

**Fênix renascida & Postilhão de Apolo:  
Uma introdução**

João Adolfo Hansen

*A fênix renascida ou Obras poéticas dos melhores engenheiros portugueses* é a compilação de poesia portuguesa do século XVII editada em cinco volumes por Matias Pereira da Silva em Lisboa, entre 1716 e 1728. A antologia tem obras escritas em português e espanhol de cerca de quarenta poetas<sup>1</sup>; muitas são anônimas; outras, atribuições. Teve uma segunda edição aumentada, em 1746, da qual foram selecionados os poemas deste livro. A professora portuguesa Maria Lucília Gonçalves Pires informa que a seleção feita pelo editor limitou-se a textos até então inéditos, com a exceção dos poemas de Violante do Céu, *Rimas várias*, que em 1646 tinham sido publicados em Ruão, mas não haviam circulado em Portugal. Lembra ainda que a autoria de alguns poemas da antologia é problemática porque, apesar da afirmação do editor de que corrige atribuições de autoria, algumas são inexatas. Além disso, poemas apreciados como anônimos às vezes aparecem incluídos em séries de autores a quem não pertencem<sup>2</sup>. *Postilhão de Apolo*<sup>3</sup>, outra coleção de poesia do século XVII, data de 1762; dos cento e quarenta poemas dessa compilação, setenta e dois são extraídos de *Fênix renascida*<sup>4</sup>.

Em 1967, Segismundo Spina e Maria Aparecida C. Brandão Santilli fizeram uma edição pioneira de poemas dessas antologias, *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, enriquecendo-a com uma "Introdução" e uma exposição dos procedimentos críticos adotados. No "Prefácio" do livro, Spina

1. *A fênix renascida ou Obras poéticas dos melhores engenheiros portugueses* [...]. Lisboa, Officina de António Pedroza Galvão, t. I, 1716; t. II, 1717; t. III, 1718; t. IV, 1721; t. V, 1728. 2ª ed., 1746.

2. Maria Lucília Gonçalves Pires, "Fênix renascida", in *Bíblos — Enciclopédia Verbo das Letras da Língua Portuguesa*, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1997, v. 2, pp. 506-507.

3. *Uma, que os clarins da fama dá: Postilhão de Apolo, montado no pegazo, girando o universo, para divulgar ao orbe literario as peregrinas flores da poesia portuguesa, com que vistosamente enfeitado os jardins das Musas do Parnaso* [...]. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Almeida, t. I, 1761; t. II, 1762.

4. Melhor encontrad' informações sobre os critérios adotados na seleção dos poemas deste volume in: "Apresentação" de Alcir Pécora.

fala de interrogações que lhe assaltaram o espirito depois de realizar as duas compilações: "[...] valeria a pena, após dois séculos e tanto, reeditar os cancioneiros? Ou seria convenientemente reduzi-los a uma antologia?". Expondo a razão dessas dúvidas, o filólogo afirma que "[...] a obra dos poetas seiscentistas sempre esteve relegada a um plano despiciendo, esperando pelo juízo do tempo, pela paciência dos estudiosos e pela mudança dos critérios estéticos"<sup>3</sup>.

Em Portugal, a obra dos seiscentistas começou a ser desqualificada principalmente a partir das reformas da cultura patrocinadas por Sebastião de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal. As reformas combatiam o aristotelismo das instituições de ensino controladas pelos jesuítas e as letras do século XVII foram então associadas ao "dolososo sistema de ignorancia artificial" que teria caracterizado as práticas da Companhia de Jesus, como se lê no *Compêndio histórico do estado da Universidade de Coimbra no tempo da invasão dos denominados "jesuítas" e dos estragos feitos nas ciências e nos professores, e directores que a regiam pelas maquinações, e publicações dos novos estatutos por elles fabricados*, editado em 1772, no governo de D. José I, sendo ministro o Conde de Oeiras, Sebastião de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal:

Nos Sextos (1598) e Sétimos Estatutos (1653), que desde o anno de mil quinhentos e noventa e oito até agora governarão a dita Universidade, não ha cousa alguma, que se possa aproveitar para objecto de reforma. Muito pelo contrario se contém nelles hum doloso systema de ignorancia artificial, e de impossibilidade para se aprenderem as mesmas Sciencias, que se fingio quererem-se ensinar; e huma Officina perniciososa, cujas máquinas

<sup>3</sup> Segismundo Spina e Maria Aparecida C. Brando Santilli, *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967, p. 5.

ficarão desde então sinistramente laborando para obstruïrem todas as luzes naturaes dos felices engenhos Portuguezes<sup>4</sup>.

Nesse tempo, Luis António Verney e Francisco José Freire (Cândido Lusitano) sistematizaram a crítica à poesia do século XVII, propondo principalmente que é falha de juízo e que tem a fantasia depravada. Escrevendo sobre Góngora, Cândido Lusitano classifica as metáforas da "Fábula de Polifemo e Galatéia" como "sofismas" e, quando examina a fala do ciclope, que diz à ninfá como em um dia sereno tinha visto a própria imagem refletida nas águas de uma praia:

*Miréme, y luzir vi un Sol en mi frente,*

Quando en el Cielo un ojo se veia,

Neutra el agua dudava, a qual se preste,

*Al Cielo humano, o al Cyclope ceeste*

afirma que, por "falta de fundamentos", no verso "*Al Cielo humano, o al Cyclope ceeste*", Góngora tirou a ilação de que o Céu é um ceeste Polifemo e Polifemo um humano Céu porque, metaforicamente, chama-se ao Sol "olho do Céu" e, ao olho, "Sol da cara". Segundo o retor, tais metáforas estragam a fantasia poética, pois tornam remota e obscura a translação dos conceitos. Declarando admiti-las só em com-  
posições cómicas, onde "esses conceitos falsos no sentido metafórico" promovem o riso, como em "Fábula de Polifemo e Galatéia", paródia da obra homónima do espanhol escrita por Jacinto Freire de Andrade, diz que Góngora é como "os meninos, ou um simples rústico, que estimam o latão como o ouro, e o cristal como o diamante". O pressuposto ilustrado da sua crítica se lê a seguir:

<sup>4</sup> *Compêndio histórico do estado da Universidade de Coimbra no tempo da invasão dos denominados jesuítas e dos estragos feitos nas sciencias e nos professores, e directores que a regim pelas maquinações, e publicações dos Novos Estatutos por elles fabricados*, Lisboa, Na Regia Officina Typographica, Anno MDCCCLXXII.

