a exemplo dos diálogos *O cortesão*, de Baltasar Castiglione, *Hospital das Letras*, de Francisco Manuel de Melo e da obra *Corte na aldeia*, do português Francisco Rodrigues Lobo. Esses livros, estruturados na forma dialogada, tributária do prestígio das grandes obras filosóficas da Antigüidade, apresentam receituários de ensinamentos de postura e conduta necessários à formação do elegante cortesão católico. Obras como *Corte na aldeia*, escrita à emulação de *O cortesão*, eram denominadas, por sua função norteadora dos códigos de civilidade, “espelhos de príncipes”², gênero discursivo modelar que oferece regras e métodos para o homem de corte buscar alcançar a prudência dos saberes e a agudeza no convívio social, o que credencia a leitura desses diálogos orientadores de códigos de civilidade e conduta, balizados na racionalidade áulica do período, como representativos do gênero. O grande prestígio e aceitação dessas obras as tornam próprias ao estudo aqui empreendido, para vicejar maior compreensão dos poemas, pois é mister reconstruir as “ruínas” necessárias para o entendimento das formulações discursivas do cortesão, na tentativa de “evidenciar o artifício de naturalidade que certos regimes discursivos tinham para seus agentes históricos”³ e, assim, torná-los compreensíveis, em certa medida, aos leitores de hoje.

² “Livros de príncipes”, *speculum* ou *specula principum*, gênero discursivo cuja característica principal está em apresentar o elenco das virtudes que o governante deve alcançar e os vícios que deve corrigir ou evitar. Ensina que acima de tudo o governante deve temer a Deus e ser fiel à Igreja, portando-se segundo as quatro virtudes cardeais: temperança, justiça, magnanimidade e prudência. Neles freqüentemente os vícios mais criticados são o orgulho, a embriaguez, a ira, a venalidade e a aceitação de presentes.

³ HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, USP, v. 4, p. 317-342, 2002.

Desse modo, esta dissertação reporta-se às práticas letradas daquele período como discursos que têm por fundamento modelos teológicos, políticos e retóricos como bases norteadoras do sistema discursivo daquela sociedade, inserida em um modelo de representação cuja racionalidade é dramatizada no fazer poético como importante veículo de comunicação e propagação dos saberes. Esses fundamentos interagem, ajuntam-se e se arrematam na jurisprudência do uso e preceitos normatizadores, naquele tempo disseminados tanto pela tradição oral como pela manuscrita e chegam até nós petrificados nos poemas. Entretanto, em vista da distância temporal que nos separa de tais obras, com todas as implicações que esse fator acarreta, busca-se hoje uma aproximação dos sentidos agregados a esses textos, utilizando-se, para isso, fontes orientadoras dos letrados seiscentistas que contém as técnicas normativas coevas que regravam esses discursos, como já se disse.

Ao considerarmos que Aristóteles já afirmava que nos próprios signos jazem defeitos⁴, a dificuldade de comunicação agrava-se à medida que se amplia o espaço temporal entre a concepção e a recepção dos textos, tornando ainda mais árduo o exercício da compreensão daquilo a que o discurso faz referência, de modo que a absorção dos sentidos desses discursos requer o “exame de procedimentos previstos e aplicados pelas convenções letradas em vigência no período em questão”⁵. Daí a preocupação constante de recuperar os resquícios que regem os sistemas discursivos operantes no Seiscentos, na tentativa de evidenciá-los nos verossímeis poéticos dos textos sob exame, não obstante entender-se a incipiência desta pesquisa e a complexidade do objeto examinado para alcançar esse propósito, o que certamente demandará uma continuidade de estudos posteriores. Nesses termos, é necessário entender-se que se trata da recuperação de um discurso a partir de outros discursos, ou seja, um discurso presente que almeja recuperar outros produzidos há cerca de trezentos anos, regidos por representações e valores absolutamente diferentes do atual pensamento utilitarista burguês que tem norteado e direcionado anacronicamente a leitura *a posteriori* daquelas poesias. Para melhor entendimento, tenta-se recuperar discursos de um fazer poético

⁴ ARISTÓTELES. *De la expresion o interpretacion*. In: *Obras*. Madri, Aguilar, 2. ed. 1967, p. 256.

⁵ PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 12.

produzido em uma sociedade que almejava atingir modelos específicos de virtude baseados em doutrinas de ordem política e teológica. Segundo tais doutrinas católicas, Deus constituía a verdade e o justo fundamento, portanto, tornava-se imperativo que os discursos respaldassem tais fundamentos e os transmitissem aos membros da sociedade. Enfatize-se que Deus nesse pensamento é compreendido como o próprio verbo e se constitui como causa e efeito daqueles discursos, donde se enunciar que em Deus estava a síntese de toda grandeza: “No puede la grandeza fundarse en el pecado, que es nada, sino en Dios, que lo es todo”⁶.

Ainda para validar o procedimento metodológico desta dissertação, procurou-se ressaltar o “equivoco” do pensamento de autores oitocentistas que rotularam a poesia seiscentista de “barroca”, imprimindo a ela noções exteriores ao tempo em que foi proposta, o que, de fato, evidencia o distanciamento da leitura dos signos ali presentes, obliterando com tal leitura possíveis sentidos para sua produção e recepção.

Entende-se, portanto, que a compreensão daqueles discursos requer o necessário exercício de exame de sua produção escrita, tanto das poesias quanto do arsenal de textos normatizadores, método que possibilita, ainda que parcialmente, o resgate dos operadores semânticos do tempo de sua feitura capaz de viabilizar a assimilação dos códigos textuais representados naqueles escritos – concebidos num tempo tão díspar do mundo atual – marcado pela distância temporal e, sobretudo, pelas transformações que o pensamento pós-iluminista lhe imprimiu. É válido informar que, com essa relativa aproximação, para resgate dos verossímeis daqueles textos ficcionais, consoante sua produção e recepção, tenta-se realizar o estudo através da concatenação de fragmentos textuais dispersos em variadas fontes poéticas da época, o que resulta da falta de uniformidade normativa dos tratados.

Essa dispersão teórica impõe ao pesquisador o laborioso exercício de sistematização desses fragmentos conceituais, por serem necessários à observação da aplicação dos procedimentos neles contidos, por instruírem os poemas no tempo de sua consecução, como também para compreender como aquelas poesias

⁶ GRACIÁN, Baltasar. *Obras Completas (El héroe)*. Edición de Luis Sanchez Laílla. Madrid: Espasa, 2001, p. 42.

acomodavam as instruções e regramentos dispostos na variedade dos tratados examinados, cuja sistematização mostra-se bastante diferente dos manuais teóricos do nosso tempo, conformados ao pensamento mais racionalista em que as coisas mostram-se mais estabelecidas. Logo, o estudo desses textos requer um apanhado arqueológico desses fragmentos dispersos que viabilize juntá-los na busca da construção de um entendimento. Acredita-se que o estudo dessas fontes, não obstante as dificuldades de aplicação do método, possibilite uma leitura mais substancial e menos equivocada, posto que as poesias e tratadísticas dão-nos indícios da compreensão dos artefatos lingüísticos daqueles textos. Assim, esse procedimento possibilita uma leitura menos anacrônica do que aquelas com as quais costumeiramente nos deparamos em incontáveis críticas sobre as poesias do período, lidas com outras lentes de interpretação.

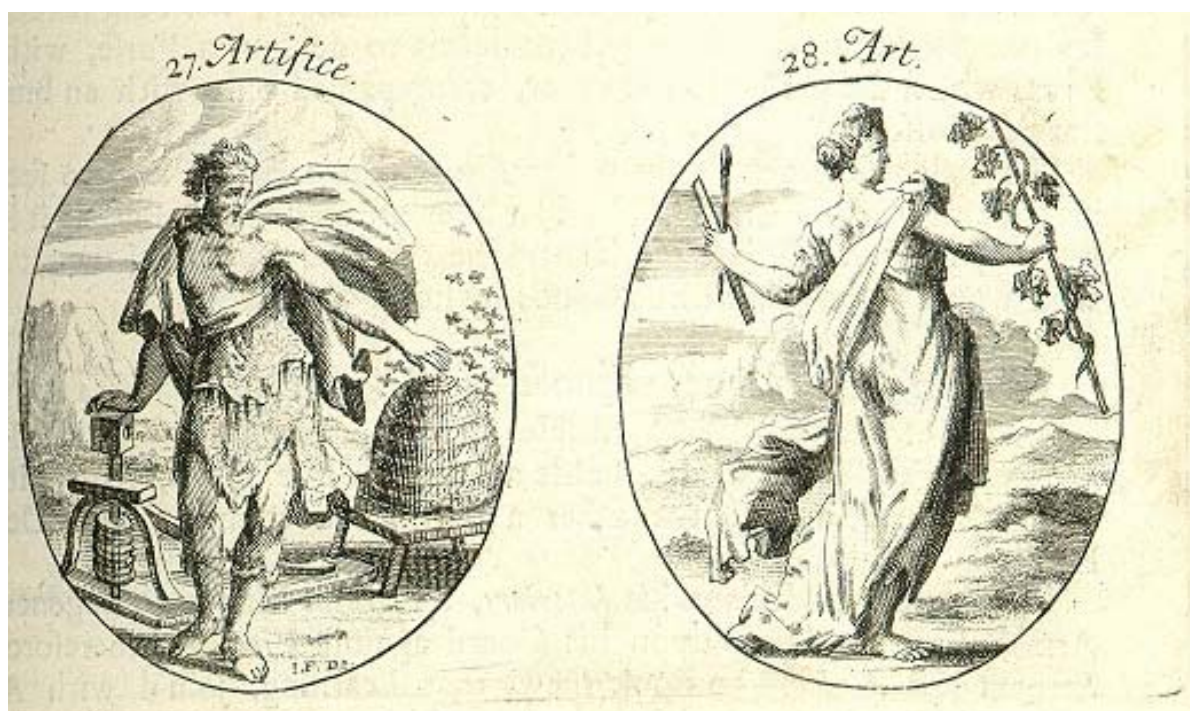


Figura 1 – Emblema do artífice e da arte. In: RIPA, Caesar. *Iconologia or, moral emblems*. London: Benj Motte, 1709.

2 Noções preliminares das letras do Seiscentos

*De hũa pintura de mam divina
nasceram os melhores poemas.*

Manuel Pires de Almeida

Discorre-se neste capítulo sobre algumas informações preliminares circulantes nas letras do Seiscentos, tendo-se em vista o seu aproveitamento na compreensão das poesias analisadas ao longo desta pesquisa, pois se entende que é necessária uma aproximação, por parte do investigador, dos preceitos ordenantes dos discursos historicamente situados. Daí empreender-se primeiramente o estudo de algumas categorias específicas daquelas letras, tais como gênero, estilo e decoro, sendo que este compreende as noções de verossimilhança e adequação, categorias estas destacadas por concentrarem noções imprescindíveis à compreensão daquelas artes miméticas, exatamente por condensarem o cerne das prescrições daquelas inventivas poéticas tecnicamente regradas, portanto proveitosas à análise dos poemas gregorianos, cujos verossímeis poéticos tornaram-se viáveis por comportarem os decoros exigidos por cada gênero em que o poeta versou, a exemplo das jocosidades das sátiras, lugar tradicionalmente designado ao vitupério, que tem como assente ferir para corrigir. Desse modo, às *personae* viciosas é permitido o uso de expressões licenciosas, previstas no decoro específico daquele gênero, pois, segundo enquadramento aristotélico, “os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças)”⁷, o que implica que as imitações, para serem dignas de confiança e conquistarem a adesão do público, devem acomodar as ações das *personae* poéticas ao que é previsível, pelos usos e normas, aos caracteres instituídos ao *ethos* de cada tipo de indivíduo, sejam eles viciosos ou virtuosos,

⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., int. e coment. de Eudoro de Souza. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, cap. 2, 1448a1-7.

considerando-se os pressupostos de estilo, matéria e elocução convenientes a cada situação em que o poema se realize, pois nisso reside o decoro.

2.1 Decoro, gênero e estilo

Nas artes poéticas e retóricas, antigas e coevas, bem como no conjunto da preceptiva e usos se colhiam ensinamentos basilares às normas do decoro, tema contemplado em obras importantes de autores antigos como a *Arte Poética*, de Horácio, as *Instituições Oratórias*, de Quintiliano e *O orador*, de Cícero, lugares freqüentados no Seiscentos, dentre outros, pela abrangência que essa noção implica no âmbito das relações sociais e das letras, mutuamente imbricados, portanto, de interesse ao campo social e aos discursos, uma vez que estes estão ligados ao campo da ética individual e social⁸.

Segundo classificação assumida por Quintiliano, o decoro subdivide-se em interno e externo, explicação tomada pelo compilador contemporâneo Heinrich Lausberg, em seu *Manual de retórica literária*, para quem essa divisão do decoro justifica-se porque “el discurso es una obra de arte, y por otra parte es un hecho social”⁹ e, portanto, “se puede distinguir en lo πρέπν [*aptum*] una duplicidad de esferas: la esfera interna de la obra de arte y la esfera externa del hecho social”¹⁰. Deste modo, decoro transcendia a noção ética e moral a que se reduziu na atualidade, sendo para os antigos e ibéricos do tempo em estudo um termo de larga semanticidade, pois circunscrevia tanto a prudência das ações quanto as normas que regulavam os discursos, por implicar ele mesmo uma noção normatizadora.

Diante do exposto pode-se atestar que decoro, noção que em grego pode ser encontrada no termo *prépon* e em latim *aptum*, é uma das concepções mais fundamentais aos discursos construídos sob os influxos da retórica, portanto, à poesia do Seiscentos, cujos pilares formam-se sob tal égide. Noutros termos, torna-se imprescindível tal noção ao estudo dessa poesia, exatamente por enredar a justa

⁸ LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literária*. (Fundamentos de una ciencia de la Literatura). Madrid: Editorial Gredos, 1975, tomo II, § 1055, p. 375.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 375.

¹⁰ *Idem, ibidem*.

adequação do que o costume e as prescrições anônimas e coletivas julgavam convenientes àqueles discursos, funcionando como uma espécie de “operador de adequações discursivas, implicando uma regulação de trocas simbólicas”¹¹.

Desde os antigos esse tema constitui elemento essencial à composição dos discursos, ao considerarmos que Cícero, na antiguidade latina, instrui sobre o decoro ao apontar a relevância desse lugar retórico para os discursos em geral e para a poesia em particular. Nesse tocante, acentua as exigências do decoro para o orador operar convenientemente segundo as funções básicas da oratória que são: provar, deleitar e convencer, sendo que a cada uma dessas funções “corresponde un tipo de estilo: preciso a la hora de probar; mediano, a la hora de deleitar; vehemente, a la hora de convencer”¹². A precisa regulação e o discernimento dessa tripla variedade capacitam o orador a adequar os discursos consoante o que convém a cada assunto conforme a situação de realização do mesmo, isto é, ao decoro específico de cada um dos discursos, o que garante ao orador qualidades capazes de lhe propiciar o sucesso na oratória. Certo de que o decoro, “o conveniente” e adequado, é a regra fundamental aos discursos em todas as suas variedades é que Cícero tece a seguinte reflexão sobre o assunto:

Prépon llamam los griegos a esto; nosotros lo podemos llamar más bien <<lo conveniente>>; sobre ello se dan muchos preceptos excelentes y el tema merece ser conocido; por desconocerlo, se cometen muchos errores con frecuencia no sólo en la vida, sino también en la poesía y en la elocuencia.¹³

Nas palavras de Cícero, observa-se a abrangência do decoro enquanto regulador da vida, da poesia e da eloquência, o que justifica o conhecimento de seus preceitos. Em relação aos discursos, este retor latino ensina que para atingir a perfeição nos mesmos o orador deve mirar o conveniente nas idéias como também nas palavras, seguindo orientação do juízo¹⁴, que orienta o engenho a proceder adequadamente, observando “las personas con diferentes circunstancias, con

¹¹ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986. (Série Documentos), p. 21.

¹² CÍCERO. *El Orador*. Madrid: Alianza editorial, (Sección: Clásicos), p. 64.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 64.

¹⁴ O seiscentista Manuel Pires de Almeida, fazendo uso de uma metáfora genitora, refere o *juízo* como pai do *decoro*. In: MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, p. 218.

diferente cargo, con diferente prestigio personal, con diferente edad, y los diferentes lugares, momentos y oyentes no deben ser tratados con el mismo tipo de palabras o ideas”¹⁵. Esses esclarecimentos atestam que as exigências do decoro pressupõem conformar a matéria, a elocução, bem como as tópicas e o estilo ao que convém ao gênero versado, bem como a congruência das vozes das *personae* tratadas aos afetos que lhes são convenientes, segundo a tradição e os códigos letrados prevêem. A adequada profusão desses elementos, funcionando harmonicamente, gera o possível efeito de verossimilhança, isto é, de coerência e aparência de verdade que o discurso deveria ter para se tornar persuasivo e eficiente. Noutros termos, o verossímil “é o possível efeito mimético obtido à custa de vários procedimentos técnicos”¹⁶, o que requer do poeta, além da natureza dotada, estudo com afinco das poéticas e retóricas, que regulam os procedimentos compositivos e exercício rigoroso das práticas imitativas, regras preceituadas também por Horácio e Quintiliano em suas retóricas para o aperfeiçoamento do poeta.

É precisamente essa adequação que constrói a verossimilhança, principal requisito do discurso retórico capaz de lhe assegurar a idéia de perfeição e, portanto, de mover os afetos da audiência que se pretende atingir e assim incliná-la à contemplação da arte, posto ser, conforme a *Poética*, o fim de toda imitação perfeita o verossímil, – isto é, coisas como foram, como são, como se diz ou se crê que são, ou como deveriam ser, segundo o universal¹⁷. Diferentemente da história que tem por foco os acontecimentos realmente sucedidos, ou seja, as coisas singulares, a poesia está no universo do possível e do provável. Por isto é que já se afirmou que as coisas particulares fogem ao interesse da poesia que visa o universal, pois “a verdade ‘igual’ é alheia ao poético”¹⁸. Nesse aspecto mencionado sobre a verdade e a verossimilhança parece residir a principal distinção entre história e poesia uma vez que “em termos de composição, porém, nada parece distinguir um discurso verossímil de um verdadeiro a não ser única e precisamente a insegura presença da primeira pessoa – de quem a história desde sempre se declara ser sujeita à verdade, e, a Poesia, à mentira, ao erro e a falsidade”¹⁹. Justamente pela presença, na história, de uma voz em primeira pessoa expressando um ponto de

¹⁵ CÍCERO, *opus citatum*, p. 64.

¹⁶ HANSEN, *opus citatum*, p. 21.

¹⁷ Cf. caps. IX e XXV.

¹⁸ MUHANA, *opus citatum*, p. 24.

¹⁹ *Idem, ibidem*.

vista particular é que a tinham como pressuposta verdade, pelo menos assim era lida a história antiga e as poesias em que era dado a uma *persona* opinar ela mesma sobre alguma questão.

Importa referir que decoro poético é noção que esteia as exigências do assunto, do momento, do lugar e da recepção, logo, não só o discurso em si, como a situação enunciativa em que o mesmo se realiza. Isso é o que lemos, portanto, nas conclusões de Quintiliano, por Lausberg citado,

decoro externo e interno afectan no sólo a la *elocutio*, sino también a todas las fases de elaboración y gestación del discurso. Donde el decoro se transparenta con mayor claridad es en la concretización elocutiva.²⁰

Nessa ótica, para tornar os poemas decorosos, o poeta havia de considerar o gênero do discurso, com suas regulações específicas que levam em conta, para sua distinção, os meios, modos e objetos que operam diversamente em cada um deles. Muito embora no século XVII, como se sabe, já se tenha ampliado significativamente esses postulados, no que diz respeito à precisa demarcação das regras de composição, nota-se significativa ampliação dos decoros poéticos, no que respeita às regras compositivas de cada gênero. Visto que essas noções de gênero, que nos postulados Aristotélicos encontram fronteiras precisas, começam a se ampliar nos primeiros séculos da era cristã, em que já se verifica a presença de composições mistas em vários gêneros – a exemplo da comédia de Plauto (III a.C.) que já apresentava mistos – e no século XVII, o uso desse tipo de poesia em que se mesclam elementos de distintos gêneros ampliou-se significativamente.

Em conformidade com esses preceitos de adequação e conveniência orientados pelos antigos, o seiscentista Francisco Cascales, em sua obra *Tablas Poéticas*, instrui que “el sagaz e docto poeta no pondrá las sentencias en la boca de quien quiera”²¹ e também não as porá quando e onde quiser, devendo observar sempre a justa aplicação dos procedimentos retóricos. Com isso o autor sentencia que o poeta não pode agir aleatoriamente, mas com normas e regras. Essa

²⁰ Apud LAUSBERG, *opus citatum*, tomo II, § 1058, p. 377.

²¹ CASCALES, Francisco. *Tablas Poeticas*. En Murcia, por Luis Beros, 1617. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. (Clásicos Castellanos), tabla quarta, p. 92.

premissa do decoro ecoa veementemente no diálogo seiscentista *Hospital das letras* (1650), de Francisco Manuel de Melo, ao dizer este autor que “ninguém pode sem delito ser licencioso”²². Portanto, é mister ao poeta e ao orador agirem com a prudência e com o juízo, pois, dessa forma, “se euitam acções mal ordenadas, torpes, e perjudiciaes, sabendo fallar, e sabendo callar”²³. Certa *persona* de Gregório de Matos demonstra o conhecimento dessas premissas apresentadas, ao trazer para o poema a ciência de que existe lugar e elocução próprios a cada coisa, como pode ser lido no trecho abaixo:

[...]

Que os consoantes²⁴ se acabem,
tendo eu muito que escrever,
e de outros mais que dizer,
para que nenhuns se gabem:
que as cousas que aqui não cabem,
eu as haja de calar,
porque as não pode explicar
minha Musa exortatória!
Boa história.

Mas que eu fizesse hoje estudo
para cousas importantes,
por estéreis consoantes,
que não podem dizer tudo:
que algum dia carrancundo,
quando escrevo para todos,
que não falo em cultos modos,
mas em frase corriqueira!
Boa asneira.²⁵

[...]

²² MELO, D. Francisco Manuel de. *Hospital das letras* (1650). Rio de Janeiro: Bruguera, s/d, p. 67.

²³ ALMEIDA, *opus citatum*, p. 219. “Em todo ato duas coisas deve o orador considerar, o que convém e o que interessa”.

²⁴ Entende-se aqui por consoantes neste uso versos rimados.

²⁵ MATOS, Gregório de. *Obras Completas*. (Crônica do viver baiano seiscentista). Códice James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, 2 vols, p. 396.

Outro poema gregoriano refere o mesmo topos:

[...]

Quando escrevo para todos
Que não falo em cultos modos,
Mas em frase corriqueira.²⁶

[...]

Note-se nos dois poemas a preocupação com a matéria e a elocução, atestando que ambas devem estar de acordo com o destinatário que se almeja atingir. Obviamente essas noções de clareza devem estar em concordância com o gênero versado, o que aponta para decoros específicos segundo as peculiaridades de cada gênero do discurso. No caso dos poemas destacados, a elocução baixa, quase desprovida de ornatos, está de acordo com os preceitos desta letrilha²⁷ de temática satírica, o que já não seria conveniente a uma epopéia, por exemplo, cuja convenção exige elocução sublime e ornada. Respeitante a esse aspecto elocutivo acentua o setecentista português Leitão Ferreira:

profana este Decoro, & falta a esta decencia, quem v.c transfere o vocabulo humilde ao sugeyto nobre, o ridiculo ao serio, o ténue ao vigoroso, o severo ao engraçado, o licencioso ao modesto, o enigmático ao conhecido.²⁸

A inobservância desses princípios elencados, segundo este autor, acarretam deformações do poema que não atinge o resultado previsto pelo poeta nos leitores dessa poesia que, ao lê-la, construíam expectativas mediante as informações prévias que possuíam quanto a suas convenções. Caso o poema não atendesse às exigências que o gênero previa, como estilo e elocução convenientes, dizia-se que o mesmo não havia sido bem sucedido, não sendo capaz de promover a adesão do público e em consequência não obraria os efeitos esperados.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 397.

²⁷ Letrilha é a classificação dada a este poema In: TOPA. Francisco. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. Porto, 1999. Disponível em: <<http://web.lettras.up.pt/ftopa>>. Acesso em: 15 de março de 2008.

²⁸ FERREIRA, Francisco Leitão. *Nova arte de conceytos*. Lisboa occidental: Antonio Pedrozo Galram, 1718. Lição nona, § IV, p. 222.

Construções poéticas com tais deformações foram previstas na *Arte Poética* de Horácio, também conhecida como *Epístola aos Pisões*, ao considerar seu autor, efeitos viciosos criados por inadequações dos elementos utilizados pelo pintor e, por extensão, a qualquer artefato artístico, quando não se aplicam as noções de decoro previstas ao gênero em que se opera. Essas deformações podem ocorrer também quando o poeta não observa a simetria entre as partes do poema e, destas, com o todo, o que pode gerar compostos sem unidade, anômalos. Essa falta de harmonia pode ocorrer por incongruências de vários níveis, tanto por falta de unidade entre as partes do poema, como por inadequações temáticas, elocutivas, estilísticas etc., compostas sem obediências às regras previstas ao gênero. Para significar um construto indecoroso, ou seja, um compósito desproporcionado, Horácio confecciona a seguinte alegoria monstruosa:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse um hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês contentariam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com o quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinasse num ser uno.²⁹

Se o poeta não levasse em conta esses lugares previstos, ou os misturasse inadequadamente em seus poemas, poderia gerar híbridos disformes, assimétricos, ao modo de um Proteu³⁰, e ao invés de bem acomodar a atenção da audiência pela beleza e graça, causar-lhe-ia incômodo e repulsa. Isso, tratando-se do universo antigo, em que os gêneros mantêm-se dentre de regras muito bem demarcadas, o que já não condiz totalmente com a realidade do século XVII, pois tais delimitações e previsibilidade ficaram nos tempos antigos. No Quinhentos e Seiscentos, as imitações incorporam caracteres que as mostram mistas, como resultantes de novos gêneros e tendências que surgem por intermédio de associação de estilos, a

²⁹ HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A poética clássica: Aristóteles, Horácio & Longino*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981, p. 55.

³⁰ SANTOS, Marcos Martinho dos. *O monstrum da Arte Poética de Horácio*. *Letras Clássicas* (USP), São Paulo, v. 4, p. 241, 2002. Desse texto colhemos a associação do monstro horaciano com a figura mitológica Proteu, figura híbrida, composta de vários seres sem unidade, o que a torna repugnante.

exemplo da poesia tomada por lírica, que acomodou uma grande variedade de estilos poéticos que não cabiam dentro dos gêneros de maior definição.

Segundo informa Adma Muhana, os preceptistas do Quinhentos assumem plenamente a classificação aristotélica – tragédia, épica, comédia – como também identificam espécies de poesias consideradas menores, como assim são classificadas pelo quinhentista López Pinciano a sátira, a mímica, a écloga, a elegia, o epigrama e o apólogo³¹. Outras poesias medievais aparecem na *Arte poetica* de Philippe Nunes (1615), também classificadas como espécies menores, a exemplo das grosas [sic], romances, estâncias, vilancicos, sonetos, sermões, tercetos, madrigais, líras, balhadas, ecos, canções, labirintos, seladas³², algumas delas, segundo Adma Muhana, nem se sabe que especificidades teriam³³.

De modo que a fixidez proposta pelos gêneros puros antigos antecipava modelos que os tornava de fácil identificação para a comunidade culta e leitores ativos daquelas poesias, como é o caso da epopéia, tragédia e comédia que na antiguidade helênica tinham os lugares muito bem demarcados, o que facilitava a identificação dos decoros poéticos de cada gênero. Dentro desse esquema antigo, aos dois primeiros gêneros é reservado tratar de matérias elevadas, o que exige elocução sublime e circunstâncias de enunciação solenes. Os temas mais adequados para estes gêneros são os assuntos grandiosos, os quais estavam relacionados às coisas da república, como as guerras e os feitos heróicos, os fatos relevantes da nobreza e cidadãos ilustres. Esses assuntos de alta monta, por enfatizarem as virtudes exemplares, objetivavam instruir e doutrinar as paixões dos leitores e espectadores. No caso da epopéia, discurso extenso e elevado, trata-se de um gênero que tem como possível efeito discursivo formar perfeitos militares, pois ensina pelo exemplo e louvor dos grandes feitos de heróis, e assim é dado a este gênero panegírico edificar os feitos nobres e dignos de serem lembrados na posteridade; a tragédia, ao proporcionar o contato com as paixões de grande impacto, torna-se importante purgadora das afecções da alma; à comédia são resguardados os temas baixos e a elocução humilde e por objetivar corrigir os vícios,

³¹ PINCIANO, López. *Philosophia antiqua poetica* (1596) Apud MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 23.

³² NUNES, Philippe apud MUHANA, *opus citatum*, p. 23.

³³ MUHANA, *opus citatum*, p. 23.

através de demonstração destes, gera o riso, pela jocosidade com que os temas são tratados.

Propostos os dois conceitos, gênero e decoro, faz-se imprescindível informar sobre a noção de estilo, para que haja um entendimento mais amplo dos conceitos que esteiam a composição poética de instrução retórica. Pois se sabe, conforme a mesma prescrição retórica, que os discursos possuem três fases em sua elaboração, teoricamente delimitadas em invenção, disposição e elocução, as quais estão relacionadas à escolha da matéria, à disposição ou organização do discurso e, por último, à elocução, etapa em que se dá a escolha dos vocábulos e as figuras que melhor se adéquam ao estilo. Nesse sentido, é que importa informar sobre as implicações dos estilos elocutivos à poesia, sobretudo do aproveitamento das regras prescritas a essa categoria retórica à composição poética.

Como se sabe a conhecida classificação aristotélica de poesia segundo os objetos imitados, em epopéia, tragédia e comédia, assim definida conforme imitem ações superiores ou inferiores às ordinárias, não delega lugar às ações medíocres de homens comuns, desprovidos de heroísmos ou graves vícios. Entretanto, para suprir essa ausência normativa, “as pragmáticas poéticas incorporam o conceito de *estilo* retórico, que identifica nos discursos uma aparência ou semblante de baixo, medíocre e elevado”³⁴, ao considerarem a elocução dos mesmos. Assim, consta em escritos latinos antigos, a exemplo da *Retórica a Herênio*, obra de um autor anônimo, ao que se sabe, primeiro livro a propor a classificação dos estilos elocutivos dividindo-os em baixo, médio e sublime. Semelhante classificação encontra-se também na retórica de Cícero que, ao coordenar em sua doutrina os estilos da elocução com os ofícios do orador em relação ao espectador, os define como baixo ou tènue ao provar; medíocre ou mediano ao deleitar; sublime ou elevado ao mover. Dessa forma, contempla-se no plano da elocução, segundo sejam as palavras e o tratamento das matérias, o registro da coexistência dos três gêneros que, pela identificação com os estilos retóricos, aproximam a épica e a tragédia ao estilo sublime da oratória, a comédia, ao estilo baixo; e, posteriormente, assimilou-se ao estilo mediano os gêneros líricos.

Cícero define os estilos retóricos ao fazer distinção e tripartição dos mesmos em tènue, médio e elevado, segundo a matéria e as palavras que melhor se

³⁴ MUHANA, *Poesia e pintura ou pintura e poesia*, p. 22.

adéquam à situação elocutiva. Para este retor, estilo tènue “es un estilo sencillo, bajo, cuyo modelo es el lenguaje normal [...] la expresión clara y llana”³⁵, em que as figuras são espécies acessórias, logo, este estilo impõe discreta ornamentação, ação moderada, simplicidade, correção gramatical e precisa elocução, o que torna esse tipo de discurso adequado ao ofício de ensinar, ao passo que o elevado, por tratar de temas graves, requer elocução sublime, pois “el amplio, abundante, grave, adornado, en el que se encontra sin duda la mayor fuerza”³⁶ por isso “el estilo cuya elegância y abundancia de palabra han admirado las gentes”³⁷, é ainda, segundo Cícero, o estilo sublime o que move e penetra nos sentidos e corações dos ouvintes com maior vigor. O estilo médio, segundo o mesmo autor, apresenta-se como mais vigoroso que o tènue e mais baixo que o estilo elevado: “en este tipo hay muy poco de nervio, pero mucho de placidez”³⁸. Em efeito é “un estilo más lleno que aquele estilo sencillo, pero más bajo que el estilo florido e abundante”³⁹, e vai bem com todas as figuras retóricas, arremata Cícero. Entretanto, o perfeito orador é o que sabe mesclar os três estilos “es elocuente el que es capaz de decir las cosas sencillas con sencillez, las cosas elevadas con fuerza, y las cosas intermedias con tono médio”⁴⁰, noutros termos, o que melhor considera as circunstâncias enunciativas e, por conseguinte, melhor promove os ofícios do discurso: provar, mover e agradar. As observações de Cícero que consideram que o melhor e mais eficaz estilo é aquele que busca adequar as palavras ao assunto e expô-lo com clareza é consensual nas demais doutrinas que abordam o tema, entre as quais cite-se as *Instituições Oratórias*, de Quintiliano. Anote-se que, ao tratar de estilos, Quintiliano subdivide-os em “sutil, magnífico y mediano”⁴¹, os quais equivalem, em chave ciceroniana, a tènue, elevado e médio.

A noção latina relacionada aos preceitos retóricos concernentes aos estilos discursivos é incorporada à poesia ibérica do século XVII, entretanto é comum a associação de novas terminologias às antigas, como é o caso de López Pinciano

³⁵ CICERO, *opus citatum*, p. 67.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 76.

³⁷ *Idem, ibidem*.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 74.

³⁹ *Idem, ibidem*.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, 77.

⁴¹ QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias*. Madrid, Librería de la viuda de Hernando y Cia, 1887. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.es>>. Acesso em: 15 de maio de 2007, libro duodécimo, cap. X, § III.

que denomina estilo alto, associando-o à poesia heróica; humilde ou peregrino, à comédia; e os termos ameno ou florido, correspondentes à lírica⁴².

Convém ressaltar que a classificação aristotélica dos gêneros poéticos baseada em aspectos morais, de virtude e vício, é substituída por critérios sociais nas obras quinhentistas *Philosophia Antigua Poetica* (1596), de López Pinciano e *L'Arte Poetica* (1564), de Sebastião Minturno⁴³. Nas lições de Pinciano se lê:

al *estilo* patricio, y llamarémosle alto, y, al plebeyo, baxo, y, al equestre, mediano; y, si queréys que los *estilos* sean sólo dos, alto y baxo, y que el medio no haga miembro por sí, por ser vna mezcla de ambos, sea como os pareciere.⁴⁴

No entanto, o *estilo patricio* está, em termos de Pinciano, associado à tragédia e à epopéia; e a sátira e a comédia, associados à *plebe*. O estilo mediano, argumenta este autor, por ser mescla de ambos os estilos, elevado e baixo, não requer associação a uma categoria social específica.

Deste modo, a poesia seiscentista, especificamente a ibérica, por almejar a recreação honesta, deveria por isso ensinar com discrição e elegância segundo a adequada instrução retórica previa, isto é, deveria condensar as virtudes axiais da eloquência: clareza, beleza e brevidade, noutras palavras, a *agudeza* da dicção e a civilidade das maneiras (*urbanitas, astheia*), cumprindo os pressupostos gerais que se previa a todo discurso bem elaborado. A este tocante, Francisco Cascales adverte “que as sentencias no solamente no sean falsas ni fuera de tiempo; más, que no sean obscuras, ni intrincadas, porque yo nunca apruevo aquello que no entiendo”⁴⁵. Dessa forma a clareza, que mais se relaciona à elocução do que à matéria, situa-se como principal artifício retórico, sendo por conseguinte a peça retórica fulcral para tornar os poemas compreensíveis ao público e capacitá-lo a compreender e se interessar pelo texto, sobre o que nos esclarece o fragmento a seguir citado:

⁴² PINCIANO, Alonso López. *Philosophia Antigua Poetica* (1596), epístola sexta, p. 252. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.es>>. Acesso em 18 de maio de 2007.

⁴³ MINTURNO, Antonio Sebastiano. *L'Arte Poetica*, p. 2. Disponível em: <<http://www.gallica.fr>>. Acesso em: 10 de outubro de 2007.

⁴⁴ PINCIANO, *opus citatum*, epístola sexta, p. 117.

⁴⁵ CASCALES, *opus citatum*, tabla quarta, p. 93.

Decorosamente, o discurso engenhoso prevê não uma noção uniforme de clareza e adequação ao enunciado, mas que todo gênero poético imprima um verossímil que atenda ao estilo, voz de enunciação, caracteres e afetos das *personae* envolvidas e audiência, havendo portanto tantas noções de clarezas quantas forem as situações de enunciação em cada gênero.⁴⁶

Na sátira gregoriana a seguir pode-se perceber que esses pressupostos de adequação, estilo e voz de enunciação foram devidamente considerados.

[...]

Passou o surucucu,
e como andava no cio,
com um e outro assobio,
pediu a Luísa o cu:
Jesu nome de Jesu,
disse a Mulata assustada
se você é cobra mandada
que me quer ferir da escolta
dê uma volta, e na volta
poderá dar-me a dentada.⁴⁷

[...]

Uma leitura que desconsiderasse os preceitos do decoro julgaria o poema extremamente licencioso e profano. Entretanto, a compreensão de que se trata ali de uma sátira e que a *persona* é uma “Mulata assustada” respalda a licenciosidade dos termos. É válido advertir que naqueles discursos a imagem da mulata era multiplamente desqualificada: pela condição servil, pela condição étnica de mestiça, por ser mulher⁴⁸ e ainda, no caso desse poema, por ser assustada, termo que naquela circunstância significava não avisada, desinformada das regras de civilidade. No poema, a desqualificação ocorre, principalmente, pelo nivelamento da *persona* feminina a um ser bestial, o surucucu, pela anuência do envolvimento sexual entre ambos, pois fica patente esse relacionamento erótico no extrato “o surucucu [...] pediu a Luísa o cu” e nas palavras da mulata “dê uma volta, e na volta/ poderá dar-me a dentada”. A lascívia se estabelece exatamente na reciprocidade entre o pedido do surucucu e a aquiescência da mulata.

⁴⁶ CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. Tese (Doutorado). Campinas, SP: UNICAMP, 2004, p. 11.

⁴⁷ MATOS, *opus citatum*, 299.

⁴⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, XIX, 1454a 16. Aristóteles aponta, o caráter inferior da mulher e insinuação do escravo “há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravo], genericamente insignificante”.

Convém realçar que, no tratamento despendido a alguns tipos femininos considerados viciosos como a “mulata”, a “puta” e outros, recorrentes na sátira gregoriana, presencia-se o carácter misógino, como parte do processo histórico de desqualificação da mulher, entretanto, é bom que se diga, não se percebe ali a presença de uma crítica ao gênero feminino como um todo, no sentido de uma aversão generalizada, pois o descrédito é bem direcionado a tipos específicos. Outros tipos sociais similares são igualmente veiculados pela sátira atribuída a Gregório de Matos e de outros numerosos poetas seiscentistas, como elementos também viciosos, segundo esclarece a reflexão a seguir:

Nelas [nas sátiras], tipos e categorias sociais – "negro", "pardo", "índio", "cristão novo", "judeu", "comerciante", "mulato", "ourives", "puta", "sodomita" – são a principal matéria satírica, porque identificados a vulgares viciosos. Vulgares porque doutrinados como naturalmente baixos, sem discrição; vulgares porque não sabem o seu lugar; vulgares porque pecam contra a natureza.⁴⁹

É justamente o estatuto designado a essa categoria “mulata”, como tipo vicioso, que a exime de conhecer e exercitar as boas maneiras, segundo as regras de corte previam. Nesse sentido é que podemos dizer que a sátira de Gregório de Matos ao rimar *Jesu com cu* não perdeu a noção de decoro, pois utiliza tais termos dentro do gênero satírico que é próprio aos vitupérios, pois assim é convencionalizado.

Portanto, para melhor esclarecer, é pertinente afirmar como exemplo que indecoroso seria um poema que se propusesse enaltecer as virtudes de uma dama de palácio, ou de seu análogo cortesão e se utilizasse de palavras e expressões difamatórias ao referi-la, destoando do carácter da *persona* que o poema se propôs compor. Tal atitude somente se justificaria, sem ferir o decoro e a verossimilhança, se se tratasse de uma sátira, como acima verificamos, ou ainda se o poema fosse construído com *adynata*, *topos* retórico cujo princípio básico constitui-se de seriação de coisas manifestamente impossíveis de ocorrer (*impossibilia*), para demonstrar um “mundo às avessas”, em que todas as coisas trocam de lugar e se invertem os papéis. O uso dos *adynata* como recurso poético é de origem antiga, aparecendo

⁴⁹ HANSEN, Adolfo. *Floretes agudos e porretes grossos*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2008.

pela primeira vez em Arquíloco⁵⁰ e comumente localizado em Virgílio, segundo atesta Robert Curtius⁵¹. Na poesia dos séculos XVI e XVII, os *adynata* costumam aparecer em enumeração de sentenças despropositadas, constituindo incongruências semânticas para somente no final da estrofe ou do poema se esclarecer o leitor com uma sentença capaz de elucidar e tornar verossímeis aqueles aparentes despautérios, com o que se mantém o decoro esperado. O que se verifica no trecho da longa letrilha gregoriana, de temática satírica, composta de 106 estrofes de nove estâncias cada uma, em que se utilizou em toda sua extensão do artifício retórico dos *adynata*:

TORNA O POETA A DAR OUTRA
VOLTA AO MUNDO COM ESTA
SEGUNDA CRISI

[...]

Mas que haja nos fracos ira,
e nos que são pobres gula,
que haja médico sem mula,
e fidalgo com mentira,
que haja espingarda sem mira,
sem tesoura cirurgião,
com partidos matassão,
e sem contas merceeira!
Boa asneira.⁵²

[...]

É precisamente a expressão *Boa asneira*, como desfecho dessa estrofe transcrita, como de todas as outras em que a expressão se repete no decorrer do poema, que o torna verossímil e, portanto, decoroso, pois reconstrói o sentido e a percepção do leitor e do ouvinte, até então incrédulos do que leram e ouviram, pois dizer-se “Mas que haja nos fracos ira/ e nos que são pobres gula/ que haja espingarda sem mira ...”, não lhes parecem sentenças dignas de fé, visto infringirem as *doxas*, isto é, os conhecimentos de que todos compartilham como plausíveis e aceitos. Desse recurso se valeram inúmeros poetas do período, a saber Violante do

⁵⁰ Arquíloco (em grego, Ἀρχίλοχος) de Paros foi soldado e poeta renomado entre os gregos, viveu na primeira metade do século VII a.C. (talvez entre anos de 680 a.C. e 645 a.C.). Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/>>. Acesso em: 01 de janeiro de 2008.

⁵¹ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996. (Clássicos, 2), p. 140.

⁵² MATOS, *opus citatum*, p. 371.

Céu (1602-1693), que imitando outros discursos, ensina noções morais do seu tempo, através de regrado jogo de distorções e recomposições semânticas, fazendo usos de antíteses e intensa amplificação dos *adynata*, como se constata no soneto adiante:

Será brando o rigor, firme a mudança,
 humilde a presunção, vária a firmeza,
 fraco o valor, cobarde a fortaleza,
 triste o prazer, discreta a confiança;
 Terá a ingratidão firme lembrança,
 será rude o saber, sábia a rudeza,
 lhana a ficção, sofisticada a lhaneza,
 áspero o amor, benigna a esquivança;
 Será merecimento a indignidade,
 defeito a perfeição, culpa a defesa,
 intrépido o temor, dura a piedade,
 Delito a obrigação, favor a ofensa,
 verdadeira a traição, falsa a verdade,
 antes que vosso amor meu peito vença.⁵³

Assim como no poema de Gregório de Matos antes citado, Violante do Céu constrói no texto acima uma seqüência de sentenças incongruentes, manifestamente impossíveis de acontecer, logo, aparentemente descabidas. No último verso do poema “antes que vosso amor meu peito vença”, o leitor dá-se conta de que a idéia do texto é justamente informar que o amor nunca vencerá o peito da *persona*, pois todas as condições necessárias para a concretização do amor não são passíveis de ocorrer. Portanto, ao apresentar essa informação final o poema compõe o decoro e a verossimilhança necessários à boa realização poética.