A beleza poética está fundada na verdade, e compõe-se de percepções reais, não de desconcertos, ou ilusões aéreas. Nunca ao entendimento pode direta, ou indiretamente parecer verdadeiro o que é falso, porque foi criado para conhecer a verdade, exceto se ele está deprimado pelo desconcerto dos órgãos<sup>7</sup>.

As categorias neoclássicas de "verdade", "racionalidade", "naturalidade" e "clareza" dessa crítica foram apropriadas nas histórias literárias do século XIX, que constituíram o cânone das literaturas nacionais em Portugal e no Brasil, sendo mantidas como um impensado crítico no século XX, quando a poesia do século XVII passou a ser classificada como "barroco". A interpretação desse termo ainda generalizada no ensino superior e médio brasileiro é a da tradição idealista da historiografia literária do século XIX, que concede cada momento da história como etapa para estágios posteriores e superiores. A concepção se mantém atuante de forma inercial e impensada nas categorias psicologistas que, a partir do século XX, operam dedutivamente com a noção de "barroco" e "neobarroco", dando continuidade ao pressuposto romântico-nacionalista exposto por Gonçalves de Magalhães no *Discurso histórico sobre a literatura brasileira*, publicado em 1836 na revista *Niterói*, em Paris. Nesse texto, Magalhães constrói uma alegoria evolucionista da cultura brasileira, que então organizava com outros intelectuais do IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), na forma de uma montanha circundada por um caminho ascendente. Afirma que ele mesmo e os intelectuais do seu grupo ainda se acham na base, e que, subindo, fazem subir, com a missão civilizatória que, ao definir a literatura brasileira como "indígena civilizada", integra o

<sup>7</sup> Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano), *Arte poética ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais*, tratadas com juízo crítico, 2ª ed., Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, 2 t., t. I, Livro I, Cap. XVIII, pp. 126-127.

local à religião cristã e à civilização europeia. Segundo Magalhães, a maioria dos autores coloniais ficaram alienados do *éthos* nacional no artificialismo da imitação de modelos metropolitanos, mas teria havido prefigurações do mesmo em descrições da natureza e críticas à predação colonialista. O resgate desses prenúncios nativistas pela história literária compõe as expressões sucessivas e progressivas da natureza física e humana do país, fazendo da literatura um instrumento de formação da jovem nação. Nessa história, o *telos* nacionalista determina os critérios de definição do que seja o evento válido de ser representado e a qualidade estética positiva da arte que o representa, fazendo selecionar aqui e ali, nas obras coloniais, exemplos do ideal pré-formado pela retrospectoção do intérprete, que transforma os autores coloniais "barrocos" em pronacionalistas, como ocorre hoje na folclorização nacional-vanguardeiro-publucitário-baiana da poesia chamada "Gregório de Matos". Como o fim está no princípio, as obras literárias são eventos reveladores da necessidade ideal que avança para a sua plena realização futura. Sendo modelada como retrospectoção de prefigurações de um arquetipo, essa história literária permanece teológica, como o *figural* da interpretação cristã. Nos casos das obras em que a prefiguração não pode ser revelada, o tempo anterior à Independência é constituído por meio de categorias espaciais como um lugar vazio, que importa e imita artificialmente, sem transformação, as representações metropolitanas. A mesma representação colonial é dada como exterior à "realidade brasileira" já pressuposta no lugar como "nacional", contudo, e, sendo exterior, também é artificial, fútil, ociosa, alambicada, formalista, excessiva, pedante etc. O próprio evento da representação tem elidida sua especificidade de prática, pois é absorvido na essência que o explica dedutivamente como falta de ser.

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

As dúvidas de Segismundo Spina quanto à validade da publicação dos poemas de *Fênix renascida* e do *Postilhão de Apolo* indicam que, em 1967, as categorias idealistas dessa historiografia ainda pretendiam ter a universalidade que elide a historicidade das práticas poéticas do século XVII. Hoje, já se demonstrou em vários estudos históricos, literários e antropológicos que não são universais, obviamente, mas categorias particulares, datadas e interessadas, assim como são particulares, datados e interessados os condicionamentos institucionais e os preceitos doutrinários da poesia de *Fênix renascida* e *Postilhão de Apolo* de que este texto trata a seguir.

No Antigo Estado português anterior às reformas pombalinas, entre 1580, quando o país entrou na órbita cultural da Espanha, e 1750, quando morreu D. João V e teve início o governo de D. José I, as "belas letras" eram ordenadas pelos padrões retóricos e teológico-políticos divulgados pelos jesuítas na "Officina" condenada no *Compêndio histórico*. "Belas letras" não "Literatura", que ainda não existia como regime discursivo ficcional dotado de autonomia estético-mercadoológica. A prática da poesia localizava-se então no centro do poder, a Corte, e dos saberes, a Universidade, e na extensão de ambas, as academias. Frequentemente, a poesia era feita também em conventos, onde a reclusão antes social que sexual das freiras, muitas vezes provenientes da nobre-

za, facultava as trocas simbólicas com o exterior. Foi comum nesse tempo o tipo da freira poeta, como Violante do Céu, e a correspondência trocada entre as ordens religiosas, que propunham motes a serem glosados em certames poéticos. Por exemplo, em 1689, quando Sor Juana Inés de la Cruz publicou *Inundación Castálida*, as freiras portuguesas solicitaram-lhe que escrevesse algo para elas, o que a mexicana logo fez, enviando-lhes um conjunto de vinte enigmas trovados. Os poemas chegaram a Lisboa em 1693 e, no ano seguinte, foram copiados em todos os conventos da cidade, tornando-se matéria de emulações e interpretações poéticas da Casa do Prazer, uma associação ou academia de freiras letradas\*.

A prática da poesia e prosa nesse tempo era uma jurisprudência de "bons usos" da linguagem fundamentados nas autoridades retóricas e poéticas de um costume antigo e anônimo. A poesia incluía-se naturalmente na concepção corporativa da monarquia absolutista fundada na teologia cristã de um *telos* ou *causa final*, Deus, que hierarquiza e orienta suas espécies no tempo segundo a analogia pela qual todos os seres são seus efeitos e signos. Fundamentada pela autoridade de Santo Tomás de Aquino, a hierarquia fundada em esse *telos* era doutrina como unidade de integração do corpo político do Estado. Nessa integração, a liberdade dos súditos definia-se como subordinação a papéis estamentais constituídos e limitados pelos privilégios. Na doutrina do poder monárquico como "política católica" exercida virtualmente pelo rei sobre um corpo político de membros subordinados ou súditos, era nuclear o conceito de "bem comum", definido pelos juristas contemporâneos como a harmonia que nasceria também do controle que os membros desse corpo

\* Cf. Sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas Ofrecidos a la Casa del Placer*, Edición y estudio de Antonio Alatorre, México D.F., El Colegio de México, 1994.

deviam impor-se a si mesmos, reprimindo os apetites particulares, para obterem e manterem a concórdia do todo como unidade pública de paz. Pressupondo o corporativismo, a atividade política era orientada para a resolução de conflitos de interesse dos estamentos, ordens, indivíduos e representações, conforme a expressão ainda corrente no Brasil, "fazer Justiça", atribuindo-se a cada um o que lhe competia na hierarquia dos privilégios segundo o princípio latino do *suum cuique tribuere*. Entendia-se "política", no caso, como uma arte de obter, manter e ampliar o poder monárquico. Nessa arte, a ordem hierárquica era orientada eticamente pelo conceito de "interesse", pelo qual cada parte devia contentar-se com o que era e fazia, colaborando para a concórdia e a paz do "bem comum" do todo para ter atendidos seus interesses particulares. O autocontrole da vontade e da liberdade era realizado publicamente como adequação da representação pessoal às formas institucionais do aparato hierárquico. O mesmo auto-controle reproduzia, nas representações efetivadas, as virtudes católicas anti-heréticas que pretendiam manter a coesão pacífica do corpo político do Império.

A distinção iluminista-liberal de *público/privado* não existia ou não era nítida; em decorrência, no caso das artes, a autoria, as obras e o público eram concebidos de modo diferente do que hoje se conhece. Os poetas tinham a *posse*, mas não a *propriedade* das obras, pois inexistia o mercado como livre-concorrência das mercadorias "originalidade", "direitos autorais" e "plágio"; também não havendo a figura do "artista" como autonomia crítico-estética; as obras eram fundamentadas no substancialismo neo-escolástico e não conheciam nenhuma autonomia, pois integravam-se aos decóros das ocasiões solenes e polêmicas da hierarquia; e o público não era, como é a partir do Iluminismo, a "opinião pública" dotada da representatividade democrática e da iniciativa cri-

tica específica do interesse contraditório de uma particularidade ideológica. "Público" era, no caso, a totalidade mística do corpo político figurada nas representações como "bem comum" do Estado. Incluído nela, cada destinatário produzido pela representação devia reconhecer sua posição subordinada.

Por outras palavras, a poesia desse tempo reproduzia aquilo que cada membro do corpo místico do Império já era, prescrevendo, simultaneamente, que ele *devia ser*, ou seja, persuadindo-o a *permanecer como o que já era*. O espaço público figurado nas representações como totalidade mística de "bem comum" era como um teatro corporativista, onde se revelava o próprio público para o destinatário particular como totalidade jurídico-mística de destinatários integrados em ordens e estamentos subordinados. Justamente por isso, impunha-se a todas as práticas artísticas a normatividade retórica, que pressupõe a imitação regrada de modelos, ou seja, a repetição.

A indistinação de *público/privado* determinava então que o *parecer algo*, como "filho de algo" ou "fidalgo", fosse tão fundamental quanto o *ser algo*, uma vez que os signos da posição social eram dados em espetáculo como evidência da posição. Logo, o saber e o poder tinham uma dimensão exterior e espetacular, em que se aplicavam e transformavam segundo as conveniências e os conflitos das circunstâncias hierárquicas. Os dispositivos simbólicos ordenados pela retórica aristotélica e latina que davam forma às representações eram imediatamente práticos e figuravam a unidade do "bem comum" do corpo político do Império e o autocontrole de suas partes como interiorização individual e coletiva da violência legal. Difundiam-se então como modelo para toda a sociedade nas formas da etiqueta de Corte, da

<sup>9)</sup> Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Belles Lettres, 1994, pp. 385-388.

educação jesuítica, dos castigos exemplares, da censura e repressão do Santo Ofício da Inquisição, da erudição das humanidades e da arte da conversação aguda.

Em várias ocasiões, António Manuel Hespanha demonstrou que na antiga sociedade portuguesa o poder era entendido de maneira dupla: como poder de *jurisdição* ou ato de *dizer o direito*, era atributo do rei; como poder de *fazer o ditado* do direito, repetindo a palavra real, era atribuído aos letrados<sup>10</sup>. O ato da repetição do direito pelos letrados nas instituições burocráticas do Império reproduzia os símbolos autorizados do poder, enquanto se reproduzia a si mesmo, simbolicamente, como representação autorizada de um saber do poder. A poesia fazia-se à sombra do poder como uma extensão desse saber do poder que era apanágio dos letrados, reproduzindo em suas formas agudas a presumida excelência dos tipos e dos hábitos superiores.