2.2 A divina escritura humana: condição da poesia no Seiscentos

É notável o elevado estatuto dos livros de poesia e dos poetas naquele tempo, por sua capacidade inventiva de operar imitando modelos e tópicos e de transpor para o inteligível todas as coisas que constituem motivo de poesia. A obra seiscentista *Corte na Aldeia*⁵⁴, do português Francisco Rodrigues Lobo, ressalta

⁵³ Violante do Céu. *Rimas Várias*. Int., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Presença, 1993, p. 70.

⁵⁴ LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1972.

esse estatuto da poesia ao informar em seus diálogos que, para além de recrear e dar entendimento, a poesia era glorificada como linguagem divina, desde os gregos e latinos. Horácio noticia essa divinização já presente em Homero ao assinalar que Tirteu, não obstante o físico inválido, conseguiu, com seus versos, estimular para a guerra as almas mais débeis⁵⁵. Sabe-se ainda que os oráculos se utilizavam dos versos para proferir o caminho ordeiro, como também em versos era solicitado o favor dos reis, dada a magnificência de seus primados. Mas é da mitologia que Horácio se serve para compreender o princípio dessa relação do poeta e da poesia com o sagrado:

Orfeu, pessoa sagrada e intérprete dos deuses, incutiu nos homens da selva o horror à carnificina e aos repastos hediondos; daí dizerem que ele amansava tigres e leões bravios; também de Anfíon, fundador da cidade de Tebas, dizem que movia as pedras com o som da lira e, com um pedido carinhoso, as levava aonde queria. Existiu um dia a sabedoria de discernir o bem público do particular, o sagrado do profano, pôr fim aos casamentos livres, dar direitos aos maridos, construir cidades, gravar leis em tábuas. Foi assim que adveio aos poetas e seus cantos o glorioso nome de divinos.⁵⁶

Os diálogos de *Corte na Aldeia* assinalam ainda um sintético apanhado do caráter sagrado dos poetas registrado por vários autores:

Platão, quando deles [dos poetas] escreve, lhes chama divinos intérpretes dos deuses, possuídos de espíritos celestes; donde Marco Túlio tirou os louvores com que os trata. Orígenes afirma que a poesia é uma virtude espiritual, que inspira em os Poetas [sic] e lhes enche o ânimo e o entendimento de uma divina força. Santo Agostinho lhes chama teólogos para cantarem os louvores divinos. Diziam os filósofos antigos que, se os deuses falassem, seria em verso, trazendo exemplo do oráculo de Apolo e das Sibilas. Cassiodoro diz que a poesia tomou princípio da Divina Escritura.⁵⁷

Se, para Platão, o poeta ao imitar realiza em sua obra uma sombra da operação do demiurgo, nos escritos do Quinhentos e do Seiscentos, assegura-se que “Deus literalmente troca de lugar com o homem, ‘criando’ o mundo à

⁵⁵ Conta-se que, no século VII a.C., os espartanos teriam pedido a Atenas um general que lhes ensinasse estratégia de guerra. Os atenienses lhes teriam enviado o poeta Tirteu, um inválido e que este, compondo hinos guerreiros, teria inspirado bravura ao exército de Esparta.

⁵⁶ HORÁCIO, *opus citatum*, p. 66.

⁵⁷ LOBO, *opus citatum*, p. 20.

semelhança do pintor e do poeta, os quais, por sua vez, participando da mesma razão divina, imitam o labor divino, ‘criando’ à Sua imitação”⁵⁸. Nas palavras do seiscentista português Manuel Pires de Almeida lê-se claramente essa inclinação que compreende o poeta como criador análogo de Deus, pois, sendo o poeta criador, em sua imitação, das ações humanas e da natureza, os quais, por sua vez, resultantes da criação de Deus, o autor universal, ao poeta é designada a denominação de criador, à imitação de Deus:

Criam o Poeta, e o Pintor de novo as cousas, imitando sempre ao mesmo D’s [sic]. Temos evidencia d’isto na discriçã das fabricas mais sublimes, dos jardins mais idolatrados, dos montes nunca visto [sic] com tanta fermozura dos homês, nem tam perfeitos ettc. em quem a valentia do pincel, e a excellencia da penna mostram sua destreza: Poeta uidetur Deum imitari.⁵⁹

Semelhante entendimento está presente em López Pinciano ao apresentar reflexão também esclarecedora em sua *Philosophia Antigua Poética*, quando, ao fazer distinção entre poesia e história acentua que o poeta inventa, cria o que escreve e o historiador trata de coisas ocorridas, no que consiste a superioridade da poesia sobre a história. Repare-se então que o autor citado, ao designar o poeta como criador, lugar nos antigos reservado a Deus, revela certa homologia do poeta com o próprio Criador:

que el poeta escriue lo que inuenta y el *historiador* se lo halla guisado. Assí que la Poética haze la cosa y la cría de nueuo en el mundo, y, por tanto, le dieron el nombre griego que en castellano quiere dezir hazedora, como poeta, hazedor, nombre que a Dios solamente dieron los antiguos.⁶⁰

Outro seiscentista a realçar a condição do poeta como ente sagrado é Philippe Nunes que em sua *Arte Poética*, nos louvores à poesia, anota que esta arte é “cousa divina”⁶¹ e por essa razão diz que lhe chamaram os antigos de primeira filosofia, capaz de ensinar aos homens o modo de vida, costumes e afeições, “pela

⁵⁸ MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida, p. 14.

⁵⁹ ALMEIDA, *opus citatum*, p. 231.

⁶⁰ PINCIANO, López. *Philosophia Antigua Poética* (1596), p. 167.

⁶¹ NUNES, Philippe. *Arte Poética, e da Pintura, y Simmetrya*, com princípios da perspectiva. Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615. p. 5-7.

qual razão os Gregos a primeira coisa que insinavão a os moços era a Poesia, dizendo que só o Poeta era sapiente”⁶². Esse português de Villa Real, em sua arte poética, faz menção, em várias outras passagens da obra, à elevação da figura do poeta em diversas épocas, o que endossa a historicidade desse tema.

Esse teor divinizante do poeta, além de constituir tema freqüente em preceptivas seiscentistas, está presente em poesias da época, a exemplo do seguinte poema atribuído a Gregório de Matos:

A HUM FULANO DA SYLVA
EXCELENTE CANTOR, OU POETA

Tomas a Lira, Orfeu divino, ta,
A lira larga de vencido, que
Canoros pasmos te prevejo, se
Cadências deste Apolo ouviras cá.

Vivas as pedras nessas brenhas lá
Mover fizeste, mas que é nada vê:
Porque este Apolo em contrapondo o ré,
Deixa em teu canto dissonante o fá.

Bem podes, Orfeu, já por nada dar
A lira, que nos astros se te pôs
Porque não tinha entre os dous Pólos par.

Pois o Silva Arião da nossa foz
Dessas sereias músicas do mar
Suspende os cantos, e emudece a voz.⁶³

O poema personifica uma disputa entre dois poetas, “hum fulano da Sylva excelente cantor, ou poeta”, em que a suposta condição deste como divino é desafiada por outro poeta denominado “Apolo” que diz superá-lo, de modo que, embora satírico, o poema opera com dois esquemas, louvor e vitupério, uma vez que a *persona* poética se auto-elogia julgando-se superior a outro “cantor” ou “poeta” de elevada estima. Os primeiros versos parecem desafiar o poeta de alta fama, ao dizerem “A lira larga de vencido que/ Canoros pasmos te prevejo, se/ Cadências deste Apolo ouviras cá”. Observe-se que o “te”, enquanto segunda pessoa, situa-se como sujeito direto da enunciação “deste Apolo” que cantará de maneira cadenciada, de tal modo que prevê a esse “te”, com quem fala, “canoros pasmos” ou cantos harmônicos capazes de causar-lhe admiração. O segundo quarteto afirma a

⁶² *Idem, ibidem*, p. 5.

⁶³ MATOS, *opus citatum*, p. 544.

tese de que se trata realmente de dois “cantores” e que o cantor desafiado torna vivas e faz mover as pedras das “brenhas” onde vivia, somente porque até então “não tinha entre os dous Pólos par”, isto é, não havia ninguém que a ele se igualasse. Entretanto, agora seu canto ficará dissonante, sem harmonia ante o cadente canto “deste Apolo” que canta tão sublimemente que fará cessar a voz das sereias musas do mar.

Para além da conotação sagrada trazida pelos epítetos *Orfeu* e *Apolo*, o poema estabelece íntimo elo entre as duas artes miméticas, poesia e música, aspecto sublinhado já na didascália do poema, ao qualificar o poeta cantor. Essa relação música-poesia percorre todo o texto e, neste caso específico, a honra do poeta louvado dá-se pela comparação do mesmo com *Orfeu* e *Apolo*, pois o poema, sempre fazendo uso da *exaggeratio* ou amplificação, utiliza tais recursos para quantificar e destacar os prodígios do ser elogiado ao comparar a si próprio com outro cantor também julgado bom. O soneto, após elencar os vários primores do ser louvado, arremata-os com *chave de ouro*, ao informar que o *Silva Arião da nossa foz* suspende os cantos e emudece a voz das sereias, tão belo e extenso é o canto que só a uma divindade cabe fazê-lo, pois, enquanto humano comum, tornar-se-ia inverossímil se o fizesse.

Destaque-se que essa condição que se presencia do poeta como ser sagrado, vate, adivinho e profeta não exclui a compreensão de poesia como *tekhné*, como algo que resulta da fusão de causas naturais, como também de artifício e técnica, muito embora se considere as coisas da natureza como superiores às artificiais: “não é dúvida que sendo a natureza mais nobre que a arte, os corpos e as figuras naturais (havendo igualdade nas mais coisas) têm mais nobreza, que as artificiosas”⁶⁴. Todavia, sabe-se que a arte, enquanto imitação, reforma e aperfeiçoa a natureza⁶⁵, através da emulação dos bons exemplos e observação das regras.

Desta feita, o poeta é visto como ente sagrado por ser criador, análogo de Deus, e por facultar o entendimento aos homens, à medida que, utilizando-se dos signos lingüísticos, nomeia as coisas⁶⁶, possibilitando o acesso aos conceitos. Nesse sentido, entende-se que o poeta é visto como um ser distinto pela supremacia de seu engenho sobre os demais seres, que não desenvolveram habilidades,

⁶⁴ ALMEIDA, *opus citatum*, p. 43.

⁶⁵ MUHANA, Adma, *A epopéia em prosa seiscentista*, p. 43.

⁶⁶ ARISTÓTELES. *Poética*, cap. IV, 1448b.

destrezas e sutilezas que os possibilitasse penetrar na essência das coisas, pois o poeta desenvolve não só a capacidade de penetrar no íntimo dos conceitos, mas também de externar os pensamentos e torná-los compreensíveis. Desta maneira, o poeta aprimora mecanismos que capacitam atenuar, em certa medida, a precariedade ou incompletude da linguagem ao utilizar uma elocução que se aproxima dos conceitos mentais, a exemplo do que possibilita a metáfora, que, por ser figura, evidencia os mais abstratos conceitos, daí dizer-se que o poeta faz ver as coisas por meio de signos.

A doutrina coeva, ao tratar de signos, basicamente retoma o pressuposto aristotélico de que todo discurso é por natureza metafórico, pois, segundo Aristóteles, “las palabras habladas son símbolos o signos de las afecciones o impresiones del alma; las palabras escritas son signos de las palabras habladas”⁶⁷. Partindo dessa premissa é que se afirma que os conceitos (*noeta*) são imagens mentais que substituem os objetos da percepção (*aistheta*)⁶⁸, assertiva que se ajusta à reflexão de Emanuele Tesauro ao exprimir que “el discurso exterior no es otra cosa, que un orden de senales sensibles, copiadas en la imagen mental”⁶⁹. Face ao exposto, os discursos funcionam como representações análogas dos conceitos e não os próprios conceitos e, ao defini-los como imagens das imagens mentais, explica-se em parte a precariedade elocutiva dos signos verbais, orais e escritos. Em outros termos, o pressuposto afirma que existe a formulação dos conceitos elaborados mentalmente e a expressão dos mesmos através de palavras ou outros meios diversos de que os homens podem se valer na comunicação, como a pintura, música etc., meios estes denominados signos por sua acepção própria de algo posto no lugar de outro que, em não sendo a coisa propriamente, é usada como substitutiva por aproximação ou semelhança do conceito, pois, como exprime Aristóteles sobre o signo metafórico, “bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças”⁷⁰. O retor Cícero segue nessa mesma direção de Aristóteles ao compreender por metáforas “aquellas palabras que cambian su

⁶⁷ ARISTÓTELES. *De la expresion o interpretacion*. In: *Obras*. 2. ed. Madri, Aguilar, 1967, p. 256.

⁶⁸ HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n. 4, p. 317-342, 2002, p. 319.

⁶⁹ TESAURO, Emanuele. *Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L'Artistica, 2000, tomo I, cap. II, p. 13.

⁷⁰ ARISTÓTELES, *Poética*, cap. XXII, 1459a

significado gracias a su semejanza con otra noción, ya por razones de encanto, ya por razones de falta de la palabra con significado próprio"⁷¹.

Portanto, denota-se do exposto que a precariedade comunicativa é imanente à condição de signo, posto que o homem não possui mecanismos suficientes que lhe facultem a perfeita consonância entre o pensamento e a expressão sígnica exterior dos mesmos, entendimento que constitui lugar-comum na tratadística européia, sendo patente a comunicação plena somente aos anjos e a outras divindades superiores que prescindem dos signos. Na referida figuração da suposta comunicação angélica, concordante à metafísica cristã, a transmissão das mensagens é operada diretamente via conceitos, em que os pensamentos circulam entre os anjos sem a mediação dos signos, ou seja, sem recorrer a nenhum meio sensível, pois “o anjo é puro espírito, por isso se comunica com os próprios conceitos, não com signos deles; sem nenhum instrumento, sem representação, produz em outros seres a imagem espiritual de seu pensamento”⁷². Esse entendimento sobre a comunicação angélica constitui lugar teológico tratado na *Summa theológica* por santo Tomás de Aquino, que, segundo nos informa Adolfo Hansen, constituiu temática vastamente discutida nos colégios jesuítas do Brasil colonial⁷³, e que embora, segundo este autor, “hoje a tópica pareça bizantina”⁷⁴, informa que a noção é essencial nas artes seiscentistas “porque é por meio dela ou em contraposição a ela que então se fazia a teoria do conhecimento humano como conhecimento análogo ou indireto, mediado por imagens preferencialmente agudas”⁷⁵.

Porém, enquanto a comunicação arquétipa prescinde do signo, o próprio Tomás de Aquino resguarda lugar em seus elevados escritos para ensinar que “o modo conatural do homem é ser conduzido pelo visível ao invisível [...] assim foi preciso manifestar ao homem por coisas visíveis as realidades invisíveis de Deus”⁷⁶.

Em relação à precariedade da linguagem humana é que, por via de leitura do Padre Antônio Vieira, a professora Adma Muhana adverte:

⁷¹ CÍCERO, *opus citatum*, p. 74.

⁷² HANSEN, *opus citatum*, p. 331.

⁷³ *Idem*, Ler & Ver: Pressupostos da Representação Colonial. *Revista Veredas*, Porto, v. 3-I, p. 75-90, 2000, p. 77.

⁷⁴ *Idem*, *ibidem*.

⁷⁵ *Idem*, *ibidem*.

⁷⁶ AQUINO, Tomás de. *Suma teológica*: Teologia, Deus, Trindade, Questão 43: a missão das pessoas divinas, artigo 7. Vol I, 2. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

Os conceitos humanos, que se querem símiles dos divinos, operam com nomes que só parcialmente são próprios das coisas, visando apreender suas relações, seus efeitos figurados, por meio da analogia universal. Em outras palavras, o conceito humano é sempre distinto das coisas, às quais só incidentalmente se assemelha.⁷⁷

Todavia, percebe-se na poesia seiscentista, eminentemente imitativa, a busca incessante por aproximar a expressão lingüística dos pensamentos como formulados mentalmente. Na tentativa de suprir essas lacunas existentes entre o conceito mental e o pensamento expresso, é que o homem se utiliza de figuras de linguagem na comunicação, como metáforas, tropos e outros meios como emblemas e empresas, exatamente por tais recursos possibilitarem a expressão via imagem, sendo este um meio eficaz de comunicação, pois segundo Aristóteles, é através da metáfora que o discurso resulta claro, breve e elegante⁷⁸, pois, para este filósofo, esta figura condensa as maiores virtudes elocutivas. Conforme ainda o citado estudioso, estas prendas retóricas advêm tanto da capacidade analógica imanente a esta figura de estabelecer relações e aproximar conceitos distantes, quanto pelo fato de a mesma, através de imagens, “dispor ‘o objeto diante dos olhos’ do leitor⁷⁹, efeito que no latim chamou-se *evidentia* e que, para os eruditos do século XVII, pode equivaler à agudeza ou perspicácia, como resultantes de um ato engenhoso do intelecto. Por esta figura ser capaz de transportar “para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia”⁸⁰, por possibilitar unir conceitos análogos e apresentá-los por uma figura que melhor realce o conceito que se quer exprimir é que o italiano Emanuele Tesauro a intitula “gran madre di tutte le argutezze”⁸¹, sendo tal figura, segundo o mesmo autor, fazendo uso de outra metáfora genitora, a mais alta e engenhosa das figuras, o mais peregrino, maravilhoso e fecundo parto do intelecto⁸².

⁷⁷ MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*, p. 54.

⁷⁸ ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, livro III, cap. 2, 1404b.

⁷⁹ Essa expressão “dispor o objeto diante dos olhos” e “pôr diante dos olhos” para explicar os efeitos de evidenciar os conceitos, gerados pela metáfora, está nesses termos na *Retórica* (livro III, cap. 11, 1411b).

⁸⁰ ARISTÓTELES. *Poética*, cap. XXI, 1457b, p. 134.

⁸¹ TESAURO, Emanuele. *Cannocchiale aristotelico* (1654). [Savigliano]: L’Artistica, 2000, p. 82.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 266.

Outras técnicas próprias da oralidade e *performance*, como gestos e algumas entonações vocais que se realizam no ato da récita, também serviam a tais fins comunicativos, sendo esses últimos de mais difícil registro e apreensão pela linguagem escrita.

Sobre a utilização e circulação das imagens nas artes em geral a pesquisadora Ana Lúcia M. de Oliveira reflete que “examinando-se mais de perto as manifestações artísticas e culturais do século XVII, torna-se patente o lugar de honra reservado aos elementos visuais, nessa sociedade do espetáculo que constitui a Corte”⁸³. O uso contumaz de imagens em toda a pedagogia da época se justifica, de acordo com a pesquisadora citada, pela eficácia da imagem visual em atingir os sentidos, numa apropriação do que Aristóteles já ensinava, em sua *Metafísica*, que os olhos são a principal porta de acesso ao conhecimento por ser o canal que mais rapidamente apreende o mundo exterior. Logo nos primeiros parágrafos do livro I da obra referida encontra-se manifesto tal pensamento:

Todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações. De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independentemente da sua utilidade e amam, acima de todas, a sensação da visão. Com efeito, não só em vista da ação, mas mesmo sem ter nenhuma intenção de agir, nós preferimos o ver, em certo sentido, a todas as outras sensações. E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimentos do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas.⁸⁴

Em relação ao sentido da visão, Quintiliano, dentre os antigos foi outro que destacou as importantes qualidades desse sentido, segundo o qual “es más perspicaz el sentido de la vista que el del oído”⁸⁵, pelos mesmos preceitos destacados por Aristóteles, para quem o que é visto é apreendido e memorizado mais facilmente. A compreensão de Aristóteles e de Quintiliano a respeito da primazia da visão sobre os demais sentidos foi reelaborada e adaptada fortemente pelos cristãos do Antigo Regime, que trataram de representar enfaticamente os elementos visuais nas letras e demais artes, como ferramenta que facilitasse a

⁸³ OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. *Do emblema à metáfora breve abordagem do visualismo patético seiscentista*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br>>. Acesso: 01/06/2007.

⁸⁴ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edição de Giovanni Reale, tradução de Marcelo Perine. Disponível em: <<http://www.usp.br>>. Acesso em 29 de março de 2008.

⁸⁵ QUINTILIANO, *Instituciones oratorias*, Livro undécimo, Capítulo II, parágrafo IV.

transmissão dos saberes pelo deleite propiciado, conforme se pode notar o acentuado destaque dessa propriedade figurativa dos signos metafóricos, tanto pictóricos quanto nas letras, nas palavras do autor jesuíta Emanuele Tesauro:

La POESIA, la qual con la *imitación* metaphorica se sirve de aquellos cuerpos pintados que vemos, por significar os conceptos, que no vemos; de onde si la imitación pintural sumamente agrada por la maravilla, *que un Leon fingido sea verdadero*, sea un hombre fuerte. Este es, pues, el fin de la empresa del Emblema, y de todos los demás symbolos figurados, y metaphoricos, en los quales se consideran dos cosas: esto es, la qualidad de los *cuerpos*, y *la manera de representarlos*.⁸⁶

Sobre a eficácia das imagens em transmitir ensinamentos de forma agradável, cumpre lembrar a insistência de Padre António Vieira no *Sermão da sexagésima* ao asseverar que as palavras do pregador entram pelos ouvidos e a representação das figuras entram pelos olhos⁸⁷ e nisso, segundo este jesuíta, está o motivo da reduzida eficácia eventual dos sermões em mover os afetos humanos, daí este religioso indagar no referido sermão: “porque fazem pouco abalo os nossos sermões? porque não pregamos aos olhos, pregamos só aos ouvidos [...] e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos”⁸⁸.

Outra discussão sobre o ver encontra-se na obra *O cortesão*, em que Baltasar Castiglione, ao colocar a personagem *Bembo* a discorrer sobre o modelo neoplatônico dos “santíssimos mistérios do amor”⁸⁹, em chave cristã, estabelece o sentido da visão como primeiro instrumento capaz de apreender a beleza genuína ou a beleza plena de virtudes. Nesse sentido é pertinente destacar que, dentro desta concepção cristã, o belo é necessariamente bom, posto que “a beleza emana de Deus e é como um círculo do qual a bondade é o centro; e assim como não pode haver círculo sem centro, não pode existir beleza sem bondade”⁹⁰, portanto, “a beleza extrínseca é um verdadeiro signo da bondade intrínseca”⁹¹ e, nos corpos belos, a beleza corpórea é signo da bondade da alma. Sendo assim, o sentido da

⁸⁶ TESAURO, Emanuele. *Cannocchiale Aristotelico* (1654). Trad. por R. P. M. Fr. Miguel de Sequeyros. Madrid, 1741, Tomo I, cap. II, p. 23.

⁸⁷ VIEIRA, Antonio. *Sermões*. Disponível em: <<http://vbookstore.uol.com.br/>>. Acesso em: 22 de maio de 2008.

⁸⁸ *Idem, ibidem*.

⁸⁹ CASTIGLIONE, Baltasar. *O Cortesão* (1528). São Paulo: Martins Fontes, 1997, quarto livro, LXI, p. 326.

⁹⁰ *Idem, ibidem*, LVII, p. 322.

⁹¹ *Idem, ibidem*.

visão, ao enxergar essa beleza exterior, apreende as virtudes da alma, o que está explicitado nos seguintes termos:

assim como não se pode ouvir com o paladar, nem cheirar com o ouvido, tampouco se pode de algum modo fruir a beleza nem satisfazer o desejo que ela excita em nossos espíritos com o tato, mas sim com o sentido do qual essa beleza constitui o verdadeiro objeto, que é a *virtude visual*. Portanto, afaste-se do cego juízo do sentido e desfrute-se com os olhos aquele esplendor, aquela graça [...] e, assim semeando virtude do jardim daquele belo espírito, também há de colher frutos de belíssimos costumes e saboreá-los com enorme prazer; e isso será a verdadeira geração e expressão da beleza.⁹²

Em síntese, vê-se que os movimentos doutrinários se apossaram das distintas possibilidades figurativas dos signos, como forma de divulgarem e sedimentarem os preceitos e dogmas católicos, sobretudo naquela época cujo movimento contra-reformista utilizou-se das artes como reação ao protestantismo de Lutero que à época se expandia, o que em parte explica a acentuada difusão das imagens em todas as artes ditas a *posteriori* barrocas, em que a ostentação dos signos visuais está presente nas pinturas, músicas, esculturas e poesias, nas quais as alegorias e metáforas, figuras imagéticas por excelência, encontram lugar de destaque, fazendo *pôr diante dos olhos* do leitor e observador preceitos e dogmas cristãos, capazes de lhes propiciar deleite e doutrina.

Esse pressuposto de evidenciar os conceitos imageticamente para torná-los mais facilmente apreensíveis justifica a ostentação programática da presença dos signos visuais naquelas artes, pois “sendo fundamentalmente imagem, segundo o *ut pictura* horaciano e a concepção do conceito como ‘definição ilustrada’, a metáfora barroca é artificiosíssima”⁹³, recurso que a crítica oitocentista leu como ludismo, afetação e mau gosto, por entender o uso reiterado das metáforas apenas como deleite desprovido do arcabouço lógico daquelas figuras. Repare-se que a leitura que assimila o ornato daquelas poesias como mero jogo de linguagem não contempla a concepção de poesia como veículo doutrinário aproveitada no discurso poético da península Ibérica imperial do século XVII, e, por extensão, na poesia gregoriana, pois se sabe que os efetivos usos, prescritos nas mais importantes

⁹² *Idem, ibidem*, LXII, p. 327. (Grifo meu).

⁹³ HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Unicamp, 2004, p. 294.

poéticas do período circunscrito, impunham à poesia, para além da recreação, o proveito, não admitindo que o discurso poético se restringisse ao prazer inócuo. Sobre tais finalidades, faz-se premente entender a amplitude do funcionamento da poesia como fonte de deleite e importante operador na transmissão e manutenção dos saberes, visto que essa sociedade, como antes dito, serve-se pragmaticamente da poesia para os fins de persuasão, deleite e aprendizagem (*movere, delectare, docere*), recuperados de artes poéticas e retóricas de autores como Aristóteles, Horácio, Cícero, Quintiliano e outros escritos antigos e seiscentistas, bem como obras de ensino de conduta e as próprias poesias em seus vários gêneros. A compreensão do uso dessa poesia para fins diversos, devido ao importante proveito à educação dos cortesãos, cobra ao leitor enxergá-la como discurso que visa causar mais do que prazer no público. De fato, tais discursos, além de deleitarem, persuadiam e ensinavam, muito embora, por ser discurso ornado, seja o deleite a qualidade mais aparente.

2.3 Finalidades da poesia: mover, deleitar, ensinar

O que a tratadística escreveu sobre o tema não delimita claramente a proeminência de uma finalidade da poesia sobre as demais, não obstante ser lugar comum entre os autores examinados conceber-se a eficácia da poesia em tocar os afetos e paixões humanas. Entretanto, é difícil definir com precisão qual o seu fim primordial, se deleitar, ensinar ou mover os leitores e ouvintes. Essa questão engendra opiniões que se dividem nos tempos e lugares, como também consoante o gênero em que o poema é escrito, a principiar por Aristóteles, cuja compreensão “do deleite como única e natural finalidade da imitação do discurso epidíctico é, em suma, atenuada pela condição de proveito”⁹⁴. Horácio preceitua na sua *Arte poética* que melhor é a poesia que faz a comunhão do deleite com o ensino e assim “arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”⁹⁵, concluindo que o livro que conseguir unir as duas qualidades

⁹⁴ CARVALHO, *opus citatum*, p. 153.

⁹⁵ HORÁCIO. *Arte poética*, p. 65.

elencadas transporá os mares e tornará permanente a memória do escritor. Essa obra horaciana indica também a propriedade que a poesia possui de edificação e conservação da memória. Ovídio é favorável a esse parecer de Horácio, pois, ao refletir sobre as vantagens da poesia em relação à pintura argumenta que a poesia avanta-se à pintura, sobretudo, pela maior capacidade de perpetuar-se no tempo, edificando as matérias sobre as quais discorre:

Horácio, L.3, ode última:

*Exegi monunmentum aere perennius,
Regalique situ Pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo impotens,
Possit eruere etc.*⁹⁶

Ovídio, no fim das *Metamorfoses*:

*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira, nec ignes,
Nec poterit ferrum, nec edax abolere vetustas
Cum uolet illa dies etc.*⁹⁷

Acentuando principalmente as finalidades do deleite e do proveito, López Pinciano, na obra *Philosophía Antigua Poética*, em suas considerações acerca dos ofícios da poesia, segue em consonância com Horácio ao pregar que, para ser legítimo, o poema “ha de tener el fin también, que es enseñar y deleytar; que las imitaciones que no lo hazen, no son dignas del venerable nombre poema”⁹⁸. Entretanto, quanto à existência de uma prioridade das finalidades, se deleitar ou doutrinar, reflete assim este autor: “si el poeta imita co[n] deleyte para enseñar la doctrina, ésta será verdadero fin; mas si, como otros dicen, imita con doctrina para deleytar, el deleyte se quedará con nombre de fin”⁹⁹. Após averiguar o assunto em várias autoridades, Pinciano interrompe a reflexão dizendo que “por agora, baste saber q[ue], así el deleyte como la dotrina, cu[m]ple[n] el fin d[e] la Poética”¹⁰⁰, sem, entretanto, chegar a uma opinião conclusiva, talvez porque de fato não exista uma única conclusão.

⁹⁶ *Apud* MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*, p. 134. “Concluí um monumento mais perene do que o bronze e mais alto que a real construção das pirâmides, que nem a chuva voraz nem o Aquilão furioso podem destruir”, ode XXX, vv.1-4.

⁹⁷ *Apud, Idem, ibidem*. “Já concluí uma obra que nem a ira de Júpter, nem as chamas, nem o ferro, nem a velhice voraz poderão destruir. Quando quiser aquele dia ...”, xx,vv.871-873.

⁹⁸ PINCIANO, *opus citatum*, epístola terceira, p. 103.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 110.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 111.

Já Baltasar Gracián realça, em certa passagem da obra *Agudeza y Arte de Ingenio*, que a função do ornato na poesia serve principalmente ao proveito: “los discursos persuasivos participan tal vez del ingenioso artificio y es entonces adecuada su perfección, porque se van introduciendo con notable agrado; y es cebo lo gustoso para lo importante”¹⁰¹. Desse modo, depreende-se do extrato que, sendo o “gostoso” isca para o “importante”, entende-se que o deleite, trazido, sobretudo, pela linguagem ornada, é subsidiário, é veículo para ensinar de forma agradável, reservando à doutrina o fim precípuo da poesia.

Deste modo, informa-se que o lugar que cumpre ao deleite e ao proveito na poesia do século XVII revela-se como “desafio proposto pela preceptiva aos poetas, conciliar a amenidade da lírica com a noção contra-reformada do proveito; ‘rendimento e recreação’”¹⁰², e que são estes “os efeitos previstos a todas as formas de poesia da agudeza em Portugal”¹⁰³. Dessa forma, resumem-se os dois principais fundamentos da poesia ibérica do período. Entretanto, cabe lembrar que os discursos moralmente virtuosos pressupunham um encaminhamento para as coisas sagradas e que aproveitar ou atualizar os ensinamentos antigos e inseri-los nos códigos letrados, adaptando-os aos valores neo-escolásticos, traduz-se como um traço peculiar dos escritos do período preocupados em transmitir aos leitores modelos de virtude que se justificam nas artes, na medida em que conduzem os homens a Deus, fonte primeira de entendimento, “porque no se contenta con la forma exterior ni de la calidad intrínseca ni de otras circunstancias con que son hechas las obras, si no son acompañadas de caridad pura intención de servir a Dios”¹⁰⁴, justifica o quinzentista Francisco Pacheco na obra *El arte de la pintura*, ao refletir sobre o ajuizamento da religião cristã sobre a nobreza nas artes, além de reiterar que as obras de arte devem ser oferecidas a “Él [Deus] como sacrificio de nuestras manos: porque, cuando son enderezadas a este fin, Él las adorna y les imprime el carácter de la celestial nobleza, como supremo artífice”¹⁰⁵. A esse respeito a poesia abaixo é exemplar:

¹⁰¹ GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648). Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 726.

¹⁰² CARVALHO, *opus citatum*, p. 11.

¹⁰³ *Idem, ibidem*.

¹⁰⁴ PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura* (1649). 2. ed. Espanha: Cátedra, 2001, p. 239.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*.

AO MENINO JESUS DE N. SENHORA
DAS MARAVILHAS, A QUEM INFIEIS
DESPEDAÇARAM ACHANDO-SE A
PARTE DO PEYTO.

Entre as partes do todo a melhor parte
Foi a parte, em que Deus pôs o amor todo
Se na parte do peito o quis pôr todo,
O peito foi do todo a melhor parte.

Parta-se pois de Deus o corpo em parte,
Que a parte, em que Deus fiou o amor todo
Por mais partes, que façam deste todo,
De todo fica intacta essa só parte.

O peito já foi parte entre as do todo,
Que tudo mais rasgaram parte a parte;
Hoje partem-se as partes deste todo:

Sem que do peito todo rasguem parte,
Que lá quis dar por partes o amor todo,
E agora o quis dar todo nesta parte.¹⁰⁶

Convém ainda lembrar que o deleite é promovido pela sonoridade e demais propriedades artificiosas dos poemas, mas, sobretudo, pela compreensão das formulações engenhosas de suas metáforas agudas, que, geradas segundo os postulados trazidos da lógica aristotélica, figuravam conceitos de difícil compreensão sem o auxílio das figuras retóricas, o que maravilhava aqueles ouvintes, também agudos, capazes de reconstruir os raciocínios percorridos pelo poeta. É bom informar que, para Aristóteles, “agudas¹⁰⁷, pois, são as expressões do pensamento que permitem um aprendizado rápido”¹⁰⁸. Portanto, o entendimento de tais metáforas se consorciava às demais propriedades citadas e contribuía para ensinar e maravilhar aquelas gentes cultas, pois as agudezas, como expressões brilhantes, ou *astéia*, para falar aristotelicamente, expressas, sobretudo, nas metáforas, revelam o

¹⁰⁶ MATOS, *opus citatum*, p. 67.

¹⁰⁷ Ana Lúcia de Oliveira noticia que, segundo Aníbal de Castro, *Corte na aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, teria sido a primeira obra em que consta a definição de *agudeza* (ou ditos agudos) em Portugal, explicitada nos termos seguintes: “Os ditos agudos consistem em mudar o sentido a uma palavra para dizer outra, ou em mudar alguma letra ou acento à palavra, para lhe dar outro sentido, ou em um som e graça com que nas mesmas cousas muda a tenção do que as diz; e de uns e outros os mais engraçados e excelentes são os de resposta, porque além de estas serem mais apressadas, e tão de repente que tomam entre portas o entendimento, têm matéria sem suspeita nas perguntas”. *Apud* OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 55.

¹⁰⁸ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1410b.

próprio estilo e padrão de comportamento civil do cortesão católico do século XVII, logo, convinhem aos discursos.

Para demonstração de poesia usada para fins de deleite e instrução em outro autor, servimo-nos da engenhosa redondilha localizada na obra *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián, na qual se pode apreciar o referido lugar:

En un medio está mi amor,
Y-sabe-él
Que si en *medio* está el sabor,
En los extremos la *l-el*.¹⁰⁹

O lugar da virtude, segundo Aristóteles, é o meio, é no meio que está o equilíbrio, a ponderação; por conseguinte, nos extremos estão os vícios, o exagero. O poema acima está estruturado de maneira a realçar esses preceitos. Assim o fez o poeta ao dividir o nome da musa Ysabel destacando a palavra *sabe* como expressão central e, no início e final do vocábulo (nos extremos), destaca o termo *l-el* pela semelhança sonora deste com o vocábulo *hiel* que, em espanhol, significa fel. Desta maneira, ao se destacar os vocábulo *sabe* e *l-el* de acordo com suas posições nos versos, observa-se uma alusão aos extremos como lugar desprezível e o meio como virtuoso. O poema, de forma aguda, está recuperando o pensamento de Aristóteles no tocante ao lugar da virtude e dos vícios. Com isso, o poeta mostrou seu engenho e perspicácia ao tratar desses relevantes conceitos, com brevidade e elegância, reiterando a proposição de Gracián, para quem “onde reina o conceito, triunfa a agudeza”¹¹⁰.

O fragmento poético acima referido serviu-nos para ilustrar que, mesmo em poesias onde existe apenas um aparente jogo de palavras, concentrava à época, além de operações artificiosas de linguagem, ensinamentos morais que às vezes aparecem de forma tão sutil, cuja compreensão exige, como visto, aquelas noções segundo a aplicação das mesmas quando da produção do discurso. A esse respeito, pode ser tempestivo arrematar com Hans Robert Jauss, para quem a compreensão de um texto literário escrito no passado exige-se conhecer a questão para a qual o texto fornecia respostas no tempo de sua consecução¹¹¹.

¹⁰⁹ GRACIÁN, *opus citatum*, p. 16.

¹¹⁰ *Idem*, discurso I, p. 313.

¹¹¹ JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1988. p. 24-6.

3.4 A corte ibérica seiscentista: lugar de representação

Além da compreensão da marcante presença dos ornatos nas poesias de agudeza, como procedimento intencional e racionalmente regrado, outras noções daquele período importam ao estudo da imitação poética, embora não constituam elementos intrínsecos à poesia, do ponto de vista das regras compositivas. Todavia, essas noções interessam à medida que possibilitam a construção dos verossímeis daqueles textos, tornando-se imperativo atualizar algumas dessas categorias historicamente situadas pelas implicações discursivas delas provenientes, a exemplo dos códigos de civilidade e discrição. Esses atributos, segundo textos coetâneos, concentram-se na figura modelar do cortesão discreto, idéia que à época representa um tipo que detém prudência política, elevada erudição, desprezo pela vulgaridade e adere plenamente aos padrões católicos e absolutistas da monarquia ibérica cultos do século XVII. Por conseguinte, o discreto, termo etimologicamente ligado a discernir¹¹², significa aquele que tem entendimento, que sabe agir racionalmente segundo as exigências da ocasião, sendo capaz de produzir aparências adequadas porque tem o juízo, destreza e perspicácia que o capacitam a penetrar nos assuntos e agir de maneira conveniente. Deste modo, nas representações do século XVII, inclusive na poesia, o *discreto* é posto em oposição ao *vulgar*, ao *nécio*, ao que ignora as regras de civilidade e de boas maneiras, este que tem o gosto¹¹³ confuso e por isso é levado pelas aparências¹¹⁴.

Não somente na poesia, como nas demais formas de representação do século XVII, o discreto aparece como padrão de racionalidade,

proposto para todo o corpo político como o modelo do *uomo universale*, o homem universal, [...] nas práticas de representação, a discrição é, por isso, uma categoria intelectual que classifica ou

¹¹² HANSEN, João Adolfo. O Discreto. In: *Libertinos, libertários*, 1996, p. 83.

¹¹³ De acordo com João Adolfo Hansen, “gosto significa uma inclinação passional do ânimo, codificada em termos aristotélicos como afeto extremado ou vício de uma irracionalidade presa das aparências: ‘sem mais leis que a do gosto, quando erra’, como se lê em um poema da tradição de Gregório de Matos, que desqualifica a pretensão da nobreza Caramuru. Boccalini explicita a natureza do gosto como uma admiração sem critério”. (Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. In: NASCIMENTO, Evandro; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Org). *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: UFJF/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, v. 1, p. 108).

¹¹⁴ HANSEN, *opus citatum*, p. 83.

especifica a distinção e a superioridade de ações e palavras, aparecendo no *discreto*, que é um tipo ou uma personagem do processo de interlocução.¹¹⁵

Ambos os tipos, discreto e vulgar, são representados na poesia seiscentista, e muito na poesia gregoriana, como modelos da virtude e do vício. Nas ações exemplares do cortesão, são afetadas suas virtudes de bom cristão temente a Deus, seguidor dos preceitos políticos e conhecedor dos lugares hierárquicos e, do outro lado, a representação do vício é posta pela figura vulgar do néscio, que age com lascívia, intemperança e inadequação, por ignorar os protocolos. Dessa maneira, atualizar essas informações torna-se útil na medida em que esse padrão cortês constitui tópica amplamente versada nos poemas. Ali, a representação dessa figura exemplar, detentora das virtudes seculares e cristãs, pode ser lida como mecanismo pedagógico de instrução e doutrina, matéria comumente tratada nas sátiras, gênero que bem conforma tal matéria.

O homem do Seiscentos, em especial o cortesão discreto, concebia a representação como artifício fundamental de edificação das estruturas sociais. Ser discreto, dominar as regras do funcionamento daquela estrutura e demonstrá-las publicamente constituía exigência apriorística da razão de corte, daí dizer-se que, “na representação da aparência, o fingimento é regra”¹¹⁶, ou seja, aparentar ser fidalgo e saber representá-lo era o que de fato importava. Essas noções não só configuravam matéria de poesia, como também eram tematizadas em obras prosaicas como *O cortesão*, de Baltasar Castiglione, diálogo que funciona como importante receituário de cortesia. Publicado pela primeira vez em 1528, esta obra instrui sobre o que convém à educação do homem de corte e delinea o seu perfil. Para Baltasar Castiglione, seu autor, “o cortesão é a pintura da corte”¹¹⁷ e, assim sendo, essa obra orienta que o perfeito homem de corte deveria ter refinada educação intelectual, ser versado nas letras, conhecer as retóricas e poéticas e não descuidar das sagradas escrituras, ter voz bem impostada, nem demasiadamente severa ou grave, nem aguda como a feminina, pois se assegura que o modo de falar e de escrever tornam o cortesão um ser digno de louvor, como também deve esse

¹¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 86-87.

¹¹⁷ CASTIGLIONE, *opus citatum*, p. 5.

cortesão dominar as armas, conhecer música e artes figurativas, como pinturas, esculturas, emblemas, além de cultivar a prática dos exercícios físicos, dominar a arte da caça e seus instrumentais necessários, em síntese o perfeito cortesão deveria ter integral educação que o conduzisse às virtudes e o afastasse dos vícios. O domínio das armas e das letras como premissa fundamental ao herói cortês constituiu tópica multiplamente circulante no século XVII. Ao modo do que se verifica no seguinte poema gregoriano em que a conjugação dos ofícios das letras e das armas é orientada ao fidalgo de corte:

AO MESMO DEZEMBARGADOR CAZANDOSE
COM A FILHA DO CAPITÃO SEBASTIÃO
BARBOZA.

É questão mui antiga, e altercada
Entre os letrados, e os Milicianos,
Sem se haver decidido em tantos anos,
Qual é mais nobre a pena, se a espada.

Discorrem em matéria tão travada
Altos entendimentos mais que humanos,
E julgam ter brasões mais soberanos
Uns, que Palas togada, outros, que armada.

Esta pois controvérsia tão renhida,
Tão disputada, quanto duvidosa
Cessou co desposório, que se ordena.

Uma pena a soltou mui entendida,
Uma espada a cortou mui valerosa,
Pois já se dão as mãos espada, e pena.¹¹⁸

Importa ainda acentuar outro aspecto tratado na obra *O cortesão*, respeitante à analogia entre os mecanismos e funcionamentos das regras de corte e os ensinamentos cristãos necessários ao herói cortês ali retratados, no que concerne aos elementos de controle e manutenção da ordem ou bem comum¹¹⁹ dos membros da sociedade, tão caros ao Estado e à Igreja do período. Nesse sentido é que o herói proposto como padrão de comportamento concentrava a síntese das

¹¹⁸ MATOS, *opus citatum*, p. 319.

¹¹⁹ *Bem comum* é, segundo Adolfo Hansen, tema nuclear nas letras dos séculos XVII e XVIII luso-brasileiros e resulta da coincidência dos interesses coletivos dos membros, em que pela *concórdia* ou comunhão do corpo social com vistas a um fim estatuído é possível manter-se a tranqüilidade e a união do corpo social. Portanto, para que haja essa comunhão se faz necessário o auto-controle das paixões, que consiste na redução dos apetites individuais. Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco* e SÊNECA. *De tranquillitate animi*.

virtudes de *prudência* e *discrição*¹²⁰, que se coadunavam aos postulados políticos e religiosos, como acentua Alcir Pécora no extrato a seguir:

O modelo do cortesão que resulta do *libro** propõe um novo herói que tem, antes de mais nada, o senso natural e gracioso da *medida*, o que implica tanto o domínio racional dos sentidos e dos instintos, excessivos e incoerentes, quanto a disposição ou faculdade de participar das verdades inteligíveis e eternas, de que a Corte é espelho – e cuja verdadeira perfeição, assim, é a de assinalar outra, que a transcende.¹²¹

Em linha semelhante a Baltasar Castiglione segue outro autor italiano, Giovanni della Casa, com reflexões sobre os padrões de corte, no livro *Galateo ovvero de' costumi* (*Galateo ou dos costumes*), de 1558, obra que, a exemplo de *O cortesão*, foi bastante imitada em Portugal¹²², como se verifica em *Corte na Aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo que data de 1619, cuja semelhança com as obras citadas percebe-se tanto pela estrutura dialogal em que foi escrita, quanto pela semelhança da temática, uma vez que ali as personagens tecem importantes reflexões sobre a vida doura e virtuosa.

Naquele universo de dogmas e aparências, as representações enredavam algumas sutilezas ou finezas de pensamento, logo, à medida que se queria evidenciar conceitos, regras e doutrinas, consoante à audiência e ocasião, utilizava-se uma linguagem mais direta com palavras de uso corrente¹²³ ou ornada com metáforas e alegorias. No caso da poesia, contanto que o artífice mantivesse o decoro poético, seu uso tornava-se muito apropriado a todas as matérias, das pedestres às elevadas, tanto por sua condição de figurar as coisas por meio dos signos metafóricos, como pela qualidade amena dos poemas favorecer a preparação dos ânimos da audiência e incliná-la à contemplação do discurso. Dessa forma, a poesia atende a uma proposta de Baltasar Gracián que, por meio de uma alegoria entre a *verdade* e a *mentira* personificadas, promove um diálogo em que a *verdade* é aconselhada pela *médica agudeza* a não revelar os desenganos diretamente a *secas*, mas com adornos e doces floreios:

¹²⁰ CASTIGIONE, *opus citatum*, Prefácio Alcir Pécora, p. XI.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. X-XI. (* o termo *libro* remete ao título original da obra: *Il libro del cortegiano*).

¹²² *Idem, ibidem*. p. XXIV.

¹²³ Por nome “corrente” Aristóteles diz daquele de que se serve ordinariamente cada um de nós (*Poética*, XXI, 1457b).

Viéndose la Verdad despreciada [pela Mentira] y aun perseguida, acogiose a la Agudeza, comunicola su trabajo y consultola su remedio. ‘Verdad amiga – dijo la agudeza –, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas; mas, qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere atormenta los ojos de una águila, de un lince; cuánto más los que flaquean! Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños.¹²⁴

As palavras de Gracián enunciam precisamente o que a tradição estabelece como papel da arte: “mostrar as verdades” de forma amena, noutros termos, instruir deleitando. Obviamente o termo verdade, ainda que sob forma de alegoria, deve ser relativizado, porque como se sabe desde a *Poética* de Aristóteles, as leis da poesia se regem pelo verossímil e não pela verdade factual. Nesse sentido, sob o prisma gracianesco manifesto no extrato, os adornos da arte podem exercer a função de amenizar ou dissimular o amargor da verdade e a profundidade de seus conceitos, para torná-los aprazíveis.

Dada à relevância dessas encenações no ambiente monárquico, existiam vários manuais de orientação desses códigos de comportamento denominados *dissimulação* ou *dissimulação honesta*, isto é, técnica de fingimento moralmente virtuoso que consistia em ocultar as verdades para que não aparecessem diretamente aos destinatários, sob pena de lhes ofuscar a visão e lhes comprometer o entendimento. Sobre esse assunto, Torquato Accetto, em seu tratado *Della dissimulazione onesta (Da dissimulação honesta)*, escreve sobre o uso dessas técnicas homônimas de se encobrir a verdade reveladora indispensável ao discreto católico¹²⁵. Vê-se nesse tratado, no que se refere ao aspecto citado, certa similitude com o *Mito da Caverna* de Platão¹²⁶, para quem as verdades devem ser mostradas gradativamente, sob pena de embaçar a visão daqueles que a contemplam.

¹²⁴ GRACIÁN, *opus citatum*, Discurso LV, p. 735-735.

¹²⁵ ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹²⁶ PLATÃO. *A República*, livro VII. A alegoria do Mito da Caverna está contida no livro VII da *República*, entretanto apresento uma síntese desta alegoria segundo Werner Jaeger, para mostrar a semelhança, guardando-se as proporções devidas, entre a noção de Platão sobre apresentar o conhecimento de maneira indireta e a noção católica de dissimulação: “A caverna corresponde ao mundo do visível e o Sol é o fogo cuja luz se projecta dentro dela. A ascensão para o alto e a contemplação do mundo superior é o símbolo do caminho da alma em direção ao mundo inteligível (o qual não pode ser mostrado diretamente, sob pena de embaçar a visão). É com a sua “esperança” pessoal que Sócrates (...) apresenta isto. (...). O conceito de esperança é aqui empregado com especial referência à expectativa que o iniciado nos mistérios experimenta em relação ao além. A idéia da passagem do terrestre à outra vida é aqui trasladada à passagem da alma do reino visível

Os textos, tanto poéticos quanto prosaicos, seguem a mesma orientação cristã das demais artes de evidenciar essas representações sociais, como veículo difusor e edificador dos preceitos políticos e religiosos, sobretudo a poesia, como já referido, pela propriedade figurativa que lhe é imanente e pelos seus demais adereços, capazes de tornar o discurso ameno eficiente ferramenta de persuasão e distinção social. Entretanto, não apenas no âmbito das letras vê-se a encenação dos valores referidos, a própria estrutura de corte, nos seus trajes, moradias e cerimoniais, funcionava como representação de aparências, cujo *modus operandi* servia de regulador das normas e valores que se queriam instituir e delas fazer-se valer¹²⁷.

Essa técnica de mostrar ou ocultar as “verdades” de maneira dissimulada não ocorria na poesia de forma aleatória, posto que havia certas condições ou regramentos para o exercício da mesma, pois além de se considerar os decors próprios dos gêneros poéticos, era concebida a prática da dissimulação somente conforme os fins visados, ou seja, apenas o fim virtuoso justificava esse jogo de ocultar ou evidenciar as coisas segundo a pertinência da ocasião. O que resulta na afirmação de que aqueles membros eruditos reencenavam esses valores como se vivessem socialmente um *teatro sacro* nas suas representações, em que o caráter mimético de encenar as virtudes cristãs observado nas artes estende-se também às ações sociais empíricas.

Por conseguinte, esse dissimular cortês difere, por comparação, da conhecida concepção maquiavélica de *simulação* que admitia o fingimento da existência do que de fato não existia para que o Príncipe atingisse o fim almejado, enquanto que a *dissimulação* representava coisas de fato existentes¹²⁸, sejam colhidas nas sagradas escrituras, nas boas letras ou ainda nos pensamentos e idéias compartilhados pelos homens discretos. Todavia, sob a ótica da moral católica

ao reino invisível. O conhecimento do verdadeiro Ser representa ainda a passagem do temporal ao eterno. A última coisa que na região do conhecimento puro a alma aprende a ver, "com esforço", é a idéia de Bem. Mas, uma vez que aprende a vê-la, necessariamente tem de chegar à conclusão de que esta idéia é a causa de tudo quanto no mundo existe de belo e de justo, e de que forçosamente a deve ter contemplado quem quiser agir racionalmente tanto na vida privada como na pública." (...) A alegoria da caverna é "uma alegoria da paideia (cultura). (...) Uma alegoria da natureza humana e da sua atitude perante a cultura e a incultura". JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Lisboa. Editorial Áster, s/d.

¹²⁷ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 86.

¹²⁸ HANSEN, O *discreto*, p. 89.

e monárquica ocultavam-se ou evidenciavam-se aspectos dessas verdades segundo as exigências e pertinências de cada ocasião, e nisso consistia a *dissimulação*. Assim, eram repassados os ensinamentos cristãos sob forma de signos das coisas celestiais que convinham ser ensinadas aos homens por meio dos discursos, dentre eles sermões e poemas. Fato que permitia também utilizar a poesia como artifício capaz de auxiliar na promoção e manutenção da concórdia dos membros da sociedade¹²⁹, com vistas ao bem comum, evidentemente sob a ótica das instituições. Nesse sentido, o francês Pierre de Ronsard escreveu que a poesia era

uma teoria alegórica para fazer entrar na cabeça de homens rústicos, através de fábulas agradáveis e coloridas, os segredos que não podiam compreender quando a verdade era revelada muito abertamente.¹³⁰

O citado recurso de dissimular, justificado pelo fim de doutrinar, como também o de manter a útil distinção dos membros entre si, constitui lugar-comum na poesia do século XVII, como se pode verificar no poema de Gregório de Matos em que a *persona* discreta diz afetar vulgaridade ao se dirigir a um público vulgar, ao passo que ocultava a condição de *sisudo* ou cortês:

EXPOEM ESTA DOCTRINA COM
MIUDEZA, E ENTENDIMENTO
CLARO, E SE RESOLVE A SEGUIR
SEU ANTIGO DICTAME.

[...]

De diques de água cercaram
esta nossa cidadela,
todos se molharam nela,
e todos tontos ficaram:
eu, a quem os céus livraram
desta água fonte de asnia,
fiquei são da fantasia
por meu mal, pois nestes tratos
entre tantos insensatos
por sisudo eu só perdia.

¹²⁹ Sobre o uso da poesia como mecanismo de controle social, Marcello Moreira atesta que “desde a Antigüidade o uso da palavra para a promoção da concórdia entre os membros da comunidade política era motivo para a inclusão da eloqüência e da poesia como elementos constituintes da *scientia civilis*. Como o Bem comum é o mais alto fim das organizações humanas, e como a retórica e a poesia podem convergir para sua produção e manutenção, o desenvolvimento das reflexões que justificavam o poeitar por seu caráter educativo encontrou, respaldado em escritos antigos, grande voga a partir do século XVI”. In: *Materiam superabat opus*: recuperação de critérios setecentistas de legibilidade da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, p. 121, Nota de rodapé n. 7.

¹³⁰ *Apud* HANSEN, *Alegoria*, p. 87.

Dei por besta em mais valer,
 um me serve, outro me presta;
 não sou eu de todo besta,
 pois tratei de o parecer:
 assim vim a merecer
 favores, e aplausos tantos
 pelos meus néscios encantos.¹³¹

[...]

A atitude da *persona* de Gregório de Matos em afetar vulgaridade, agindo dissimuladamente, bem expressa o caráter representativo daquelas práticas cortesãs, agindo conforme a exigência da ocasião.

Outra tópica discursiva relacionada à representação aristocrática diz respeito a princípios teológicos que no Antigo Regime encontravam na explicação divina a idéia de que a sociedade monárquica deveria figurar na terra como espelho do plano celestial. Logo, os membros da sociedade monárquica absolutista contra-reformada deveriam saber representar socialmente os papéis que lhes eram destinados, e para tanto, dramatizavam e representavam publicamente a doutrina sagrada operando como representantes de Deus no plano terrestre, segundo o lugar social que ocupavam na hierarquia. Assim, as representações sígnicas desses valores eram utilizadas como protocolos que viabilizassem edificar no imaginário daquelas gentes que aquela estrutura social do clero e da monarquia constituíam padrões fixos e naturais, portanto inquestionáveis. Desta feita, a Igreja católica, entendida como representante de Deus na terra, ligava-se diretamente à estrutura monárquica reinol, na qual todos os membros deveriam mirar-se por ser o exemplo de virtude cardeal. Como se pode depreender do poema:

[...]

O bem, que os mais bens encerra,
 e as glórias todas contém,
 é reinar, quem reina bem,
 pois figura a Deus na terra:
 eu cuido que o mundo erra
 nesta alta reputação,
 que se o Rei erra uma ação,
 paga a seu alto atributo,
 um tristíssimo tributo
 e misérrima pensão.

O Príncipe soberano

¹³¹ MATOS, *Obras Completas*, p. 349.

Bom cristão temente a Deus,
 Se o não socorrem aos céus,
 Pensões paga ao ser humano; está sujeito ao tirano,
 Que adulando ambicioso
 É áspide venenoso,
 que achando-lhe os sentidos,
 turbado o deixa de ouvidos,
 de olhos o deixa ludoso.¹³²

[...]

Sobre a apropriação da doutrina cristã pelo Estado monárquico, pondo-a a serviço da manutenção de sua estrutura, é importante lembrar com Adolfo Hansen que em “Portugal, a centralização absolutista recicla a escolástica como doutrina teológico-política de Estado, sobremodo da teoria do ‘pacto de sujeição’ em que o corpo político se aliena do poder transferindo-o ao rei”¹³³. Dentro desse pensamento, a própria estrutura monárquica, como representante do poder de todo o corpo social que lhe alienou poderes para atuar em seu nome, ocupa o lugar capital naquela estrutura, enquanto o restante dos membros daquele corpo místico deve funcionar cada um exercendo suas funções dentro do lugar que lhe é designado, como pressuposto necessário para se manter a ordem comum do todo. É nesse sentido que esses membros devem conhecer a articulação do funcionamento de cada parte das instituições, bem como das peças que a compõem, entendendo-a como uma engrenagem necessária para manter a máquina em funcionamento. Observe-se que o Estado, visto como um ordenamento de partes harmônicas entre si, em muito se assemelha ao corpo humano que, segundo entendimento cristão, foi criado à imagem e semelhança de Deus. A partir dessa similitude originou-se a analogia que deu procedência à metáfora de corpo do Estado, em que o rei está para a cabeça assim como os membros que compõem a hierarquia estão para os demais membros do corpo humano, tronco, braços, pernas, em que cada um deles tem uma função específica necessária para o perfeito funcionamento do todo. O seguinte poema de Gregório de Matos alegoriza a tópica do corpo de Deus como Ser onipotente e onipresente que tem em cada parte do seu corpo representado todo o Ser.

¹³² MATOS, *opus citatum*, p. 172.

¹³³ HANSEN, *O Discreto*, 1996, p. 87.

AO BRAÇO DO MESMO MENINO DEUS QUANDO APPARECEO

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte sendo todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.

O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.

Não se sabendo parte deste todo,
Um braço, que lhe acharam, sendo parte,
Nos disse as partes todas deste todo¹³⁴.

Ao versar que Cristo está representado em sua totalidade em cada parte do Seu corpo, o poema permite inferir, por analogia, que a Corte, enquanto espelho do Criador, também deveria estar representada em cada parte do corpo político. Noutras palavras, a convenção que lê a Corte como espelho do corpo de Cristo possibilita a leitura alegórica do poema como corpo do Estado monárquico, pela relação também harmônica entre o centro de poder e os braços do império, “colônias” em termos de hoje, assemelhar-se a um corpo, logo, essa harmonia impunha a todo o império as mesmas práticas de representação, ou seja, através do que se presenciava nas colônias no que concerne aos protocolos e etiquetas se previa ao reino como um todo.

Portanto, as diversas formas de representação pública funcionavam como encenação de poderes extremamente importantes para a manutenção da unidade política do Estado, na medida em que a definição e o reconhecimento dos lugares hierárquicos, pela aparência externa dos mesmos, é que mantinham aquela estrutura¹³⁵. As poesias contribuem para a encenação desses lugares, na medida em que também reproduzem esses modelos.

A propósito ainda do que representa o valor da aparência para as sociedades áulicas, indagávamos sobre em que consistia a diferença desse valor entre a sociedade monárquica e a burguesa. Percebemos por comparação que,

¹³⁴ MATOS, *opus citatum*, p. 67.

¹³⁵ ELIAS, *opus citatum*, p. 102.

apesar de o valor da aparência, enquanto representativo do *status quo*, acompanhar o homem no decorrer de sua existência, vêem-se nuances distintas nos dois tempos. Entre o modelo aristocrático do Seiscentos e o modelo social burguês, tal diferença reside no fato de que na sociedade burguesa não se define o lugar social pela aparência, pois, em consequência da mobilidade entre as classes, não se tem demarcado como padrão fixo as formas de comportamento de acordo com a posição dos membros na escala social. As marcas exteriores não caracterizam, portanto, necessariamente, a classe social a que o indivíduo pertence. Ao se olhar para um médico ou para um professor em um local público, fora do seu ambiente de trabalho, não se percebem neles marcas externas que os definam como tais profissionais, os hábitos e os comportamentos se relacionam mais ao poder aquisitivo, e ainda assim, de forma bastante flexível. Ao passo que na sociedade reinol do período em questão, todos os elementos externos eram signos de representação e deveriam expressar a posição que cada membro ocupava na estrutura social. Essa premissa é marcadamente expressa na afirmação de Norbert Elias que, ao tratar dessas marcas definidoras da Corte diz:

um duque tem que construir sua casa de uma maneira que expresse: sou um duque e não um conde [...] a composição diferenciada do aspecto exterior como instrumento da diferenciação social, a representação do nível hierárquico pela forma, tudo isso caracteriza não só as casas, mas também a organização da vida como um todo. A sensibilidade desses homens para as ligações entre o nível social e a configuração visual de tudo o que faz parte de sua esfera de atuação, incluindo seus próprios movimentos, testemunha e expressa a situação social em que eles se encontravam.¹³⁶

Essa reflexão de Norbert Elias reitera que os caracteres que pontuam os lugares hierárquicos funcionam de fato como instrumentos indispensáveis à autoafirmação dos membros reinóis. Deste modo, a ordem política que norteava o pensamento do homem cortesão pressupunha que, além de conhecer os códigos de civilidade, os homens discretos deveriam saber representá-los publicamente de acordo com a posição hierárquica e a conveniência de cada situação. Como se disse, esses membros possuíam marcas definidoras de suas posições e saber

¹³⁶ *Idem, ibidem*, p. 82-83.

posicionar-se de acordo com os códigos era condição *sine qua non* para permanecerem e até ascenderem na hierarquia monárquica¹³⁷. Daí sublinhar Norbert Elias que “uma Corte é uma figuração de indivíduos”¹³⁸, expressão que sintetiza o funcionamento daquele modelo social, cujas etiquetas deveriam estar visualmente demarcadas pelos hábitos, vestimentas, moradias e até pelos gestos físicos: o falar, o andar, o olhar, o sentar-se, enfim, tudo ali eram signos que operavam como elementos de distinção dos membros da hierarquia entre si e destes para com os demais membros da sociedade. Esse argumento encontra reforço nas formulações do rei Luís XIV em suas memórias:

Estão grandemente enganados aqueles que imaginam tratar-se aí apenas de questões de cerimônia. Os povos sobre os quais reinamos, não podendo penetrar o fundo das coisas, pautam em geral seu julgamento pelo que vêem exteriormente, e o mais freqüentemente é pelas primazias e posições que medem seu respeito e sua obediência. Como é importante para o público ser governado apenas por um único, também é importante para ele que exerce essa função seja elevado de tal maneira acima dos outros que não haja ninguém que possa confundir ou comparar-se com ele, e podemos, sem sermos injustos para com o corpo do Estado, retirar-lhe as menores marcas de superioridade que o distingue dos membros.¹³⁹

Essas informações sobre o *status quo* da sociedade do Antigo Estado europeu foram apresentadas com o propósito de informar que a poesia era de grande proveito como veículo de aprendizagem desses protocolos sociais referidos, seja pelo elogio daqueles que demonstram comportamento virtuoso, seguindo os protocolos, seja pelo vitupério dos que contrariam os códigos civilizados, agindo de forma rude e inepta, o que rendeu tema para diversos poemas gregorianos. Nesse tocante, satiriza o soneto *Conselhos a qualquer tolo para parecer fidalgo, rico e discreto*, que a tradição atribui a Gregório de Matos:

A CERTO HOMEM PRESUMIDO; QUE AFFECTAVA
FIDALGUIAS POR ENGANOS MEYOS.

Bote a sua casaca de veludo,
E seja capitão sequer dous dias,
Converse à porta de Domingos Dias,
Que pega fidalguia mais que tudo.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 29.

¹³⁸ *Apud ELIAS, opus citatum*, p. 155.

¹³⁹ *Idem*, p. 132-133.

Seja um magano, um pícaro abelhudo,
Vá a palácio, e após das cortesias
Perca quanto ganhar nas mercancias,
E em que perca o alheio, esteja mudo.

Sempre se ande na caça, e montaria,
Dê nova locução, novo epíteto,
E digo-o sem propósito à porfia;

Que em dizendo: “fação, pretexto, efecto”
Será no entendimento da Bahia
Mui fidalgo, mui rico, e mui discreto.¹⁴⁰

A casaca de veludo apresentada na poesia como traje reconhecidamente de capitão traz à luz o valor da aparência para aquela sociedade, numa clara demonstração do quanto a representação era definidora da posição social dentro do corpo do Estado, representação que, enquanto instrumento político, deveria ter seus códigos reconhecidos, sob pena de desprestígio daquele que não os dominasse. A poesia acima reafirma, portanto, num tom satírico, que o uso de uma vestimenta imprópria ao lugar social daquele que dela lança mão demonstra falta de decoro, rudeza ou impropriedade de caráter, o que enseja à sátira desqualificar tal procedimento vituperando-o, como próprio a um *pícaro*. A poesia amplia o vitupério à cidade da Bahia personificada, apresentando-a como incapaz de distinguir entre um *tolo* e um verdadeiro *fidalgo* pelas marcas que lhe são próprias, aspecto que demonstra falta de domínio, por parte dos moradores da cidade, dos protocolos sociais vigentes.

É, portanto, a partir da compreensão das produções poéticas do Seiscentos como artefatos de representação essencialmente imitativos que procuramos resgatar os fundamentos que as embasaram, considerando-se algumas distinções que a noção engendra, dentre elas à imitação pela acepção própria de signo, enquanto algo posto no lugar de outro; imitação da natureza e seus procedimentos, intimamente ligada à *mimesis* grega, bem como a imitação latina que tem por base não mais a natureza diretamente, mas os próprios discursos que tinham algum nível de excelência e, por isso, eram tomados como imitação. Nesses discursos modelares se imitam os lugares-comuns que constituem as tópicas e os

¹⁴⁰ MATOS, *opus citatum*, p. 639.

procedimentos utilizados nas produções. Dentre eles o estilo, o verso, as matérias, as metáforas etc.

De imitação consoante a *mimesis* e a *imitatio* trataram muitos estudiosos gregos e latinos, os quais serviram de embasamento aos preceptores e poetas coetâneos que acomodaram nas letras esses preceitos retóricos de aprendizagem às premissas postuladas naquele universo cristão. Pelo exposto é que se segue um apanhado dos referidos preceitos em significativos estudiosos antigos e seiscentistas, cujos princípios evidenciaremos na leitura dos poemas.



Figura 2 – Emblema da imitação. In: RIPA, Caesar. *Iconologia or, moral emblems*. London: Benj Motte, 1709.

3 Incursões pelos pressupostos da imitação segundo pensadores gregos, latinos e do Seiscentos ibérico

Pelo imitar, se vê no homem a aptidão para o saber.

Francisco Leitão Ferreira

A poesia dos anos seiscentos tem na prática imitativa o eixo central que a conduz. Por isso, entendeu-se pertinente recuperar tal noção a partir de autores antigos gregos e latinos, como também em tratadísticas do Seiscentos que teorizaram arte como mimese. Lendo-os, procuramos evidenciar alguns dos aspectos mais significativos que fundamentaram a referida definição, exatamente pela necessidade de compreensão da poesia gregoriana circunscrita sob tal égide.

Conhecimentos sobre imitação importam ao estudo da poesia do século XVII, ao considerarmos que naqueles discursos houve um significativo enlace das concepções pagãs antigas que se consolidaram no início da Idade Média, com o pensamento monárquico católico, operado, sobretudo, pelos eminentes doutores da Igreja, aproveitando-se noções gregas e latinas sobre imitação, adequando-as ao contexto cristão contra-reformado, fenômeno este que imprimiu na arte considerável e significativo diferencial. Os discursos, dentro desta pragmática cristã, justificavam-se na medida em que doutrinavam os homens sobre as coisas de Deus, segundo pode-se observar nas produções poéticas do período, considerando-se as especificidades de cada discurso. Portanto, torna-se essencial o estudo da imitação devido sua importância para a compreensão daquela poesia, a começar pela própria noção do termo *imitação* que até o citado período designou diferentes noções.

A noção de imitação, pela vasta polissemia do termo, gera controvérsias e incompreensões, pois o termo assumiu noções diferentes a depender do tempo e lugar. De maneira genérica, o termo pode significar qualquer coisa posta no lugar de outra, que não sendo a própria coisa, reconheça-se o representante através do representado, seja pela relação de semelhança ou dessemelhança que estas mantêm entre si ou por convenção. Heinrich Lausberg, em seu *Manual de retórica*

literária, apresenta algumas noções gerais sobre a imitação na arte, dispondo que imitar é: 1) copiar a realidade na obra de arte; 2) imitar uma obra de arte como modelo – em geral e por meio da linguagem¹⁴¹. Essa primeira idéia de imitação aproxima-se da noção designada pelo termo *mimesis*, que circunscreve a acepção platônica de arte como cópia imperfeita da natureza. Já a segunda concepção apresentada por Lausberg vincula-se à idéia aristotélica de *mimesis* como representação distinta de cópia. Bem como à idéia de ascendência retórica e horaciana de imitação de modelos que, assimilada pelos latinos, é designada pelo termo *imitatio* em que o poeta, ao compor à semelhança dos modelos, imita as sentenças, gêneros, estilos e procedimentos empregados por aqueles que, pela excelência das obras, constituíram-se tradicionalmente como autoridades¹⁴² (*autorictas*). De outro modo, por imitação também se compreende o plágio, noção depreciativa do termo como uma imitação mal sucedida e, em última instância, já na era da reprodutibilidade técnica, o termo imitação esvaziado da conotação mimética de arte também se aplica à reprodução ou cópia de um objeto qualquer, artístico e não artístico.

Dentro da noção que interessa ao estudo, tem-se no termo imitação um sentido mais concreto na poesia, ou seja, no individual de cada poema. E uma acepção mais abstrata, que designa pelo termo imitação os artifícios ou técnicas que instruem e doutrinam o fazer da poesia, bem como o ato de compor à semelhança de outrem, posto que a imitação que se operou na época seiscentista tem na poesia imitativa sua maior definição, a propósito do que Aristóteles ensina na *Poética* ao enunciar que poesia se define por imitação¹⁴³, fundamento circulante nos escritos do século XVII ibérico, como verificado em obra de Manuel Pires de Almeida, onde se lê que “poesia é uma arte, que ensina a imitar com a língua”¹⁴⁴. Logo, a julgar por Aristóteles e sua posterior assimilação nos séculos XVI e XVII, é justamente a condição mimética da poesia que possibilita à recepção apreender sobre qualquer

¹⁴¹ LAUSBERG, *opus citatum*, vol III, p. 106.

¹⁴² Por autoridade (*auctorita*, modelo, autor fundamental, *summi auctoris*, *magni auctores*, *classici scriptores*) entende-se, a par de Adolfo Hansen, aqueles nomes sempre tomados para emulação por escritores e poetas em geral, por suas qualidades estilísticas, gramaticais e retóricas. São justamente essas apropriações que produzem um autor fundamental, predicativos que lhe conferem o emblemático posto de autoridade, capacitando-o à emulação. HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis et alii. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11.

¹⁴³ ARISTÓTELES. *Poética*. cap. 1, 1447a.

¹⁴⁴ ALMEIDA, Manuel Pires de. Discurso sobre o Poema Heróico. *REEL* – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 2, n. 2, 2006, p.1.

matéria, sem necessariamente vivenciar empiricamente a situação que a arte lhe apresenta, o que motivou o aproveitamento pedagógico da poesia, sendo corrente nas retóricas e poéticas antigas o aproveitamento das noções aristotélicas que prevêm que a imitação favorece a aprendizagem pelo prazer que proporciona ao homem tanto o imitar quanto a contemplação do objeto que resulta da imitação¹⁴⁵. Dentre os latinos, Cícero ensinava que, para se alcançar a excelência no compor, poder-se-ia adquiri-la através da arte, imitação e prática, meios válidos não somente ao orador, mas também ao poeta, para se ter pleno domínio da poesia.

A respeito dos ofícios da arte mimética operada no universo das letras, adverte na atualidade o professor Marcello Moreira, estudioso dessa poesia de instrução retórica, nos seguintes termos:

Se, por um lado, a arte nos provê com um conjunto de preceitos que nos permitem produzir discursos com método, com vistas ao convencimento de um auditório qualquer, a imitação, por seu turno, nos impele a reter, de acordo com a metódica reflexão, modelos de discurso julgados excelentes em que os preceitos aprendidos foram já atualizados em um dado objeto. A imitação, portanto, é compreendida como procedimento formativo, mas que não deve conduzir o poeta ao servilismo, pois, do contrário, a arte repetir-se-ia a si mesma indefinidamente.¹⁴⁶

Portanto, imitação é compreendida no universo retórico como importante categoria conceitual de propagação dos saberes, posto que, segundo a reflexão supracitada, essa doutrina atualiza e concentra elementos formativos que se propagam no tempo pela memória que se retém ao refletir sobre os modelos. Esse ponto se conjuga ao pensamento de Ernst Curtius quando diz que “os auctores que fornecem a matéria para a imitação não são somente fontes de saber; são um tesouro da ciência e filosofia de vida”¹⁴⁷. Outro aspecto da reflexão de Marcello Moreira que merece realce diz respeito à atenção que o artífice deveria ter para incorporar novos elementos à representação, como condição para a boa imitação, para que ela resulte eficiente, pois, ao ignorar tal premissa, mantendo a relação de servilismo com o imitado, não acrescentaria valores ao objeto já existente. Fala-se

¹⁴⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, cap. IV, 1448b.

¹⁴⁶ MOREIRA, Marcello. As armas e os barões assinalados: poesia laudatória e política em Camões (II). *Revista Camoniana*, 3. série, v. 16, Bauru, SP: 2004, p. 146.

¹⁴⁷ CURTIUS, *opus citatum*, p. 95.

portanto de imitação bem sucedida oposta à cópia servil ou plágio, que consiste meramente em reproduzir o modelo sem nada lhe acrescentar, prática de que muitos poetas e prosadores foram acusados em todos os tempos. Interessa-nos acrescentar que a imitação, desde a Antigüidade até o século XVIII, era considerada como a mais eficiente técnica de aprendizagem utilizada pelos escritores, exatamente por entenderem que, ao direcionarem seu olhar para um modelo, pudessem dali resgatar o aprendizado necessário à sua composição, pensamento de que se serviram Cícero e Quintiliano, para orientarem aos oradores e poetas que estes deveriam possuir “à mão exemplos não só da história, como também da mitologia e das lendas heróicas”¹⁴⁸, fontes de onde se extraíam os lugares-comuns retóricos, pois o domínio dos *topoi*, somados aos preceitos normativos presentes nas retóricas e poéticas, reuniam um vasto repertório de conhecimentos que permitiam aos artífices comporem excelentes discursos.

Nesses pressupostos da *imitatio* latina, dos quais a poesia do Seiscentos herdou significativo tributo, a imitação já havia superado aquele estágio da *mimesis* grega que pressupunha diretamente a natureza como objeto de imitação, uma vez que a concepção grega de *mimesis* poética prescrita por Aristóteles como representação da natureza foi gradativamente associada pelos latinos à noção horaciana que previa para a poesia a imitação de modelos, a exemplo do que postula Cícero e Quintiliano, os quais sistematizaram o fazer poético dentro de uma formulação que propõe a imitação não mais da natureza diretamente, porém, dos procedimentos, sentenças e lugares-comuns presentes nos discursos notáveis, em que a natureza é imitada indiretamente através de outros discursos. Portanto, segundo as normatizações retórico-poéticas, os elementos relacionados às três fases compositivas – invenção, disposição e elocução – são passíveis de serem imitados. Logo, dentro dessa outra concepção do fazer poético, imitação significa realizar “uma bem sucedida semelhança do modelo”¹⁴⁹, como ensinava Dionísio de Halicarnasso em seu *Tratado da imitação*, o que impunha ao artífice o cabível aproveitamento do já existente, conhecido e aceito por todos, para aplicar a este novo objeto artístico caracteres que o identificassem como novo e particular. Por isso o quinhentista López Pinciano informa que por “*imitación* entendiera, antes de

¹⁴⁸ Apud CURTIUS, *opus citatum*, 97.

¹⁴⁹ DIONÍSIO de Halicarnasso. *Tratado da Imitação*. Lisboa: INIC/ Centro Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986 Livro segundo, cap. II, p. 50.

agora, quando vn autor toma de otro alguna cosa y la pone en obra que él haze”¹⁵⁰ e, desse modo, dizer que imitar “tiene su essencia en el remedar y contrahacer”¹⁵¹.

Com efeito, o conceito de imitação coetâneo ao Seiscentos vincula-se diretamente à noção postulada no *Tratado da imitação*, de Dionísio de Halicarnasso, em que este autor propõe não a eleição de um modelo, mas que se imite os melhores aspectos de vários escritores que adquiriram índice de excelência, devendo o poeta imitar não o particular, mas o universal que a obra contém, premissas essas que norteiam as poéticas dos séculos XVI e XVII, segundo informa Adma Humana¹⁵². Entretanto, embora essa concepção de se imitar os melhores permaneça como “força motriz do complexo discursivo, e assim se manterá até meados dos anos Setecentos”¹⁵³, torna-se imprescindível examinarmos as noções platônicas e aristotélicas sobre *mimesis*, principalmente os ensinamentos aristotélicos, que estabeleceram essenciais prescrições do fazer poético, cujas bases conceituais imputaram às artes um elevado estatuto.

3.1 *Mimesis* segundo Platão e Aristóteles

Inumeráveis são os estudiosos que examinaram a concepção platônica de *mimesis*, seja para acatá-la, seja para refutá-la. O fato é que, dada a importância que as reflexões platônicas encetaram a partir da *República*, e, mais precisamente, pelo embate entre o pensamento de Platão e o pensamento aristotélico no que se refere à *mimesis* e ao estatuto da poesia, como arte mimética, é que se julgou proveitoso iniciar as reflexões a partir desse lugar.

Platão, em sua *República*, projeta discursivamente uma cidade ideal e, para concretizar tal feito, busca edificá-la em consonância à reta e justa razão. Ao perseguir os fundamentos da cidade ideal, em seu discurso dialógico proferido pelas personagens *Sócrates* e *Glauco*, procura soerguê-la em sólidos alicerces, pautados

¹⁵⁰ PINCIANO, *opus citatum*, p. 48.

¹⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 48.

¹⁵² MUHANA, *A epopéia em prosa seiscentista*, p. 46.

¹⁵³ CARVALHO, *opus citatum*, p.80.

na verdade e na justiça, fontes primárias de virtudes e de conhecimento, ora perseguidos.

Nessa busca ordeira pela verdade é que Platão reflete sobre o efeito da poesia, no respeitante à educação dos membros da *polis* grega. No livro III da referida obra, Platão inicia as indagações acerca da *mimesis* ao discorrer sobre as propriedades do discurso poético em confronto com o discurso filosófico, chegando-se à conclusão da superioridade da filosofia em relação à poesia. O filósofo, no livro X, tem como argumento central o fato de que, sendo a poesia imitação de algo que tem referencialidade na natureza, estaria ela em terceiro grau de distanciamento da verdade. Assim, para esclarecer esses graus ou níveis em que se encontram as “coisas” imitadas, a obra platônica serve-se da imagem da construção de um leito por um carpinteiro e da pintura deste leito por um pintor. Segundo explana, o leito, artefato do carpinteiro, seria a aparência da idéia do leito que existe na natureza e a pintura do leito seria a imitação da aparência do leito. Desta forma, sendo deus o criador da natureza, onde reside o leito ideal, ou idéia originária da qual partem os demais leitos, é designado o verdadeiro criador, o carpinteiro é denominado obreiro e o pintor considerado imitador¹⁵⁴. Portanto, a imitação realizada pelo pintor está distanciada em três graus da verdade, motivo pelo qual adverte este filósofo que a pintura, assim como a poesia, enquanto distantes da verdade, poderão desvirtuar os jovens aprendizes de sua cidade, levando-os a caminhos enganosos, pois, ao falsear a verdade, a poesia torna-se “inútil para os futuros combatentes”¹⁵⁵. No tocante ainda ao distanciamento da verdade e da razão presentes na poesia, reforça o filósofo:

as artes imitativas, [pintura e poesia] no desempenho de suas atividades se encontram muito longe da verdade e, por outro lado, são companheiras, amigas e associadas da porção do nosso íntimo mais afastada da razão e em que nada se encontra de são e verdadeiro.¹⁵⁶

A poesia, sendo um fazer não fundamentado na verdade, sob a ótica platônica, não serve como fonte de aprendizagem, sendo dispensado seu caráter

¹⁵⁴ PLATÃO, *República*, livro X, p. 437-437, 597 a-e.

¹⁵⁵ *Idem*, livro III, 386c.

¹⁵⁶ *Idem*, Livro X, p.445, 603b.

pragmático (*docere*) e, assim sendo, fica restrita ao deleite (*delectare*). Nesse particular, ressalta-se o quanto a poesia é agradável à contemplação, embora, por sua capacidade de persuadir e causar efeitos na recepção, segundo Platão, constitua-se em significativa ameaça à reta razão dos jovens aprendizes, pois poderia conduzi-los ao erro. O texto platônico aponta com veemência os malefícios da poesia, para o qual “o que há de mais terrível nela [poesia] é o fato de poder estragar as pessoas sérias, salvo raríssimas exceções”¹⁵⁷, devendo, por conseguinte, ser expulsa de sua cidade ideal.

Sobre o exposto, esse pensador acrescenta que, quanto mais bela fosse a poesia menos indicada seria aos rapazes e homens, pois segundo o mesmo, tal beleza os escravizaria, e estes deveriam preferir a morte à escravidão¹⁵⁸. Veja-se literalmente: “quanto mais belas forem poeticamente, [as poesias] menos indicadas serão para rapazes e homens que tenham de viver livres e recear mais a escravidão do que a morte”¹⁵⁹. Repare-se que Platão julga maléfica as poesias “quanto mais belas forem poeticamente” e, curiosamente, não é a má poesia que não serve à *polis* platônica e sim a boa poesia é que estaria ameaçando sua cidade ideal, dado que, sendo excelsa, do ponto de vista da composição, torna-se mais persuasiva. A esse propósito, Ernst Curtius assinala que “Platão banira de seu Estado filosófico ideal a poesia – salvo algumas exceções insignificantes – porque, segundo sua concepção, ela era pedagogicamente perniciosa. Aliás, tanto mais perniciosa quanto mais poética”¹⁶⁰.

Outra preocupação deste pensador grego é a precária habilidade dos maus poetas em conduzir retoricamente os afetos, muitas das vezes levando-os a desviarem-se das virtudes e dos costumes patentes, o que culminaria também em desvirtuar os habitantes da cidade, gerando malefícios políticos. É o caso da intemperança e também o das falsas ações heróicas representadas, pois, segundo enuncia a personagem Sócrates, dever-se-ia obrigar os poetas a “apresentarem em suas composições modelos de bons costumes”¹⁶¹ e “impedi-los de representar o

¹⁵⁷ *Idem*, livro X, 605c.

¹⁵⁸ Essa assertiva está localizada no livro III, 387b, da *República*, na passagem que a personagem Sócrates solicita a Homero e a outros poetas que eliminem de suas poesias algumas passagens impróprias, sob pena desses conteúdos tornarem seus soldados efeminados e mais excitados do que convém.

¹⁵⁹ PLATÃO, *República*, livro III, p. 137, 387a

¹⁶⁰ CURTIUS, *opus citatum*, 198.

¹⁶¹ PLATÃO, *opus citatum*, p. 159, 401b-c.

vício, a intemperança, a baixeza, a indecência”¹⁶². Outrossim, adverte que somente os artistas possuidores do talento para representar o belo e o gracioso seriam dignos de fazê-lo, como podemos observar no fragmento seguir:

dotados e capazes de descobrir por toda a parte o rastro do belo e do gracioso, para que nossos jovens, à maneira dos moradores de lugares sadios, tirem vantagem de tudo e que apenas as impressões de coisas belas lhes possam atingir os olhos ou os ouvidos [...] e os levem, desde a infância, insensivelmente, a amar e a imitar os belos discursos e se harmonizarem com eles.¹⁶³

Após refletir intensamente sobre as inconveniências do uso da poesia, o mestre de Aristóteles resolve de fato expulsar a poesia da *politeia* grega e enumera vários argumentos que o remeteram a tal decisão. Primeiramente, no livro III, argumenta que a poesia imitativa, aquela em que o poeta se oculta e põe os personagens a falarem diretamente, como ocorre à comédia e à tragédia, seria prejudicial aos homens. Assim, ao tratar dos malefícios da poesia, defende que nem toda ela é defeituosa, mas o é somente a poesia imitativa por ser mais persuasiva. Ao fazer essa distinção, Platão deixa subentendido que há espécies de poesias não imitativas e outras imitativas, o que se constata no fragmento: “se o poeta nunca se ocultasse, toda a sua poesia narrativa dispensaria a imitação”¹⁶⁴. Sob essa ótica, as poesias enunciadas de forma indireta, em que as personagens não falam diretamente, não são imitações, mas apenas as poesias em que as personagens enunciam diretamente suas falas. Com isso, explica como o poeta deveria compor, citando hipoteticamente um procedimento de Homero:

Se depois de haver contado que Crises viera com o resgate da filha e suplicara aos Aquivos, principalmente aos dois Atridas, continuasse Homero a falar, não como se ele fosse Crises, porém sempre como Homero, fica sabendo que não trataria de imitação, mas de uma exposição simples.¹⁶⁵

Essa enunciação poética desabonada por Platão, em que as personagens falam elas mesmas, entende-se na atualidade como discurso direto. De outro modo,

¹⁶² *Idem, ibidem*, p. 159, 401b-c.

¹⁶³ *Idem, ibidem*.

¹⁶⁴ PLATÃO. *A República*. III, 393c, p. 147.

¹⁶⁵ *Idem*, 393a. p. 147.

seria indicado apenas expor os fatos narrando-os, o que Platão denomina exposição simples¹⁶⁶. Há ainda uma terceira modalidade de discurso apontada sucintamente pelo mestre da Academia em que os dois processos se combinam, como acontece na epopéia.

Após várias reflexões sobre a imitação poética, com vistas à utilidade e proveito, conclui e adverte o mestre que a poesia de um modo geral é imitação e que o imitador não disporá nem do conhecimento, nem da opinião certa com respeito à beleza ou à utilidade daquilo que ele imita¹⁶⁷. Como a seguir:

Então, como parece ficamos mais ou menos de acordo [Sócrates fala a *Glauco*] que não é digno de referência o que o imitador conhece daquilo que ele imita, e que a imitação não é coisa séria, mas simples brincadeira, e também que as pessoas que se ocupam com a poesia trágica em versos épicos ou iâmbicos, sem exceção, são imitadores por excelência¹⁶⁸.

Nesse extrato da *República*, Platão é categórico quanto ao fato de que a poesia não serve como fonte de aprendizagem e questiona, inclusive, o conhecimento do imitador sobre a referência daquilo que imita. De sorte que à poesia, enquanto desprovida de verdade e de um conhecimento racionalmente abalizado por parte daquele que a produz, resta apenas o lúdico, e ainda de forma bastante restrita, à exceção dos “hinos aos deuses e elogios de varões prestantíssimos”¹⁶⁹, único gênero poético admitido por Platão. Em outro momento, assume o mestre ter banido a poesia, sem especificações e exceções, o que denota certa radicalização no que se refere à aceitação deste tipo de imitação de um modo geral. Veja-se o trecho: “valha isto, continuei, como justificativa, na oportunidade em que voltamos a tratar da poesia, *por a termos banido de nossa cidade*, visto ser ela o que é; a razão nos obrigou a assim proceder”¹⁷⁰.

Tendo expulsado a poesia de sua *polis*, Platão abre espaço para que a poesia imitativa, através de seus apreciadores ou dos poetas, possam fazer suas defesas em nome de tal arte e, assim, instigados a advogarem em nome da poesia, com vistas à demonstração e prova de suas propriedades de movência dos afetos,

¹⁶⁶ *Idem*, III, 393e, p. 147.

¹⁶⁷ *Idem*, X, 602a-b, p. 443.

¹⁶⁸ *Idem*, *ibidem*.