Como se sabe, a agudeza foi definida retórica e poeticamente por Aristóteles e autores latinos como a "palavra brilhante" de significação inesperada que relaciona dois conceitos distanciados. Durante a União Ibérica, entre 1580 e 1640, quando a cultura do país se espanholizou e imitou modelos poéticos e artísticos da Itália, e depois da Restauração, até o fim do reinado de D. João V, em 1750, a agudeza foi um padrão cultural difundido por todo o corpo político do Império não apenas de "cima para baixo", como sentido unidirecional da dominação do Estado para os governados, mas como uma prática simbólica coletiva que, especificando a excelência do cortesão, era aplicada em todos os grupos e estamentos, produzindo tensões e conflitos. Conheceu o auge no reinado de D. João V, devido principalmente às condições materiais propiciadas pelo ouro e os diamantes das Minas Gerais, que patrocinaram o

<sup>10</sup> Cf. António Manuel Hespanha e Ângela Barreto Xavier, "A representação da sociedade e do Poder — Paradigmas políticos e tradições literárias", in José Mattoso (Dir.) e António Manuel Hespanha (Coord.), *História de Portugal — O Antigo Regime (1620-1807)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, v. IV, p. 141.

mecenato, a importação de artistas italianos, a construção do palácio-convento de Mafra, o gosto da música, da ópera, dos salões, das academias e dos certames letrados. A poesia então realizada nos salões, na Universidade, nas academias e nos conventos incorporou e transformou as práticas cortesãs que vinham sendo representadas nos principais livros de educação de príncipes e de civilidade das maneiras que circularam no país desde o século XIV<sup>11</sup>. Os textos do século XVI que doutrinam as maneiras dos "melhores" pressupõem a centralização do poder em uma Corte, "lugar geométrico das hierarquias"<sup>12</sup>, que, neutralizando o poder dos nobres por meio da manipulação das disputas que os dividem, simultaneamente difunde o modelo curial para todas as ordens políticas do Estado como padrão universal da excelência humana. A tríade cortesã de "discrição, prudência e paciência", exposta por Baldassare Castiglione em *Il libro del cortegiano* (1528), especifica o tipo do "príncipe perfeito" do século XVII, exemplificado por autores como Giovanni Botero, em *Della Ragion di Stato* (1589), com vários nomes de reis, entre eles D. João II de Portugal, Afonso de Aragão e Francisco I. Distinções especiosas de sa-

<sup>11</sup> Entre tais textos, podem ser citados, de um elenco muito extenso, os de Álvaro Pais, (*Speculum regum*, do século XVI); D. Duarte (*Teal conselheiro*); Vasco Fernandes de Lucena (*Tratado das virtudes pertencentes a um príncipe*); Diogo Lopes Rebelo (*Liber de republica magna doctrina et eruditio*); D. Luís de Cáceres (*Doctrina de Luís de Cáceres ao Infante D. Luís, sobre as condições e partes que deve ter um bom príncipe e Sobre os trabalhos do rei*); Frei António de Beja (*Breve doutrina e ensinança de príncipes*, 1525); Francisco de Monção (*Especulo del príncipe christiano*); Bartolomeu Filipe (*Tratado del consejo y de los consejeros de los príncipes*, 1594); Gonçalo Dias de Carvalho, que escreveu uma Carta dirigida ao rei D. Sebastião; Diogo de Teive (*De institutione boni principis*, 1565) e Jerónimo Osório (*De nobilitate civili et christiana e Da instituição real e sua disciplina*), além de textos castelhanos, como O Conde Lucanor, do Infante D. Juan Manuel, e o *Desperador de conseraos*, de António de Cueva. Também se deve lembrar o importante *Galateo* (1558), de Giovanni della Casa, que os jesuítas usavam como leitura em seus colégios, e os inúmeros "galateos" escritos em português, espanhol e italiano editados no fim do século XVI pela oficina lisboeta de Pedro Craesbeck. *Il cortegiano* (1528), de Baldassare Castiglione, foi lidíssimo, sendo imitado no início do século XVII por Corte na aldeia (1619), de Francisco Rodrigues Lobo. E, no século XVII, *El discreto*, *El crítico*, *El héroe*, *Oráculo manual y arte de prudencia*, de Baltasar Gracián; *Empresas políticas*, *Idea de um príncipe politico-cristiano*, de Saavedra Fajardo; *Della dissimulazione onesta*, de Torquato Accetto; *Politica de Escopo Frigio*, de Emanuele Tesaurio, divulgaram a racionalidade de Corte.

<sup>12</sup> Cf. Emmanuel LeRoy Ladurie, "Reflexions sur l'essence et le fonctionnement de la monarchie classique (XVIIe-XVIIIe siècles)", in Henry Méchoulan (Dir.), *L'état baroque. Regards sur la pensée politique de la France du premier XVIIe siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985, p. XIV.

grado e profano, de puro e impuro, de bastardo e legítimo modulam os *exempla* desses textos conforme as virtudes, conveniências e decoros da hierarquia. Em todos os casos, são principais as ideias de *ordo*, ordem, e de *ratio*, razão, representadas retórica e poeticamente em estilos agudos.

Assim, a poesia de *Fênix renascida* e de *Postilhão de Apolo* não pode ser entendida fora dessa racionalidade, que inclui todo o movimento acadêmico do Seiscentos<sup>14</sup>. Em Portugal, como se viu, é uma racionalidade absolutista dominada pela doutrina teológico-política do Estado constituída no Concílio de Trento (1543-1563). Nesse tempo, os colégios da Companhia de Jesus atenderam a uma demanda popular de instrução básica que facultava aos moços as possibilidades de entrar para a Universidade e integrar-se nos quadros burocráticos do Estado e do clero. A educação aristocrática continuou a ser feita no lar pela repetição dos hábitos antigos da cavalaria e das atividades das armas que não necessitavam imediatamente do saber letrado, mas principalmente por mestres e preceptores que adaptaram Cícero, Quintiliano, Sêneca, Tácito e o saber de humanistas do século XVI, como Vives e Erasmo, às formas absolutistas da civilidade de Corte. A velha nobreza orgulhosa da ignorância guerreira adaptou-se pouco a pouco à centralização estatal como nobreza cortesã. O ideal de uma formação de “letras e armas” tornou-se nuclear no ensino de aristocratas. O latim e o grego, as belas letras, ou a poesia e a história antigas, a filosofia aristotélica, estóica, platônica e escolástica, a retórica aristotélica e ciceroniana foram os principais instrumentos adotados para constituir um estilo de vida em que a inculcação de hábitos nobres — entendendo-se “nobreza” com o duplo sentido de “estamento” e “virtude” — foi a meta principal.