¹⁶⁹ *Idem*, 607a, p. 451.

¹⁷⁰ *Idem*, *ibidem*, 607 b-c. Sem grifo no original.

deleite e proveito (*movere, delectare, docere*), ou seja, para além do deleite, havia-se de provar que a poesia, de fato, constituía-se como fonte virtuosa de entretenimento e aprendizagem. Somente assim conseguir-se-ia espaço para a poesia na cidade ideal. Diante do exposto, tem-se delimitado o *status* desqualificador da *mimesis* poética, em relação à filosofia, segundo Platão.

Ressalte-se que as reflexões platônicas sobre poesia importam ao estudo em razão de seus pareceres metafísico-morais – que, segundo Adma Muhana, condenam as representações poéticas ou pictóricas – manterem-se pela “Idade Média e retornarem vezes sem conta nas preceptivas quinhentistas”¹⁷¹ e seiscentistas sobre poesia. Similares julgamentos moralizantes estão presentes em autores importantes da preceptiva seiscentista que advertem que certas matérias desonrosas como as que representam vícios não devem constituir assunto de poesia, sob pena de gerarem desejos pouco castos, ou desonestos, para falar com termos de Manuel Pires de Almeida que, em suas prescrições à poesia, vale-se das proposições platônicas para defender que a poesia não deveria ser lasciva:

na republica se vedam a Poesia, e a Pintura, em que ha deshonestidade [...] tratando do cuidado que os corregedores deuem ter na emenda dos costumes dos moços, dis que se falarem menos que honestamente se castiguem, e açoutem, e ajunta a nosso propósito.¹⁷²

A esse parecer que endossa o entendimento de Platão, Manuel Pires de Almeida acrescenta:

ainda que as taes poesias tenham em si a maior suauidade do mundo, sam indignas de se admittirem, como tem o mesmo Platam [...] em bom gouerno, se fundaram taes prohibições porque de licencioso falar nasce a licença do fazer, e he verdadeiro o dito de hum poeta, que Sam Paulo aprouou, Corrupunt bonos mores colloquia praua (as conversas depravadas corropem os bons costumes).¹⁷³

Percebe-se nesses argumentos contidos no *Pintura e Poesia* estreita relação com as proposições platônicas. Entretanto, cabe ressaltar que Platão

¹⁷¹ MUHANA Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida, p. 14.

¹⁷² ALMEIDA. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*, fl. 13, p. 178.

¹⁷³ *Idem, ibidem*.

direciona seus postulados aos regramentos morais e metafísicos segundo valores pagãos de seu tempo, ao passo que este seiscentista submete as matérias poéticas ao crivo, também, das questões morais referentes à religião cristã, o que é patente ao afirmar que o fato dessas poesias imprimirem nos ânimos torpezas e despertarem paixões desordenadas, compostas por matérias desonestas “nam ha para que fazer caso dellas, porque quanto mães [sic] longe dellas estiuermos, tanto mais aparelhados estaremos para a gloria”¹⁷⁴. E completa as recomendações, com nota de Escaligero, aos pintores e poetas:

{Deuem tambem fugir de pintarem Deidades, e as que ha se deuem somente ter p^a [sic] ornato das camaras dos principes, e nã ha tam grande crueldade que se oje se achasse o lalisso de Protogenes, ou outra semelhante pintura, a condemnasse ao fogo: o mesmo succede às poesias dos gentios, que nã guardando nossa religiam sam de estima (como nã sejam lasciuas) e nellas se louua o engenho, e o artifício.} He esta prohibiçam mandada pellos Concilios.¹⁷⁵

Como visto, esse argumento de teor moralizante de Manuel Pires de Almeida ajusta-se à visão platônica e, em certa medida, faz eco por sua vez ao pensamento de Aristóteles quando previra o teor edificante do vitupério, para quem, em comunhão com Horácio, a arte tem por fim o aprimoramento moral, sobretudo naquele universo contra-reformado, cujo decoro impõe às artes muitas reservas aproveitados na contenção dos apetites terrenos com vistas aos gozos celestes.

Todavia, apesar de, no domínio da preceptiva, a composição poética encontrar-se decorosamente prevista, os poemas não traduzem plenamente as

¹⁷⁴ ALMEIDA, *opus citatum*, fl. 14, p. 179.

¹⁷⁵ *Idem, ibidem*, fl. 16, p. 181. Manuel Pires de Almeida nos traz a referida nota do Concílio: “como nota Zonaras in Canon. Concil. 6, in Trullo, cap. 100, dizendo: Oculi sui recta aspiciant, et omnia custodia serua cortuum: corporis enim sensus sua facile in animam fundunt. Picturas ergo, quae oculos perstringunt, siue in tabulis, siue alio quoniam modo fiant, et mentem corrumpunt et ad turpium uoluptatum mouent incendia: nullo modo deinceps exprimi iubemus. Si quis autem hoc facere egressus fuerit, deponatur. Zonaras, Picturas habitu inuerecundo in parietibus, ac tabulis affirmabant, quarum aspectus ad uoluptates, facta obscaena, flagitiosas que libidinis excitaret; eas ergo quocumque loco Canon adhiberi uetat etc”. Trad. *opus citatum*, em nota 57 “Que os olhos observem coisas corretas como vigilância servil contra as sublevações, pois os sentidos do corpo facilmente espalham suas coisas na alma. Logo, as pinturas, que deslumbram os olhos, quer sejam produzidas em quadros, quer de qualquer outro modo, corrompem a mente e incendeiam os desejos torpes: de modo algum, pois, permitimos que sejam exibidas. Se alguém se desviar e fizer isto, que seja deposto. Alguns afirmam que Zonaras repudiava pinturas de aspecto desavergonhado em paredes e quadros, cuja imagem causasse excitação para os desejos, os fatos obscenos, e paixões depravadas. Por isso, o Cãnone proíbe que essas pinturas sejam exibidas onde quer que seja”.

prescrições poéticas, como bem demonstram as sátiras de Quevedo e as muitas poesias também satíricas atribuídas a Gregório de Matos, cujas obscenidade e lascívia são elementos extensamente recorrentes. Esse fazer poético de Gregório de Matos, ao tratar de ampla diversidade de matérias, inclusive lascivas, conquanto desabone as prescrições moralistas de Pires de Almeida, alinha-se às normatizações de outros autores, dentre os quais Manoel da Fonseca Borralho, autor setecentista que em suas *Luzes da poesia* reafirma a noção de que todo assunto pode ser matéria poética:

He o objecto Material da Poesia todo o Assumpto, & Materia, de que qualquer Poeta quer fallar; & consequentemente he objeto material da poesia, tudo o que ha realmente existente, & que Deos tem creado dos Ceos á [sic] terra.¹⁷⁶

Enlaça-se ainda a essa questão o que discorreram as *Cartas filológicas*, de Francisco Cascales, ao afirmarem que a poesia trata também de matéria torpe porque, de fato, esse tipo de matéria tem existência: “la materia de suciedad es suya; y eso es lo que advierte Marcial en el proemio del primer libro”¹⁷⁷. Sobre esse tipo de matéria, acrescenta Cascales discorreram em seus epigramas “Catulo, así Marulo, así Pedón, así Getúlico”¹⁷⁸, para endossar que o vício constitui assunto da poesia em longa tradição. Dessa maneira, a matéria que, segundo chave moral, constitui “concepto deshonesto y torpe”¹⁷⁹ é encenada nos poemas pela “deshonesta licencia de palabras”¹⁸⁰, e não devem deixar de constituir matéria de poesia, contanto que se atenda aos verossímeis do decoro poético, pois como já dizia Horácio, nos tempos antigos, o “princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso”¹⁸¹.

¹⁷⁶ BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da Poesia descubertas* [...]. Lisboa: na Officina de Felipe de Sousa Villela, anno de 1724, Reflexo II, p. 4.

¹⁷⁷ CASCALES. *Cartas Filológicas*, epístola oitava, p. 18. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.es>>. Acesso em: 20 de outubro de 2007.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁷⁹ *Idem. Ibidem.*

¹⁸⁰ *Idem, ibidem.*

¹⁸¹ HORÁCIO, *opus citatum*, p. 64.

3.1.1 A defesa da poesia

Aristóteles discorda do julgamento platônico que desqualifica o discurso mimético e em sua *Poética* faz a defesa da poesia, ao demonstrar que a sociedade lhe resguarda, de fato, um lugar privilegiado. O argumento aristotélico fundamenta-se, sobretudo, na demonstração da finalidade da poesia e que as “coisas” que se constituíam como objeto do discurso poético deveriam ser plausíveis e não, necessariamente, verdadeiras, como retratação fiel ou cópia das idéias dessas mesmas coisas na natureza, como sustentava Platão. Tal necessidade da verdade constituía-se como finalidade discursiva da história e da filosofia e nisto distanciava-se sobremodo da poesia, que buscava a *verossimilhança*, isto é, a aparência de verdade das coisas imitadas. Em sendo assim, a poesia não havia de tratar sobre fatos necessariamente ocorridos, mas também dos possíveis de acontecer, ou seja, do que é, foi ou poderia ter sido. Logo, difere da filosofia, dentre outros aspectos, quanto à finalidade e ao objeto imitado.

Desta feita, esse discípulo de Platão esclarecia seu mestre que buscar a verdade no discurso poético mostrava-se uma reflexão equivocada, posto não ser a verdade que consubstanciava a poesia, mas sim a aparência de verdade: “pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”¹⁸². Como dissemos, ao se imprimir o estabelecimento do objeto imitado com vistas ao verossímil, efetivou-se a consolidação da poesia como discurso elevado, pondo-a lateralmente à filosofia, pois ambos os discursos levam ao conhecimento. Em seguida, refletir-se-á sobre a *mimesis* aristotélica, mormente alguns aspectos tratados em sua *Poética*.

A temática da imitação constitui um dos eixos fundamentais do pensamento aristotélico ao refletir sobre arte, a partir de que se torna possível afirmar-se que a noção de *mimesis*, na *Poética* e na *Retórica*, encontra lugar de destaque nas reflexões deste filósofo. A *Poética*, obra acroamática, inicialmente produzida como esboço de aula, adquiriu, com o passar dos tempos, o *status* de importante tratadística da Antigüidade helênica, cujo legado precípuo foi delimitar as premissas

¹⁸² ARISTÓTELES. *Poética*, cap. 9, 1451b.

fundamentais para o entendimento de arte como *mimesis*, deslocado do eixo proposto por seu mestre Platão, de modo que o enfoque aristotélico sobre a poesia como discurso mimético por excelência culminou com o próprio estabelecimento conceitual da mesma, definida a imitação verossímil como propriedade e fundamento tanto da poesia como das demais artes. Desta feita, o pensador define a imitação como a própria essência da poesia que, em sendo imitação da natureza, dos caracteres e das ações dos homens, aperfeiçoa-os através da arte.

Na didascália da *Poética* traduzida por Eudoro de Sousa, afirma-se que “Poesia é imitação”¹⁸³, pensamento posto como dedução do seguinte fragmento do primeiro capítulo desse livro: “A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações”¹⁸⁴. Além desse entendimento de ser a poesia imitação, há também o de ser o poeta aquele que imita, de modo que Aristóteles, ao definir imitação como condição primacial do ser poeta, admite somente ser digno de receber essa denominação aquele que formula a poesia sob o critério mimético, isto é, aquele que realiza eficazmente os procedimentos da arte. Sob esse prisma, a imitação é compreendida como o cerne da poesia e o verso ocupa papel subsidiário:

Desta maneira, se alguém compuser em verso um tratado de Medicina ou de Física, esse será vulgarmente chamado “poeta”; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de “poeta”, e este, o de “fisiólogo” mais que o de poeta. Pelo mesmo motivo se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies [...] nem por isso se lhe deve recusar o nome de “poeta”.¹⁸⁵

A ressonância das proposições de Aristóteles que resguarda à imitação lugar primeiro na poesia é notória em importantes tratadísticas do XVI e XVII, como no *Libro de la erudición poética*, de 1611, de Luis Carrillo y Sotomayor¹⁸⁶ e nas *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, para quem “porque el poeta tiene su etymología de la imitación, en la qual consiste toda la excelencia de la poesia; y no del verso, el qual es una cosa menos principal y más perteneciente al ornato”¹⁸⁷,

¹⁸³ *Idem, ibidem*, cap. 1, 1447a.

¹⁸⁴ *Idem, ibidem*.

¹⁸⁵ *Idem, ibidem*, cap. 1, 1447b16-22.

¹⁸⁶ SOTOMAYOR, Carrillo y Luis. *Libro de la erudición poética*, III, 1611. Disponível em : <<http://www.librodenotas.com>>. Acesso em 15 de abril de 2008.

¹⁸⁷ CASCALES, *opus citatum*, tabla primera, p. 34.

lugares que reiteram a imitação como elemento definidor da poesia e o verso como acidental¹⁸⁸.

Também merecem exame as considerações da *Poética* sobre quais espécies de poesia operam de maneira mais eficiente conforme à finalidade visada, isto é, a propriedade que tem a poesia de mover as paixões humanas, com vistas a causar-lhes determinados efeitos e quais gêneros o fazem com mais eficácia. Segundo Aristóteles, a imitação se dá por modos diversos¹⁸⁹, “quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas”¹⁹⁰, portanto, está marcada por três modos imitativos: dramático, exegemático e misto. O modo dramático é aquele em que as personagens enunciam diretamente seus pensamentos, ou seja, o poeta põe a fala na boca dos personagens, como ocorre na tragédia e na comédia; o exegemático diz respeito ao modo narrativo simples, em que o narrador não participa da narrativa diretamente; o modo composto ora realiza exposição simples dos fatos, ora a narrativa se mescla à voz dos caracteres agentes. Sobre esse assunto, o seiscentista Francisco Cascales sintetiza que

El lírico casi siempre habla en el modo exegemático, pues haze su imitación hablando él propio, [...]. Los trágicos y cómicos hablan dramáticamente, callando ellos, siempre introduziendo a otros. El épico participa del uno y del outro modo.¹⁹¹

de forma que é a narração que define os modos de imitação diegético, mimético e misto. Cabe lembrar que o modo dramático é o único designado por Platão pelo termo *mimesis*¹⁹² ou imitação propriamente dita. Sobre esse parecer de Platão que considera como modo imitativo apenas o dramático, Aristóteles, em certa passagem da *Poética*, parece estar de acordo ao manifestar que

Homero, que por muitos outros motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 35.

¹⁸⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a15.

¹⁹⁰ *Idem, ibidem*, 1448a19.

¹⁹¹ CASCALES, *opus citatum*, tabla primeira, p. 34.

¹⁹² PLATÃO. *A República*, III, 393a.

menos possível por conta própria, pois assim procedendo, não é imitador.¹⁹³

Tanto Aristóteles quanto Platão defendem serem os gêneros dramáticos como a tragédia e a comédia bastante eficientes em mover e persuadir, apesar de admitirem que, embora em graus diferenciados, toda poesia cause efeitos e que cabe ao poeta adequá-la à finalidade de enunciação pretendida. Entretanto, Aristóteles enxerga favoravelmente a propriedade de persuasão dos gêneros dramáticos, enquanto Platão a vê como fonte de ameaça à *polis*. Em vista disso, sendo os gêneros dramáticos mais imitativos, sob a ótica platônica, persuadem mais, portanto são mais eficazes para induzir erroneamente os jovens aos falsos conhecimentos que podem apresentar. Lembremo-nos que, na concepção platônica, os poetas não detinham conhecimento das coisas sobre as quais discorriam em suas poesias e nisso residia o perigo de manipular uma linguagem persuasiva como era considerada a tragédia e a epopéia. A defesa da poesia que Aristóteles empreende na *Poética* – situada como veículo de doutrinar e recrear, em resposta às arguições de Platão, para cujos postulados a poesia gera ameaça ao saber, haja vista seu poder de manipular opiniões e falsear a verdade, conduzindo ao erro como vimos, – mostra em seus argumentos que há lugar para a poesia imitativa na sociedade como discurso verossímil. A esse respeito, Aristóteles ensina que a poesia tem como finalidade primeira o elogio das virtudes e o vitupério dos vícios e, com sua *Poética*, conseguiu não só elevar a poesia, equiparando-a ao nível da filosofia, como também demonstrar o fim pragmático daquela. Ao esclarecer sua finalidade de discurso belo e eficaz, demonstrou este filósofo que a poesia tem uma função pedagógica, servindo assim para elevar de maneira amena o conhecimento e a moral dos homens. Além disso, a imitação é inata ao homem, de maneira que seria tentativa inócua tentar extirpá-la.

Os embates entre esses dois pensamentos de Aristóteles e Platão tiveram eco perceptível séculos adiante. No século XVI, ainda na trilha de Aristóteles, continua-se a defesa da poesia em oposição à concepção dita maximalista¹⁹⁴ de Platão, segundo a qual Homero e demais poetas são criticáveis por não terem

¹⁹³ ARISTÓTELES, *opus citatum*, 1460a.

¹⁹⁴ O termo é aqui utilizado segundo a noção de Raul Miguel Rosado Fernandes (In: DIONÍSIO de Halicarnasso. *Tratado da imitação*. Introd. p. 14), que assume como falácia maximalista o pensamento platônico de que o poeta somente deveria imitar coisas que de fato conhecia na prática.

conhecimento sobre as coisas de que tratam em suas poesias. Platão estende essa conclusão para os demais poetas, chegando a afirmar que não conhecendo de fato as coisas sobre as quais discorrem, nada entendem da realidade, todavia, entendem apenas da aparência das coisas, sendo, portanto, geradores de ilusão.

De maneira esclarecedora, Adma Muhana sintetiza em seu texto *A epopéia em prosa seiscentista* as opiniões do quinhentista italiano Girolamo Fracastoro (1483-1553), em resposta às afirmações desqualificadoras de Platão acerca da poesia, as quais exporemos a seguir:

primeiro que, sendo o poeta imitador, quando escreve v.g., sobre agricultura, ele sabe o que diz, mas não como agricultor, senão como poeta: “dunque anche il poeta se scrive di agricoltura o intorno alla Natura, in quanto poeta ed esperto del dire ignora quelle cose, ma lê conosce come addottrinato in esse”.¹⁹⁵

Ao afirmar que ao poeta cabe falar como poeta e não como médico ou agricultor, Fracastoro combate o argumento platônico que desqualifica o poeta por tratar em suas poesias de várias coisas das quais não tem conhecimento. Sob essa ótica platônica, somente ao agricultor é dado falar de agricultura, como ao médico versar sobre medicina. Dessa maneira, para se ter poesia sobre tais assuntos, somente seria possível se tais profissionais fossem também poetas.

Sobre a propriedade de imitar várias coisas, Platão denota aversão e trata com certa ironia afirmando que o ser que assim procede “é sagrado, admirável e divertido”¹⁹⁶, mas que, apesar de o reverenciar, unguindo-lhe a cabeça com mirra e o adornando com fitas de lã, seria posto para fora de sua cidade, pois esse tipo de poeta, ao proceder de tal forma, conquanto divertido, não seria capaz de fazê-lo com austeridade e moderação, não correspondendo aos desígnios segundo os quais somente eram dignos de imitação os modelos estabelecidos por lei¹⁹⁷.

O segundo argumento de Fracastoro combate a proposição platônica de que a imitação, enquanto cópia da natureza, seria inferior, sendo inconciliável com o íntimo das coisas, posto ser afastada da verdade, e assim, indigna de apreço. Fracastoro discorda desse argumento ao afirmar que a poesia que resulta inferior à

¹⁹⁵ FRACASTORO, Il Naugerio apud MUHANA, Adma, *A epopéia em prosa seiscentista*, p. 39.

¹⁹⁶ PLATÃO. *A República*, livro III, 398a.

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*.

natureza imitada, segundo ele, reflete falta de destreza do poeta que não foi eficiente em fazê-la e não defeito inerente à poesia. Veja-se:

a imitação só é inferior à natureza quando por falha do poeta, não da poesia, pois, sobre as coisas imitadas, 'non solo è necessário Che le sappia, ma le deve sapere nel moso piú esatto, altrimenti non potrebe mai scegliere le bellezze e le perfezioni di quelle cose.¹⁹⁸

Por fim, há um terceiro argumento de Fracastoro em oposição a Platão, de que o artista, não conhecendo a essência das coisas, não “ultrapassa a superfície da alma humana e não atinge sua parte racional”, sobre o que o comentador quinhentista assegura que o poeta não somente é capaz de balizar a imitação racionalmente, como também é capaz de representar a natureza e as ações dos homens e sobre elas realizar contrafações:

se o poeta abusar da arte, escrevendo 'mote cose turpi e sconvenienti...è giusto non solo cacciarli dalla sua Repubblica, come pensa Platone, ma è giusto cacciarli da tutte' O poeta, em suma, para suportar esta designação, é um que não copia, mas refaz a natureza, imitando-a; ou, como dizem unanimemente os comentadores, conhecendo racionalmente como atua a natureza e os homens, o poeta representa e contrafaz suas ações.¹⁹⁹

Esse fragmento explicita bem a noção de imitação de Aristóteles respeitante à poesia como atitude racional do poeta que deve conhecer as leis e regras da natureza e da poesia para tornar sua imitação verossímil. O próprio Aristóteles reitera a assertiva ao dizer que a arte imita a natureza e os homens em ação²⁰⁰ e, nesse imitar, atesta Adma Muhana que os comentadores de Aristóteles são unânimes em afirmar, que a poesia deve efetuar a correção dessa natureza através da representação e contrafação da mesma²⁰¹, ainda que trate de coisas torpes. No Seiscentos, Francisco Cascales dilata essas proposições aristotélicas ao esclarecer o que é imitar e o que o poeta tem por objetos de imitação: “imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos

¹⁹⁸ PLATÃO. *A República*, livro III, 398a.

¹⁹⁹ FRACASTORO, Il Naugerio apud MUHANA, Adma, *A epopéia em prosa seiscentista*, p. 39.

²⁰⁰ ARISTÓTELES. *Poética*, cap. 2, 1448a1-2.

²⁰¹ MUHANA, *opus citatum*, p. 39.

gêneros de personas”²⁰², portanto, pressupondo que tais *personas* também podem ser viciosas, a arte deve imitar os vícios e caracteres torpes, porém, com vistas à correção dos mesmos, posto que, conforme Manuel Pires de Almeida, “em quanto [sic] a arte der lugar, se emendará a falta da natureza, e as partes baixas ou feias, ou se deixem ou se emendem”²⁰³, o que se justifica, segundo Adma Muhana, porque “a poesia desdenha a aparência natural das coisas para atingir a universalidade de conceitos”²⁰⁴.

Uma síntese dessas contribuições do pensamento aristotélico para a poesia seiscentista encontra-se nas palavras de López Pinciano ao enunciar: “digo que el Philosopho [Aristóteles], assi como de todas as demás artes philosophicas, fué de la Poética principal fue[n]te y principio”²⁰⁵.

3.2 Imitação segundo pensadores antigos e do Seiscentos ibérico

Onde os poetas devem buscar os objetos da imitação? A orientação latina majoritária assegura que o poeta deve imitar o elenco dos melhores modelos, pensamento reelaborado a partir de Aristóteles quando diz: “há muitos que tecem bem a intriga e mal a desenlaçam”²⁰⁶, nestes termos, admite este autor, que nenhum poeta individualmente alcança a suma perfeição em todos os elementos da composição poética²⁰⁷. Seguindo essas idéias iniciadas em Aristóteles, os latinos atentaram que é possível conseguir excelentes composições ao se imitar o melhor aspecto de grande variedade de modelos. Investidos nesses propósitos de se imitar diversas fontes, os latinos alargaram os pressupostos gregos iniciados na *Poética*, de Aristóteles e continuados no *Tratado da imitação*, de Dionísio de Halicarnasso, o qual se ocupou do argumento aristotélico de que a arte imita a natureza e o ampliou, ao definir imitação como uma atividade que refunde um modelo:

²⁰² CASCALES, *opus citatum*, tabla primera, p. 27.

²⁰³ ALMEIDA, *opus citatum*., fl. 76.

²⁰⁴ MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*, p. 50.

²⁰⁵ PINCIANO, *opus citatum*, carta ao leitor.

²⁰⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, XVIII, 56 a 8-10.

²⁰⁷ MUHANA, *opus citatum*, p. 47.

Com efeito, a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes [...] Toda imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos.²⁰⁸

Dessa maneira, a imitação se desvincula da natureza e passa a se deter nos discursos que alçaram algum nível de excelência, o que pressupõe a assimilação e remodelagem dos melhores aspectos colhidos nos exemplos (*paradigma*) dos grandes autores dignos de emulação²⁰⁹. Nesse sentido, Dionísio prescreve a importância da leitura dos antigos sobre o que instrui: “importa que compusemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras”²¹⁰. Adma Muhana assimila esse entendimento de Dionísio para reflexão, no seu *Epopéia em prosa seiscentista*, e acrescenta informações, ao reparar que a desvinculação gradativa da mimese em relação à natureza, para se centrar na arte mesma, ou nos *exempla*, constitui-se como um dos aspectos singularizadores da noção de *imitatio*, idéia que prenuncia nos gregos e que toma maiores proporções nos latinos, graças aos inúmeros pensadores que se voltaram ao tema. A esse respeito, a citada pesquisadora nos apresenta o seguinte esclarecimento:

A partir de então [dessa compreensão de Dionísio] passando pelos alexandrinos, por Cícero, por Quintiliano e por Luciano, imitação é uma noção que progressivamente se desvincula da natureza para se deter na própria arte, ou ‘nos antigos’. O pressuposto comum é que, apesar de a natureza constituir o ponto de partida, a arte atinge sua consecução independentemente dela – pela imitação.²¹¹

Não seria pertinente mencionar-se que já se tratava ali de autonomia da arte, pela desvinculação em relação à natureza, todavia, parece-nos relevante

²⁰⁸ DIONÍSIO de Halicarnasso. *Tratado da Imitação*, Livro primeiro, cap. III, p. 49.

²⁰⁹ No livro IV da *Retórica a Herênio*, o autor anônimo justifica o uso dos exemplos na imitação seguinte maneira: “os exemplos ocupam o lugar de testemunhos. Aquilo que o preceito recomendou e o fez levemente é comprovado pelo exemplo, como se fosse um testemunho ... Além do mais não é a própria autoridade dos antigos que torna as coisas mais prováveis e os homens mais dispostos a imitá-los? Sem dúvida, ela estimula o desejo e aumenta o empenho de todos ao suscitar a esperança de alcançar, pela imitação, a habilidade de um Graco ou de um Crasso”. *Retórica a Herênio* / Trad. e introd. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

²¹⁰ DIONÍSIO de Halicarnasso, *opus citatum*, Livro segundo, cap. VI, p. 51.

²¹¹ MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*, p. 40-60.

sublinhar que, na medida em que se opera esse distanciamento da arte em relação à natureza, eleva-se o estatuto dos discursos miméticos enquanto artifício da linguagem, de maneira que os latinos assimilaram esses postulados gregos e operaram a sistematização pragmática e pedagógica da imitação, confeccionando importantes manuais orientadores das regras compositivas, à referência do que Quintiliano empreendeu, nas *Instituições oratórias*, e Longino²¹², em seu tratado *Do sublime*, obras cuja influência repercutiu positivamente no pensamento teórico da composição literária. Esta obra atribuída a Longino tem por fim, segundo ela mesma, mostrar “de que maneira poderíamos encaminhar nossa própria natureza à determinada elevação [ao sublime]”²¹³. Em um tratado anterior sobre o mesmo tema, seu suposto autor – Cecílio – teria conseguido obter êxito quanto à definição conceitual do sublime, segundo afirmação de Longino. Todavia, Cecílio omitiu-se em demonstrar quais os meios que levariam o homem instruído e culto a ascender ao sublime, estado que, segundo este autor, “é o ponto mais alto e a excelência do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores”²¹⁴. Desta feita, o autor *Do sublime* constrói seu texto enumerando os caminhos e procedimentos que possibilitam ao homem alçar tal condição, dentre os quais cita a imitação dos antigos como degrau de acesso a tal virtude, sobre o que aconselha:

a par dos mencionados [procedimentos], outro caminho leva ao sublime. Que caminho? Como é ele? *A imitação e inveja dos grandes prosadores e poetas do passado*. Apeguemo-nos inseparavelmente a esse propósito, caríssimo amigo. Muitos, com efeito, são inspirados por um sopro alheio, tal como, ao que consta, aproximando-se da trípode, onde, conforme dizem, existe uma fenda da terra, que exala um vapor impregnado de divindade, imediatamente, pelo poder do deus, a pitonisa se torna fecunda e passa logo a oracular segundo inspiração; assim também o gênio natural dos antigos para as almas dos que os invejam, fluem, como de algares sagrados, certas emanções, inspirados pelas quais, mesmo os não muito favorecidos do sopro divino se inspiram, contagiados da grandeza dos outros.²¹⁵

²¹² Ignora-se o nome do autor de *O sublime* e a data de escrita ou circulação, diz-se que provavelmente seu autor se chamou Longino, ou Dionísio, pela indefinição muitos se referem ao autor chamando-o de anônimo. Aqui optamos por chamá-lo Longino, apenas por convenção.

²¹³ LONGINO, *Do sublime*. In: *A poética clássica*, cap. I, p. 71.

²¹⁵ *Idem, ibidem*, cap. XIII, p. 85. Grifo meu.

Longino, no extrato acima, acentua que a imitação é a técnica de aprendizagem patente, contudo informa que aquilo que leva o homem a imitar é fruto da emanção de sopros divinos, de deus ou dos antigos, que impregna o poeta de inspiração, além de mencionar a inveja que conduz os poetas a buscarem os melhores exemplos a imitarem. É importante realçar que o vocábulo inveja, neste caso, significa emulação²¹⁶, que seria certa faculdade do espírito que faz com que os homens busquem alcançar os mesmos valores de outros homens considerados elevados e assim, poderem alçar mesmo valor e prestígio ou até a superação do modelo. Note-se que há distinção entre “inveja” e “emulação” na *Retórica* de Aristóteles, em que o termo inveja está posto genericamente como um vício daqueles que desejam impedir que um outro adquira certo bem e que possui, portanto, natureza distinta desta, posto que êmulos são aqueles que se julgam dignos de bens que não possuem e que são possíveis de serem adquiridos sem prejuízo de terceiros. Isso é explicitado por Aristóteles nos seguintes termos:

a emulação é uma coisa boa e própria de pessoas de bem, ao passo que a inveja é desprezível e própria de gente vil; assim, enquanto uns, através da emulação, se preparam para conseguir esses bens, outros, pelo contrário, através da inveja, impedem que o vizinho os consiga [...] êmulos são aqueles que se julgam dignos de bens que não têm.²¹⁷

Voltemos a Longino, este que, conquanto não desconsidere o dom divino como necessário aos poetas e prosadores, concebe a emulação e imitação dos antigos como importante caminho para aqueles que almejam tornar-se sublimes, ao assegurar que a importância da inspiração divina, como graça de deus, está para os poetas e prosadores, assim como o gênio natural dos antigos está para as almas daqueles que as invejam²¹⁸. Observe-se que o fragmento acima aponta, no ato de imitar os antigos, certa sacralização, ao afirmar que o gênio natural dos mesmos flui como de algares sagrados.

Reflete também este pensador sobre a prática de se tomar a imitação de vários modelos como frutífera técnica de composição dos discursos, estabelecendo

²¹⁶ Termo denominado *zêlosis* pelos gregos e *emulatio* pelos latinos, segundo nos aponta Raul Miguel Rosado Fernandes na introdução da tradução do *Tratado da imitação*, p. 17.

²¹⁷ ARISTÓTELES. *Retórica*, livro II, capítulo 11, 1388a.

²¹⁸ LONGINO, *opus citatum*, cap. I, p. 71.

que os poetas, frente às autoridades, sentem-se motivados a superá-los, como os jovens se sentem ao empreenderem uma luta contra um adversário, e completa tal reflexão citando os mais bem sucedidos imitadores de Homero, este suposto autor da *Ilíada*, que aparece sempre como autor fundamental. Segundo Longino, Homero teria como seguidores Platão, Estesícoro e Arquíloco, em meio a outros milhares de imitadores que poderiam ser mencionados, caso Amônio e seus discípulos já não o tivessem feito, tornando-se de tal modo desnecessário que ele próprio o fizesse²¹⁹. Essa obra de Homero, segundo esclarece Longino, instruiu não somente os poetas, como também a filosofia de Platão e adverte ainda que a prática da imitação dos citados discípulos que tiveram este poeta por modelo, não constituiu furto, todavia realizou-se

como um decalque de belos sinetes, de moldados, ou manuais. Parece-me que Platão não faria abrolhar tão belas flores entre os pontos doutrinários da filosofia, nem acompanharia amiúde a Homero nas selvas da poesia e das expressões, senão, por Zeus! Para, de corpo e alma, disputar ele a primazia, como um competidor jovem em frente dum lutador já muito admirado; talvez emulasse com demasiado ardor e, por assim dizer, de lança em riste, não, porém, sem proveito; na expressão de Hesíodo, 'boa para a humanidade é tal disputa'. Belo, na verdade, e merecedor de coroa de glória é esse combate em que mesmo em ser derrotado pelas gerações anteriores não deixa de haver glória.²²⁰

Em tais palavras, observa-se a freqüente analogia entre o ato de imitar dos poetas e o ato de lutar, como disputas proveitosas. Ao lançar mão de tais argumentos, Longino exemplarmente argumenta que a admiração que os imitadores nutrem por seus modelos funciona positivamente como desafios para os aprendizes, tornando-se eficiente meio de elevação do artífice. Esse aspecto da competição, posto como virtude, objetivando-se a emulação das fontes e a excelência na composição, pode ser observado freqüentemente no pensamento de Longino em comparação à competição do atleta em relação aos adversários, pois ambos visam a superação em seu combate. Este pensador reforça a assertiva ao argumentar que Platão somente ascendeu a tão grandes belezas por ter veementemente “lutado

²¹⁹ *Idem. ibidem.*

²²⁰ *Idem, ibidem*, cap. XIII, p. 85-86.

com toda a alma contra Homero”²²¹, assim como um atleta moço o faz ao combater o adversário.

A ênfase ora dada ao modo de conceber a imitação como embate positivo rumo à superação do modelo é assimilado intensamente no fazer poético dos séculos XVI ao XVIII, como pode ser lido em toda a lição oitava da *Nova arte de conceitos*, de Leitão Ferreira, pensador português setecentista, em muito tributário desse pensamento de Longino, no que se refere a este procedimento imitativo, o que está patente ao mencionar que o poeta “competindo com o imitado” deverá igualar-se ou excedê-lo. É-nos patente realçar que não se tem na tratadística examinada, tanto no tratado de Leitão Ferreira, como nas demais retóricas e poéticas do Seiscentos e dos antigos estudados, mecanismos que permitam identificar na materialidade do poema, se de fato a obra superou ou igualou o imitado, o que impede a *priori*, a realização de um juízo de valor por parte do pesquisador.

Porém, dentre os antigos, Quintiliano, nas *Instituições Oratórias*, é outro autor que aborda a importância da competição no labor artístico, destacando que “las disputas”²²² entre os aprendizes e os oradores consumados e famosos dão “nuevo aliento”²²³ à elocução. Além de pontuar sistematicamente a importância da imitação desde a infância, seguindo inclinação aristotélica de tomar a imitação como mecanismo de conhecimento, leva a efeito a função pedagógica da *imitatio* e imprime a essa noção significativo alargamento de seus matizes semânticos:

de las buenas costumbres y de que hablen bien: pues ellas son las primeras a quienes oirán los niños, y cuyas palabras se esforzarán a expresar por la imitación. Porque naturalmente conservamos lo que aprendimos en los primeros años, como las vasijas nuevas el primer olor del licor que recibieron, y a la manera que no se puede desteñir el primer color de las lanas.²²⁴

Quintiliano, ao sistematizar o ensino da imitação, orienta a importância do exercício constante para se atingir a excelência na arte: “dé cada día a sus discípulos alguno o algunos documentos, para que los mediten a sus solas. Pues

²²¹ *Do Sublime*, cap. XIII, 4.

²²² QUINTILIANO, *opus citatum*, libro décimo, capítulo V, § II. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.es>>. Acesso em: 15 de maio de 2007.

²²³ *Idem, ibidem*.

²²⁴ *Idem, ibidem*, libro primero, cap. I, § II.

aunque la lección de los autores les suministrará abundantes ejemplos para la imitación”²²⁵. Em semelhante orientação pragmática e pedagógica, característica aos teorizadores latinos de seu tempo, ensina este retor quando e o que imitar e orienta o necessário exercício diário da imitação: “todos los días oirá aprobar unas cosas, y corregir otras. Aprovechará con ver reprender la pereza de unos, y alabar la aplicación de otros”²²⁶. Postula também que a imitação não deve conformar-se com a mera reprodução do já existente, pois o método permanente de aperfeiçoamento do saber permitirá ao artífice igualar ou até superar o imitado. Esse aspecto do exercício da imitação, assinalado nas *Instituições oratórias*, traduz-se como uma das questões mais significativas dessa obra e leva a efeito ensinamentos como os de Dionísio de Halicarnasso, quando, ao discorrer sobre a oratória, no *Tratado da imitação*, postula que três são as coisas capazes de “proporcionar o mais alto grau de destreza nos discursos de intervenção pública, bem como em qualquer outra arte ou ciência: uma natureza dotada, um estudo aturado e uma exercitação diligente”²²⁷.

Ao sistematizar as premissas do pensamento grego, Quintiliano cita que além da natureza, ou capacidade inata que o homem tem para aprender e a disposição para a arte, são necessários método e regra para o exercício da aprendizagem, compondo, desta feita, a tríade necessária à perfeição da oratória que, como se disse, depende “de la naturaleza, arte y ejercicio”²²⁸. Afirma ainda este professor de retórica que esses são os elementos que capacitam o orador aos três ofícios que lhes cabe: “enseñar, dar gusto y mover”²²⁹, o que remete também às três finalidades da poesia, conforme delega o pensamento aristotélico e de seus seguidores (ensinar, deleitar e mover).

Nesse prisma, importa assinalar que o poeta deverá conhecer o que, quem e quais aspectos imitar diante de cada produção, com vistas às finalidades que almeja atingir, o que implica dominar as regras ou decoros de cada gênero, através do exercício, como também pela permanente leitura das obras notáveis, pensamento

²²⁵ *Idem, ibidem*, livro II, cap. II, § II.

²²⁶ *Idem, ibidem*, livro I, cap. II, § II.

²²⁷ DIONÍSIO, *opus citatum*, cap. II, p. 48.

²²⁸ *Idem, ibidem*, livro III, cap. V, § I. É importante frisar que os fatores condicionantes do poeta: “naturaleza, arte y ejercicio” têm como correspondentes para o seiscentista Pires de Almeida: “Sciencia, Experiencia e diligencia”, como requisitos necesarios ao pintor e ao poeta. No tocante a tais propriedades, instrui: “[à] Sciencia conuem saber obrar: no concernente a Experiencia pertencelhe ser exercitado na operaçam: e no pertencente a Deligencia tem obrigaçam de aplicar o animo á cousa que obra”. (ALMEIDA, *opus citatum*, 208).

²²⁹ *Idem, ibidem*.

recorrente no Seiscentos, como se verificará na já citada obra *Nova arte de conceitos*, pois “lendo, & observando os escritos de melhor nota, no gênero de obra que fizer, imitará o mais singular, sutil, & engenhoso delles”²³⁰, para bem assimilar em sua arte os melhores artifícios dos *optimi auctores*, isto é, dos escritores autorizados em cada gênero que a memória coletiva dos letrados reconhece e qualifica como melhores. À guisa de exemplo, cite-se Homero e Virgílio para a épica, Ovídio e Catulo para a lírica e a elegia, Horácio para a ode, Marcial e Juvenal para a sátira, Sófocles para a tragédia e Aristófanes para a comédia, para listar alguns dos mais representativos e assinalados dentre os antigos. As lições de Quintiliano ensinam ainda que é necessário entendimento e perspicácia para atingir a imitação das mais seletas virtudes dos autores memoráveis, dentre as quais cita-se a afluência das palavras, a variedade das figuras e o modo de compor, já que “es cosa util imitar lo que se ha bien inventado. Y es tal la condición de toda la vida, que deseamos hacer nosotros mismos aquello que nos parece bien en otros”²³¹.

É notória, portanto, nos antigos e modernos, a preocupação com o exercício da imitação para o aperfeiçoamento da arte, posição observada em inúmeros tratados do tempo de Gregório de Matos, a citar Emanuelle Tesauro, que em seu *Il Cannocchiale Aristotelico* instrui que o mais eficaz dos exercícios é a imitação, de modo que a importância que o estudioso delega a tal prática é suficiente para situá-la como a grande mestra da humanidade:

Esta [a imitação] fue la antigua maestra de todos los hombres, à los cuales bastante dura les fue la naturaleza, queriendo, que con mucha fatiga un hombre sea discípulo de outro, quando à los Animales ella misma es la maestra. El hablar, el caminar, el nadar, el cantar, el escribir, con sola la imitacion se enseña.²³²

Desta feita, conclui o jesuíta italiano que, ao unir na imitação, exercício e engenho, o artífice chegará ao mais eficiente modelo de todas as artes. Nesse tocante, já informava a *Retórica* aristotélica que a aquisição de largos conhecimentos na filosofia ou na poesia e a composição de expressões elegantes e de maior aceitação requerem a comunhão do “talento natural e da exercitação” e,

²³⁰ FERREIRA, *opus citatum*, lição oitava, § II, p. 179.

²³¹ QUINTILIANO, *opus citatum*, libro X, cap. II, § I.

²³² Tesauro, *opus citatum*, tomo I, p. 100.

ainda, que estes pressupõem um método²³³. Essa opinião de Aristóteles sobre as três citadas qualidades do artífice é assimilada por Emanuele Tesauro, quando este destaca a proeminência do exercício sobre as demais qualidades, inclusive o engenho, por entender “que en todas las Artes humanas es [o exercício] sufraganeo del ingenio; siendo mucho mas provechoso, y seguro el exercicio sin grande ingenio, que un grande ingenio sin exercicio”, entretanto, assegura que a comunhão de ambas as prendas possibilitam elevar “el Artífice à tal altura, que no parecerá hombre terreno, sino un celestial numen su Arte”²³⁴.

Essa concepção de se tomar vários modelos no exercício imitativo constituiu tradição em longa data, comportamento verificado na poesia desde a Antiguidade até meados do século XVII, tradição em que Gregório de Matos é exemplar ao tomar ampla variedade, tanto de autores quanto de gêneros e matérias, em suas imitações poéticas. Ilustram essa prática imitativa, a seguir, um poema de tradição gregoriana composto à imitação de Luís de Gôngora, outro à imitação de Francisco de Quevedo e ainda uma extensa glosa composta à imitação de Luís de Camões, autores selecionados dentre outros que serviram à emulação de Gregório de Matos. A pretensa análise prevê alguns dos aspectos de imitação, dentre os quais gênero, tópicos, estilo e figuras e principia com um conhecido soneto gregoriano, composto sob transparente imitação de dois outros sonetos que estão sob a rubrica de Luis de Gôngora. O poema de Gregório de Matos, conforme opina Roberto de Oliveira Brandão²³⁵, resulta da fusão dos dois poemas gongorianos como constataremos:

²³³ ARISTÓTELES, *Retórica*. III, 10, 1410b. p. 196.

²³⁴ TESAURO, *opus citatum*, tomo I, cap. III, p. 82.

²³⁵ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo: CDIMP/ INEP/ IMPRENSA OFICIAL/ UNESP, v. 1, 2001, p. 36.

Poema 1

D. Luis de Góngora (Espanha -1552)

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
de el luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fué en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente

no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. goza, goza el color, la luz el oro.²³⁷

Poema 2

D. Luis de Góngora (Espanha -1552)

Ilustre y hermosíssima María,
mientras se dejan ver a cualquier hora
en tus mejillas la rosada Aurora,
Febo en tu ojos y en tu frente el día,

Y mientras con gentil descortesia
mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría:

antes que de la edad Febo eclipsado,
y el claro día vuelto en noche oscura,
huya la Aurora de el mortal nublado;

antes que lo que hoy es rubio tesoro
venza a la blanca nieve su blancura,
goza, goza el color, la luz el oro.²³⁷

Poema 3

Gregório de Matos

Discreta, e formosíssima Maria,
Enquanto estamos vendo a qualquer hora
Em tuas faces a rosada aurora,
Em teus olhos, e boca o Sol, e o dia:

Enquanto com gentil descortesia
O ar, que fresco Adônis te namora,
Te espalha a rica trança voadora,
Quando vem passear-te pela fria:

Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trota a toda ligeireza,
E imprime em toda flor sua pisada.