<sup>14</sup> Cf. José Adalberto Castello, “Ediões e inéditos do Movimento Acadêmico no Brasil 1641-1820-22”, in *O Movimento Acadêmico no Brasil 1641-1820/22*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1969, v. I, t. I; João Palma-Ferreira, *Acadêmias literárias dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982.

Na constituição desse estilo superior, a poesia antiga foi imitada em gêneros oratórios e poéticos que figuram as ações políticas, as eleições eróticas, os hábitos e a dicção dos “melhores” e, por contraste, dos “vulgares” de então. Os mesmos padrões retórico-poéticos constituem as academias luso-brasileiras dos séculos XVII e XVIII como uma extensão da Corte caracterizada por dispositivos retóricos e teológico-políticos de representação da pessoa e da história diferentes dos padrões iluministas e pós-iluministas. A íntima conexão de saber e poder que as caracteriza é legível em um texto panegírico que D. Francisco Xavier de Meneses dedicou à rainha na data do seu aniversário, 7 de setembro de 1728:

Rainha, que ilustra, sábia, as mais sublimes, entre todas, ciências; sejam as que admiramos, acadêmicas, de tão divina proteção animadas que formando a verdadeira, mais que panegírica, histórica, levem tão harmonioso nome para que suspenda, sem suspender-se, à posteridade [...]. Que pedras preciosas, que piropos, que carbúnculos, que rubis, ardendo sem ceder, luzindo sem abrasar, multiplicarão tanto resplendor, tanto luzimento, que numerem, que assinalem, um dia natalício a quem deve Portugal as fortunas, as felicidades e as venturas?<sup>14</sup>

Na sessão acadêmica que se seguiu, um letrado ainda falaria sobre Filosofia Moral; outro daria uma lição de Astrologia; um terceiro trataria de tema histórico; e outros, ainda, poderiam expor a doutrina dos Sete Sábios da Grécia ou promover que a luz é coisa obscuríssima, e ler, como era costume na Academia Portuguesa, extratos e críticas dos livros novos que saíam na Europa. A sessão durava mais ou menos três horas e nela também eram lidos poemas compostos em diferentes

<sup>14</sup> Cf. D. Francisco Xavier de Meneses, *Introdução panegírica na conferência pública da Academia Real da História Portuguesa que se celebrou no Paço, em presença de suas majestades e aliczas, em 7 de setembro de 1728*. Citado por António Camões Gouveia, “Estratégias de interiorização da disciplina”, in José Mattoso (Dir.) e André Manuel Hespanha (Coord.), *História de Portugal — O Antigo Regime (1620-1807)*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, v. IV, p. 429.



metros e línguas pelos participantes. Em 1718, como se vê em um códice da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, o quarto Conde da Ericeira fez uma academia em sua casa, dando lições de política; como sempre, versavam sobre o elenco das virtudes da *Ética a Nicômaco* que formam o bom príncipe católico, caracterizando-s e pelo radical anti-maquievelismo e anti-luteranismo na emulação de lugares-comuns da tradição retórica desenvolvidos um a um com títulos como "Da Temperança", "Da Benevolência", "Da Caridade", "Da Justiça", "Da Prudência" etc.<sup>15</sup>

A academia ou reunião litero-científica era uma extensão culta ou letrada da Corte; sendo uma situação de discussão intelectual, a política estava presente, mas não na forma da negatividade dos projetos de transformação do presente, que pressupõem as noções iluministas de "crítica" e "superação". No caso, a política era a boa arte tradicional de bem reger a República contra seus inimigos internos e externos, garantindo a unidade suposta do "bem comum" por meio das virtudes aristotélico-católicas agudamente representadas nas múltiplas circunstâncias hierárquicas.

Em 1717, o Conde da Ericeira introduziu na Academia Portuguesa os temas físicos, matemáticos e filosóficos, junto dos literários. Em 1720, D. João V fundou a Academia Real, destinada a reescrever a história civil e eclesiástica do Império segundo uma perspectiva monumental que incluía a história da colonização do Brasil. Foi para dar conta do projeto que se fundou na Bahia a Academia Brasileira dos Esquecidos, em março de 1724. A primeira conferência, feita em 23 de abril de 1724 pelo Doutor José da Cunha Cardoso, evidenciava a situação e a posição áulicas dos letrados de então na epígrafe extraída de Ausônio: *Non habeo ingenium; Caesar sed iussit, habebat*. O poderoso que esse Cardoso adulava, de-

<sup>15</sup> Conde da Ericeira, *Lições de política na Academia Portuguesa em Casa do Excelentíssimo Senhor Conde da Ericeira que comecei (sic) em 21 de julho de 1718*. Ms. 176, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

clarando que não tinha engenho, mas que o teria porque César ordenava, era o Vice-Rei Vasco Fernandes César de Meneses, que patrocinava a academia e o trocadilho. A notícia da fundação informa: "Não pareceu bem se dessem especiais assuntos poéticos para a conferência do primeiro dia, porque toda ela se reputou por breve para os merecidos encômios do nosso augustíssimo Protetor [...]".<sup>16</sup>

Num tempo em que o letrado não tinha autonomia crítica, as conveniências hierárquicas e a subserviência implícita antecederiam qualquer consideração propriamente intelectual; assim, a primeira conferência da Academia dos Esquecidos também evidenciava a maneira seiscentista e setecentista de definir a experiência da história e a auto-representação dos letrados e poetas que a viviam e escreviam. Como em *História da América Portuguesa* (1730), de Sebastião da Rocha Pita, é uma história composta conforme o modelo da crônica, acumulando exemplos de ações virtuosas e de eventos providenciais orientados como aconselhamento ético dos poderosos que exercem a "política católica". Os letrados adotam a concepção ciceroniana da história como *magistra vitae*, mestra da vida, compondo a temporalidade dos eventos narrados como exemplaridade do presente. Para compor os exemplos, acionam uma memória criteriosa e minuciosa de casos gregos, latinos, bíblicos, patrísticos e escolásticos invariavelmente adaptados à definição da fidalguia como excelência em "letras e armas". Narrados com muita erudição mitológica e poética, os casos reiteram e elogiam a naturalidade da "política católica". Esta é interpretada providencialmente, constituindo-se os portugueses como instrumento ou "causa segunda" de Deus na história.

<sup>16</sup> Cf. "Academia Brasileira dos Esquecidos. Notícia da fundação", in José Aderaldo Castello, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>17</sup> Cf. Eduardo Sinkevisque, *Retórica e política: A prosa histórica dos séculos XVII e XVIII*. Introdução a um debate sobre gênero, Mimeo., Dissertação de Mestrado, São Paulo, DICY-FFLCH-USP, 2000.

*A concepção da história como magistra vitae dos letrados*

Quando reitera a naturalidade do pacto de sujeição, da hierarquia, do providencialismo e da conquista pela fé e pelas armas, o letrado também se representa a si mesmo com os critérios da excelência fidalga, constituindo-se como "melhor" não por ser necessariamente "gente de representação" ou "filho de algo", mas por ser detentor de um saber do ditado que é, simbolicamente, uma memória autorizada dos modelos que fundamentam a autoridade da excelência presumida. Memorizando esse saber, o letrado o repetia incansavelmente em novas ocasiões cerimoniais e polêmicas, reproduzindo-se a si mesmo como autoridade no saber que fundamentava a autoridade dos "melhores". Como nos discursos de D. Francisco Xavier de Meneses e José da Cunha Cardoso, a íntima fusão de *saber/poder* caracteriza o aulicismo e as duas formas extremas da subordinação hierárquica dos letrados, a adulação e a subserviência.

Hoje, obviamente, a subserviência intelectual e a adulação do poder causam náuseas à consciência democrática, uma vez que seus praticantes são por definição tipos desqualificados merecedores de desdém. Antes de generalizar esse juízo para os letrados do Antigo Estado português e desqualificá-los sumariamente como hipócritas interesseiros, no entanto, é útil lembrar que então o aulicismo era por assim dizer funcional ou institucional, pois, na sociedade doutrinada como corpo místico de estamentos subordinados, o elogio da cabeça mandante e dos superiores hierárquicos é elemento constitutivo das redes clientelares baseadas nas relações pessoais, na amizade, no favor e no dom, redundando no proveito do membro subordinado que o faz. O aulicismo antigo evidencia o corporativismo, a indistinação da esfera pública e privada e a falta de autonomia do saber e das obras dos letrados, podendo-se dizer deles o que André Viala propõe para os letrados da França do século XVII.

Na fronteira das categorias do imaginário social mais amplo e das categorias dos grupos cultivados, situava-se então a imagem do sábio-letrado, padre ou funcionário, muitas vezes poeta. A imagem era equívoca, pois nela convergiam as representações do letrado-artesão, escrevente que simplesmente repetia a tradição, fazendo cópias manuscritas de textos, e do letrado-sábio, que a reinventava em novas ocasiões. De todo modo, os homens da pluma eram "pessoas de letras" assim consideradas pelos "vulgares" que, não possuindo os saberes do ler e do escrever, eram constituídos dessa maneira pelas mesmas letras. Os homens da pluma eram considerados "pessoas de letras" ainda quando seu saber nada maneira pelas mesmas letras. Os homens da pluma eram considerados "pessoas de letras" ainda quando seu saber nada tinha de propriamente "sábio", como se observa facilmente na maioria dos participantes das academias luso-brasileiras do século XVIII. Como foi dito, as práticas dos letrados portugueses não se autonomizavam da hierarquia, e, não sendo mais escrituras medievais, mas também não sendo escritores, no sentido iluminista dado ao termo a partir da segunda metade do século XVIII, eles se identificavam com a imagem social da profissão que exerciam e essa era, obviamente, profissão subordinada ao poder real. É o que se vê na qualificação dos sete sócios principais que aparecem na notícia da fundação da Academia Brasileira dos Esquecidos: o *Reverendo Padre* Gonçalves Soares da Franca, o *Desembargador* Caetano de Brito Figueiredo, *Chanceler do Estado*, o *Desembargador* Luis de Siqueira da Gama, *Ouvidor Geral do Cível*; o *Doutor* Inácio Barbosa Machado, *Juiz de Fora*; o *Coronel* Sebastião da Rocha Pita; o *Capitão* João de Brito Lima. Dos sete, o acadêmico Cardoso era o único que não tinha qualificação profissional, mas é sabido que se integrava no grupo dominante dos senhores de engenho da Bahia com a representação de "pessoa principal".

(19) Cf. Alain-Viala, "Du caractère d'écrivain à l'Age Classique", in *Textuel-Images de l'écrivain*, Paris, Université de Paris VII, 1989, n° 22, pp. 51-52.

Muitas vezes, por se dedicarem excessivamente às humanidades, os letrados luso-brasileiros desse tempo tinham o espírito meio embotado pelo latinório e não brilhavam, propriamente, nas artes que organizavam a civilidade mundana dos "melhores". A forma social corrente para classificar tais letrados era "pedante". Como agora, o termo era um dispositivo de poder aplicado simbolicamente como categoria intelectual e política para constituir a inferioridade de desafetos, excluindo-os da boa civilidade. Como categoria intelectual, "pedante" significa "espírito fraco" ou estragado pelo saber livresco, cuja debilidade é piorada pela ignorância das maneiras cortesãs; como categoria política, significa "vulgar". Nos usos portugueses do termo, convergiam outras significações: aplicava-se aos que exerciam profissão de ensino e, por uma derivação fácil, aos que estavam dominados pelo saber livresco, sem a fina *sprezzatura*, a desdenhosa naturalidade dos que se representavam como autênticos sábios ou discretos. Como o de Polonius, em *Hamlet*, seu saber os levava a demonstrar prudência e juízo excessivos em fórmulas arvesadas, obscuras e eruditas, que serviam de matéria às alegações de que sua pretensão de serem árbitros universais, legislando platitudes de senso comum, era uma afetação típica de quem não conhece o seu lugar. Os "pedantes" também eram identificados à categoria dos escreventes repetidores, cuja imagem era rejeitada nos círculos mais aristocráticos como própria da vulgaridade, como se pode ler em várias sátiras desse tempo. Em todos os casos, estava em jogo a oposição *discrição/vulgaridade*.