Oh não aguardes, que a madura idade,
Te converta essa flor, essa beleza
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.²³⁸

O soneto constituía-se no século XVII gênero cujo decoro e verossimilhança permitiam tratar concisamente de variados temas, desde os elevados como o nascimento ou morte de ilustres, até fatalidades circunstanciais. Esses sonetos versam sobre uma tópica de amplo alcance na Europa letrada contemporânea de

²³⁶ GONGORA, Luis de. *Obras completas*. 3. ed. Madri: Aguilar, 1951, p. 447

²³⁷ *Idem, ibidem*, p. 451.

²³⁸ MATOS, *op. cit.*, 507.

Gregório de Matos, o *memento mori*²³⁹, cuja premissa basilar implicava um viver ponderado e comedido segundo as virtudes cristãs. Logo, conforme orientação neo-escolástica, aproveitar a vida opõe-se à tópica do *carpe diem* (colhe o dia)²⁴⁰ horaciano, posto que para Horácio, um dos cultores máximos desta tópica, esta noção é posta no sentido epicurista de fruição das coisas seculares. Já o *memento mori* preceitua o “colher o dia” em sentido diverso da tópica horaciana, conquanto formado sob a égide de uma tratadística orientada por valores e preceitos dogmáticos, para os quais os discursos deveriam, providencialmente, orientar-se e fazerem conhecer os fundamentos cristãos, que pressupunham ao homem viver com devoção e controle dos afetos, resguardando-se dos enganos terrenos para a futura colheita das delícias dos céus. Assim, os discursos serviam para ensinar que a brevidade da vida implicava a vivência dos gozos terrenos virtuosos distanciando-se dos vícios carnis sujeitos ao engano, advertindo aos cristãos de que “nada do que chegarem a possuir poderá alterar a natureza revelada no fim”²⁴¹, ou seja, a certeza muito presente nos sermões de Padre Antônio Vieira, quando lembra aos homens “sois pó, e em pó vos haveis de converter”²⁴². Em face desse entendimento corrente, os poemas encenam a preparação do indivíduo com vistas a uma vida pós-morte ao advertirem que a beleza fenece rapidamente. Ao articular esse lugar-comum seiscentista, o soneto atribuído a Gregório de Matos o faz em louvor às virtudes da dama na juventude, para ensinar que toda beleza física, tal qual uma rosa, é efêmera e sucumbirá às intempéries do tempo que a transformará “em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”:

²³⁹ VIEIRA, Antonio. *A arte de morrer: os sermões de Quarta-feira de Cinza de Antonio Vieira*. Org., pref. e notas de Alcir Pécora. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 35. (A sermonística doutrinária de Vieira ensina que a vida deveria ser uma constante preparação para a vida pós-morte “[...] as artes ou ciências práticas, não se aprendem só especulando, senão exercitando./ Como se aprende a escrever? Escrevendo./ Como se aprende a esgrimir? Esgrimindo./ Como se aprende a navegar? Navegando./ Assim também se há-de aprender a morrer, não só meditando, mas morrendo”. In: 2º *sermão de 4ª Feira de Cinza*).

²⁴⁰ HORÁCIO, Arte poética. In: *A poética clássica*.

²⁴¹ VIEIRA, *opus citatum*, p. 32.

²⁴² *Idem, ibidem*, p. 30. Esse pensamento de Vieira reafirma a passagem bíblica, a qual refere que Deus, diante do pecado original, condena o homem ao próprio sustento e a conviver com a certeza da mortalidade do corpo, ao dizer: “sois pó e ao pó retornarás” (Gênesis, 3, 19).

Poema 1 (fragmento)

no solo en plata o víola troncada
 Se vuelva, mas tú y ello juntamente
 en terra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Poema 3

Oh não aguardes, que a madura idade
 Te converta em flor, essa beleza
 Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.

Note-se que o poema gregoriano buscou evidenciar os traços da musa segundo a descrição de uma dama de corte, figurando-a através do procedimento retórico conhecido por *effictio* ou *descriptio puellae* que consiste em compor um retrato da mulher descrevendo-lhe a beleza harmônica do rosto, realçando-lhe as partes – olhos, nariz, boca e outras – que se unem para formar uma combinação simétrica da face, núcleo da beleza, constituindo tópica muito utilizada também por Manuel Botelho de Oliveira, poeta seiscentista do Brasil colonial que, ao compor a face de sua musa *Anarda*, faz uso do mesmo expediente gregoriano, imitado de Gôngora e que, por sua vez, circulava em inúmeros poemas remanescentes da tradição camoniana e petrarquista. Repare-se, nesse sentido, que a apresentação inicial da musa, em ambos os poemas, converge quanto à exaltação dos traços físicos, porém, os poemas 2 e 3, além de delinearem os traços físicos, ilustram o comportamento dessa mulher cortesã, importante argumento desenvolvido na composição do decoro e verossimilhança contemplado no poema “de” Gregório de Matos, pois, ao nomear a *persona* “Maria”, o mais exemplar modelo feminino de virtude cristã e caracterizá-la por “discreta”, imprime-lhe o caráter de *dama de palácio* que certamente domina os protocolos de uma cortesã católica. Portanto, o *caráter* dessa dama deve adequar-se ao que os usos instituíram, por via dos discursos, à dignidade de tão nobre figura, pois é sabido que o decoro interno exige que se componham as personagens, seguindo o que se prevê para o sexo, idade, raça, posição social e outros critérios necessários ao efeito de verossimilhança. Observe-se que a leve eroticidade que o segundo quarteto enseja não é suficiente para ferir o decoro da matéria, posto ser o *ar*, personificado por *Adônis*, que assume

caracteres de um ser mitológico da Antigüidade pagã e com “gentil descortesia” descompõe os cabelos feitos trança desta dama que passeia²⁴³:

Enquanto com gentil descortesia
O ar, que fresco Adonis te namora,
Te espalha a rica trança voadora,
Quando vem passear-te pela fria

Muito embora nos dois sonetos se observe versos idênticos, como é o caso da estância inicial de ambos os poemas, não se pode dizer que se trata ali de furto literário, como se lê na crítica contundente de Sílvio Júlio²⁴⁴, pois, se assim o fosse, estaria este crítico brasileiro conjuntamente impingindo a mesma desqualificação a Gôngora, uma vez que aquele verso está igualmente posto na *Écloga III* de Garcilasso de la Vega e não se sabe ao certo se este último constituía-se uma fonte primária. O último verso do segundo terceto gregoriano “Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”, segundo atesta João Carlos Teixeira “foi largamente difundido e imitado nos séculos XVII e XVIII não só na Espanha como em Portugal e Brasil”²⁴⁵, o que demonstra que o verso emulado era mais uma tópica circulante naquele universo letrado. Entretanto, é válido anotar que, além de tomar vários procedimentos e tópicos utilizados em seu tempo, o poeta baiano também deixou marcas de seu engenho particular no soneto sob análise, conforme exemplar imagem vista no primeiro quarteto, em que pela bela metáfora de proporção, *tempo* associa-se a *cavalo*:

Goza, goza da flor da mocidade,
Que o tempo trota a toda ligeireza,
E imprime em toda flor sua pisada.

Aqui a noção do tempo está para cavalo que trota e imprime com toda ligeireza profundas marcas por onde pisa, assim como mocidade está para beleza, que, efêmera e frágil como a flor, sucumbe inevitavelmente à força do tempo, na

²⁴³ Semelhante expediente retórico de fazer uso de figuras mitológicas pagãs para compor argumentos erotizados encontra-se em *Os Lusíadas* de Camões, no episódio da “Ilha dos amores”, parte da narrativa em que *Vênus*, para recompensar os esforços dos navegantes, apresenta-lhes uma ilha repleta de ninfas dispostas a lhes ofertar momentos de prazeres. Repare-se que ao se tratar ali de figuras pagãs, o decoro é mantido, pois as *ninfas*, igualmente a *Adônis* de Gregório de Matos, desconhecem os preceitos cristãos que combatem a lascívia.

²⁴⁴ JÚLIO, Sílvio. *Reações na Literatura Brasileira*. Rio, H. Antunes, 1938, p. 109.

²⁴⁵ GOMES, *opus citatum*, p. 62.

mesma proporção que uma flor sucumbiria a pujança voraz do cavalo. Trata-se, neste caso, do que os preceptistas, a exemplo do que retoma Baltasar Gracián²⁴⁶, assinalam por metáfora de proporção, servindo-se da *Retórica* e da *Poética* aristotélicas. No poema, a imagem é mentalmente elaborada para dar-nos a ver um cavalo correndo a trote, imprimindo fortes marcas nas flores em que pisa e, assim como o pisar do cavalo destrói a beleza das flores, ocorre com a ação implacável do tempo que, ao agir sobre os corpos, destrói toda a beleza.

A julgar por Ferreira Leitão, quando afirma que qualquer engenhosa inovação, mudança, ou aditamento que na poesia opere o imitador, deixa ela de ser alheia²⁴⁷, trata-se aqui de engenhosa imitação, pois, ao fundir os dois poemas resultando num texto novo, o artífice conseguiu arranjar harmonicamente as partes do poema, mantendo a unidade e decoro necessários ao gênero soneto. Esse decoro é observado tanto na disposição quanto na adequada elocução empregada, pois o soneto, por ser uma forma poética própria do gênero lírico²⁴⁸, reclama uma composição doce, engenhosa e aguda²⁴⁹, exigência devidamente cumprida no poema sob enfoque. Note-se ainda, no soneto gregoriano, a mesma concisão epigramática que se vê nos dois poemas modelares, como também semelhante adequação aos preceitos do estilo mediano concernentes ao tratamento com que dispôs as sentenças e figuras, agindo o poeta em concordância com o tratadista italiano Sebastiano Minturno, quando alertava que o soneto não pode renunciar à graça e à formosura das palavras eleitas e graciosamente ordenadas²⁵⁰. A sonoridade musical propiciada pelas assonâncias que percorre a tessitura dos versos é outro item que contribui para a amenidade e doçura deste poema. Pelo exposto, é lúcido afirmar que o poeta leva a termo a sugestão de Dionísio de Halicarnasso quando ensina que imitar pressupõe efetivar “uma bem sucedida semelhança do modelo”²⁵¹, tendo-se em vista que se manteve a conformidade na aplicação das normas retórico-poéticas imperantes.

²⁴⁶ GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*, discurso IV (*De la primera especie de conceptos, por correspondencia y proporción*).

²⁴⁷ FERREIRA, *opus citatum*, lição oitava, § II, p. 180.

²⁴⁸ CASCALES, *opus citatum*, tabla quinta, p. 251.

²⁴⁹ *Idem, ibidem*.

²⁵⁰ MINTURNO, *opus citatum*, p. 240.

²⁵¹ HALICARNASSO. *Tratado da imitação*, ivro primeiro, cap. II, p. 50.

Seguindo a orientação, tanto normativa quanto da tradição de se imitar vários modelos, Gregório de Matos foi profícuo imitador, não só de Gôngora, como de Quevedo, Camões e tantos outros, sempre procurando desenvolver algum artifício capaz de acrescentar ou se diferenciar do exemplo emulado. Como é o caso do seguinte poema composto à imitação de Quevedo que inicia com o verso “Cargado voy de mí: veo delante”. A imitação gregoriana inicia com idêntico verso: “Carregado de mim ando no mundo”, o que denota transparente advertência do poeta de que ali se trata de fato de uma imitação. Vejam-se os poemas:

Quevedo (poema 1)

Cargado voy de mí: veo delante
muerte que me amenaza la jornada;
ir porfiando por la senda errada
más de necio será que de constante.

Si por su mal mi sigue ciego amante
(que nunca es sola suerte desdichada),
Ay! vuelva en si y atrás: no dé pisada
donde la dio tan cego caminante.

Ved cuán errado mi camino ha sido;
cuán solo y triste, y cuán desordenado,
que nunca así le anduvo pie perdido;

pues, por no desandar lo caminado,
viendo delante y cerca fin temido,
con pasos que otros huyen le he buscado.²⁵²

Gregório de Matos (poema 2)

Carregado de mim ando no mundo
E o grande peso embarga-me as passadas;
Que, como ando por vias desusadas,
Faço o peso crescer, e vou-me ao fundo.

O remédio será seguir o imundo
Caminho, onde dos mais vejo as pisadas,
Que as bestas andam juntas mais ornadas,
Do que anda só o engenho mais profundo.

Não é fácil viver entre os insanos,
Erra, quem presumir, que sabe tudo,
Se o atalho não soube dos seus danos

O prudente varão há de ser mudo,
Que é melhor neste mundo, ó mar de enganos,
Ser louco c'os demais, que ser sisudo.²⁵³

A semelhança entre os poemas não se restringe à estância inicial, pois os dois textos desenvolvem o lugar-comum do *desengano*, amplamente usado na tradição discursiva como artifício poético para censurar e lamentar os costumes da época²⁵⁴. No poema 1, a temática é desenvolvida pela lamentação do enunciador poético que, por ter se desviado do caminho ordeiro, teme uma morte inglória “pues, por no desandar lo caminado/ viendo delante y cerca fin temido”. Já o poema 2, conquanto discorra sobre o mesmo tema do *desengano*, não utiliza elocução amena como o faz Quevedo, ao contrário, pronuncia-se por meio de léxico cortante, como no fragmento em que a *persona* afirma que seguir o caminho da retidão está em

²⁵² QUEVEDO, Francisco de. *Poemas Escogidos*. Edición de José Manuel Blecua. Madri, Clássicos Castagila, 1974, p. 180.

²⁵³ MATOS, *opus citatum*, p. 347.

²⁵⁴ CURTIUS, *opus citatum*, p.125.

desuso e, portanto, “O remédio será seguir o imundo/ Caminho, onde dos mais vejo as pisadas”. Observa-se aí que o soneto gregoriano rebaixa o léxico para adequá-lo à reproposição satírica do tema, incorporando vocábulos baixos e típicos dos gêneros humildes ao gênero tradicionalmente lírico, portanto, dado à mediania dos termos. O poema 2 articula ainda o argumento de *afetar vulgaridade*, muito comum na lavra deste poeta, já realçado no capítulo primeiro desta dissertação. Desenvolvendo esse argumento, a *persona* afirma ser lícito se fingir de néscio entre os demais, posto que é raro encontrar um varão prudente em meio a tantos insanos: “O prudente varão há de ser mudo,/ Que é melhor neste mundo o mar de enganos/ Ser louco cos demais, que ser sisudo”. Portanto, vê-se que a imitação gregoriana não copia o modelo, pois, ao tratar da mesma temática, incorpora novos elementos.

Outro gênero poético muito em voga à época e intensamente exercitado por Gregório de Matos foi o gênero *mote* e *glosa*, prática mimética que simula a improvisação e que contém vários elementos da oralidade, em que comumente um poeta lança um mote e vários outros tomam o tema para desenvolver o poema segundo o argumento proposto como numa espécie de desafio coletivo em torno da mesma proposição, como ocorre com o seguinte poema do poeta baiano, composto a partir de um mote glosado de sua contemporânea Violante do Céu:

Mote

Mas se sois lince divino,
que o mais oculto estais vendo:
se estais, luz minha, sabendo
o mesmo, que eu imagino.

Glosa

Bem sei, meu amado objeto,
fazendo um breve conceito,
que penetrais do meu peito
o mais oculto, e secreto:
bem vê meu constante afeto
da vossa potência o fino,
porque neste vidro indigno
raiano desse Oriente,
se sois sol, não só persente,
Mas se sois lince divino.

Deixo à parte haver gerado
vosso justo entendimento
os astros, o firmamento,
e todo o demais criado:
e fico como elevado
no poder, a que me rendo,

Quando isento o pensamento
de toda a minha maldade,
vós lá dessa imensidade
vedes também meu intento:
se um oculto movimento
patente, e claro estais vendo,
fico por fé conhecendo
desse poder penetrante,
que não obsta estar distante,
Se estais, luz minha, sabendo.

E posto encubrais o rosto
no acidental Sacramento,
mui bem vedes meu intento,
pois a tudo estais exposto:
muda a língua, e fixo o gosto
em vós, meu lince divino,

admirando: porém vendo
vossa grandeza, e poder,
quando chego a compreender,
Que o mais oculto estais vendo.

já reconheço, que o fino
deste arnor penetrareis,
porque, Senhor, bem sabeis
O mesmo, que eu imagino.²⁵⁵

A prática corrente em Gregório de Matos de imitar vários poetas e deles escolher os bons conceitos e procedimentos para, à semelhança dos mesmos, compor seus poemas constitui tradição secular entre os poetas, conforme atestam as antigas *Cartas a Lucílio*, de Lineu Sêneca, que datam do início da era cristã. O moralista latino observa a prática comum dos poetas de imitar vários modelos para a partir deles selecionarem e colherem, para suas composições, os melhores elementos. Sêneca, ao observar tal prática, percebeu assemelhar-se ao labor das abelhas que, quando do fabrico do mel, utilizam o extrato selecionado de fragrantes e variadas flores. A similitude entre os procedimentos da abelha e os do poeta possibilitou Sêneca figurar o imitador por abelha, o que permite atestar que o artifício poético de Gregório de Matos e de poetas contemporâneos seus de buscarem os elementos de suas composições em fontes variadas remonta a tempos antigos. Sobre a referida analogia, lê-se na carta 84 do livro XI de Sêneca: “como soe [sic] dizer-se, devemos imitar as abelhas que deambulam pelas flores, escolhendo as mais apropriadas ao fabrico do mel, e depois trabalham o material recolhido”²⁵⁶. Sêneca retoma esse mesmo argumento e demonstra como deve ser o procedimento de tal fabrico:

Nós devemos imitar as abelhas, discriminar os elementos colhidos nas diversas leituras (pois a memória conserva-os melhor assim discriminados), e depois, aplicando-lhes toda a atenção, todas as faculdades da nossa inteligência, transformar num produto de sabor individual todos os vários sucos coligidos de modo a que, mesmo quando é visível a fonte donde cada elemento provém, ainda assim resulte um produto diferente daquele onde se inspirou.²⁵⁷

Essa analogia de Sêneca foi freqüentemente retomada no cenário ibérico contemporâneo de Gregório de Matos, em que a abelha passa a circular como um

²⁵⁵ MATOS, *opus citatum*, p. 117.

²⁵⁶ SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, epístola 84, livro XI, p. 4-5.

²⁵⁷ *Idem, ibidem*.

símbolo recorrente em inúmeros manuais e tratados para ilustrar a imitação dos poetas. A obra *Nova arte de conceytos* de Francisco Leitão Ferreira, nesse sentido, é exemplar, ao aconselhar para a indústria poética a colheita dos extratos dos melhores exemplos. Esse pensamento desenvolve-se como segue:

Assim como a abelha não tece o doce favo do succo de quaesquer flores, mas procura o pasto das mais fragrantas; da mesma sorte o bom imitador, não se deve servir, para a sua imitação, de quaesquer figuras, frases, & conceytos, mas lendo, & observando os escritos de melhor nota, no gênero de obra que fizer, imitará o mais singular, sutil, & engenhoso delles, reduzindo a taes regras a sua imitação, que não pareça, que trasladou, ou traduzio, senão que competindo com o imitado, o igualou, ou o excedeo.²⁵⁸

Como se percebe no excerto acima, a imitação é conotada como um processo ativo do entendimento, em que o artífice não pode prescindir dos fatores cognoscíveis, pois, de maneira arguta, retira os componentes da obra imitada e os aproveita na sua inscrição engenhosa, incorporando à mesma elementos individuais que a torne admirável e capaz de incitar o proveito e a maravilha na recepção, ainda que seja visível a “fonte donde cada elemento provém”²⁵⁹.

Em transparente veio aristotélico, Leitão Ferreira, freqüentemente, utiliza-se de fundamentos biológicos, pressupostos anteriormente reelaborados e adaptados pelo jesuíta Emanuele Tesauero, para ilustrar o ato de imitar como próprio da natureza humana, ato este que julga ter o homem aprendido originariamente a partir dos animais:

todas las Artes, assi fabriles, como ingeniosas, se aprenden con los exemplares de grandes Artifices, y estos las aprendieron (tan iniqua fue la naturaleza) de la imitacion de los Animales. El tirar el Arco nos fue ensenado del javali: la Architectura, de lãs Abejas: la Navegacion, de los Cisnes: la Musica, del Ruiseñor: la Pintura, del rebatimiento de la sombra: tal, que la imitacion se puede llamar Maestra de los Maestros.²⁶⁰

Se, de um lado, usou-se a apropriada imagem da abelha no seu labor de colher os estratos das melhores flores para compor o mel, como metáfora do imitador, de outro, para compor a imagem do plagiador, usou-se a metáfora da

²⁵⁸ FERREIRA, *Nova arte de conceytos*, lição oitava, § II, p. 179.

²⁵⁹ SÊNECA, *opus citatum*, epístola 84, livro XI, 4-5.

²⁶⁰ TESAURO, *opus citatum*, tomo I, cap. 3, p. 100.

formiga como símbolo daquele que comete o furto literário, posto que esse animal se supre totalmente de elementos alheios, diferentemente da abelha que se serve apenas do néctar produzido pela flor, sem ofender a essência da mesma.

Sobre o furto, Leitão Ferreira absorve diretamente as reflexões do Padre Sforza Pallavicino, ao indicar que já no século XVII se fazia a diferença entre imitar e furtar, como nos aponta nos termos seguintes:

A palavra furtar, não se applica aos escritores, senão por via de metáfora; & na metáfora não se requer total conformidade, que de outra sorte já não fora metáfora, senão a cousa mesma: & por isso o tomar, ou furtar aos authores, em quanto he diverso do imitar, & competir, se funda na especial semelhança com o verdadeyro furto. Porque assim como eu propriamente não tomo, mas só roubo por metáfora, o lume do meu vizinho, se com o lume do meu vizinho acendo outro lume para mim; mas sim cometo furto, se lhe tomo a mesma vela accesa de que he possuidor; da mesma sorte o tomar, ou furtar huma cousa a outrem, então se diz nos escritores propriamente roubo, furto & latrocínio, quando a mesma cousa em individuo inventada por hum, he usada ao depois por outro; porque se ella for um distinto individuo, já se não dirá tomada, nem furtada, mas imitada ou competida.²⁶¹

O exemplo metafórico do fogo é ilustrativo para distinguir imitação de furto, pois segundo lemos na alegoria, o imitador é aquele que retira uma centelha do fogo alheio para dela acender a própria chama, ao passo que aquele que furta apropria-se e se serve do lume como se a ele pertencesse, como o faz o escritor que se apropria de obra de terceiros assumindo os méritos e benesses da criação em detrimento de outrem, donde afirmar certo Antônio Moraes que “o plagiário é um pirata que despoja os mortos, e às vezes os vivos, de suas científicas riquezas”²⁶².

Pelo poder de síntese e pela justeza dos termos é importante registrar também a opinião de B. Gracián sobre a distinção entre imitação e furto, em que qualifica de latrocínio o furto literário e orienta o procedimento imitativo de Camões, êmulo bem sucedido de Virgílio, dizendo que o poeta luso foi destro em transfigurar e transpor nos *Lusíadas* os pensamentos e assuntos da *Eneida*, acomodando-os ao imitado, como aconselha que deve ser a boa imitação, onde lemos:

Suele faltarle de eminência a la imitación lo que alcanza de facilidad; no ha de pasar los limites del seguir, que sería latrocínio.

²⁶¹ FERREIRA, *opus citatum*, lição septima, § VII, p. 171.

²⁶² Apud GOMES, *opus citatum*, p.118.

Así, el celebrado Camoes imita, que no roba, al gran Virgilio en su *Lusíada*, describiendo la muerte de doña Inés de Castro. La destreza está em transfigurar los pensamientos, en transponer los asuntos, que siquiera se le debe el disfraz de la acomodación al segundo, y tal vez el aliño; que hay ingenios gitanos de agudeza.²⁶³

Dessa forma, além de diferenciar furto de imitação, o mestre aragonês enriquece o argumento ao informar que a novidade é condição da agudeza, cujo efeito de maravilha resulta na graça e aplauso público.

O italiano Emanuele Tesauro faz a distinção entre furto literário e imitação, ao ilustrar com o exemplo do *jardin de Belvedere*, em que furta quem se apropria de obra alheia, ao passo que imita aquele que, ao tomá-la por modelo, talha outra estátua, seguindo as mesmas proporções e lhe imprime alguma novidade. Note-se:

no imita Apolo de Praxiteles, el que lleva aquella Estatua del jardin de Belvedere, à su Galeria; pero si el que talla outra piedra à la misma proporcion, tal que Praxitelle viendola, pueda decir con maravilla: Este Apolline no es mio?... Ademàs de esto, à todo parto agudo es necessària la novedad, sin la qual la mavilla está lexos.²⁶⁴

Outra conotação para furto, distinta do ato vicioso de se apropriar da coisa alheia, é-nos apresentada por Leitão Ferreira ao considerar por furto também o ato de ocultar ou dissimular a arte, isto é, o artífice deve se furtar de demonstrar as técnicas poéticas, deixando aparecer na obra somente o efeito do artifício, prática, por sua vez, aconselhável aos poetas em todos tempos, desde os antigos gregos até então. Tal fenômeno é também demonstrado, na mesma lição, através do persistente exemplo do labor das abelhas que, segundo Ferreira, é uma

quimica de segredos, he huma arte de occultar a arte, ou furto metaforico da imitação aprendida porèm da mesma abelha; a qual na textura do seu favo, & no artificio do seu nectar, obra como hum tão recatado, & escondido modo, que veyo a ser adagio entre os homêns o seu segredo.²⁶⁵

Manuel Pires de Almeida, entre os modernos, é outro que recomenda que o pintor e [o poeta] devem agir de modo que “nunca apareça a arte”²⁶⁶ e que

²⁶³ GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, discurso LXII, p. 799.

²⁶⁴ TESAURO, *opus citatum*, tomo I, cap. 3, p. 100-101.

²⁶⁵ FERREIRA, *opus citatum*, lição oitava, § I, p. 179.

²⁶⁶ ALMEIDA, *opus citatum*, p. 213.

aparentem certa “negligencia artificiosa”²⁶⁷. Dentre as obras antigas, *O sublime* acentua que “de fato, o patético é mais empolgante quando não parece premeditado pelo orador e sim nascido do momento”²⁶⁸.

É opinião circulante, portanto, que furto, na acepção mais comum do termo, enquanto categoria retórica, articula-se à imitação e à emulação, entretanto, diferencia-se de ambas as práticas, pois quem furta apodera-se ilicitamente do alheio, mas quem imita o faz ao produzir seus exemplos a partir de transposições de obras já existentes e, ao igualá-las ou excedê-las o artífice opera imitação, imprimindo ao imitado variações e novidades, não como original, no sentido da autenticidade da coisa primeira, todavia, como articulação de argumentos conhecidos e “inventados” nas tópicas, compondo à maneira e estilo do já conhecido e autorizado, sendo capaz de imprimir ao novo objeto algo de singular e pessoal.

É importante sublinhar que para uma imitação plausível, em que se realiza o proveito e o deleite do público, este há de reconhecer a fonte modelar de onde o poeta partiu, bem como os elementos imitados, para que capte a novidade que o engenho do poeta fez frutificar. Assim agindo, este ouvinte ou leitor culto, apreciador das poesias, ao reconhecer os artifícios do discurso, evidencia tanto a capacidade intelectual do poeta que o produziu, quanto os seus próprios saberes necessários ao reconhecimento das técnicas utilizadas.

Segundo Adma Muhana, é conciliável entre os preceptistas do Seiscentos a opinião de que os poetas devem imitar o melhor em cada modelo, “mas que este melhor dependerá das idades, dos estados, das matérias, dos gêneros e assim por diante – o que à partida impede de se definir um qualquer ideal *per se exemplar*”²⁶⁹, pensamento que, tributário de Aristóteles, associa-se à concepção majoritária no Seiscentos. Apesar de tal opinião ser freqüente no cenário das letras do período mencionado e fundamentada em ampla presença nos tratados da Antiguidade, houve entre os antigos e modernos quem divergisse de tal preceito, como se presencia na *Retórica a Herênio*, cujo pensamento discorda da utilização da pluralidade de modelos como prática imitativa, ao aconselhar seu autor anônimo

²⁶⁷ *Idem, ibidem.*

²⁶⁸ LONGINO, *opus citatum*, p. 91.

²⁶⁹ MUHANA, *A epopéia em prosa seiscentista*, p.49.

que, caso o artífice imitasse, utilizasse apenas um único modelo²⁷⁰, argumentando ser tal prática menos maléfica e mais didática, dado que seria árduo e desanimador ao aluno tentar a excelência em todas as partes da elocução colhidas de variadas fontes:

Não foi vendo uma cabeça de Míron, um braço de Praxíteles, um torso de Policeto que Quéreas aprendeu a fazer estátuas com Lisipo: observava o mestre a sua frente trabalhando todas as partes [...] Além disso, os exemplos tomados de outros simplesmente não podem acomodar-se tão bem à arte, porque, ao discursar, geralmente, cada um dos lugares é tocado de leve, para que o artifício não se mostre.²⁷¹

Reconhece-se no excerto acima não apenas a defesa da unicidade do modelo, como também o versado argumento já referido de que o artífice deve ocultar a técnica de produção dos artefatos, para que sobressaia ao leitor apenas o efeito. Enquanto o anônimo autor defende a unicidade do modelo, Sêneca parte do princípio de que se deveria colher de cada um deles o que tiver de melhor no gênero discorrido, uma vez que nenhum poeta adquire a excelência em todos os quesitos. Essas divergências apontadas quanto à unicidade ou pluralidade, iniciada nos antigos, estiveram postas de igual modo em discussão no Quinhentos e no Seiscentos, dividindo-se as opiniões entre os autores, entre ciceronianos e anticiceronianos. O autor anônimo tem como partidários, quanto à defesa da imitação de um único modelo, Bembo, Cortese e Dolet e como antipartidários Pico della Mirandola, Poliziano e Erasmo²⁷².

Entre os antigos, Quintiliano era partidário de Aristóteles quanto à imitação plural, o que se percebe na seguinte passagem, em que aconselha ao imitador seguir o eficaz procedimento de Cícero, que soube extrair de cada autor fundamental o que de melhor possuía:

Pues yo creo que Marco Tulio, habiéndose enteramente dedicado a la imitación de los griegos, imitó la energía de Demóstenes, la afluencia de Platón y la dulzura de Isócrates. Y no sólo consiguió con este estudio lo mejor que halló en cada cual de ellos, sino que con felicísima abundancia sacó de ellos muchísimas, o, por mejor decir, todas las virtudes de su ingenio inmortal.²⁷³

²⁷⁰ *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005, livro IV, p. 211.

²⁷¹ *Idem, ibidem*.

²⁷² Informações trazidas por Muhana, *opus citatum*, p. 48.

²⁷³ QUINTILIANO, *Instituciones Oratorias*, libro, X, cap. I, § 171.

Entretanto, Quintiliano adverte que o imitar por si só não basta se o imitador não acrescentar algo ao modelo. Orienta ainda que o imitador deve se manter vigilante e atento, fazendo uso da cautela e prudência para não se acomodar ante o imitado, isto é, deve buscar sempre a superação no exercício imitativo:

Pero por lo mismo que el conocimiento de las cosas por imitación nos es más fácil a nosotros que a los que tuvieron modelos que imitar, es perjudicial si no se hace con cautela y discreción. Ante todo, pues, la imitación por sí sola no es suficiente, porque es propio de ingenio lerdo contentarse con lo que han inventado otros.²⁷⁴

A tradição em imitar vários exemplos é bastante cultivada no Seiscentos, como se localiza nas poesias circulantes e nas preceptivas de mais alta monta que instruíam aquela gente, o que pode ser lido nas primeiras páginas da obra *Agudeza y arte de ingenio*, do aragonês Baltasar Gracián, obra em que logo na *carta ao leitor* o jesuíta noticia que seu texto orientará sobre o uso dos *exempla*, como se segue:

Afecté la variedad en los ejemplos, ni todos sacros, ni todos profanos, unos graves, otros corrientes, ya por la hermosura, ya por la dulzura, principalmente por la diversidad de gustos... El predicador estimará el substancial conceto de Ambrosio; el humanista, el picante de Marcial ... el filósofo el prudente dicho de Sêneca; o historiador, el malicioso de Tácito; el orador, el sutil de Plínio; y el poeta, el brillante de Ausonio, porque el que enseña es deudor universal.²⁷⁵

Como torna-se patente na poesia panegírica atribuída a Gregório de Matos, em que para louvar o *dezembargador Dionízio de Ávila Varreyro ouvidor geral do cível deste estado do Brasil*, conforme informa a extensa didascália, o poeta compõe o louvor como imitação de *Os Lusíadas*, como veremos a seguir.

²⁷⁴ *Idem ibidem*, X, cap. II. § 178.

²⁷⁵ GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*, carta ao lector, p. 309.

3.3 Imitação da épica camoniana

Quando Gregório de Matos toma *Os Lusíadas* de Camões como modelo de composição poética, são os fundamentos normatizados pelas preceptivas e tradição que o poeta segue, quando estas indicam que o imitador deve se servir, em sua imitação, dos escritos de melhores notas, sentenças e conceitos no gênero que irá compor, imitando-lhe as sutilezas e singularidades, o que pode ser evidenciado no canto heróico, atribuído a Gregório de Matos, gênero misto composto à imitação do poema épico de Luís de Camões. Como se sabe, a extensa epopéia camoniana é composta de vários episódios distribuídos em dez cantos, cada um deles com um número variável de estrofes oitavadas, que, no total, somam 1102, com versos hendecassílabos predominantemente heróicos, que obedecem ao esquema rimático "abababcc" (rimas cruzadas, nos seis primeiros versos, e emparelhadas, nos dois últimos), os quais são apresentados em linguagem alta e solene como requer o decoro do gênero épico²⁷⁶. Semelhantemente à épica camoniana, o canto heróico atribuído a Gregório de Matos compõe-se de oitavas rimas com versos hendecassílabos e possui similar estrutura semântica e sonora dos versos, além de seguir o estilo grandíloquo e solene com que Camões trata em sua épica os grandes feitos da nação portuguesa, tema cerne do panegírico que tem o capitão *Vasco da Gama* como figura central. Gregório de Matos, em sua imitação desta epopéia moderna, louva os feitos insignes de *Dionísio de Ávila*²⁷⁷, guerreiro fidalgo que, numa empresa bélica, lutou e aprisionou com sucesso trinta "facinoros"[sic] no então povoado de Porto Seguro, como nos antecipa a didascália do poema: "Ao desembargador Dionizio de Avila Varreyro ouvidor geral do civil deste estado do Brasil indo à Porto Seguro prender trinta e sete facinoros que andavão roubando, e matando naquela povoação, sòmente com cinquenta soldados desta praça e alguns

²⁷⁶ No Seiscentos a épica adquire o estatuto de maior elevação entre os gêneros literários, lugar distinto da posição prevista por Aristóteles na *Poética*, que privilegia a tragédia como o gênero mais elevado.

²⁷⁷ É notório nas poesias atribuídas a Gregório de Matos, como informa João Adolfo Hansen, que "nos gêneros líricos, épicos e encomiásticos, principalmente os últimos, têm destinatários que referem letrados do governo, como o conde do Prado, o governador Matias da Cunha, o desembargador Dionísio de Ávila Vareiro [sic], o secretário Bernardo Vieira Ravasco e outros [...]", HANSEN, *A sátira e o engenho*, p. 39. Observa-se nos poemas destinados aos letrados fidalgos convenções e lugares-comuns do encômio para compor o elogio.

índios, là aggregou ação que sem o favor divino não poderá conseguir esforço humano”. Esse poema atribuído a Gregório de Matos reproduziu literalmente um verso do poema de *Os Lusíadas* em cada uma das trinta estrofes²⁷⁸ de sua glosa encomiástica, da qual destacaremos alguns trechos com vistas à identificação de elementos miméticos, observando-lhes certos lugares-comuns.

Deste modo, seguindo orientação de seu tempo, Camões compôs *Os lusíadas* à imitação de épicas antigas tais como *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero e a *Eneida*, de Virgílio, fazendo uso de argumentos históricos, mitológicos, políticos e religiosos para celebrar a dignidade do Império português e a exaltação da fé “verdadeira” para efeito didático e moral. Em semelhante veio didático de se emular os bons poetas em suas composições, Gregório de Matos serviu-se de elementos da epopéia do emuladíssimo Camões para realizar a feitura de seu canto heróico, gênero misto com a presença marcante de vários elementos épicos. Ressalte-se que esse procedimento gregoriano de imitar a épica era freqüente no Seiscentos ibérico, uma vez que, por falta de uma normatividade que desse conta dos numerosos gêneros que então circulavam, a tendência era que essas novas composições se acomodassem aos gêneros mais bem estabelecidos, como a epopéia e a tragédia. Destaque-se que, na época a que nos reportamos, o crédito máximo é efetivamente concedido ao gênero épico, como se verifica nas justificativas de Manuel Pires de Almeida no seu *Discurso sobre o poema heróico*:

Tem a ação mais perfeita, porque não há mister ajuda de outros, como a trágica dos representantes; o misto induz matérias diversas; consegue maior admiração e deleite; usa do metro mais nobre; e ultimamente a épica é um montão de tragédias (como diz Aristóteles) e como o todo é mais nobre que sua parte, o fica o heróico, respeito da tragédia e dos mais poemas inferiores. Lançados destes fundamentos, por símbolo de sua fortaleza e veneração, davam os antigos coroas de carvalho aos poetas heróicos, como notou Júlio César Scalígero na sua *Poética*, L.1, c. 41.²⁷⁹

²⁷⁸ No final do trabalho consta como anexo a poesia atribuída a Gregório de Matos, exposta lateralmente às estrofes de *Os Lusíadas* de onde o poeta baiano retirou o último verso de cada uma das trinta estrofes de seu poema, exceto de uma estrofe cujo último verso não se conseguiu localizar.

²⁷⁹ ALMEIDA. Discurso sobre o Poema Heróico. (Manuscritos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Lisboa). *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 2, n. 2, 2006, fl. 629v. Disponível em: <www.ufes.br/~mlb/reel2/AdmaMuhana.pdf>. Acesso em: 05 de setembro de 2007.

Portanto, imitar um poema épico de um autor consagrado funcionava como um meio de legitimação de um poeta que visava ascender²⁸⁰ na tradição poética.

Como é sabido, a epopéia situa-se como discurso heróico, subgênero do epidítico, e tem como objetivo louvar os grandes feitos dos homens bons, necessariamente melhores do que somos²⁸¹, cujo verossímil e equivalência decorosa encontra lugar propício de representação no discurso elogioso. Entretanto, para que o discurso elogioso ou panegírico consiga os efeitos de verossimilhança necessários à adesão do público, o poema segue alguns procedimentos preconizados pela retórica, alguns deles fundados, por exemplo, na amplificação das predicções do sujeito do encômio com vistas à composição do exceler. Neste caso, o artífice deve se manter atento aos conhecimentos circulantes e aceitos pela recepção, pois o “opinativo” ou um pensamento circulante, segundo pondera Marcello Moreira, “constitui a base de adesão a partir da qual o discurso poético é produzido com vistas a ser aceito pelo público a que se destina”²⁸². Nesse sentido, para atingir o efeito de verossimilhança, o poema deve respeitar os caracteres agentes “cujas ações e palavras condigam, primeiramente, com a sua idade, condição, sexo e nação, critérios primeiros na produção da caracterização”²⁸³, sendo a consecução desses critérios que tornam o poema digno de confiança. Certamente esse tipo humano modelar, digno de emulação pelos pósteros, somente existe dentro dos discursos elogiosos que o produzem²⁸⁴, o que permite afirmar que o artífice somente irá compor um poema em que a caracterização das personagens seja verossímil, se possuir o domínio dos preceitos da imitação, isto é, o conhecimento dos decoros próprios do gênero e matéria. Importa trazer à luz que “a caracterização ou personificação que se dá no elogio é operada por meio do preenchimento de lugares-comuns retóricos (*loci a persona*) aplicados para construir o caráter virtuoso”²⁸⁵ do ser elogiado, de maneira que o artífice, ao compor esses tipos, deve agir em concordância com as pragmáticas retóricas e poéticas que prescrevem as normas, como também atentar para os usos poéticos, pois os bons

²⁸⁰ PIRES, Maria da Conceição Ferreira. Manuel Pires de Almeida e a Reinvidicação de uma Nova “Homologia” para *Os Lusíadas*. *Revista Camoniana*, 3ª série, v. 17, Bauru, SP: 2005, p. 110.

²⁸¹ ARISTÓTELES, *Poética*, 1448a4.

²⁸² MOREIRA, *opus citatum*, p. 133.

²⁸³ MESNARDIÈRE apud MOREIRA, *opus citatum*, p. 131.

²⁸⁴ MOREIRA, *opus citatum*, p. 131.

²⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 135.

usos é que disseminam os decoros específicos dos gêneros, tornando-os aceitos pela comunidade receptora dos poemas, que os recebe sem maiores estranhamentos, na medida em que os destinatários compartilham dos códigos textuais ou convenções pré-estabelecidas, a exemplo das dilatadas adjetivações que qualificam o herói épico, cuja superioridade das ações, essencialmente acima dos feitos hodiernos, é plausível e, portanto, aceita, pois conforma-se ao *ethos* heróico que compõe a figura do encômio.

Dentre as várias convenções para a épica está o modo enunciativo composto ou misto, diferentemente da tragédia e da comédia, que assumem a narrativa dramática, em que os personagens falam diretamente. A tradição, desde Aristóteles, subministra ao épico a utilização de narrativa mista (diegética e mimética), em que ora o narrador apenas expõe os fatos, ora as personagens falam diretamente. Assim, para ilustrar o argumento, esse filósofo utiliza-se, em sua *Poética*, do exemplo de Homero, segundo o qual teria realizado com excelência a imitação:

Homero, que por muitos outros motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois assim procedendo, não é imitador. Os outros poetas, pelo contrário, intervêm em pessoa na declamação e pouco e poucas vezes imitam, ao passo que Homero, após breve intróito, subitamente apresenta varão ou mulher, ou outra personagem caracterizada.²⁸⁶

Segundo Marcello Moreira, tratar de poesia encomiástica produzida no Seiscentos exige necessariamente o conhecimento dos preceitos retóricos de que se valeram os poetas do Estado Monárquico e do Antigo Regime para produzir as espécies do subgênero elogioso do epidítico²⁸⁷, o que implica conhecer “os procedimentos próprios do gênero retórico no qual se efetua um objeto particular”²⁸⁸. Logo, para além dos decoros poéticos, a análise dos poemas requer a compreensão dos fundamentos retóricos que os embasaram, principalmente quando se trata de discurso heróico, que constitui gênero eminentemente retórico. A esse respeito, importa informar que a *Retórica* aristotélica, ao dividir os discursos em judicial,

²⁸⁶ ARISTÓTELES. *Poética*, cap. 24, 1460a5-11.

²⁸⁷ MOREIRA, *opus citatum*, p. 146.

²⁸⁸ PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001, p. 12.

deliberativo e demonstrativo ou epidítico, divisão que, segundo Quintiliano, “se contentaron todos los antiguos de mayor nombre”²⁸⁹, delegou ao epidítico o fim de vituperar os vícios e louvar as virtudes, princípios que bem se adéquam aos ofícios da poesia, sendo que as poesias que se ocupam do louvor, como a epopéia, são qualificadas como exornativas, como é o caso do panegírico²⁹⁰, o genetlífico, a oração lústrica, o epinício²⁹¹, dentre outros. Nesse sentido, é possível localizar em tratados coetâneos instruções específicas do gênero épico, como é o caso do *Discurso sobre o poema heróico*, discurso em que Manuel Pires de Almeida atualizou alguns preceitos importantes deste gênero discursivo, para o qual prevê como divisão quantitativa o prólogo, a proposição, a invocação, a dedicatória e a narração, além de instruir sobre os elementos que compõem cada parte. Com base nessa divisão destacaremos alguns desses componentes retóricos observados nos poemas em análise, visto que, como discurso heróico, imitaram decoros coetâneos exigidos às temáticas laudatórias e observaremos a atuação desses elementos discursivos nos dois poemas sob enfoque.