A classificação intelectual do letrado como "pedante" era feita, invariavelmente, da perspectiva política da representação dos "melhores", os fidalgos, que ostentavam os signos exteriores de discrição e excelência em "letras e armas". A desqualificação também era ocasionalmente feita segundo a

antiga representação da aristocracia velha, cujos membros mais tradicionalistas por vezes ainda declaravam orgulhar-se da própria ignorância, demonstrando desdém pelas letras, que tachavam como coisa de homens de saia ou padres. Na França, os letrados da nobreza togada que tinham obtido acesso à Universidade desde o século XVI, aproximando-se mais e mais dos órgãos centrais do poder real por meio principalmente das carreiras relacionadas ao Direito, eram, como diria LeRoy Ladurie, trutas subindo a cascata dos desprezios<sup>19</sup>. Algo semelhante ocorria em Portugal, no século XVII.

Nos inúmeros conflitos de representações poéticas em que os letrados desse tempo se desqualificavam uns aos outros, esforçando-se em ostentar a representação de "melhores", os usos do termo pressupunham o engenho dos autores e a agudeza da sua arte como o diferencial intelectual da qualidade superior que era alegada. Invariavelmente, os letrados afirmam que têm o juízo perfeito e, representando-se a si mesmos como "entendidos" ou tipos capazes de produzir as aparências adequadas a todas as ocasiões da hierarquia, constituem o pedantismo de outros letrados como falta de decoro. A discrição, formulada em estilos agudos, era um saber ou uma técnica da imagem regrada como representação distintiva da posição superior do letrado na hierarquia das letras. Em Portugal, a aplicação do termo "pedante" negativa posição principalmente quando o letrado assim classificado era cristão-novo, poeta gongórico ou de origem plebéia.

No final do século XVI e no início do XVII, principalmente na Itália e na Espanha, foram muito lidos os textos de retóricos levados de Bizâncio para a Itália no século XV, como Longino, Demétrio Falereo, Dionísio de Halicarnasso e Hermógenes. Esses autores tratam principalmente da

<sup>19</sup> Cf. Emmanuel LeRoy Ladurie, "Reflexions sur l'essence et le fonctionnement de la monarchie classique (xvie-xviiie siècles)", in Henry Michoulan (Dir.), *L'Etat baroque. Regard sur la pensée politique de la France du premier xvie siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985, pp. ix-xxv.

elocução ornada, os tropos e as figuras do estilo, e acham-se na base, por assim dizer, das poéticas do conceito engenhoso do século XVII. Na Espanha, o conhecimento de Hermógenes facultou a Góngora a experiência inovadora de tratar com estilo sublime os temas que, pela preceptiva aristotélica tradicional, deviam ser representados em estilo humilde, como ocorre na "Fábula de Polifemo y Galatea" e nas "Soledades". A linguagem de Góngora emula a dos poetas latinos neotéricos do tempo de Augusto, que tinham emulado os alexandrinos. Ela é fundamentalmente uma linguagem de signos indiretos, substituindo pela formulação metafórica, perifrases e antíteses herméticas, sublimes ou tendencialmente sublimes, as formas diretas e claras do estilo humilde. As imagens tendem para a síntese do epigrama, pois são simultaneamente sensoriais, com efeitos visualizantes, e sentenciosas, com o sentido equivocado em significações opostas.

A poesia de Góngora foi atacada como vulgaridade e pedantismo já no início do século XVII por Quevedo, Jáuregui e Lope de Vega, que afirmaram que ela só é clara quando é queimada. A alusão ao fogo constitui Góngora como judeu e invoca o Santo Ofício da Inquisição para dar conta da sua heresia poética. Aliás, o termo culterano, cunhado em 1624 para classificar o estilo gongórico, é um trocadilho com luterano. Em Portugal, o hábito de falar agongorado foi uma mania cortesã e plebéia alvo de muito deboche satírico. Sendo constituído como vulgaridade típica de arrivistas que têm mão de agarrar e ligeiro trepam, como lá diz o verso gregoriano, também foi classificado como "pedantismo".

Ao mesmo tempo, era pouco nítida a fronteira entre "sábido" e "pedante", pois o mesmo pedantismo alegado pejorativamente para constituir a inferioridade de muitos era efetivamente incentivado na formação de todos os letrados.

©Luís López Grigera, *Retórica en España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

Desde o colégio até à Universidade, os estudos feitos segundo os preceitos do *Ratio studiorum* da Companhia de Jesus previam justamente a memorização e a repetição de saberes tradicionais como fórmulas ético-políticas exemplares em todas as circunstâncias da vida de relação. Sempre enunciadas em estilos intrincados e casuístas, elas já eram matéria cômica no século XVII, como foi dito, principalmente nos ataques fidalgos aos arrivistas saídos das fileiras cristãs-novas do capital mercantil e financeiro. Mas, como sempre, não se deve generalizar. O mesmo saber transformado nos usos classificados como pedantismo, vulgaridade, excesso e afetação era o núcleo da instrução e formação das três faculdades ativas, memória, vontade e intelecto, com que a Escolástica então definia a unidade da pessoa humana. As três faculdades fundamentavam o *saber/querer/poder* de toda prática dos "melhores". Elas são admiravelmente exemplificadas pelos dois maiores autores portugueses desse tempo, António Vieira e D. Francisco Manuel de Melo, que inventaram obras em que a memória prodigiosa da tradição é aplicada para figurar casos exemplares que se adaptam à experiência contemporânea segundo o reto direcionamento da vontade para as causas consideradas justas pelo conselho prudente do intelecto.