É notório, no princípio dos poemas em estudo, a aplicação de premissas exordiais em que se realizam postulados da *proposição*, parte retórica do panegírico que tem por fim apresentar a elevada matéria de que irá discorrer²⁹², o que os poemas realizam em tom altivo e solene, com vistas a adquirir a moção e a benevolência do leitor ante a matéria apresentada, pois, como dizia o anônimo da *Retórica a Herênio*, o início do poema é ocasião em que “deixamos os ouvintes com boa disposição de ânimo”²⁹³. Sobre essa parte introdutória do discurso heróico é apropriado pontuar as esclarecedoras considerações de Manuel Pires de Almeida, quando afirma que a *proposição*

é o lugar primeiro da obra, em que propõe o poeta o que intenta cantar nela: esta seja breve e clara, possível, e em a qual não se ponha o nome próprio do príncipe, ou herói, senão usando-se de

²⁸⁹ QUINTILIANO, *opus citatum*, libro, tercero, cap. IV. § 146.

²⁹⁰ ALÇAÇAR, Bartholomeo. *Delicioso jardim da Rhetorica, tripartido em elegantes estancias, e adornado de toda a casta de flores da eloquência (...)*. Lisboa, Officina de Manuel Coelho Amado, 1750. O panegírico, conforme instrução do padre seiscentista Bartholomeo Alçaçar, “he Oração, com que celebramos toda a vida de huma pessoa” (*opus citatum*, Livro I, p. 43), e que convém dividi-lo, segundo o mesmo autor, em exórdio, proposição, narração, confirmação e peroração, cada parte com suas especificidades discursivas.

²⁹¹ Desses gêneros do discurso tratou Bartholomeu Alçaçar na obra supracitada.

²⁹² ALMEIDA, Manuel Pires. *Discurso sobre o poema heróico*, fl. 633v.

²⁹³ *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005, Livro I, p. 57.

perífrase; em tudo o mais dela não haja circuncisão, nem rodeio algum, senão que o poeta em brevíssimas razões diga o que pretende cantar, compreendendo na proposição toda a ação da fábula e captando atenção com prometer coisas dignas de serem escutadas.²⁹⁴

Esses aspectos enunciados nas considerações de Pires de Almeida sobre os procedimentos introdutórios do poema são devidamente observados na composição gregoriana, como se verifica a seguir:

Gregório de Matos (estrofe 1)

Herói Númen, Herói soberano,
 Cujo esforço, e conceito peregrino
 Transcende os termos do limite humano,
 E quase logra foros de divino:
 Ouvi, se é, que as grandezas do Oceano
 Cabem neste clarim tão pouco fino,
 Que mais preclara tuba, e voz merece
 Cam. Quem a tamanhas cousas se oferece.²⁹⁵

Nessas estâncias iniciais do poema, o ser do encômio é apresentado pela perífrase *Herói Númen*, qualificação recebida pela soberania do combate empreendido na vitoriosa batalha de Porto Seguro, em que os esforços do herói superaram os “termos do limite humano” e quase lograram a este “foros de divino”, de forma que o prólogo, pelo estilo elevado com que apresenta a matéria de que irá tratar, demonstra sincronia normativa aos decoros instituídos ao gênero épico. Pelo *exórdio* nota-se que a *persona* poética demonstra que conhece os lugares retóricos preconizados e a necessidade do cumprimento dos mesmos para a consecução de seu ofício ante a audiência que, cientes dessas normatizações e modelos convencionados, inspecionam os decoros do que lêem e ouvem. Como artifício para louvar o encomiado e para captar a benevolência do leitor, nota-se que o enunciador poético mantém certo distanciamento hierárquico ante a matéria e o herói apresentados, ao deixar o leitor de sobreaviso que tratará de coisas tão altas que a sua pena não será capaz de fazê-lo condignamente, postando-se de maneira humilde ante a grandeza do herói e da matéria do louvor, o que certamente se trata de um entre tantos artifícios retóricos. Reconhece-se neste caso o artifício retórico

²⁹⁴ ALMEIDA, *opus citatum*, fl 633v.

²⁹⁵ MATOS, *opus citatum*, p. 311.

denominado modéstia afetada²⁹⁶ (*infirmas*), também denominado humildade fingida, recurso que constitui tópica muito em voga na poética seiscentista e, particularmente, no panegírico que aciona este lugar-comum, segundo a retórica, como mecanismo de consecução da benevolência do leitor, como meio de torná-lo receptivo ao discurso. Esse artifício da humildade é posto em prática pela *persona* de Gregório de Matos quando enuncia: “ouvi, se é, que as grandezas do oceano/ cabem neste clarim tão pouco fino”. Repare-se nessa sentença que a voz que fala no poema, ao assumir certa rusticidade para laborar a poesia, conjuga dois lugares retóricos: a modéstia afetada e o *labor limae*²⁹⁷ horaciano, (noção relacionada à advertência de Horácio, ao preceituar que a obra de arte deveria ser aprimorada por longos dias antes de ir a público), pois, ao se assumir precária ante a matéria, caracterizando a si própria como “clarim tão pouco fino”, a *persona* realça a consciência de sua precariedade para dispor do devido tratamento que a matéria requer, ao tempo que demonstra o anseio por se aprimorar em busca do refinamento artístico.

No caso de *Os Lusíadas*, a apresentação se estende no decorrer de três estrofes, nas quais expõe, por ocasião da *proposição*, a matéria de que irá tratar. Vejamos essa parte do poema camoniano:

Os Lusíadas - Canto I

As armas e os barões assinalados,
Que da ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados,
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram; (estrofe 1)

²⁹⁶ Robert Curtius em seu já citado *Literatura européia e Idade Média latina*, ao tratar de várias tópicas presentes nos discursos desde os tempos antigos, e particularmente de “Os Topoi do Indizível”, acentua que a raiz desses *topoi* é a “acentuação da incapacidade de dominar o assunto” e que esse procedimento discursivo ocorre desde Homero e se estende por muitos outros autores de renome, que em seus panegíricos argumentam que suas penas não estão à altura de louvar os feitos do sujeito do encômio, agindo assim como forma de valorizar a pessoa homenageada. Curtius, *opus citatum*, p. 213-214.

²⁹⁷ HORÁCIO. *opus citatum*, p. 63. Nesta obra é constante a afirmação de que a obra de arte necessita de árduo trabalho, por parte do artífice, para conseguir um bom resultado, como no excerto seguinte: “vocês, descendentes de Pompílio [lendário rei de Roma], retenham o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas”.

E também as memórias gloriosas
 Daqueles Reis, que foram dilatando
 A Fé, o Império, e as terras viciosas
 De África e de Ásia andaram devastando;
 E aqueles, que por obras valerosas
 Se vão da lei da morte libertando;
 Cantando espalharei por toda parte,
 Se a tanto me ajudar o engenho e arte. (estrofe 2)

Cessem do sábio Grego e do Troiano
 As navegações grandes que fizeram;
 Cale-se de Alexandro e de Trajano
 A fama das vitórias que tiveram;
 Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
 A quem Neptuno e Marte obedeceram:
 Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
 Que outro valor mais alto se alevanta. (estrofe 3)²⁹⁸

Nas duas primeiras estrofes, Camões apresenta a ilustre matéria do poema e, em seguida, na terceira estrofe, leva a termo a amplificação²⁹⁹ da grandeza e imponência de seu canto, ao enunciar que é grande porque canta “o peito ilustre Lusitano/ A quem Netuno e Marte obedeceram”, pois canta matéria tão elevada capaz de superar as mais renomadas autoridade antigas: “Cesse tudo que a Musa antiga canta”, pois cantará coisa de mais alto valor superando a tradição épica antiga.

À *proposição* se segue a *invocação*, parte do poema em que a voz narrativa roga pelo auxílio das musas, deuses ou outras entidades que possam fazê-lo ou, nos termos de Manuel Pires de Almeida, “Invocação, é donde o poeta invoca socorro e ajuda divina, para poder começar e acabar o intento; há de ser breve também; e esta se pode repetir na narração todas as vezes que se oferece tratar de coisa grave e de importância”³⁰⁰. Esse expediente da invocação é comum aos dois poemas sob

²⁹⁸ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* (1524?). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

²⁹⁹ A respeito dessa técnica da amplificação ou sobrepujamento, útil ao panegírico, Curtius assinala que “se uma pessoa deve ser ‘louvada’, é preciso mostrar que ela supera tudo o que lhe é semelhante, servindo-se, para esse fim, de uma forma especial de comparar que denomino ‘sobrepujamento’”, o que se dá, reitera Curtius, com vistas a provar a superioridade do ser eleogiado sobre aqueles a quem a tradição impinge ser excelente naquele aspecto comparado. Esse artifício, conforme o mesmo estudioso, tem emprego sistemático iniciado por Isócrates (*opus citatum*, p. 216, nota 64). É válido lembrar que Quintiliano (Inst., Orat. VIII, 4, 9) nomeia “amplificação” esse instrumento discursivo, trazido por Curtius como “sobrepujamento”, sobre o que esclarece: “A amplificação, baseada na comparação, pede aumento aos menores”, ao referir que o ser louvado há de ter nos discursos os caracteres virtuosos amplificados.

³⁰⁰ ALMEIDA, *opus citatum*, fl.633v.

análise, sendo que a *persona* gregoriana, ao invocar auxílio às musas, procede nos seguintes termos:

Gregório de Matos (estrofes 2 e 3)

Tu, que abres o cristal da Aônia fonte,
Ó doce Musa, se até agora ingrata,
Solta a corrente, porque em verso conte,
O que só cabe em lâminas de prata:
Fecunde esse cristal tão duro monte,
Que se fluido, e belo se desata.

Eu farei, que se admire no universo
Cam. Se tão sublime preço cabe em verso.

3 Sê pródiga comigo, porque vejo,
Que hei de cantar proezas levantadas,
E do ouro, que cria o Lago Tejo
Te farei uns pendentos, e arracadas:
Põe, Musa amada, fim ao meu desejo,
E terás para o colo as congeladas
Lágrimas puras, e no dedo amante

Cam. Outra pedra mais clara, que diamante

O ato de invocar as musas representa, em certa medida, signo de humildade da *persona* elocutória, pela demonstração de uma suposta incapacidade do engenho para atender plenamente à composição do poema, como se a realização do mesmo dependesse necessariamente desse auxílio. É o que se percebe na invocação do poema gregoriano quando a voz enunciativa roga às musas para fecundar “esse cristal tão duro monte” como condição de êxito do discurso. A importância da musa para a correnteza do poema é tanta que a *persona* promete agraciá-la com valorosas prendas, como jóias de ouro e diamantes, pelo cumprimento do pleito. Na épica camoniana, os rogos aos auspícios das musas (Tágides, ninfas do rio Tejo) são desferidos com clamor, para que a obra resulte tão sublime quanto o assunto proposto:

Camões (canto I, 4, 5)

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíloquo e corrente,
Porque de vossas águas, Febo ordene
Que não tenham inveja às de Hipocrene.

Dai-me uma fúria grande e sonora,
 E não de agreste avena ou frauta ruda,
 Mas de tuba canora e belicosa,
 Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
 Dai-me igual canto aos feitos da famosa
 Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
 Que se espalhe e se cante no universo,
 Se tão sublime preço cabe em verso.

Observe-se que, ao rogar pelo auxílio das divindades, a *persona* poética determina que estas devem atentar para as exigências da matéria, pois, se antes cantava apenas em verso humilde – “Se sempre em verso humilde celebrado/ Foi de mim vosso rio alegremente” –, agora diz necessitar de “Um estilo grandiloquo e corrente” adequado à matéria que cantará: “Dai-me igual canto aos feitos da famosa/ Gente vossa, que a Marte tanto ajuda”. Dessa forma, a poesia, ao tempo que solicita o auxílio a tais divindades, parece avisar ao leitor/ouvinte sobre a ciência dos decoros poéticos, uma vez que, sendo matéria alta, o estilo também deveria sê-lo.

Em outras ocasiões, no decorrer do poema, o eu poético camonianiano recorre também à ajuda de entidades divinas para auxiliá-lo na composição. No Canto III, estrofes 1 e 2, tem-se a invocação de Calíope, musa da eloquência e da poesia épica e outras divindades como as ninfas do Tejo e do Mondego, presentes no canto VII estrofes 78 a 87; e no canto X, estrofes 8 e 9 e 145, Calíope torna a aparecer:

Agora tu, Calíope, me ensina/ O que contou ao Rei o ilustre Gama:/ Inspira imortal canto e voz divina / Neste peito mortal, que tanto te ama. (Canto III, estrofe 1)

Põe tu, Ninfa, em efeito meu desejo,/ Como merece a gente Lusitana;/ Que veja e saiba mundo que do Tejo/ O licor de Aganipe corre e mana. (Canto III, estrofe 2)

Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego,/ Por caminho tão árduo, longo e vário!/ Vosso favor invoco, que navego (Canto VII, estrofe 78)

Aqui, minha Calíope, te invoco/ Neste trabalho extremo, por que em pago/ Me tornes do que escrevo, e em vão pretendo,/ O gosto de escrever, que vou perdendo. (canto X, estrofe 8)

Em seqüência às partes introdutórias, nos dois poemas, tem-se a narração, parte do poema que, segundo Bartholomeo Alcaçar, tem por fim ordenar em um ou mais capítulos a matéria proposta pela voz que fala no poema³⁰¹. No caso desse

³⁰¹ ALCAÇAR, *opus citatum*, cap. I, p. 44.

panegírico gregoriano, a sucessão dos fatos narrados está em concordância com os postulados do referido autor, quando aconselha principiar a narrativa enumerando as virtudes do ser louvado e os exemplos buscados em sua vida. Momento em que, por ocasião do louvor, o poeta recorre ao *exemplum* e promove uma comparação entre Dionísio de Ávila e imponentes figuras de heróis da mitologia (Pactolo, Marte e Apolo), realizando, como artifício retórico, a amplificação das predicções do ser elogiado, o que se pode constatar nas estrofes 4, 5 e seguintes:

Nesta do mundo a mais mimosa parte,
 Em cujo soberano, e fértil pólo
 Vos reconhece o mundo novo Marte,
 Onde vos representa novo Apolo:
 Inculcando o valor, engenho, e arte
 Inveja dos murmúrios de Pactolo,
 Mostrastes nesta ação, que tudo alcança
 Cam. Em uma mão a pena e noutra a lança.

Para vencer os fortes adversários
 Vibrastes valeroso a dura espada,
 Para prender aspérrimos contrários
 Inculcastes idéia celebrada:
 Valor, e engenho foram necessários,
 Porque soubesse a fama remontada,
 Partistes tão guerreiro, quão fecundo
 Cam. Ameaçando terra, mar, e mundo.

Note-se que a estrofe 4 inicia a narrativa apresentando a partida de Dionísio de Ávila para o combate heróico, em que o herói é descrito como detentor de incontestas virtudes de guerreiro cortesão, possuidor de engenho e arte, virtudes axiais do nobre herói, descritas no verso “Mostrastes nesta ação, que tudo alcança/ Em uma mão a pena e noutra a lança”, premissas capazes de qualificá-lo como mais artilheiro que o próprio Marte (deus da guerra entre os romanos). Desta feita, utilizando-se do lugar-comum retórico, o topos *armas e letras*, estabelece-se o perfil de um típico personagem épico, cuja narrativa dos feitos deverá dar conta de confirmar, através da sucessão dos fatos, os decoros instituídos.

No caso de *Os lusíadas*, a narrativa propriamente dita principia *in medias res*, no Canto I, estrofe 19, narrando a viagem de *Vasco da Gama* e não o caracterizando.

19

Já no largo Oceano navegavam,
 As inquietas ondas apartando;
 Os ventos brandamente respiravam,
 Das naus as velas côncavas inchando;
 Da branca espuma os mares se mostravam
 Cobertos, onde as proas vão cortando
 As marítimas águas consagradas,
 Que do gado de Próteo são cortadas

20

Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
 Onde o governo está da humana gente,
 Se ajuntam em concílio glorioso
 Sobre as cousas futuras do Oriente.
 Pisando o cristalino Céu formoso,
 Vêm pela Via-Láctea juntamente,
 Convocados da parte do Tonante,
 Pelo neto gentil do velho Atlante.

Do ponto de vista do foco narrativo, os dois poemas assumem o modo narrativo misto, conquanto preponderem em ambos o modo exegetico ou diegetico, em que a *persona* poetica ou o “poeta”, como dizem os textos coevos, fale por sua propria voz narrando os fatos. No poema gregoriano, somente observamos uma passagem em que a personagem se pronunciasse diretamente, assumindo assim a postura dramatica ou mimetica, situacao localizada na estrofe 18, versos 5, 7 e 8, em que a personagem *Dionizio de Avila* se posiciona com sua propria voz:

Nada lhe val que o Cabo diligente
 Futuros antevendo, inopinados,
 Fiado em Deus anima a sua gente
 Talvez com a espada, e tal com os brados:
 Esta é ocasião (diz o valente
 Jurisconsulto aos férvidos soldados)
 Que sempre alcançará fama perfeita
 Cam. Quem do oportuno tempo se aproveita.

Enquanto no poema camoniano, embora predomine a narrativa pura ou diegetica, a interferencia de personagens que se pronunciam diretamente se dá em varias passagens do texto. O herói *Vasco da Gama* se manifesta diretamente a partir da terceira estrofe do canto III e se estende por quase todo o canto:

Canto III, estrofes 3 e 4

Prontos estavam todos escutando
 O que o sublime Gama contaria,
 Quando, depois de um pouco estar cuidando,
 Alevantando o rosto, assim dizia:
 "Mandas-me, ó Rei, que conte declarando
 De minha gente a grão genealogia:
 Não me mandas contar estranha história,
 Mas mandas-me louvar dos meus a glória.

"Que outrem possa louvar esforço alheio,
 Cousa é que se costuma e se deseja;
 Mas louvar os meus próprios, arreceio
 Que louvor tão suspeito mal me esteja;
 E para dizer tudo, temo e creio,
 Que qualquer longo tempo curto seja:
 Mas, pois o mandas, tudo se te deve,
 Irei contra o que devo, e serei breve.

Nos cantos IV e V *Vasco da Gama* volta a se pronunciar diretamente e no canto VIII pode se verificar a fala de Paulo da Gama.

Para além dos elementos estruturais, importa cotejar alguns aspectos relativos à caracterização das *personas* heróicas presentes nos dois poemas sob análise, posto que, segundo nos informa Marcello Moreira, quando da observação dos caracteres agentes das *personas* poéticas do subgênero laudatório, diz verificar “na Europa do século XVI e XVII, uma interseção entre poética e política, já que as preceptivas estabelecem como matéria do louvor apenas aquelas pessoas cuja condição de vida se ajuizava apropriada ao encômio”³⁰². Nesse sentido, o encômio tinha um papel político norteador de condutas éticas e morais, na medida em que as virtudes desses heróis cortesãos serviam para estatuir e preservar a memória desses padrões modelares, que, sendo exemplos de virtude, funcionavam como espelhos em cujos feitos a sociedade deveria se mirar. Isso posto, é possível identificar tanto no caráter de *Vasco da Gama* como de *Dionízio de Ávila* o delineamento das virtudes primaciais do herói cortesão, pois ambos são caracterizados como homens de “armas” e “letras”, expressões que sugerem a conduta virtuosa dos protagonistas, a exemplo dos adjetivos *altivo*, *forte*, *sábio*, *soberbo*, *sublime*, *ilustre*, *temido*, termos que indicam traços essencialmente morais. Nesse tocante, apesar de a épica moderna se amoldar aos paradigmas antigos,

³⁰² MOREIRA, *opus citatum*, p. 134.

cujos modelos tem-se a *Eneida* de Virgílio e a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, é possível detectar distinções entre a épica antiga e a moderna, uma vez que a epopéia antiga enaltecia primordialmente a grandeza física dos heróis, como se pode observar nas *personas* notáveis de Homero. Percebe-se que, à medida que os séculos decorrem, “as personagens épicas vão-se desvestindo dos atributos físicos para se adornarem com valores morais”³⁰³. Nesse sentido, tanto *Vasco da Gama* quanto *Dionísio de Ávila* têm as virtudes morais evidenciadas, suas excelências dos feitos e primores de caráter sobressaem a qualquer outro quesito.

Relativamente à caracterização da figura do encômio, Adolfo Hansen informa que sua composição se dá por meio de preenchimento de lugares-comuns retóricos (*loci a persona*), isto é, por aplicações formulares que se afinam com o caráter virtuoso que os tornam dignos do encômio³⁰⁴ (homem discreto, ilustre, dotado de nobreza, de linhagem elevada, possuidor de força e habilidades bélicas e apreço pelas letras, ou seja, virtudes que fundamentam a dignidade da matéria panegírica), o que significa que esses códigos de honra são reiterados naqueles discursos como forma de edificar esses valores.

Ressalte-se que, embora o herói de *Os lusíadas* seja um modelar cortesão, sendo caracterizado como forte, alegre, sublime, atento, esclarecido, douto, ciente, prudente, valeroso, obediente, religioso, astuto e engenhoso, entretanto, esses caracteres são insuficientes, segundo julgamento de Maria Helena Ribeiro e Luiz Piva, para alçá-lo ao patamar de super-homem: “Gama não é um super-homem. O poeta não no-lo caracteriza superior à condição humana”³⁰⁵, pois se nota em *Vasco da Gama* certas falibilidades humanas como o *cansaço*, *arreceio*, além de algumas falhas do entendimento, não obstante estar envolto num ambiente místico e constantemente ser agraciado com benesses divinais, como exemplificado a seguir:

No feio caminho a noite tinha anelado,
E, as estrelas no Céu, coa luz alhea,
Tinham o largo Mundo alumiado;
E só co'o sono a gente se recreia.
O Capitão ilustre, já cansado
De vigiar a noite que arreceia,
Breve repouso então aos olhos dava,

³⁰³ CUNHA, Maria Helena Ribeiro da; PIVA, Luiz. *Lirismo e epopéia em Luís de Camões*. São Paulo Cultrix: Ed da Universidade de São Paulo, 1980, p. 52.

³⁰⁴ HANSEN, João Adolfo. Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII, *Revista USP*, São Paulo, v. 57, 68-85, 2003, 74-75.

³⁰⁵ CUNHA, Maria Helena Ribeiro da; PIVA, Luiz. *Lirismo e epopéia em Luís de Camões*. São Paulo: Cultrix: ed. Da Universidade de São Paulo, 1980, p. 52.

A outra gente a quartos vigiava;³⁰⁶

[...]

Pergunta-lhe depois, se estão na terra
Cristãos, como o piloto lhe dizia;
O mensageiro astuto, que não erra,
Lhe diz, que a mais da gente em Cristo cria.
Desta sorte do peito lhe desterra
Toda a suspeita e cauta fantasia;
Por onde o Capitão seguramente
Se fia da infiel e falsa gente.³⁰⁷

[...]

Quando Mercúrio em sonhos lhe aparece,
Dizendo: "Fuge, fuge, Lusitano,
Da cilada que o Rei malvado tece,
Por te trazer ao fim, e extremo dano;
Fuge, que o vento, e o Céu te favorece;
Seren o tempo tens e o Oceano,
E outro Rei mais amigo, noutra parte,
Onde podes seguro agasalhar-te."³⁰⁸

Já a *persona* gregoriana, em toda a extensão do poema, aparenta virtudes que a fazem transcender a condição humana e, diferentemente do *Capitão* de *Os lusíadas*, é isenta de falhas, o que a aproxima, neste particular, aos heróis épicos antigos, quase sempre encenados como semideuses, o que pode ser notado, inclusive, pelo epíteto *Herói Númen*, no verso que principia o poema, como em toda a extensão do canto, como veremos em alternados excertos:

Debuxa em bronze, ou metal luzido
Insígnias tais, escreve este letreiro
"São as armas do sábio, e do temido
Dionísio de Ávila Varreiro"
Elas por este nome alto, e subido
Nome terão em todo o mundo inteiro:
Tu por elas lugar te tem a idade
Cam. No templo da suprema eternidade.

Com insultos, e roubos aleivosos
Não perdoando vida, casa, ou muro
Trinta e sete cruéis facinorosos
Roubam a Povoação Porto Seguro:
Para castigo destes criminosos
O fado destinou celeste, e puro
Esse braço, esse peito, esse conselho
Cam. Para leais vassallos claro espelho³⁰⁹.

³⁰⁶ CAMÕES. *Os lusíadas*, canto II, estrofe 60.

³⁰⁷ *Idem, ibidem*, canto II, estrofe 6.

³⁰⁸ *Idem, ibidem*, canto II, estrofe 61.

³⁰⁹ MATOS, *opus citatum*, estrofe 6, p. 311.

[...]

Qual raio, que o trovão tem despendido
 Contra a Nau sobre o túmido alabastro,
 E tendo-a a voraz fogo reduzido
 Em mil pedaços faz o grande mastro:
 Tal se mostrou nas matas o temido
 Contra os imigos valeroso Astro:
 Prostrando tudo sem temer agouros

Cam. Com ferro, fogo, setas, e pilouros.

[...]

Dentro do bosque teatro enfim eleito
 Se trava a briga de uma, e outra parte,
 Quebra-se a espada, e sem romper o peito,
 Que há Deus mais poderoso, que o Deus Marte:
 Zune o pilouro sem fazer efeito,
 Voa a seta, porém a si se parte,
 Que quis Deus despertar no ato presente

Cam. Com tal milagre os ânimos da gente³¹⁰.

Nessas estâncias destacadas, o herói é representado metonimicamente como braço, peito e conselhos celestes e puros, o que o tornam *espelho para os leais vassalos*. Em outra passagem, é temido e *valeroso Astro*, comparado ao raio de um trovão, assim qualificado pela destreza com que age contra os inimigos, “Prostrando tudo sem temer agouros”. Na estrofe 15, o herói é literalmente apresentado de forma magistral, encenando um “Deus mais poderoso, que o Deus Marte”, “Dentro do bosque teatro enfim eleito”, onde se trava a briga entre os criminosos e o ilustre guerreiro, inatingível diante dos ataques a ele desferidos.

Conforme pode-se evidenciar, muitos são os elementos comuns aos dois poemas, conquanto o poema gregoriano não constitua uma epopéia, vê-se o uso de vários expedientes que a retórica prevê ao discurso heróico, a exemplo do estilo, tópicos, entre outros observados, como também alguns elementos que demonstram a transparente imitação, a exemplo da transposição de versos inteiros de *Os Lusíadas* como mecanismo capaz de dar crédito ao poeta que se mostrava atento às orientações circulantes. Sublinhe-se que o ato de transpor reiteradamente versos de um poema de Camões, poeta que à época já compunha a lista dos notáveis, não é um procedimento imotivado por parte do poeta imitador, senão uma forte alusão

³¹⁰ Idem, ibidem, estrofe 12, 314.

mimética de reprodução dos usos e até como reverência à magnitude do poeta emulado.

Percebe-se que, nos poemas gregorianos analisados, tanto esse último composto à imitação de Camões, como os anteriormente expostos, os elementos do engenho particular do poeta, assim como os aspectos imitativos se aliam aos ditames antigos e modernos que prevêem a imitação das idéias generalíssimas dos poetas notáveis e que assim agindo o imitador não comete furto mas sim a verdadeira³¹¹ imitação, como é corrente na *Nova arte de conceytos*, de Ferreira Leitão, como remanescente da noção latina de imitação, pois, como diz Quintiliano, imitar é o mesmo que penetrar nas qualidades do modelo³¹², o que implica em assimilar sua invenção, disposição e elocução. Assim sendo, a *Nova arte de conceytos* orienta que se imite inclusive o estilo de cada autor escolhido *per exempla* sem, no entanto, confundir-se com cópia ou plágio:

Se o fizerdes, sem imitar as palavras, os tropos, os dialectos, & mais accidentes do estylo, pondo o cabedal de vossa casa, ainda que affecteis, & enfeyteis a vossa obra, não vos tornares seus semelhantes, nem sereis bõs imitadores.³¹³

Essas proposições de Ferreira Leitão apresentam sinteticamente importantes noções da *imitatio* de Quintiliano e antecessores seus, dispostas nas muito citadas *Instituições oratórias*, mais precisamente no seu livro X, em que este retor acentua a importância de se ler os autores que desfrutem do melhor conceito, para deles colher o que tiver de mais proveitoso no campo da eloquência, no que concerne às palavras, figuras, sentenças e estilo compositivo, entendimento aproveitado por Ferreira Leitão quando esclarece que o poeta deve imitar as idéias generalíssimas e o modo de compor daqueles que, como Virgílio, Tácito e tantos outros, também aprenderam a compor imitando poetas notáveis, e de tal modo alçaram a excelência:

Assim Virgílio na Eneida imitou o Systema da Iliada; Tacito da Historia o caracterismo de Sallustio; Cícero nas orações a elegância

³¹¹ É comum o termo “verdadeira imitação”, nos tratados do Seiscentos, em referência à imitação bem sucedida.

³¹² QUINTILIANO, *opus citatum*, libro décimo, cap. II.

³¹³ FERREIRA, *Nova arte de conceytos*, p. 158.

de Demosthenes, em que foy emulo de Hortensio: esta he verdadeyra Imitação, em que o imitador não cómette furto; porque as ideas generalíssimas, são huns dictames naturaes, de que tão senhor he o imitado, como quem o imita.³¹⁴

Torna-se patente atentarmos ao enunciado “esta he a verdadeyra Imitação, em que o imitador não cómette furto”, pela preocupação explícita do tratadista em acentuar que ao imitar as idéias universais não comete furto o novo autor, pois as *ideas generalíssimas, são huns dictames naturaes, de que tão senhor he o imitado, como quem o imita*, pois como instruíra Horácio, em sua *Arte Poética*, a matéria pública se tornará de direito privado, se aquele que escreve dominar o assunto e mantendo o escrúpulo não compuser uma tradução literal “ou, imitador, não se meter numas aperturas de onde a timidez ou as exigências da obra o impeçam de arredar pé”³¹⁵, pois as matérias universais concentram em si as fontes a partir das quais todos devem colher os argumentos dos discursos. Horácio traz outra importante informação sobre o valor da imitação e da originalidade ao dizer que “é difícil dar tratamento a argumentos cedidos, mas, a ser o primeiro a encenar temas desconhecidos, ainda não explorados, é preferível transpor para a cena uma passagem da *Ilíada*”³¹⁶. Esse postulado horaciano reitera que o valor primaz dos discursos não está na originalidade, no sentido da coisa primeira ou autêntica, mas deriva, primordialmente, do tratamento como arte dado à matéria, como o fez Camões em *Os Lusíadas* e Gregório de Matos ao imitar Camões.

Entretanto, costumeiramente se lê na crítica sobre as obras atribuídas a Gregório de Matos certo descrédito desta poesia por concebê-la como fruto de imitação, certamente por desconsiderar a prática imitativa como valor primacial para aquela produção poética, lendo-a sob a ótica de fundamentos posteriores, como será abordado no seguinte capítulo.

³¹⁴ *Idem, ibidem.*

³¹⁵ HORÁCIO, *opus citatum*, p. 59.

³¹⁶ *Idem, ibidem.*



Figura 3 – Emblema do engenho. In: RIPA, Caesar. *Iconologia or, moral emblems*. London: Benj Motte, 1709.

4 A obra atribuída a Gregório de Matos sob os enfoques retórico e estético

*Singular foi a estrela que dominou o seu engenho:
porque a toda a circunferência das luzes apolíneas
brilhou com igualdade senhoril.*

Manuel Pereira Rabelo

A produção atribuída a Gregório de Matos é extensa como também o é a crítica sobre as produções que estão sob a alcunha desse poeta seiscentista, muitas delas formuladas em pressupostos que desconsideram o processo mimético daquele fazer artístico como seu principal fundamento, lendo-as com critérios alheios àquele tempo.

Essa crítica anacrônica, especialmente os estudos produzidos no século XIX, comprometeu não apenas a produção gregoriana como também a lavra poética do período seiscentista como um todo nomeada por essa crítica pelo termo “barroco”. Registre-se que o uso do termo “barroco” para representar as produções artísticas do século XVII passou a existir de forma conceitual em 1888, na obra *Renascença e Barroco* de Heinrich Wölfflin³¹⁷. Antes de Wölfflin, em 1855, fazendo despontar crescente interesse pelo termo, Jacob Burckhardt usou o termo *barockstyl* associando a idéia de “barroco” à noção de decadência, posto que “barockstyl” adveio de um dialeto selvagem de uma remota linguagem, de sorte que as críticas feitas no século XIX sobre as produções do “barroco”, associando-o anacronicamente como categoria estética, vêem-no como estilo fechado, irregular em oposição ao “clássico” que representava então uma idéia unívoca de objetividade, sobriedade e clareza. Lembre-se com João Adolfo Hansen que, na morfologia de Wölfflin, “clássico” é definido como “formal”, logo, “barroco” implica “informalidade”, obscuridade³¹⁸. Em síntese, tais expressões carregam em seu bojo uma semantividade depreciativa que, por sua vez, estende-se aos poetas que assim versaram.

³¹⁷ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. São Paulo, Perspectiva, 1989.

³¹⁸ HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o “Barroco”. *Revista do IFAC*, n. 4, p. 11-20, 1997, p. 1.

Existe, todavia, uma corrente contemporânea de estudos da teoria literária, na qual ancoramos nossos estudos, exercida na atualidade pelo professor João Adolfo Hansen³¹⁹ e outros autores antes citados, que argumenta que a terminologia e as noções que o termo “barroco” encerra constituem anacronismos e que este, por ser posterior e deformador ao período a que remonta, encerra noções apriorísticas ou dedutivas, pois as noções de “barroco” como “hermetismo”, “afetação” e “mau gosto”, como também são qualificadas as glosas poéticas do período, não dão conta do sistema representativo daquelas poesias. Nesse sentido, o citado estudioso informa que a história literária e a história das artes costumam aplicar às obras do século XVII e XVIII critérios exteriores a esses tempos, orientando essa aplicação nocional às produções retóricas letradas como universalização de categorias neoclássicas e românticas. Dentre tais noções, enquadram-se as de “psicologia”, “autor”, “originalidade”, “plágio” e “público”:

quando a noção de “barroco” se aplica às representações do século XVII, não passam de generalidades formuladas como deduções e analogias – informalidade, irracionalismo, pictórico, fusionismo, desproporção, deformação, acúmulo, excesso, [...] dualidade, angústia, jogo de palavras [...] certamente, o termo pode ser usado como se usa qualquer outra etiqueta arbitrária para classificar operatória e descritivamente um *corpus* determinado [...] São criticáveis seus usos quando implicam a classificação e a unificação dedutivas e transistóricas das representações das letras dos século XVII.³²⁰

Depreende-se do estrato referido que se torna oportuno rever a universalização das categorias românticas que, desde o século XIX, norteiam a concepção de “barroco” como categoria estética, sendo este anacronismo emergido e cristalizado pela perspectiva do pensamento romântico ainda, nos tempos atuais, fortemente propalado na historicidade da literatura brasileira. Em linha teórica de veio romântico e moralista encontra-se a crítica de Adolfo Varnhagen, que em sua obra *Florilégio da poesia brasileira*, (1850), excluiu poemas satíricos gregorianos, por considerá-los obscenos³²¹. Outros críticos do século XIX seguiram linha semelhante

³¹⁹ HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Revista Teresa*, São Paulo, n. 2, p. 10-66, 2001.

³²⁰ *Idem, ibidem*, p. 14.

³²¹ MATOS, Gregório. *Florilégio da poesia brasileira*. Por Francisco Adolfo de Varnhagen. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1946, 3 tomos, tomo I.

a Varnhagen, a exemplo de Araripe Júnior, José Veríssimo e Sílvio Romero, eleitos, nesse estudo, dentre os muitos que discorreram a respeito da produção do século XVII, sobretudo da poesia atribuída a Gregório de Matos, para evidenciarmos a acepção desistoricizada presente nessa crítica, guiada por critérios distintos daquele tempo, em que as poesias são lidas como expressão do autor ou ainda como reflexo da raça ou meio social em que viveu o poeta empírico. Destaque-se ainda a crítica de Sílvio Júlio, que em suas obras *Penhascos*, (1933) e *Reações na Literatura brasileira*, (1938) orientado pelo critério de autoria e plágio, emite juízos de extremada carga depreciativa ao poeta baiano, segundo o qual Gregório teria furtado os versos de Gôngora e Quevedo.

Essa leitura dos citados críticos se opõe à vertente teórica de orientação retórica que concebe a poesia seiscentista, retoricamente regrada, como usos particulares de um discurso coletivo, cujos argumentos poéticos são colhidos das tópicas e embasados em preceitos definidos.

O recorte empreendido sobre os referidos críticos de orientação romântica deu-se pelo particular enfoque apresentado pelos mesmos sobre a poesia gregoriana como discurso subjetivo, elemento que entendemos concentrar a marca mais significativa da poesia romântica, assimétrica à condição retórica e coletiva daqueles poemas. Exatamente por essa crítica compreender aqueles poemas ora como plágio, ora como fruto da expressão de um eu concreto é que se construiu a adversa personalidade do poeta Gregório de Matos a partir de tais fontes.

4.1 Gregório de Matos: o homem e a suposta obra

Dentro da compreensão crítica das formas cultas seiscentistas ora empreendida, à luz da retórica, faz-se relevante enunciar alguns aspectos mais evidentes que tornam reconhecida a filiação de Gregório de Matos ao universo letrado da sociedade em que viveu, a exemplo dos seus manifestos códigos de composição extraídos de fontes preceituais mais renomadas de retórica e poética e de sua inserção no ambiente palaciano dos avançados anos do dezessete ibérico, sendo filho de abastado senhor de engenho, descendência que explica sua

formação em direito pela academia lusitana e o desempenho de cargos públicos representativos como os de juiz, desembargador da Relação Eclesiástica da Bahia e clérigo³²².

No entanto, seu laborioso exercício poético, mormente as incisivas poesias satíricas atribuídas à sua indústria, custaram-lhe a alcunha de “Boca do inferno” e seu conseqüente degredo para Angola, como também a produção poética como um todo atribuída a seu engenho, do ponto de vista editorial, constitui-se, através dos tempos, em inumeráveis problemáticas que vão desde a recolha por copistas dos poemas manuscritos apógrafos³²³ que circulavam através de folhas volantes no recôncavo baiano à crítica posteriormente realizada sobre esses textos. Grande parcela dessa controversa crítica gregoriana, no que concerne à “autoria” das poesias, deveu-se ao fato de não se ter conhecimento de nenhum texto autografado por este poeta, tampouco o estabelecimento do cânone gregoriano, mas, sobretudo, pela leitura abstraída dos poemas da acepção retórica que os fundamentava.

A obra de Gregório, escreve Segismundo Spina, “foi, sem dúvida, o primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na Colônia”³²⁴, numa referência aos manuscritos do poeta que circulavam manualmente nas cercanias do recôncavo baiano do Seiscentos. A recolha desses escritos foi realizada somente mais de quarenta anos após sua morte por colecionadores e apreciadores daquelas produções que se ocuparam em preservá-las, aos quais se deve a existência de grande parte desses textos. Cite-se o Licenciado Manuel Pereira Rabelo que recolheu os poemas que hoje compõem os vários códices manuscritos de tradição gregoriana, os quais deram origem às várias antologias impressas atualmente conhecidas. Algumas dessas poesias que compõem os manuscritos, segundo Manuel Pereira Rabelo, foram colhidas diretamente da oralidade, através de pessoas que de memória citavam os textos. Obviamente que dessa ocorrência derivaram todas as alterações que tal prática implica, além de algumas poesias, segundo o próprio Licenciado, estarem já “destruncadas” pelo tempo quando de sua recolha. O fato é que o acesso que hoje temos às produções gregorianas deveu-se a essa atitude do Licenciado Pereira Rabelo, que, não obstante a falha do método

³²² PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Matos e Guerra: Uma re-visão biográfica*. Salvador: 1983.

³²³ O termo apógrafos aqui significa não anotados pelo autor, mas por copistas, obviamente que a partir de um ou mais autógrafos.

³²⁴ SPINA, Segismundo *apud* CAMPOS, Haroldo. *O seqüestro do barroco*, 1989, p. 37.

utilizado na recolha e preservação dos manuscritos³²⁵, permitiu conservá-los, ainda que precariamente.

Sobre o poeta Gregório de Matos, praticamente a totalidade de informações que se tem concentra-se na obra de Manuel Pereira Rabelo que compôs uma miscelânea textual sobre a vida do poeta, sob o título *Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos e Guerra*, num gênero aparentado ao que se conhece hoje por biografia. Consta-nos que essa obra de Pereira Rabelo teria fornecido os dados para a biografia homônima do poeta composta em 1841 pelo cônego Januário da Cunha Barbosa.

Sobre o gênero em que Pereira Rabelo compôs o relato da vida de Gregório de Matos, informa o professor Marcello Moreira, pesquisador dos códices de tradição gregoriana, que o que tradicionalmente a crítica concebe como biografia deste poeta configura-se como um gênero retórico chamado *Vida*, espécie de discurso fictício, portanto sem o compromisso de informar objetivamente e empiricamente sobre determinado autor. De sorte que o gênero *Vida* circunscreve-se como um discurso regado por prescrições retóricas com vistas à encomiar determinado sujeito considerado digno de louvor que, por via de um panegírico, realiza o encômio ou a “memória panegirical”³²⁶ através de articulações de lugares-comuns típicos do gênero, em que se usam elementos retóricos próprios do louvor, como meio de amplificar as virtudes do sujeito encomiado.

No caso da *Vida* do poeta em estudo é-nos patente a semelhança desta obra com as *Vidas* circulantes entre os antigos, como evidenciado no modelo deixado pelo autor Plutarco, que vastamente discorreu no citado gênero em sua obra *as Vidas paralelas*, tanto no plano estrutural quanto temático, em que o

³²⁵ Sobre os códices que são de conhecimento do público constam na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro um total de 15 documentos. Viemos a saber por James Amado, em sua edição de 1969, que existem na Biblioteca Histórica do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, dois códices que pertenceram a Francisco Adolfo Varnhagen, nessa mesma obra James Amado enumera relação dos 17 códices gregorianos conhecidos e dedica especial atenção ao *Códice Manuel Pereira Rabelo*, de propriedade do professor Celso Ferreira da Cunha, presenteado pelo bibliófilo espanhol Eugenio Asensio, 1962. Segundo atesta James Amado este códice concentra grande valor especialmente pela riqueza de informações contidas nas “legendas-título” e à margem dos versos. Também, desde 1969, estão inventariados, em Portugal 9 códices, atesta Rocha Peres em artigo publicado na revista *Ocidente*, intitulado *Gregório de Matos e Guerra: os apógrafos em Portugal*. Gilberto Mendonça Teles, em sua antologia *Se souberas falar também falaras*, de 1989, revelaria a existência de outro códice em Portugal sob a posse de um particular e que hoje encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa. Além dos citados códices, é sabido da existência de mais dois constantes na *Lybrary of Congress*, em Washington.

³²⁶ MOREIRA, *opus citatum*, p. 82.

conteúdo da obra é composto por relatos vivenciados, a partir dos quais o autor da composição toma uma personalidade verídica como referência e relata episódios empíricos mesclados a fatos anedóticos e louvores ao encomiado, sempre amplificados segundo o efeito desejado. Sobre tais evidências, atesta o professor Marcello Moreira³²⁷ que a obra do citado “biógrafo”, no período de sua escrita, não tinha o compromisso com o real vivido da forma como a crítica posterior a leu ao longo dos tempos, portanto, tais leituras procederam desconsiderando os preceitos retóricos do gênero *Vida*, cujos elogios à *persona*, via de regra, funcionavam apenas como preenchimentos dos lugares-comuns sem o compromisso com a empiria dos relatos, argumento posto nos seguintes termos:

Se a VIDA/ DO/ Excelente Poeta Lirico/ O DOUTOR/ GREGORIO DE MATOS/ GUERRA se insere no gênero da memória panegírica, como cremos que o esteja; se os caracteres tipificadores do encomiado articulam-se no discurso laudatório como conjunto de *topoi* que criam a personagem segundo critérios discursivos mais ou menos fossilizados, herdados da Antigüidade, onde já se articulavam para encômio e preservação panegírica da memória, prática letrada, aliás, de que encontramos precedentes não só na Antigüidade, mas também na Idade média [sic] e Renascimento – períodos nos quais o objeto do discurso laudatório passa a ser também poetas, pintores e escultores –, todos os dados caracteriais, todos os *topoi*, que se organizaram não apenas na *Vida*, mas igualmente em outras formas de paratexto participantes do códice, deveriam ser lidos como ficção e não como vida vivida.³²⁸

Sendo assim, “a *Vida* justifica-se na medida mesma em que ela justifica a construção de um monumento eficiente para a perpetuação de uma memória de que ela faz parte”³²⁹ dentro dos pressupostos que a ficção permite. Entretanto, referindo-se à já citada biografia composta por Januário da Cunha Barbosa, Adolfo Hansen atenta para o fato de que “os tempos eram românticos e a ficção não foi lida como ficção”³³⁰ mas como dados supostamente vivenciados pelo poeta Gregório de Matos. Porém, mesmo o editor James Amado, cujo trabalho de edição dos códices gregorianos constitui-se na mais completa antologia do poeta até o presente

³²⁷ *Idem, ibidem.*

³²⁸ *Idem, ibidem*, p.87.

³²⁹ *Idem, ibidem*, p. 82.

³³⁰ HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*, p. 34.

momento publicada, delega à obra de Pereira Rabelo um tratamento documental, como veremos:

Assim, pois, para a fixação da imagem do poeta utilizei unicamente dois *documentos*, os mais longos e os mais importantes, dedicados à figura de GM e à sua obra: a biografia feita pelo Licenciado Manuel Pereira Rabelo e sua coleção de quatro volumes do verso gregoriano, e o livro de Araripe Júnior, *Gregório de Matos*, editado em 1894.³³¹

Como se pode constatar no fragmento acima, James Amado, na esteira das críticas mais freqüentes, cita literalmente a *Vida* composta por Pereira Rabelo como documento. A menos que o termo documento esteja empregado numa acepção genérica de qualquer escrito, demonstra que o autor efetivamente se serve do texto de Rabelo como biográfico. Porém, o mesmo James Amado assinala o caráter elogioso e anedótico da *Vida* composta pelo Licenciado. Veja-se:

Manuel Pereira Rabelo, Licenciado baiano de prosa ‘esparcida’ e desenfreada, era um fiel de GM, então ainda muito vivo na memória da Bahia, e lhe fez o *elogio*, recolhendo o anedotário a respeito do poeta, e realizando a melhor, a mais rica, a mais cuidada cópia de seu verso tão numeroso. Como se compreende em sua obra de tanto amor, o Licenciado busca ao longo de sua *louvação* de GM [...] o Licenciado *criou* outro Licenciado, apenas um tanto mal criado e pornográfico.³³²

Note-se no excerto a alusão a Gregório de Matos como criação elogiosa de Rabelo: “o Licenciado *criou* outro Licenciado”. Nesse sentido é que Adolfo Hansen adverte tratar-se de um retrato biográfico encomiástico³³³, uma vez que o retrato do poeta é ali composto de forma a lhe realçar os feitos e edificá-los à posteridade. O próprio Pereira Rabelo justifica o motivo de ter escrito o encômio como forma de preservar a memória do poeta, já que, segundo o mesmo, Gregório foi relapso em fazê-lo³³⁴. As afirmações do professor Antônio Dimas endossam o caráter não biografista da obra de Rabelo, pois para este crítico trata-se de um texto tortuoso,

³³¹ AMADO, James. In: MATOS, *opus citatum*, p. 18. Grifo meu.

³³² *Idem, ibidem*. Sem grifos no original.

³³³ HANSEN, *opus citatum*, p. 30.

³³⁴ RABELO, Manuel Pereira (Licenciado). *Vida e morte do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra*. In: AMADO, *opus citatum*.

pouco objetivo e, sobretudo, anedótico³³⁵. Dimas atribui a ausência de dados biográficos de maior respaldo sobre o poeta em questão à leitura acomodada do texto de Rabelo por aqueles que dela se bastaram para tecerem seus juízos fantasiosos acerca do poeta baiano, sobre o que assegura o crítico: “Descende dela [da leitura do texto de Pereira Rabelo] todo um legendário que se criou em torno do Poeta e que se foi avolumando graças à inércia intelectual que não exigia pesquisas de fontes primárias”³³⁶. Acrescenta ainda este estudioso que “essa criatividade fantasiosa, produto da imaginação e não da investigação, perdurou até pouco e foi responsável por uma “romantização” de Gregório de Matos, compatível com o desconhecimento generalizado sobre o século XVII baiano”³³⁷.

Neste caso, o que se lê na crítica oitocentista sobre o poeta tem como fontes ou a citada *Vida* ou os próprios poemas, duas fontes ficcionais. Isso posto, vê-se que tais informações estão construídas em bases movediças, de onde certamente partem muitas contradições, pois que, não obstante o caráter edificante da poesia e da *Vida*, enquanto gêneros memorialísticos, artificialmente construídos, são artefatos discursivos não passíveis de constatação empírica.

O que se sabe inegável é que a tradição da obra dita gregoriana tem existência concreta, historicamente definida, cuja produção apócrifa foi colhida posteriormente ao óbito do suposto autor e reunida na obra do Licenciado Manuel Pereira Rabelo sob o título de “Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra”, a partir da qual assume-se a coletânea de poemas circulantes na Bahia do século XVI e XVII como de autoria de Gregório de Matos e Guerra. Ressalte-se que autoria é aqui entendida diferentemente das noções contemporâneas que implicam índice de autenticidade, propriedade e correlatas, pois, como já dito, são pressupostos alheios ao tempo das produções de tradição gregoriana, pois a noção de autoria marcada pelo critério romântico pressupõe uma “individualidade empírica responsável, como causa criadora de objetos sob a rubrica de um nome próprio, índice de autenticidade e propriedade”³³⁸, logo, “o nome de *autor* classifica uma identidade civil-profissional: identifica um proprietário, regula

³³⁵ DIMAS, Antônio. Gregório de Matos: poesia e controvérsia. In: *América Latina, palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial/ Campinas: Editora UNICAMP, 1993, v. 1, p. 335-357, p. 339.

³³⁶ *Idem, Ibidem.*

³³⁷ *Idem, Ibidem.*

³³⁸ HANSEN, Autor. In: JOBIM, José Luis *et alii*. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11.

direitos autorais sobre a originalidade de seu eu exposta às apropriações diferenciadas e diferenciadoras de seu valor”³³⁹. Assim, o nome próprio Gregório de Matos e Guerra, a quem se atribui a maior parte das composições poéticas do Brasil colonial, funciona, no dizer de Hansen, apenas como uma “etiqueta”, cuja produção retoricamente regrada é supra-individual, anônima e coletiva, o que desautoriza analisá-la pelas normas que regulam a noção de autoria, originalidade ou plágio, pelo menos não conforme as noções atuais, segundo Hansen. Lembre-se que se trata de uma produção poética controlada por um conjunto sistêmico de normas e padrões que concebem o poeta como artífice que projeta no poema uma engenhosidade discursiva específica e o poema é concebido como artefato, distinto da noção de criação, estética ou expressão. Sob esse prisma o poeta assume o posto de um produtor que não dispõe da propriedade de seu bem, pois não detém plena jurisdição ante a empresa produzida, uma vez que a matéria dos poemas constitui tópica comumente versada, bem como as técnicas e instruções dos gêneros seguem decoros e prescrições definidas. Portanto, a originalidade do seu “eu” localiza-se contrariamente à noção de poeta como portador de uma autêntica potencialidade criadora tão corrente no romantismo e que direcionou a leitura oitocentista das letras escritas no Seiscentos, sobretudo pela ação do sistema brasileiro de ensino de literatura a partir do século XIX, impregnado de ideais nacionalistas, pois, como assegura Hansen, “a partir de 1838, principalmente, tanto a teologia-política quanto a retórica foram sistematicamente eliminadas nas leituras feitas dessas letras no programa nacionalista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro”³⁴⁰. Disso decorrem algumas implicações significativas na historiografia literária, conforme também anota o crítico referido:

³³⁹ *Idem, ibidem.*

³⁴⁰ HANSEN. Entrevista. *Questões para João Adolfo Hansen*. Vitória da Conquista-BA. Edições UESB, 2005 (Entrevista com: Alcir Pécora, Maria Abreu, Luiz Costa Lima e Roger Chartier), p. 15. Sobre a atuação ideológica do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro de “abrasileiramento” da Literatura, o professor Marcello Moreira tece esclarecedoras considerações em sua tese de doutorado (MOREIRA, *Crítica Textualis* [...], p. 35). Para esse estudioso a biografia de Gregório de Matos, escrita e publicada pelo Cônego Januário da Cunha Barbosa, a partir do texto da “Vida” composta por Pereira Rabelo, situa-se como parte de um conjunto de textos publicados pelo cônego, na década de 40 do século XIX, na *Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, atendendo ao propósito desse programa que visava “a coleta e publicação de documentos relevantes para a história do Brasil e o incentivo, ao ensino público, de estudos de natureza histórica” (GUIMARÃES, Manuel Luís Salgado *apud* MOREIRA, *opus citatum*, p. 35).

No lugar de mimesis aristotélica, passou-se a falar de expressão; no lugar da representação de sujeitos de enunciação e destinatários por preceitos não-psicológicos, como os caracteres e paixões, passou-se a propor a psicologia e a estética, no lugar da hierarquia definida em termos teológico-políticos, passou-se a falar de “oposição crítica”, de prenúncios, antecipações e manifestações do Nacional e também de “artificialismo”, “excessos”, “jogo de palavras” etc. Diria que os programas romântico-positivistas foram muito eficazes, pois eliminaram o específico dessas letras.³⁴¹

Essa romantização é evidenciada em vasta crítica, cuja prática de construir o indivíduo através de textos ficcionais foram responsáveis por cristalizar uma fantasiosa figura de Gregório que perdura até o presente. Essa construção quimérica retomada na crítica gregoriana será observada nos parágrafos seguintes em escritos de alguns teóricos positivistas de maior renome, cite-se Araripe Júnior, José Veríssimo e Sílvio Romero.

4.2 A controversa crítica oitocentista

Os acerbados e contraditórios elogios de Araripe Júnior ao poeta baiano em seu livro intitulado *Gregório de Matos*, editado em 1894, também são objeto de apreço de James Amado, segundo o qual a obra de Pereira Rabelo e a coleção de quatro volumes do verso gregoriano do livro citado são os mais longos e importantes dedicados à figura do poeta³⁴². Em sua obra, James Amado é enfático ao anunciar que “o trabalho de Araripe Júnior faz plena justiça à criação artística de GM”³⁴³. Os pareceres de Araripe Júnior sobre o poeta, transcritos por James Amado, valem a pena ser evidenciados: “o verdadeiro satírico é Aristófanes; é Diógenes, na antiguidade; é Gregório de Matos nos tempos modernos”³⁴⁴. Nesse fragmento, ao articular os antigos comparando-os ao poeta baiano, retoma este crítico uma prática discursiva largamente exercitada no século XVII, a exortação de uma *persona* via *exempla* de modelos antigos. Mas, ao tempo em que Araripe Júnior aparenta

³⁴¹ *Idem, ibidem.*

³⁴² AMADO, *opus citatum*, p. 18.

³⁴³ *Idem, ibidem*, p. 19.

³⁴⁴ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Gregório de Matos* apud AMADO, James. p. 19.

conhecer os preceitos retóricos da Antigüidade, retomados e postos em prática no Seiscentos, articula-os e os confunde ao mencionar que o “lirismo [de Gregório de Matos] ascendeu à originalidade de um Petrarca sertanejo”³⁴⁵. Dessa forma, Araripe exalta a suposta originalidade como motivo de elogio ao poeta, quando na verdade sabe-se tratar-se de um valor extemporâneo às práticas letradas do Brasil colonial, pois ao poeta seiscentista, reafirma Hansen,

nada é mais estranho que a originalidade expressiva, sendo a sua invenção antes uma arte combinatória de elementos coletivizados repostos numa forma aguda e nova, que, propriamente, expressão de psicologia individual “original”, representação realista-naturalista do contexto, ruptura estética com a tradição etc.³⁴⁶

Da forma como Araripe se expressou, ao comparar o poeta Gregório de Matos ao italiano Petrarca, relacionando os supostos escritos do brasileiro a uma espécie de *Petrarca sertanejo*, parece dizer que o poeta imitou Petrarca, ao tempo em que inovou, por lhe acrescentar traços característicos do sertão baiano, como se, paradoxalmente, afirmasse que o poeta operou uma *imitação original* ao perceber, em seus escritos, traços característicos da alma do povo brasileiro. O procedimento imitativo que Araripe Júnior certamente observou ao comparar as produções de ambos os poetas é patente como prática emulativa, já que o original, no sentido do autêntico caudatário das concepções burguesas de arte como produto mercantil, para aqueles poetas não constituía um fim.

Muito embora a crítica de Araripe Júnior a Gregório de Matos ora se mostre claramente elogiosa, o crítico não se exime de despejar-lhe invectivas em despreço às atitudes do mesmo, a saber: “um notabilíssimo canalha, eis o que ele era”³⁴⁷. Expressões jocosas e injuriosas de forte inclinação depreciativa e condenatória como “cínico”, “fauno”, “ímpio”, “escatológico”, “rancoroso”, freqüentemente desferidas, tanto ao artífice quanto ao homem Gregório de Matos, são mescladas a declarações como “lírico que era e da melhor espécie” e “tremendíssimo talento”³⁴⁸ e afirmações extremas do tipo “era ele talvez o único espírito culto que se exprimiu em português no século XVII”³⁴⁹.

³⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 18-22.

³⁴⁶ HANSEN, *opus citatum*, p. 32.

³⁴⁷ *Idem, ibidem*.

³⁴⁸ *Idem, ibidem*.

³⁴⁹ *Idem, ibidem*.

É relevante frisar que Antônio Dimas, ao observar as controversas apreciações de Araripe Júnior sobre o poeta Gregório de Matos, conclui:

entre a estroinice pessoal e a qualidade poética de Gregório de Matos está a raiz de uma perplexidade que, durante muito tempo, obcecava a atenção de uma crítica moralista, como se qualidade literária e recato pessoal fossem fatores necessariamente convergentes.³⁵⁰

Percebe-se nessa afirmação a tendência contumaz dessa crítica em reconhecer a poesia do *boca de brasa* como fiel reflexo da índole “licenciosa” do autor, isto é, em tecer a composição do perfil do autor empírico com base no texto por ele produzido e, da mesma forma, construir sentido em suas poesias a partir das duvidosas informações lidas como biográficas, prática comumente evidenciada nos escritos avaliativos oitocentistas e posteriores, desconsiderando com isso os preceitos retóricos que motivaram e instruíram a pena do poeta, como bem demonstram os estudos que efetivamente se debruçam sobre as fontes primárias coevas ao século XVII.

Em linha positivista semelhante à de Araripe Júnior, José Veríssimo demonstra assumir o mesmo procedimento acima citado, ao ler as poesias de Gregório de Matos como documentos que expressam a pessoa do poeta, como nos deixa reconhecer claramente no fragmento seguinte: “acham-se-lhe fartos documentos deste seu estado d’alma, em todo revelador de pouco espírito, em vários passos de sua obra”³⁵¹. Para essa afirmativa de conotação subjetivista, Veríssimo fez-se valer da leitura da *Epístola ao Conde de Prado*, filho do governador-geral Marquês das Minas, poema admitido como sendo de Gregório de Matos, texto lido e assimilado pelo crítico como documento em que o poeta se auto-elogia, ao tempo em que revela sua insatisfação ante o tratamento a si próprio despendido pelas autoridades locais. Vejamos um trecho do poema que embasou este estudioso:

³⁵⁰ DIMAS, *opus citatum*, p. 343.

³⁵¹ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981, p. 77.

Era eu em Portugal
 Sábio, discreto, entendido,
 Poeta melhor que alguns
 Douto como os meus vizinhos.

E chegando a esta terra
 Logo não fui nada disto
 Porque um direito entre tortos
 Parece que anda torcido.
 [...].³⁵²

De fato, são muitas as informações presentes nesses versos que delegam ao leitor desavisado dos preceitos que regem a ficção poética lerem-no como experiência vivida pelo poeta, pela presença reiterada da primeira pessoa, bem como pelas coincidências entre os caracteres da *persona* poética e as informações “biográficas” do suposto autor. Vale lembrar que o “eu” enunciativo, neste caso, não pressupõe leitura subjetiva da *persona* poética, tampouco do autor, como o quis Veríssimo, uma vez tratar-se de discurso retórico alimentado em tópicos, em que esse “eu” resulta de técnicas que constroem tipos e personagens oriundos de padrões formulares e previsíveis que encerram virtualidades cristalizadas, logo, não pode ser referido como expressão de interioridade psicológica de um sujeito autônomo e particular.

A propósito das tópicos que compõem esses sujeitos formulares é comum ler-se na poesia de ascendência gregoriana, como já observado neste trabalho, o argumento do prudente/néscio, como encenados no poema acima, pelas respectivas expressões “direito” e “tortos” (“direito entre os tortos”), em que a *persona* diz que aos prudentes é pertinente afetar vulgaridade ao relacionar-se com os néscios (“tortos”).

A operacionalização desses códigos poéticos, à luz da compreensão da teoria da literatura oitocentista, embasou várias outras observações de José Veríssimo acerca do poeta baiano, crítico que a partir de leituras da *Vida* e dos poemas, caracterizou Gregório de Matos como

um reles boêmio, quase louco, sujo, maltrapilho, a percorrer os engenhos do Recôncavo, de viola ao lado, tocando lundus e descartando poesias obscenas para regalo, naturalmente, de devassos e estúpidos Mecenas da roça, que lhe nutriam a gulodice senil.³⁵³

³⁵² *Idem, ibidem*, p. 77-84.

³⁵³ *Idem, ibidem*.

Ou ainda,

É de todo impertinente supor-lhe filosofias e intenções morais e sociais. É simplesmente um nervoso, quiçá um nevrótico, um impulsivo, um espírito de contradição e denegação, um malcriado rabugento e malédico. Mas estes mesmos defeitos, se lhe não permitem figurar com a nomia com que o fantasiaram [...]³⁵⁴

Logo em seguida, no mesmo parágrafo, José Veríssimo, não obstante desconsiderar que a obra do poeta engendre qualquer alusão moral ou social, diz:

Em todo caso, mereceria Gregório de Matos aquela apreciação se houvera apenas sido o poeta satírico de sua obra e da tradição, o díscolo que só ele entre os seus contemporâneos malsinou do regime colonial e dos vícios públicos e particulares que o pioravam, e que num impulso de despeito pessoal, foi o único do pensamento da nossa independência.³⁵⁵

A contradição situa-se principalmente no fato de o crítico negar qualquer conotação de ordem filosófica e moral na obra em apreço e em seguida enxergar no pensamento do poeta um precursor dos movimentos de independência do Brasil colonial. Como essa crítica fundamenta-se nos poemas, eis os versos gregorianos que embasaram as reflexões de Veríssimo:

[...]

Que os Brasileiros são bestas,
e estarão a trabalhar
toda a vida por manter
maganos de Portugal.
Como se vir homem rico,
tenha cuidado em guardar,
que aqui honram os mofinos,
e mofam dos liberais.
No Brasil a fidalguia
no bom sangue nunca está,
nem no bom procedimento,
pois logo em que pode estar?
Consiste em muito dinheiro,
e consiste em o guardar,
cada um o guarde bem,
para ter que gastar mal.
Consiste em dá-lo a maganos,
que o saibam lisonjear,

dizendo, que é descendente
da casa do Vila Real.
Se guardar o seu dinheiro,
onde quiser, casará:
os sogros não querem homens,
querem caixas de guardar.
Não coma o Genro, nem vista
que esse é genro universal;
todos o querem por genro,
genro de todos será.
Oh assolada veja eu
Cidade tão suja, e tal,
avesso de todo o mundo,
só direita em se entortar.
Terra, que não parece
neste mapa universal
com outra, ou são ruins todas,
ou ela somente é má.
[...]

³⁵⁴ *Idem, ibidem.*

³⁵⁵ VERÍSSIMO, *opus citatum*, p. 81.

É comum à crítica do século XIX conceber a licenciosidade das sátiras de tradição gregoriana que, como se sabe, é própria do decoro do gênero satírico, como reflexo desse anedotário que desenha a personalidade do poeta como sujeito transgressor, “que ralhava do meio”³⁵⁶, como um poeta que “zomba, ri, chalaceia, maldiz, descompõe, enxovalha, ridiculariza a sociedade a que pertence”³⁵⁷ e de outro lado “louvaminha, bajula, incensa a magnates e poderosos, ou verseja motivos e temas futilíssimos com tropos, imagens, traçados e jogos de vocábulos em nada destoante da poética do seu tempo”³⁵⁸. De fato, os poemas gregorianos muitos deles são maledicentes, outros são elogiosos, uns compostos em estilos graves, outros pedestres, o que se dá por exigência aos decoros do gênero em que se está versando. Entretanto, essa crítica vê-se perplexa diante da multiplicidade de afetos articulados nos poemas, que se mostram ora elogiosos, ora jocosos ou maledicentes, pela diversidade de gêneros e temáticas ali presentes, como frutos de um poeta contraditório. Obviamente, ao se desconsiderar as especificidades dos gêneros, lendo os poemas meramente como reflexo da personalidade do autor real, o leitor torna-se vulnerável a enxergar nos textos distintas e contraditórias posturas.

É freqüente, ademais, na crítica de Veríssimo compor-se para o perfil do homem Gregório de Matos um caráter de forte enraizamento étnico, como pode ser lido nesta passagem:

Ao último remate de sua caracterização, só lhe faltou ser mestiço, se com efeito não era, o que quase custa a crer. Mas se a indolência, o desleixo, a incúria, certas qualidades brilhantes mas superficiais de espírito, a debilidade de caráter, a lascívia exuberante, são os sinais mais comuns e aparentes do mestiço, ele moralmente o era, apesar da sua presunção de branco puro, da sua vaidade de douto, dos seus muitos anos de Portugal e da educação portuguesa.³⁵⁹

Essa caracterização depreciativa do mestiço como ser indolente e moralmente débil que Veríssimo diz assemelhar-se ao caráter de Gregório de Matos é um dos muitos julgamentos à pessoa e ao poeta localizados nas palavras dos críticos em questão. É válido anotar que a noção de mestiço tanto na crítica de José

³⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 81

³⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 81.

³⁵⁸ *Idem, ibidem*.

³⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 79-80.

Veríssimo como de Sílvio Romero ultrapassa as fronteiras da etnia, passando a assumir também uma condição moral, pois esses autores, ao qualificarem alguém como mestiço, ampliam o leque desqualificativo e depreciativo do termo, assumindo ali toda a carga semântica desprestigiada de uma raça mista e moralmente débil, segundo a visão historicamente construída, presente no Brasil colonial e intensamente expandida na crítica do século XIX, remanescente de uma ideologia que previa para a sociedade a pureza das raças e dos costumes sociais de acordo com os padrões estereotipados pelos europeus e assimilados em diversos países periféricos, a exemplo do Brasil. À guisa de ilustração, cite-se as apreciações de Romero:

Quando falo no mestiço não quero me referir sòmente ao mestiço fisiológico – o mulato; – refiro-me a todos os filhos da colônia, todos os crioulos, que o eram num sentido lato; porquanto, ainda que nascessem de raças puras o eram no sentido moral. Eu me explico. Tomem os leitores uma fazenda, um engenho do primeiro século, e apreciem as circunstâncias desta espécie de mestiçagem moral.³⁶⁰

O crítico em questão explica como se dá o que ele denomina mestiçagem moral por via de exemplo:

Está-se no recôncavo da Baía, no ano de 1590, num engenho de açúcar. O proprietário é um português rico; tem seus prejuízos de *raça*, quer ter uma descendência *limpa*, e por isso contraíu matrimônio com a filha de um mercante abastado da praça, português como ele.³⁶¹

Ocorre que da prole que descendia desse casamento que visava a *limpeza* da raça e, invariavelmente, da freqüente prática da mesma de visitar as senzalas para “conversar e brincar com os moleques, as pretas e as caboclas velhas, saíam no fim de contas uns *portuguesitos*, é verdade, mas uns tais que distavam dos pais, como água do vinho, pela intuição e pela face moral”³⁶². Esseajuizamento que prevê o mestiço como fruto de uma consorciação negativa do branco com o negro, particularizando aversão aos valores morais típicos dos afros, como responsáveis por impingir traços depreciativos à conduta dos cristãos fidalgos do Brasil colonial,

³⁶⁰ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro-Brasília, José Olympio/INL, 1953, v. 2, p. 413.

³⁶¹ *Idem, ibidem*.

³⁶² *Idem, ibidem*.

do qual Gregório de Matos fazia parte e cujo comportamento, dentro dessa lógica determinista e expressivista de Sílvio Romero, resultou em poemas também moralmente depreciativos.

Consideramos suficientes tais considerações críticas para ilustrar em que medida a crítica gregoriana de Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo são abalizadas pelo biografismo subjetivista como primordial para suas construções de sentido dos versos do *boca do inferno*. Esse fato, via de regra, traduz em vários aspectos um forte alinhamento às correntes Determinista e Positivista, em vigor no Oitocentos, as quais preconizavam que todos os fatos da sociedade deveriam seguir uma natureza precisa e científica. Os postulados dessa teoria muito ancoraram os críticos referidos, lembre-se de José Veríssimo, quando soerguia os pressupostos de tais doutrinas ao referir Gregório como um típico “produto do meio”. Reitera: “apesar de produto imediato do meio em que viveu”³⁶³, e mais,

achou na sua terra onde expandir os seus instintos nativos se não atávicos, influídos de mais a mais pelo meio. Gregório de Matos é a mais perfeita e mais ilustre expressão desse tipo essencialmente nacional, do qual foi e continua a ser a Bahia a fecunda progenitora, o capadócio*.³⁶⁴

Com tais palavras, o crítico traduz fielmente um dos preceitos deterministas do homem como resultado do meio em que vive, tornando-se evidente em seu julgamento que a poesia, assim como o poeta, são reflexos do meio. É sob esse prisma que, não raro, encontram-se leituras da poesia “de” Gregório como típica de um brasileiro mestiço, baiano, cujo vocabulário expressa a “cor local” e aponta para um suposto nacionalismo precoce, argumento que Sílvio Romero patenteia ao afirmar que Gregório “produziu mais e num sentido mais nacional [do que Anchieta]”³⁶⁵. Tal análise facultou essa crítica entender os textos poéticos como veículo de expressão de um ser empírico que sendo “devasso” e “estúpido”, “sujeito

³⁶³ VERÍSSIMO, *opus citatum*, p. 79.

³⁶⁴ *Idem, ibidem*. * Para o termo **capadócio**, o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0* apresenta as seguintes acepções: 2 Uso: pejorativo – que ou aquele que é pouco inteligente; ignorante; burro; 3 (1889) Regionalismo: Brasil – que ou quem é impostor; trapaceiro, charlatão; 4 Regionalismo: Brasil. Uso: pejorativo – que ou quem tenta enganar os outros dando-se ares importantes; cabotino, espertalhão; 5 Regionalismo: Brasil. Uso: pejorativo – que ou o que tem modos de canalha.

³⁶⁵ ROMERO, *opus citatum*, p. 414.

desqualificado” e “chulo”³⁶⁶ produzia, por conseguinte, sátiras com o mesmo feitio. Essa relação da sátira com o sujeito que a compôs pode ser observada no trecho em que se afirma: “geralmente, porém, ele é o tipo do *poeta* descuidado, desmazelado, como foi o tipo do *homem* desleixado”³⁶⁷. As leituras de Araripe Júnior são fortemente psicologizadas a ponto de atribuírem aos textos do poeta um reflexo fiel da expressão do ser vivente, o homem Gregório e, contrariamente ao plausível, afirmam estar expresso o eu do suposto autor até em poemas que, segundo o crítico, é transparente a prática da imitação.

Mediante sua notável vinculação à concepção expressivista romântica, Veríssimo textualiza numa passagem, a seguir exposta, certo sentimento de estranheza ante a presumida constatação dos indícios da imitação presentes no texto de Quevedo imitado por Gregório de Matos, no qual o crítico afirma que tais poesias são imitativas e, ao mesmo tempo, subjetivas ao manifestar incontestavelmente a expressão do eu. No mesmo fragmento textual, não obstante a constatação da imitação observada ao comparar o poema de Gregório ao do espanhol Quevedo, tomado para emulação, realça o mesmo crítico, atônito: “É estranho que aquela confissão tão pessoal seja apenas o desenvolvimento feito, aliás, com vantagem, destes versos do espanhol Quevedo, tantas vezes imitado e até plagiado por Gregório de Matos”³⁶⁸. Compare-se os referidos versos:

Gregório de Matos

Querem-me aqui todos mal,
E eu quero mal a todos,
Eles e eu por nossos modos
Nos pagamos tal por tal:
E querendo eu mal a quantos
Me têm ódio tão veemente
O meu ódio é mais valente
Pois sou só e eles tantos.³⁶⁹

³⁶⁶ VERÍSSIMO, *opus citatum*, p. 82.

³⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 82. Grifo meu.

³⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 80.

³⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 81.

Quevedo

Muchos dicen mal de mi,
Y yo digo mal de muchos;
Mi decir es más valente
Por ser tantos y yo ser uno.³⁷⁰

As apreciações de Araripe Júnior segundo as quais Gregório de Matos expressa os próprios *sentimentos* nos poemas até ao plagiar os versos alheios mostram-se paradoxais por afirmarem que um texto seja simultaneamente imitação e expressão individual do autor.

Conquanto essa crítica assuma que o poeta Gregório versou em concordância com os preceitos coetâneos, imbui-se de valores anacrônicos ao assumir tais poesias como frutos, não só de expressão, mas também de inspiração. Desse modo, generaliza que não apenas Gregório de Matos assim procedeu, mas também renomados poetas de seu tempo. Repare-se:

Como satírico, não destoa Gregório de Matos, nem pela inspiração, nem pela expressão, da musa gaita portuguesa coeva [...] também não há, nem na inspiração, nem na expressão da poesia não satírica de Gregório de Matos algum sinal que o estreme entre os seiscentistas e os gongoristas seus contemporâneos. Emparelha em tudo e por tudo com eles.³⁷¹

Encontramos em Sílvio Romero a mesma orientação determinista e expressivista de Araripe Júnior e José Veríssimo, quando em certa passagem de suas apreciações, Sílvio Romero sublinha de forma evidente tal postura:

O que me prende no estudo desta individualidade, é a ausência de artifício literário; o poeta não vai por um caminho e o homem por outro; a vida do indivíduo ajusta-se à obra do poeta. Estava além disto, em perfeita harmonia com seu meio.³⁷²

No excerto acima é claro o posicionamento de Romero quanto à suposta expressividade dos poemas “de” Gregório de Matos, ao enunciar que “a vida do indivíduo ajusta-se à obra do poeta”, fragmento da crítica em que é patente o valor oitocentista da arte como revelação da experiência do indivíduo que a compõe.

³⁷⁰ VERÍSSIMO, *opus citatum*, p. 81.

³⁷¹ *Idem, ibidem*.

³⁷² ROMERO, *opus citatum*, p. 414.

Outros argumentos anacrônicas e até contraditórios são observados nas palavras do crítico, ao julgar aqueles poemas sem artifício, quando se sabe que são compostos seguindo regras e métodos, ao passo que Romero pressupõe que Gregório de Matos teria fundado a “literatura”: “se a alguém no Brasil se pudesse conferir o título de fundador da nossa literatura, esse deveria ser de Gregório de Matos e Guerra”³⁷³, não obstante acusar os poemas de “ausência de artifício literário”³⁷⁴, como se pudesse conceber literatura sem artifícios literários. Sabe-se, todavia, que fundar uma literatura implica romper com os modelos já existentes, no sentido da promoção de algo original e inovador, o que vai de encontro aos propósitos das letras retóricas. Nesse sentido, Adolfo Hansen objeta que haja literatura no Seiscentos, mas sim “belas letras”, “letras cultas”, “poesia aguda” e similares, pois não pressupõem autonomia estética, dentre outros aspectos intrínsecos à literatura propriamente dita, pois, segundo ainda Hansen, nas poesias tidas por gregorianas, assim como nas demais letras do período, não há nenhuma “originalidade” no sentido iluminista do termo, uma vez que ali a autoridade da instituição retórica se manifesta plenamente, o que destoa frontalmente do psicologismo romântico que prevê a arte como expressão de sujeitos livres e emancipados que produzem objetos artísticos nos quais é premente a originalidade para capacitá-los à livre concorrência do mercado.

Distintamente dessa originalidade pós-iluminista, nas letras de orientação retórica, a novidade manifesta-se como combinatória dos elementos miméticos emulados. Logo, nesse sistema de composição poética, a noção de valor que oportunamente se estabelecia nos tratados coevos dizia respeito à comparação dos poemas com os modelos que serviram à emulação, como também à obediência aos decoros que o gênero impunha, uma vez que os modelos e as regras apresentavam-se como paradigmas a partir dos quais se emitiam juízos de valor, observando-se se a composição poética resultava bem sucedida ou apenas cópia servil.

A propósito ainda da crítica oitocentista, observa-se que esta, de fato, não concebia a poesia como *construto* ficcional, produto de composição regrada de um engenho, todavia, como mera descarga emocional do poeta. A esse respeito, Sílvio Romero, ao ocupar-se das sátiras gregorianas, julgou tratar-se ali de reflexo da sua

³⁷³ *Idem, ibidem.*

³⁷⁴ *Idem, ibidem.*

condição de brasileiro mestiço e boêmio, desconsiderando sobremaneira os artifícios retóricos imanentes à elaboração e composição³⁷⁵ daquela poesia retoricamente instruída que convoca para o gênero satírico o preenchimento de lugares manifestamente constituídos nas tópicas. No tocante à sátira seiscentista, Hansen assegura tratar-se de artifícios elaborados programaticamente seguindo os preceitos antigos ensinados nos manuais de retórica e poética e em preceptivas modernas, logo, creditam a esse gênero a correção dos vícios encenados, pois o “eu” satírico, ao acentuar elementos tidos como desqualificadores dos tipos vituperados, amplifica-os, com vistas a causar o riso ou o horror na recepção.

4.3 O efeito conservador das sátiras

“Baila momo às cançonetas de Apolo”, assim ilustrava Belchior da Cunha Brochado, segundo aponta José Veríssimo³⁷⁶, o efeito provocado pelas sátiras gregorianas, referindo-se o autor ao refinamento dos tropos e figuras que compunham as imagens das poesias atribuídas ao ainda estudante Gregório de Matos e Guerra. De tal forma, o baiano do recôncavo colonial foi tão eficiente em produzir efeitos que suas sátiras, ainda na atualidade, parecem *trazer à baila* não somente momo, como também muitas leituras contrapostas, cujas controvérsias trazem à tona, não raro, nova leitura da já tão debatida obra do poeta, a qual por cerca de 300 anos constitui tema de acirrados debates.

Nas sátiras ditas gregorianas, é comum vê-se a projeção de um conjunto de características moralmente viciosas que servem para denunciar de maneira hiperbólica a perversão e o desequilíbrio do homem e do mundo. Para tanto, as *personae* encenam defenderem valores ajuizados como virtuosos e criticam pessoas e ações que contrariam tais valores com práticas viciosas. No seguinte poema de Gregório de Matos, a *persona* satírica instrui sobre os ofícios da sátira de criticar os vícios:

³⁷⁵ *Idem, ibidem.*

³⁷⁶ VERÍSSIMO, *opus citatum*, p. 76.

Aos vícios

Eu sou aquele que os passados anos
Cantei na minha lira maldizente
Torpezas do Brasil vícios e enganoso. [...]

Isso faz a discreta fantasia:
Discorre em um, e outro desconcerto,
Condena o roubo, e increpa a hipocrisia.

O néscio, o ignorante, o inexperto,
Que não elege o bom, nem mau reprova,
Por tudo passa deslumbrado, e incerto.

E quando vê talvez na doce trova
Louvado o bem, e o mal vituperado,
A tudo faz focinho, e nada aprova.

Diz logo prudentaço, e repousado,
Fulano é um satírico, é um louco,
De língua má, de coração danado.

Néscio: se disso entendes nada, ou pouco,
Como mofas com riso, e algazarras
Musas, que estimo ter, quando as invoco?.

Se souberas falar, também falaras,
Também satirizaras, se soberas,
E se foras Poeta, poetizas.³⁷⁷

[...]

É válido realçar a perspicácia dessa composição satírica que, ao tempo que informa sobre o intento do gênero em que discorre, explicita que ali se trata de artifício, ao dizer “Isso faz a discreta fantasia/ Discorre em um, e outro desconcerto,/ Condena o roubo, e increpa a hipocrisia, além de censurar o vulgo que, por não compreender a intenção educadora da sátira, tece críticas ao poeta que versa no referido gênero.

Sobre os efeitos da sátira, é conhecida a reflexão atribuída ao padre Antônio Vieira que, ao comparar sua oratória sacra às sátiras gregorianas, afirma serem estas mais eficazes nos ensinamentos do que seus próprios sermões, o que demonstra o incisivo feitio pragmático das mesmas, em criticar os tipos viciosos e os malefícios que estes podem trazer à ordem e ao bem-comum. Essa leitura é corrente no pensamento de João Adolfo Hansen, para quem a sátira gregoriana,

³⁷⁷ MATOS, *opus citatum*, p. 366.

pela propriedade de criticar os vícios com vistas à manutenção das instituições, é conservadora, pois não critica as estruturas sociais com vistas à inversão da ordem vigente, outrossim, critica a postura de alguns membros que, não agindo segundo os preceitos de decoro e concórdia, põem em risco essa mesma ordem. Sendo assim, entende Hansen que a ação da sátira gregoriana de vituperar ações viciosas de distintos tipos sociais, contribui para a manutenção da ordem da *res publica*, contrariamente à visão revolucionária posteriormente vinculada aos poemas em estudo que nomeia o poeta de antecipador de padrões estéticos. Estes trechos destacados do poema acima citado, bem ilustram os argumentos expostos:

Eu sou aquele que os passados anos
Cantei na minha lira maldizente
Torpezas do Brasil vícios e enganôs.

[...]

Há bons, por não poder ser insolentes,
Outros há comedidos de medrosos,
Não mordem outros por não ter dentes.

[...]

Todos somos ruins, todos perversos,
Só nos distingue o vício e a virtude,
De que uns são comensais, outros adversos.

Essa sátira demonstra consonância e adequação à tradição poética e aos decoros do gênero, o que é evidenciado pela articulação dos vícios e virtudes, pois ao dizer que pretende vituperar as torpezas do Brasil, seus vícios e enganôs, reafirma a orientação de que a sátira é o lugar de cantar os vícios a fim de corrigi-los como técnica retórica da maledicência poética, não como reflexo de ressentimento, pessimismo ou qualquer sentimento oriundo do autor empírico. Entretanto, a *persona* poética, ao se pronunciar em primeira pessoa “Eu sou aquele que os passados anos/ Cantei na minha lira maldizente/ Torpezas do Brasil vícios e enganôs”, desencadeou em remanescentes do romantismo, a exemplo de José Veríssimo, a compreensão dessa poesia como manifestação de um poeta revolucionário, reduzindo a poesia ao critério expressivo. Sobre esse procedimento anacrônico, Hansen adverte:

A fortuna crítica de Gregório de Matos e Guerra é exemplar desse patentismo retrospectivo que projeta na técnica retórica da

maledicência da *persona* satírica a psiquiatria do ressentimento e pessimismo atribuídos ao homem, autor suposto. Se não se considera que as imagens do discurso seiscentistas estão dispostas como entimemas ou silogismos retóricos, como esquemas figurativos de conceitos de uma invenção analisada segundo leis dialéticas de definição, contradefinição e argumentação, os discursos são reduzidos ao critério expressivo.³⁷⁸

Esse procedimento de análise, segundo Hansen, é plausível em termos heurísticos, mas anacrônico, em termos históricos³⁷⁹, pois é pressuposto exterior àqueles discursos. Focando seus estudos à sátira seiscentista, esse pesquisador fundamenta a coerência de suas proposições considerando que o “eu” nessa poesia, dependendo da prescrição aplicada com vistas a determinado efeito específico, pode encenar distintos tipos: honesto e moralmente virtuoso (que se revolta contra os vícios e os viciosos que pervertem sua pátria) ou um tipo vulgar (um louco vingativo, por exemplo), sem, entretanto, refletirem expressões psicológicas, posto que essas *personae* satíricas encenam esses tipos possuidores de caráter ou *ethos* ressentido como ficção poética conseqüente do emprego técnico de paixões amplificadas, em que a indignação e insultos são previstos nos decoros do gênero.

As considerações acima elencadas a respeito desse “eu” não psicologizado conformam-se às observações de Ivan Teixeira, pesquisador desta vertente retórica, que considera a poesia seiscentista “como imitação e trabalho de arte, em que paciência e estudo convergem para o desenvolvimento de assuntos tradicionais que independem da psicologia do poeta”³⁸⁰. Sobre as invectivas realizadas a essa poesia pela crítica oitocentista brasileira de fundamentos romântico-nacionalistas, afirma: “esses críticos odeiam a poesia luso-brasileira do período, especialmente em sua variante gongórica e, portanto, mais sensorial e vistosa”³⁸¹, uma vez que “não aceitam a ficcionalização extremada do discurso poético, pois querem-no como projeção psicológica e projeções práticas”³⁸², juízos tais que não se restringem à obra “de” Gregório de Matos, mas também se estende aos poemas do seiscentista Manuel Botelho de Oliveira. Teixeira defende que esse poeta, contemporâneo de

³⁷⁸ HANSEN, João Adolfo. *Barroco, neo-barroco e outras ruínas*. p. 21.

³⁷⁹ *Idem, ibidem*.

³⁸⁰ TEIXEIRA, Ivan. O engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. *Revista USP*, São Paulo, v. 50, p. 178-209, junho/ agosto 2001, p. 180.

³⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 180.

³⁸² *Idem, ibidem*, p. 185.

Gregório de Matos, viveu anteriormente a invenção do “eu” psicológico, num tempo em que não existiam as ideologias burguesas, tampouco a noção de originalidade expressiva, nem a particularidade de um mito nacionalista.

Poesia libertária e engajada também são apropriações anacrônicas, rótulos dos quais os escritos “de” Gregório de Matos não passaram imunes, não raro localizados em críticas que visualizam em Gregório de Matos um antecipador de idealismos políticos específicos do século XIX e XX, como manifestação do sentimento nacionalista do Romantismo que impunha a orientação ou dirigismo literário de se exaltar as coisas da nação. Haroldo de Campos faz esclarecedora reflexão sobre o exposto:

O principal fator que esteve presente na construção do padrão estético brasileiro no século XIX foi a busca da nacionalidade. Isso não era preocupação exclusivamente política ou econômica, mas também, e de maneira muito forte, intelectual e literária. Assim, a crítica queria a valorização de tudo o que fosse brasileiro. Se no movimento anterior, no Arcadismo, a presença forte da imitação dos modelos europeus, no Romantismo a ênfase sobre a criação de um modelo próprio, brasileiro, que fosse a expressão da cor local da nação então independente.³⁸³

A conhecida sátira alegórica sobre “os gatos”, de Gregório de Matos, composta à imitação de semelhante tópica percorrida por Quevedo, em que o vocábulo “gato” pode ser lido nos dois poemas como metáfora de ladrão, é ilustrativa dessa controversa crítica, pois segundo Araripe Júnior, o referido poema gregoriano representa soberba antecipação dos descaminhos da vida pública nacional, segundo o qual Gregório satiriza alegoricamente vários políticos desonestos da República³⁸⁴, como acentua, em certa medida, a didascália do poema: “SATYRIZA O POETA ALLEGORICAMENTE ALGUNS LADRÕES, QUE MAIS SE ASSIGNALAVÃO NA REPUBLICA, ABOMINANDO A VARIEDADE, E O MODO DE FURTAR”. Confirmam-se os poemas:

³⁸³ CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

³⁸⁴ *Apud* TEIXEIRA, *opus citatum*, p. 66.

Quevedo

Cabildo de gatos

Debe de haber ocho dias,
Aminta, que en tu tejado
se juntaran a Cabildo
grande cantidad de gatos.

Y después que por su orden
en las tejas se sentaron
puestos en los caballetes
los más viejos y más canos;

los negros a mano izquierda,
a la derecha los blancos,
tras un silencio, profundo
que no se oyó mío ni miao:

a la sombra de un humero,
se puso un gato romano,
tan aguileño de uñas,
cuanto de narices chato.

Quiso hablar, mas replicó
otro de unos escribanos,
diciendo, se le debia,
porque era gato de gatos.³⁸⁵

Gregório de Matos

Ontem, Nise, a prima noite
vi sobre o vosso telhado
assentados em cabido
cinco, ou seis formosos gatos.
Estava a noite mui clara,
fazia um luar galhardo,
e porque tudo vos diga,
estava eu em vós cuidando.
O Presidente, ou Deão
na Cumeeira sentado
era um gato macilento
barbirruço, e carichato.
Os demais em boa ordem
pela cumeeira abaixo
lavandeiros de si mesmos
lavavam punhos, e rabos.
Tão profundo era o silêncio,
que não se ouvia um miau,
e o Deão o interrompeu
dando um mio acatarrado.
Tossiu, tossiu, e não pôde
articular um miau,
que de puro penitente
traz sempre o peito cerrado.

vim fugindo a todo o trote
do poder de um saibam-quantos.
Com que venho a concluir,
que servindo a tais dois amos,
hei de falar por primeiro,
porque sou gato dos gatos.
[...]
Dei com isto entisicar-me,
e esburgar-me do espinhaço,
não tanto já de faminto,
quanto de escandalizado.
Não posso viver entre os homens,
que se remendam seus panos,
é mais por nos enganar,
que porque lhes dure o ano.
E hoje, que na casa nova
gastam tantos mil cruzados,
são gatos de maior dura,
pois de pedra, e de cal são gatos.
Palavras não eram ditas,
quando zunindo, e silvando
sentiram pelas orelhas
um chuveiro de bastardos.
[...]

³⁸⁵ QUEVEDO *apud* GOMES, TEIXEIRA, *opus citatum*, p. 66.

eis que um gatinho reinol
 mui estético, e mui magro
 relambido de feições,
 e de todo afasetado:
 quis por primeiro falar,
 e falara em todo o caso,
 se outro gato casquiduro
 lhe não saíra aos embargos.
 Eu sou gato de um meirinho
 (disse) que pelos telhados

E vendo-se desunidos,
 confusos, desarranchados,
 usaram de contra-senha
 miau aqui, ali, miau.
 Mas depois, que se juntaram,
 Disse um gato castelhano,
 Que hoje de boa escapamos.
 Chuviscou naquele instante,
 E safaram-se de um salto,
 Porque sempre da água fria
 Tem medo o gato escaldado.³⁸⁶

É válido registrar a crítica de Sílvio Júlio, a respeito dos mesmos poemas, que em suas apreciações eivadas do critério de autoria e plágio, enquadra a obra gregoriana como plagiária dos versos quevedianos, assegurando este crítico que o poeta baiano teria extraído seus versos da “facunda vinha de Quevedo”, quando é notório no poema gregoriano a articulação de semelhante tópica como mais um exercício emulativo, em que se observa a incorporação de distintos expedientes poéticos, sem no entanto, mostrar-se subserviente ao modelo, como também ocorre em muitos outros poemas já demonstrados.

É importante por fim salientar o posicionamento das vanguardas brasileiras da década de 1950 a 1970, a exemplo da Poesia Concreta, que viam a linguagem de Gregório de Matos como revolucionária, bem como a tendência de parcela da crítica brasileira do período militar de 1964 que lia a produção do poeta como alegoria libertária, situando-a no plano da literatura engajada, postura que destoa frontalmente das plausíveis concepções políticas monárquicas do século XVII. A esse respeito, o autor de *A sátira e o engenho* defende que Gregório era um homem que viveu ajustado ao seu próprio tempo, ao contrário da caracterização que dele fazem de revolucionário que almejava romper a ordem vigente, pois Hansen o diz conservador das estruturas sociais, posto que a crítica operada em sua sátira funcionava para manter as instituições, como para manter a ordem e o bem comum, como se lhe afigurava conveniente à estrutura católica e monárquica luso-brasileira à época.

³⁸⁶ MATOS, *opus citatum*, p. 355.

5 Considerações finais

As pesquisas empreendidas neste estudo das letras seiscentistas produzidas no Brasil e em Portugal orientaram-se por outra abordagem teórica distinta da tradicional leitura presente nas formulações críticas fundadas no século XIX. Este texto dissertativo baseou-se em procedimentos retóricos por absorver a compreensão de teóricos nossos contemporâneos que orientam para a investigação daquela poesia mimética tecnicamente regrada uma aproximação dos sentidos discursivos, consoante a sua produção e recepção, por estarem pautados em pressupostos historicamente situados.

Entende-se que essa abordagem teórica que prevê para a análise dos poemas o estudo prévio dos fundamentos antigos e coevos que orientaram o referido fazer poético possibilita uma leitura menos eivada de anacronismos do que outras leituras estabelecidas no século XIX que não levaram em conta os valores intrínsecos à elaboração daqueles discursos. Acredita-se que essa conduta procedimental que visa uma aproximação dos objetos situando-os no tempo de sua feitura fez evoluir o campo teórico dos estudos deste tempo como também auxiliou as análises desta pesquisa no momento em que conecta de forma mais fidedigna os sentidos ao texto poético escrito, pois por esse veio interpretativo, entendeu-se que a imitação que marcou sensivelmente as letras do XVII ibérico constituiu-se valor letrado de época e que essa prática era respaldada nas tradições, usos e receituários correntes nas letras coetâneas ao fazer poético em análise.

Pautado em tal conduta teórica, este trabalho pretende contribuir para o necessário estabelecimento do devido lugar da obra atribuída ao luso-brasileiro Gregório de Matos e Guerra por se ter observado nos poemas a articulação retórica dos preceitos miméticos dentro dos valores coetâneos, desconsiderados por grande parcela da crítica. Diga-se que, apesar dos muitos estudos efetivados sobre a obra seiscentista em questão, ainda predominam os pareceres cristalizados pela desqualificante crítica oitocentista, que, como vimos, buscou valores extemporâneos àquelas letras, indiferentes às inúmeras noções retóricas operantes naqueles discursos e depreciando, em conseqüência, o seu valor poético.

Acredita-se que a aproximação da instituição retórica e poética antiga e coeva seja primacial ao estudo dos poemas seiscentistas, pela importância formativa orientadora para aquele fazer poético, assim como a leitura comparativa de poesias circulantes no período em questão, para que se possa observar que os preceitos imitativos que consubstanciaram a poesia de tradição gregoriana, como pode-se atestar neste texto dissertativo, de fato constituía tradição entre os poetas eruditos de sua contemporaneidade. Pode-se aduzir de tal postura investigativa que as críticas oitocentistas, que, como dito, foi responsável por estigmatizar uma personificação romântica do poeta Gregório de Matos, com todas as implicações negativas que tal procedimento implicou, lendo aqueles poemas de instrução retórica como expressivos, nacionalistas, dentre outros rótulos anacrônicos observados, não conformam a noção de poesia mimética alimentado por tópicos e motivado pela emulação das autoridades poéticas constituídas, posição que sustenta aquele fazer poético de imitação como principal fundamento.

Ao refletir sobre o valor da imitação, Raul Miguel Rosado informa que “[imitar] significava na antiguidade e até ao século XVIII, algo de diferente, de formalmente diferente, ainda que na essência tudo seja, antes e agora, profundamente o mesmo”³⁸⁷, além de refletir que houve mudanças significativas nas atitudes dos artistas em relação à imitação, entretanto, afirma que o ato de imitar continua existindo, ainda que com outras terminologias:

Mudou a atitude, o que é significativo, mas não há dúvida de que os autores ou artistas continuam a pertencer a escolas, continuam a escolher modelos, continuariam a *imitar*, se a palavra e a noção, se o significante e o significado estivessem em uso [...] fala-se de <<reescrita>>, de <<intertextualidade>>, quando há um modelo evidente, como é o caso de Homero para o *Ulysses* de Joyce, ou de Horácio para Ricardo Reis de Pessoa.³⁸⁸

É válido notificar que, embora se percebam nos tempos correntes influências de autores ou artistas sobre outros, como se afirma acima, e que se aprende ao seguir instruções e regras, como pela observação das autoridades constituídas, é importante dar relevo ao deslocamento que houve na noção de

³⁸⁷ ROSADO, Miguel (Introd.). In: DIONÍSIO de Halicarnasso. *Tratado da imitação*. Lisboa: INIC/Centro Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986, p. 12.

³⁸⁸ *Idem, ibidem*.

imitação dos antigos gregos e latinos, intensamente recuperada entre os séculos XVI ao XVIII e o rompimento desse pensar via concepções impressas pelo ideário pós-iluminista, movimento caudatário de novas estéticas anti-retóricas e defensor em grande parte do pensamento burguês, à época, em fase de estabelecimento, cuja postura artística fundava-se, sobretudo, em romper com as estruturas do Antigo Regime e, a reboque, com os valores que o sustentavam. Sendo assim, o argumento de Rosado, ao apontar que a imitação perdura até nossos tempos com outras nomenclaturas: intertexto, reescrita, influência e congêneres, parece não dar conta efetivamente da distinção da noção de imitação nos diversos períodos históricos, a nosso ver bem mais complexo do que apenas mudança de nomenclatura.

Percebeu-se que houve um deslocamento na maneira de conceber o fazer artístico em relação à mimese. A imitação, procedimento que no tempo de Gregório de Matos era prática orientada e normatizada como premissa básica para o artífice adentrar numa tradição poética e assimilada como o caminho para seu reconhecimento, causa objeções e repulsa na nossa contemporaneidade. Impregnado pelo sentimento de originalidade e autenticidade, o artista se angustia com o fato de perceber em sua produção a influência de outros, pelo menos é assim que enxerga Harold Bloom em seu texto *A angústia da Influência*, obra em que o autor reflete sobre o incômodo que têm os artistas ao se sentirem influenciados por leituras anteriores³⁸⁹. A reflexão aludida importa-nos na medida em que revela o quanto a imitação é incômoda na nossa sociedade hodierna, em que o reconhecimento de uma obra como imitação em nenhuma esfera soa como elogio ao artista, mas como defeito e criticável vício, itere-se, numa concepção diametralmente oposta ao que ocorria no tempo de Gregório de Matos em que a imitação, como visto, era a mola condutora daqueles discursos e que os poetas que assim procedessem reverberavam os valores do seu tempo.

³⁸⁹ BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

Anexos

Gregório de Matos

AO DEZEMBARGADOR DIONIZIO DE AVILA VARREYRO
OUVIDOR GERAL DO CIVEL DESTA ESTADO DO BRASIL
INDO À PORTO SEGURO PRENDER TRINTA E SETE
FACINOROS QUE ANDAVÃO ROUBANDO, E MATANDO
NAQUELA POVOAÇÃO, SÔMENTE COM CINCOENTA
SOLDADOS DESTA PRAÇA E ALGUNS ÍNDIOS, LÁ
AGGREGOU AÇÃO QUE SEM O FAVOR DIVINO NÃO
PODERÁ CONSEGUIR ESFORÇO HUMANO.

1 Herói Númen, Herói soberano,
Cujo esforço, e conceito peregrino
Transcende os termos do limite humano,
E quase logra foros de divino:
Ouvi, se é, que as grandezas do Oceano
Cabem neste clarim tão pouco fino,
Que mais preclara tuba, e voz merece

Cam. **Quem a tamanhas cousas se oferece.**

2 Tu, que abres o cristal da Aônia fonte,
Ó doce Musa, se até agora ingrata,
Solta a corrente, porque em verso conte,
O que só cabe em lâminas de prata:
Fecunde esse cristal tão duro monte,
Que se fluido, e belo se desata.
Eu farei, que se admire no universo

Cam. **Se tão sublime preço cabe em verso.**

3 Sê pródiga comigo, porque vejo,
Que hei de cantar proezas levantadas,
E do ouro, que cria o Lago Tejo
Te farei uns pendentos, e arracadas:
Põe, Musa amada, fim ao meu desejo,
E terás para o colo as congeladas
Lágrimas puras, e no dedo amante

Cam. **Outra pedra mais clara, que diamante.**

4 Nesta do mundo a mais mimosa parte,
Em cujo soberano, e fértil pólo
Vos reconhece o mundo novo Marte,
Onde vos representa novo Apolo:
Inculcando o valor, engenho, e arte
Inveja dos murmúrios de Pactolo,
Mostrastes nesta ação, que tudo alcança

Cam. **Em uma mão a pena e noutra a lança.**

5 Para vencer os fortes adversários
Vibrastes valeroso a dura espada,
Para prender aspérrimos contrários
Inculcastes idéia celebrada:
Valor, e engenho foram necessários,
Porque soubesse a fama remontada,
Partistes tão guerreiro, quão fecundo

Cam. **Ameaçando terra, mar, e mundo.**

6 Com insultos, e roubos aleivosos
Não perdoando vida, casa, ou muro
Trinta e sete cruéis facinorosos
Roubam a Povoação Porto Seguro:
Para castigo destes criminosos
O fado destinou celeste, e puro
Esse braço, esse peito, esse conselho

Cam. **Para leais vassallos claro espelho.**

Camões

OS LUSÍADAS

Mais se me ajunta Nicolau Coelho,
De trabalhos mui grande sofredor.
Ambos são de valia e de conselho,
De experiência em armas e furor.
Já de manceba gente me aparelho
Em que cresce o desejo do valor;
Todos de grande esforço; e assim parece
Quem a tamanhas cousas se oferece. [IV, 82, p. 66]

Dai-me uma fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda:
Que se espalhe e se cante no Universo,
Se tão sublime preço cabe em verso.[I, 5, p. 18]

Obs.: Não foi encontrado correspondente para o verso gregoriano em destaque

Vai César subjugando toda França,
E as armas não lhe impedem a ciência;
Mas, numa mão a pena e noutra a lança,
Igualeva de Cícero a eloquência.
O que de Cipião se sabe e alcança,
É nas comédias grande experiência.
Lia Alexandro a Homero, de maneira
Que sempre se lhe sabe à cabeceira. [V, 96, p. 206]

Mas nunca foi que este erro se sentisse
No forte Dom Nuno Álvares; mas antes,
Posto que em seus irmãos tão claro o visse,
Reprovando as vontades inconstantes,
Àquelas duvidosas gentes disse,
Com palavras mais duras que elegantes,
A mão na espada, irado e não facundo,
Ameaçando a terra, o mar e o mundo: [IV, 14, [143]

"Este que vês olhar com gesto irado
Para o rompido aluno mal sofrido,
Dizendo-lhe que o exército espalhado
Recolha, e torne ao campo defendido;
Torna o moço, do velho acompanhado,
Que vencedor o torna de vencido:
Egas Moniz se chama o forte velho,
Para leais vassallos claro espelho. [VIII, 13, p. 277]

- 7 Eram tiranos tais, e de tal sorte,
Que com nenhuma valia o medo, ou rogo,
Despojavam, feriam, davam morte,
Os povos assolando a ferro, e fogo
Qual atrevido rompe o muro forte,
Qual temerário cerca a casa logo,
Qual sem mudar cor, gesto, ou semblante
Cam. **Salteia o descuidado caminhante.**
- O Rei de Badajoz era alto Mouro,
Com quatro mil cavalos furiosos,
Inúmeros peões, de armas e de ouro
Guarnecidos, guerreiros e lustrosos.
Mas qual, no mês de Maio, o bravo touro,
Co'os ciúmes da vaca, arreceosos,
Sentindo gente, o bruto e cego amante,
Salteia o descuidado caminhante: [III, 66, p. 112]
- 8 Incultas matas nunca penetradas,
Subterrâneas cavernas, triste seio
Destes vandidos eram as moradas
Do maior coração maior recreio:
Aqui com tiranias desusadas
Era comum no roubo o bem alheio,
Deixando os povos, sítio, bens, e gados
Cam. **Mortos, perdidos, e desbaratados.**
- "E se inda não ficarem deste jeito
Destruídos ou mortos totalmente,
Eu tenho imaginada no conceito
Outra manha e ardil que te contente:
Manda-lhe dar piloto, que de jeito
Seja astuto no engano, e tão prudente,
Que os leve aonde sejam destruídos,
Desbaratados, mortos ou perdidos." [I, 81, p. 43]
- 9 Esta pública fama, que amedrenta
A todo coração, a todo peito,
Do Númen Português o braço alenta,
Que iguala seu valor ao seu conceito:
Intrépidos elege a cincoenta
Bem prevenidos para o grande efeito
Únicos escolhidos na Bahia
Cam. **Dos belicosos peitos, que em si cria.**
- Eis aqui se descobre a nobre Espanha,
Como cabeça ali de Europa toda,
Em cujo senhorio o glória estranha
Muitas voltas tem dado a fatal roda;
Mas nunca poderá com força ou manha
A Fortuna inquieta pôr-lhe noda,
Que lhe não tire o esforço e ousadia
Dos belicosos peitos que em si cria. [III, 17, p. 96]
- 10 Luzidos todos, todos bem armados
O sítio buscam dos cruéis vandidos:
Voam as plumas, pendem os traçados,
E os perros das clavinas dão latidos:
Lestos vão bacamartes carregados,
E os peitos mais seguros que luzidos,
Rijos estoques, carregadas clavas,
Cam. **Partesanas agudas, chuças bravas.**
- Isto dizendo, manda os diligentes
Ministros amostrar as armaduras;
Vêm arneses e peitos reluzentes,
Malhas finas e lâminas seguras,
Escudos de pinturas diferentes,
Pelouros, espingardas de aço puras,
Arcos e sagitíferas aljavas,
Partazanas agudas, chuças bravas. [I, 67, p. 39]
- 11 Mais forte, mais bizarro, mais ufano
O invicto cabo para a empresa parte,
Por arnês leva o peito do Tebano,
No talim por espada o mesmo Marte:
Em uma mão aperta o ferro cano,
Na outra o freio, e inquirindo à parte
Todo o valor, que leva por muralha
Cam. **Rompe, corta, desfaz, abola, e talha.**
- Ali se vêem encontros temerosos
Para se desfazer uma alta serra,
E os animais correndo furiosos
Que Netuno amostrou, ferindo a terra;
Golpes se dão medonhos e forçosos;
Por toda a parte andava acesa a guerra;
Mas o de Luso, arnês, couraça e malha,
Rompe, corta, desfaz, abola e talha. [III, 51, p.107]
- 12 Qual raio, que o trovão tem despendido
Contra a Nau sobre o tímido alabastro,
E tendo-a a voraz fogo reduzido
Em mil pedaços faz o grande mastro:
Tal se mostrou nas matas o temido
Contra os imigos valeroso Astro:
Prostrando tudo sem temer agouros
Cam. **Com ferro, fogo, setas, e pilouros.**
- Olhai que ledos vão por várias vias,
Quais rompentes leões e bravos touros,
Dando os corpos a fomes e vigias,
A ferro, a fogo, a setas e pelouros,
A quentes regiões, a plagas frias,
A golpes de idolatras e de Mouros,
A perigos incógnitos do mundo,
A naufrágios, a peixes, ao Profundo! [X, 147, p. 387]
- 13 Chegada a belicosa companhia
Do capitão valente industriada
Logo correu a fama, em como ia
E fugiu para o mato a gente irada:
Não sofrem dilatação os da Bahia
Intrépidos buscando a emboscada,
Qualquer na mata salta tão ligeiro
Cam. **Que nenhum dizer pode, que é primeiro.**
- Andam pela ribeira alva, arenosa,
Os belicosos Mouros acenando
Com a adarga e co'a hástrea perigosa,
Os fortes Portugueses incitando.
Não sofre muito a gente generosa
Andar-lhe os Cães os dentes amostrando;
Qualquer em terra salta, tão ligeiro,
Que nenhum dizer pode que é primeiro: [I, 87, p.45]

- 14 Não val aos criminosos força, manha,
Golpes, reveses, tiros, e ameaços,
Mas buscando o seguro da montanha
Livrando as vidas vão nos próprios passos.
O Herói com os seus os acompanha,
Que é mais que humano esforço o de seus braços:
Bem se vê, porque em caso tão veemente,
Cam. **Mais peleja o favor do céu, que a gente.** Logo todo o restante se partiu
De Lusitânia, postos em fugida;
O Miralmumini só não fugiu,
Porque, antes de fugir, lhe fuge a vida.
A quem lhe esta vitória permitiu
Dão louvores e graças sem medida,
Que, em casos tão estranhos, claramente
Mais peleja o favor de Deus que a gente. [III, 82, p.118]
- 15 Dentro do bosque teatro enfim eleito
Se trava a briga de uma, e outra parte,
Quebra-se a espada, e sem romper o peito,
Que há Deus mais poderoso, que o Deus Marte:
Zune o pilouro sem fazer efeito,
Voa a seta, porém a si se parte,
Que quis Deus despertar no ato presente
Cam. **Com tal milagre os ânimos da gente.** Portuguesa inflamados, levantavam
Por seu Rei natural este excelente
Príncipe, que do peito tanto amavam;
E diante do exército potente
Dos imigos, gritando, o Céu tocavam,
Dizendo em alta voz: — "Real, real,
Por Afonso, alto Rei de Portugal!" [III, 46, p. 106]
- 16 Teme o bando inimigo a resistência
Da belicosa, e forte companhia,
Vendo ali com certíssima evidência,
Que o Céu propício a todos defendia:
Trata da fuga, deixa a competência
Última resolução da cobardia:
O Céu o quis assim: porque se veja,
Cam. **Que quem resiste, contra si peleja.** "E vereis o Mar Roxo, tão famoso,
Tornar-se-lhe amarelo, de enfiado;
Vereis de Ormuz o reino poderoso
Duas vezes tomado e subjugado;
Ali vereis o Mouro furioso
De suas mesmas setas traspassado,
Que quem vai contra os vossos, claro veja
Que, se resiste, contra si peleja. [II, 49, p. 69]
- 17 Fogem cobardes, que é cobarde o vício
Tratando a cara vida com despego,
Qual porventura acha o precipício
Qual acha dita em se botar ao pego:
Não tendo já da liberdade indício
O criminoso bando iníquo, e cego,
Antes quer a mor risco aventurar-se
Cam. **Que nas mãos inimigas entregar-se.** Ei-los subitamente se lançavam
A seus batéis velozes que traziam;
Outros em cima o mar alevantavam;
Saltando na água, a nado se acolhiam;
De um bordo e doutro súbito saltavam,
Que o medo os compelia do que viam;
Que antes querem ao mar aventurar-se,
Que nas mãos inimigas entregar-se. [II, 26, p. 61]
- 18 Nada lhe val que o Cabo diligente
Futuros antevendo, inopinados,
Fiado em Deus anima a sua gente
Talvez com a espada, e tal com os brados:
Esta é ocasião (diz o valente
Jurisconsulto aos férvidos soldados)
Que sempre alcançará fama perfeita
Cam. **Quem do oportuno tempo se aproveita.** "Não será assim, porque, antes que chegado
Seja este Capitão, astutamente
Lhe será tanto engano fabricado,
Que nunca veja as partes do Oriente.
Eu descerei à Terra, e o indignado
Peito revolverei da Maura gente,
Porque sempre por via irá direita
Quem do oportuno tempo se aproveita." [I, 76, p. 42]
- 19 Isto ouvindo os belígeros guerreiros,
Bem que a maleza inculta os embaraça,
Raivosos acometem, quais rafeiros
Quando armado a novilho vêem na praça:
Rende-se o bando a tais aventureiros,
Que em duas cordas a um, e outro enlaça:
Assim o Cabo pôs em dura liga
Cam. **A vil malícia, pérfida, inimiga.** Uns vão nas almadias carregadas;
Um corta o mar a nado, diligente;
Quem se afoga nas ondas encurvadas,
Quem bebe o mar e o deita juntamente.
Arrombam as miúdas bombardadas
Os pangaios sutis da bruta gente.
Desta arte o Português enfim castiga
A vil malícia, pérfida, inimiga. [I, 92, p. 47]
- 20 Prende homicida a mão a dura algema,
Ao pescoço grilhão férreo, e seguro,
Não porque o Númen seu esforço tema,
Mas por exemplo ao século futuro:
Qual temendo o patíbulo blasfema,
Qual por desesperado está seguro,
Temendo suas culpas desta sorte
Cam. **Que o menor mal de todos seja a morte.** "Aqui espero tomar, se não me engano,
De quem me descobriu suma vingança;
E não se acabará só nisto o dano
De vossa pertinace confiança,
Antes em vossas naus vereis cada ano,
Se é verdade o que meu juízo alcança,
Naufrágios, perdições de toda sorte,
Que o menor mal de todos seja a morte. [V, 44, p.189]

- 21 Enquanto ao ar os gritos atroavam,
Que os céus, e os corações duros feriam,
O seu mesmo despojo lhes mostravam,
Que com dobrada pena alheio viam:
Pistolas, e espingardas, que atiravam,
Duros alfanjes, que um arnês abriam,
Guarnecendo-se tudo, o que se alega,
Cam. **Do metal, que a fortuna a tantos nega.**
- 21 Enfim permitiu Deus, que tudo ordena,
Esta ação, tão feliz, tão venturosa
Sem ferida, estocada alguma ou pena
Entre gente tão árdua, e belicosa:
Milagre augusto foi da Mão serena
Divina em tudo, em tudo poderosa,
Só um índio dirá com voz sentida
Cam. **Esta perna trouxe eu de lá ferida.**
- 22 Alegre com a empresa desejosa
Corta o Cabo a espessura, e busca a via,
Não faltando da esquadra criminosa
Algun, que não prendesse neste dia:
Marcha triunfando a gente belicosa,
Pasmam de ver os Filhos da Bahia
O sucesso, a prisão, os Rebelados,
Cam. **As armas, e os varões assinalados.**
- 23 Já divulgava a fama a novidade
Pela gente em contorno mais distante,
Porque as ruas pisava da cidade
O Númen dos vândidos triunfante:
Por ver o herói brasão da eternidade
O Povo corre, e muda de semblante:
Enchem a praça, ruas, e janelas
Cam. **Velhos, e Moços, Damas e Donzelas.**
- 25 Qual Paulo Emílio, quando entrou por Roma
Com Perseu preso, e sua fidalguia,
Sendo o despojo, que recolhe, e toma
Quatrocentas coroas, que trazia:
Vós mereceis mais numerosa soma,
Porque unindo ciência à valentia
Mereceis as marciais, também as de ouro
Cam. **Do Bacaro, e do sempre verde Louro.**
- 26 Chega a Palácio, onde é recebido
Com alegria, amor, e autoridade:
E depois que o sucesso foi ouvido,
Pôs o despojo aos pés da Majestade:
O Governador sábio, e entendido
De Pedro imagem, vendo a lealdade,
Valor, prudência, e esforço do sujeito
Cam. **Tais palavras tirou do esperto peito.**
- 27 Esse despojo, ó Herói sublimado,
Como de armas te foi, armas te sejam,
Com teu esforço insigne as tens ganhado,
No teu escudo eternamente estejam
Por elas conhecido, e afamado
Serás entre os Heróis, que mais se invejam,
Que bem merece ter armas por glória
Cam. **Quem faz obras tão dignas de memória.**
- De botões de ouro as mangas vêm tomadas,
Onde o Sol, reluzindo, a vista cega;
As calças soldadescas, recamadas
Do metal, que Fortuna a tantos nega;
E com pontas do mesmo, delicadas,
Os golpes do gibão ajunta e achega;
Ao Itálico modo a áurea espada;
Pluma na gorra, um pouco declinada. [II, 98, p. 85]
- Da espessa nuvem setas e pedradas
Chovem sobre nós outros sem medida,
E não foram ao vento em vão deitadas,
Que esta perna trouxe eu dali ferida;
Mas nós, como pessoas magoadas,
A resposta lhe demos tão tecida,
Que em mais que nos barretes, se suspeita
Que a cor vermelha levam desta feita. [V, 33, p. 185]
- As armas e os barões assinalados,**
Que da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram; [I, 1, p. 17]
- Aqui feita do bárbaro gentio
A supersticiosa adoração,
Direitos vão, sem outro algum desvio,
Para onde estava o Rei do povo vão.
Engrossando-se vai da gente o fio
Co'os os que vêm ver o estranho Capitão;
Estão pelos telhados e janelas
Velhos e moços, donas e donzelas. [VII, 49, p. 259]
- Fez primeiro em Coimbra exercitar-se
O valeroso ofício de Minerva,
E de Helicon as Musas fez passar-se
A pisar de Mondego a fértil erva.
Quanto pode de Atenas desejar-se
Tudo o soberbo Apolo aqui reserva;
Aqui as capelas dá tecidas de ouro,
Do bácaro e do sempre verde louro. [III, 97, p. 123]
- Mas um velho de aspeito venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos, meneando
Três vezes a cabeça, descontente,
A voz pesada um pouco alevantando,
Que nós no mar ouvimos claramente,
C'um saber só de experiências feito,
Tais palavras tirou do esperto peito: [IV, 94, p. 170]
- "Queimou o sagrado templo de Diana,
Do sutil Tesifônio fabricado,
Heróstrato, por ser da gente humana
Conhecido no mundo e nomeado.
Se também com tais obras nos engana
O desejo de um nome avantajado,
Mais razão é que queira eterna glória
Quem faz obras tão dignas de memória." [II, 113, p.90]

- 28 Debuxa em bronze, ou metal luzido
 Insígnias tais, escreve este letreiro
 "São as armas do sábio, e do temido
 Dionísio de Ávila Varreiro"
 Elas por este nome alto, e subido
 Nome terão em todo o mundo inteiro:
 Tu por elas lugar te tem a idade
 Cam. **No templo da suprema eternidade.**
- 29 Essas armas com estes caracteres
 Pinta no escuro de ouro transparente,
 Porque o mundo conheca, sempre seres
 Por Letras, e por armas excelente:
 Desde a Tétis furiosa e flava Ceres
 Teu nome se eternize permanente
 Levando-o por assunto à doce Clio
 Cam. **Desde o trópico ardente ao cinto frio.**
- 30 Assim disse, e parou, e eu assim faço,
 Suspendendo a corrente à veloz Musa,
 Pois quanto mais dissera, fora a um Traço
 Breve gota das águas de Aretusa:
 Não cabe a larga via em breve passo,
 Dar conceitos a idéia já recusa,
 E prosseguir mais avante fora erro,
 Cam. **Ainda que eu tivera a voz de ferro.**
- Em vós se vêem, da Olímpica morada,
 Dos dois avós as almas cá famosas,
 – Uma, na paz angélica dourada;
 Outra, pelas batalhas sanguinosas;
 Em vós esperam ver-se renovada
 Sua memória e obras valerosas;
 E lá vos têm lugar, no fim da idade,
No templo da suprema Eternidade. [I, 17, p. 22]
- "Vês: corre a costa que Champá se chama,
 Cujá mata é do pau cheiroso ornada;
 Vês: Cauchichina está, de escura fama,
 E de Ainão vê a incógnita enseada;
 Aqui o soberbo Império, que se afama
 Com terras e riqueza não cuidada,
 Da China corre, e ocupa o senhorio
Desde o Trópico ardente ao Cinto frio. [X, 129, 381]
- Contar-te longamente as perigosas
 Cousas do mar, que os homens não entendem,
 Súbitas trovoadas temerosas,
 Relâmpados que o ar em fogo acendem,
 Negros chuviros, noites tenebrosas,
 Bramidos de trovões que o mundo fendem,
 Não menos é trabalho que grande erro,
Ainda que tivesse a voz de ferro. [V, 16, p. 180]

Referências

1. Fontes poéticas

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas* (1524?). Introd. e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

GONGORA, Luis de. *Obras completas*. Recopilación, prólogo, y notas de Juan Mille y Gimenez, Isabel Mille y Gimenez. 3. ed. Madri: Aguilar, 1951.

MATOS, Gregório de. *Obras Completas*. (Crônica do viver baiano seiscentista). Códice James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, 2 vols.

_____. *Florilégio da poesia brasileira*. Por Francisco Adolfo de Varnhagen. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1946, 3 tomos, tomo I.

QUEVEDO, Francisco de. *Poemas Escogidos*. Edición de José Manuel Blecua. Madri, Clássicos Castalia, 1974.

Violante do Céu. *Rimas Várias*. Introd., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Presença, 1993.

2. Sobre Gregório de Matos

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Gregório de Mattos*. 2. ed. Rio de Janeiro-Paris, Garnier, 1910.

BARBOSA, Cônego Januário da Cunha. Biografia dos Brasileiros Distinctos por Letras, Armas, Virtudes [...]. *Revista Trimestral de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico Geographico Brasileiro*. Rio de Janeiro, Typographia de Nova J.E.S. Cabral, n. 9, tomo III, abril de 1841.

CAMPOS, Haroldo de et alii. O purgatório do Boca do Inferno. *Folha de São Paulo*, 5º caderno, 20-10-96.

_____. *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CHOCIAY, Rogério Elpidio. *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: UNESP, 1993.

DIMAS, Antônio. Gregório de Matos: poesia e controvérsia. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina, palavra, literatura e cultura: A situação colonial*, v. 1. São Paulo: Memorial/ Campinas: UNICAMP, 1993, p. 335-357.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa: um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis: Vozes, 1985.

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

_____. *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: UNICAMP, 2004.

HOUAISS, Antonio. Tradição e problemática de Gregório de Matos. In: AMADO, James (ed.). *Obra Poética de Gregório de Matos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990, 2 vol., tomo 2.

MOREIRA, Marcello. *Crítica Textualis in Caelum Revocata?: Prolegômenos para uma Edição Crítica do Corpus Poético Colonial Seiscentista e Setecentista Atribuído a Gregório de Matos Guerra*. 2001, 2 vol. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo.

_____. Ut pictura poesis: Análise bibliográfico-textual de dois membros da tradição de Gregório de Matos e Guerra. *Revista da USP*, São Paulo: v. 57, p. 86-103, março/maio 2003.

RABELO, Manuel Pereira (licenciado). Vida e morte do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos e Guerra. In: AMADO, James (ed). *Obras Completas de Gregório de Matos e Guerra - Crônica do viver baiano seiscentista*. Salvador: Janaína, 1969, 7 vol., tomo 7.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro-Brasília: José Olympio/INL, 1980, volume II.

_____. Gregório de Matos. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

3. Fontes preceptivas, retóricas e outras

ALCAÇAR, Bartholomeo. *Delicioso jardim da Rhetorica, tripartido em elegantes estancias, e adornado de toda a casta de flores da eloquencia(...)*. Lisboa, Officina de Manuel Coelho Amado, 1750.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad., y notas por Miguel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária - Clássicos de Filosofia).

_____. *Poética*. Trad., pref., int., coment. de Eudoro de Souza. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária - Clássicos de Filosofia).

_____. *Aristotelos peri Poietikes. Aristoteles Ars Poetica. Poética de Aristóteles*. Edição trilingúe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

_____. *Ética a Nicômaco*. 2. ed. Trad. Mário da Gama Khoury. Brasília: UnB, 1992.

_____. De la expresion o interpretacion. In: *Obras*. Trad. de griego, estudio preliminar, preâmbulos y notas, Francisco de P. Samaranch. 2. ed. Madri: Aguilar, 1967.

_____. *Órganon*. Tradução do grego, textos adicionais e notas de Edson BINI. Bauru: Edipro, 2005.

ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. Trad. de Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da Poesia descobertas no Oriente de Apollo nos influxos das muzas*, divididas em tres Luzes essenciaes... Lisboa: na Officina de Felipe de Sousa Villela, anno de 1724.

CASCALES, Francisco. *Tablas Poéticas*. En Murcia, por Luis Beros, 1617. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. (Clássicos Castellanos).

CASTIGLIONE, Baltasar. *O Cortesão* (1528). Trad. de Carlos Nilson Moulin Louzada. Pref. de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CÍCERO, Marcos Túlio. *El Orador*. Madrid: Alianza editorial (Sección: Clásicos).

DIONÍSIO de Halicarnasso. *Tratado da imitação*. Por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986, (Biblioteca Euphosyne-1).

FERREIRA, Francisco Leitão. *Nova arte de conceytos*. Lisboa occidental: Antonio Pedrozo Galram, 1718.

GRACIÁN. *Obras Completas*. Introd. Aurora Egido, ed. de Luis Sánchez Laílla. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

HORÁCIO, *Arte poética*. In: *A poética clássica: Aristóteles, Horácio & Longino*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981.

LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na aldeia*. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1972. (Coleção Clássicos).

LONGINO, *O sublime*. In: *A poética clássica: Aristóteles, Horácio & Longino*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Hospital das letras* (1650). Rio de Janeiro: Bruguera, s/d.

NUNES, Philippe. *Arte poetica, e da Pintura, y Symmetria, com principios da perspectiva*. Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615.

PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. 2. ed. Espanha: Cátedra, 2001.

PLATÃO. *A República*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém, EDUFPA, 2000.

Retórica a Herênio. Trad. e introd. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. En Siena, hederos de Matteo Fiorimi, 1613.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Trad., prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

TESAURO, Emanuele. *Cannocchiale aristotelico* (1654). [Savigliano]: L'Artistica, 2000. [Fac-símile da edição de 1670, por Zavatta, Torino].

4. Fontes diversas

AQUINO, Tomás de. *Suma teológica: Teologia, Deus, Trindade*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2001, 2 vols.

ARANCÓN, Ana Martínez. *La batalla en torno a Góngora* (Selección de textos). Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo: CDIMP/INEP/IMPrensa OFICIAL/UNESP, v. 1, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: manifestações literárias do período colonial*. São Paulo: Cultrix, 1962.

CUNHA, Maria Helena Ribeiro da; PIVA, Luiz. *Lirismo e epopéia em Luís de Camões*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1980.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996. (Clássicos, 2).

ELIAS, Norbert. *A sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de Corte*. Trad. de Pedro Sússeking. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Lisboa: Editorial Aster. s/d.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Revista Teresa*, São Paulo, n. 2, p. 10-66, 2001.

_____. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 4, p. 317-342, 2002.

_____. Práticas letradas seiscentistas. *Discurso*, São Paulo, v. 25, p. 153-183, 1995.

_____. A Civilização pela Palavra. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive. (Org.). *500 Anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, v. 1, p. 19-41.

_____. A doutrina conceptista do cômico no Trattato de'Ridicoli. In: MATOS, Edilene et alii. *A presença de Castello*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP- Humanitas, 2003, p. 407-419.

_____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. (Série Documentos).

_____. O Discreto. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Libertinos, libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira*. *Revista USP*, n. 57, março-maio, p. 68-85, 2003.

_____. Notas sobre o "Barroco". *Revista do IFAC*. Ouro Preto, n. 4, p.11-20, 1997.

_____. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, v. 1, p. 157-197.

_____. Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII. In: NASCIMENTO, Evandro; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Org.). *Literatura e Filosofia: diálogos*. Juiz de Fora/São Paulo: UFJF/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, v. 1, p. 89-112.

_____. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, n. 71, p. 85-105, 2007.

_____. Ler & Ver: Pressupostos da Representação Colonial. *Revista Veredas*, Porto, v. 3-I, p. 75-90, 2000.

_____. Autor. In: *JOBIM*, José Luis (Org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43.

_____. Entrevista. *Questões para João Adolfo Hansen*. Vitória da Conquista-BA. Edições UESB, 2005 (Entrevista com: Alcir Pécora, Maria Abreu, Luiz Costa Lima e Roger Chartier).

JÚLIO, Sílvio. *Reações da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: H. Antunes, 1938.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literária*. (Fundamentos de una ciencia de la Literatura). Versión J. P. Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1975, 3 vols.

MOREIRA, Marcello. As armas e os barões assinalados: poesia laudatória e política em Camões. *Revista Camoniana*, 3. série, v. 16, Bauru, SP, 129-164, 2004.

_____. Materiam superabat opus: recuperação de critérios setecentistas de legibilidade da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Org.). *Cultura Letrada no Brasil: Objetos e Práticas*. São Paulo: Mercado de Letras/ALB/FAPESP, 2005, v. 1.

_____. Ut Pictura Poesis: análise bibliográfico-textual de dois membros da tradição de Gregório de Matos e Guerra. *Revista USP*, 57, março-maio, 2003, p. 86-103.

MUHANA, Adma. *Poesia, e pintura, ou pintura, e poesia: um tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Trad. de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002.

_____. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. Elogio de Górgias. *Letras Clássicas (USP)*, v. 4, São Paulo, p. 33-50, 2001.

_____. O gênero epistolar: diálogo per absentiam. *Discurso (USP)*, n. 31, São Paulo, p. 329-346, 2000.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: USP, 2001.

PIRES, Maria da Conceição Ferreira. Manuel Pires de Almeida e a Reinvidicação de uma Nova "Homologia" para *Os Lusíadas*. *Revista Camoniana*, 3. série, v. 17, Bauru, SP: 2005, 109 -135.

PRAZ, Mario. *Emblema, impresa, epigramma: Studi sul concettismo*. Milano: R. Carabba Editore, 1934.

ROMERO, Sílvio. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Antônio Cândido. São Paulo: USP, 1978.

SANTOS, Marcos Martinho dos. O monstrum da Arte Poética de Horácio. *Letras Clássicas* (USP), São Paulo, v. 4, p. 191-265, 2002.

SARAIVA, Antônio José. *O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates, 124).

SPINA, Segismundo (1921). *A poesia de Gregório de Matos*. Introd., Seleção Antológica e Comentários de Segismundo Spina; Prefácio de Haroldo de Campos. – São Paulo: USP, 1995.

TEIXEIRA, Ivan. O engenhoso fidalgo. *Revista USP*, n. 50, p. 178-209, junho/agosto 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Introd. Heron de Alencar. 4. ed. Brasília: UNB, 1981.

5. Fontes eletrônicas

ALMEIDA, Pires de. Discurso sobre o poema heróico. (Manuscritos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Lisboa). *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 2, n. 2, 2006. Disponível em: <www.ufes.br/~mlb/reel2/AdmaMuhana.pdf>. Acesso em: 05 de setembro de 2007.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edição de Giovanni Reale, tradução de Marcelo Perine. Disponível em: <<http://www.usp.br>>. Acesso em 29 de março de 2008.

GRACIÁN, Baltasar. *Oráculo Manual y arte da prudência*. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2008.

HANSEN, João Adolfo. *Floretes agudos e porretes grossos*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2008.

MATOS, Gregório de. *Obras Completas*. (Crônica do viver baiano seiscentista). Códice James Amado. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, 2 vols. Disponível em: <<http://pt.wikisource.org/wiki/>>. Acesso em 01 fevereiro de 1998.

MINTURNO, Antonio Sebastiano. *L'Arte Poetica*. Disponível em: <<http://www.gallica.fr>>. Acesso em: 10 de outubro de 2007.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. *Do emblema à metáfora breve abordagem do visualismo patético seiscentista*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais>>. Acesso em: 05 de junho de 2007.

PINCIANO, López. *Philosophia Antigua Poetica* (1596). Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.es>>. Acesso em 20 de maio de 2007.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones Oratorias*. Trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid, Librería de la viuda de Hernando y Cia, 1887. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.es>>. Acesso em: 15 de maio de 2007.

RIPA, Caesar. *Iconologia or, moral emblems*. London: Benj Motte, 1709. Disponível em: <<http://emblem.libraries.psu.edu/Ripa/Images/ripa0ii.htm>> Acesso: 20 de julho de 2008.

SOTOMAYOR, Carrillo y Luis. *Libro de la erudición poética*, III, 1611. Disponível em: <<http://www.librodenotas.com>>. Acesso em 15 de janeiro de 2008.

TOPA, Francisco. *Edição crítica da obra poética de Gregório de Matos*. Porto, 1999. Disponível em: <<http://web.letras.up.pt/ftopa>>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2008.

VIEIRA, Antonio. *A arte de morrer: os sermões de Quarta-feira de Cinza de Antonio Vieira*. Org., pref. e notas de Alcir Pécora. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. *Sermões*. Disponível em: <<http://vbookstore.uol.com.br>>. Acesso em: 11 de setembro de 2007.

6. Dicionários

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez, & Latino, Áulico Anatômico, Architectonico, Bélico, Botânico, Brasílico, Cômico, Critico* [...] Autorizado com exemplos dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos [...] Lisboa: Pascoal da Sylva, 1712-1728.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua Portuguesa 1.0*. Editora Objetiva Ltda, 2001.