Por outras palavras, é fútil classificar toda a poesia do século XVII como futilidade e pedantismo, pois a simples classificação demonstra ignorância das refrações das categorias "discrção", "vulgaridade", "pedantismo" e "afetação" em seu próprio tempo. A afetação era tida como um excesso imprudente e vulgar e, como foi dito, era um dispositivo retórico político com que se atribuíam e negavam posições aos indivíduos e grupos também na invenção e recepção da poesia. Mas ela também era programática; por exemplo, no ludismo dos salões cortesãos, que pressupunha a capacidade

mundana de afetá-la com naturalidade, ou seja, a técnica de inventá-la como fingimento poético ou contrafação divertida com que se propunham temas amenos, frívolos, fúteis, jocosos ou já abertamente obscenos. Como no mote que pergunta se o beijo é melhor com dentes ou sem eles, propondo-se inavelmente, como glosa, que sem, pois desdentados beijam com "rubis" (gingivas) mais preciosos que "pérolas" (dentes). Ocioso? Certamente, porque aristocrático. Os jogos do salão aristocrático e das academias podiam ser e quase sempre eram muito fúteis; mas sua futilidade é irredutível à ética burguesa do trabalho que determina os enunciados que desqualificam essa poesia, pois era elemento constitutivo de uma forma mental aristocrática que dava outra definição ao tempo, ao corpo, ao trabalho, ao ócio e à própria futilidade.

Em *Fênix renascida*, são bons exemplos dessas jocosidades produzidas como contrafação os poemas de D. Tomás de Noronha, como o soneto que começa "Ó mão não de cristal, não mão nevada", e o de Jerônimo Baía sobre as beatas. Compostos invaravelmente segundo as duas variantes aristotélicas do cômico, o ridículo e a maledicência, incluem-se na racionalidade de Corte como jogo da *discretetza giudiciosa* difundida a partir da Itália desde o século XV. Entendidas como exercício engenhosamente divertido de emulação de autoridades cômicas, como Horácio, Juvenal, Marcial e poetas medievais do escárnio e mal dizer, as jocosidades são peças de um consumo conspicuo de signos agudos de inteligência que afeta a afetação ou a vulgaridade, distinguindo seus praticantes dos "vulgares" incapazes, segundo a convenção, de fazer distinções.

Nas práticas poéticas, esses saberes eram definidos como domínio técnico das virtudes elocutivas que davam forma e sentido qualitativos à experiência histórica do corpo político do Império. segundo a oposição metafísica complementar

de *infrinito/finito* que determina todas as representações desse tempo. Conforme a lição do Concílio de Trento divulgada na educação dirigida pela Companhia de Jesus, o mundo e a história são efeitos e signos de uma Causa Primeira, Deus, que os ilumina e orienta com a luz natural da sua Graça. Reflexo da proporção divina acesa na consciência como a *sindérese*, centelha do Bem que orienta o ato do livre-arbítrio, a luz natural aconselha que se evite o mal, formulando-se discursivamente como um juízo sintetizado em "palavras brilhantes", as agudezas — índice da discrição dos "melhores".

T. S. Eliot propôs que os poetas ingleses do século XVII possuíam um mecanismo de sensibilidade com o qual podiam devorar intelectualmente qualquer espécie de experiência. Segundo Eliot, a compulsão da semelhança que caracteriza tal mecanismo faz poetas como John Donne e Andrew Marvell inventar a poesia como harmonia de dissonâncias<sup>21</sup>. A poesia dos nove poetas desta coletânea, mais a de um Anônimo, presumido autor de "Descrição da Noite", de *Postilhão de Apolo*, caracteriza-se pela mesma compulsão da semelhança de seus contemporâneos ingleses. Violante do Céu (1607-1693), Jerônimo Baía (1620/30-1688), Jacinto Freire de Andrade (1597-1657), Francisco de Vasconcelos (1665-1723), Frei Antônio das Chagas (1631-1682), Antônio Barbosa Bacelar (1610-1663), Dom Francisco Manuel de Melo (1608-1666), Antônio dos Reis (1690-1738) e D. Tomás de Noronha (?-1651) praticaram agudamente as formas poéticas mais usadas no século XVII, o soneto, o romance, o idílio panegírico, o madrigal, a endecha, a décima, o epigrama, a canção e as líras, figurando intelectualmente

<sup>21</sup> T. S. Eliot, *The varieties of metaphysical poetry*, The Clark lectures at Trinity College, Cambridge, 1926 and *The Turnbull lectures at The Johns Hopkins University*, 1933. New York/San Diego/London, Harcourt Brace & Company, 1994, p. 120.

os mais variados afetos da alma nas semelhanças e diferenças metafóricas dos gêneros em que se especializaram. Sabendo que as paixões são naturais, também sabiam que, poeticamente, elas não são informais, porque sua codificação é retórica. Assim, quando compunham, expunham a matéria do poema segundo os rígidos preceitos técnicos de duas linhas colaterais, uma delas em total acordo lógico com o tema, a outra simetricamente em desacordo com ele. O *wit* ou a agudeza da operação consiste na coincidência de ambas, como acontecia naquele anel de ônix que Ovídio enviou para a amante, Nix, Neve, com a inscrição: *O, Nix, flamma mea* (Ó, Nix, minha chama), harmonizando as oposições *quente/frio* e *branco/negro* na agudeza. Da mesma maneira que a agudeza matemática consiste na união de duas linhas divergentes que vão ao encontro uma da outra a partir de uma terceira, a agudeza retórica aplicada pelos autores de *Fênix renascida* à poesia consiste na união e na convergência de um acordo e de um desacordo lógicos extraídos da matéria do discurso<sup>23</sup>. Na invenção do poema, vão do conceito mais geral do tema para conceitos associados e por assim dizer periféricos, mas nunca fora do lugar, que tornam a leitura um exercício intelectual de dificuldade crescente. Os poemas são incongruentes e mal escritos quando o desacordo lógico não coincide com o acordo; no entanto, nos bons poetas, como é o caso dos nove compilados neste livro, a dificuldade é amplificada com um total à-vontade intelectual que mais se evidencia nos excelentes como resultado de um artifício racionalmente aplicado.

Obviamente, a imagem poética é uma *categoria* histórica. Os arabescos conceptistas de Violante do Céu, as sutilezas melancólicas de Antônio Barbosa Babelar, as jocosidades malva-

<sup>23</sup>Cf. Mathias Kasimir Sarbiewski, "De acuto et arguto liber unicus, sive Seneca et Martialis", in *Præcepta poetica*, ed. S. Skrimina, Wrocław, 1958, pp. 5-6, in Yves Hersant, *La métaphore baroque — D'Aristote à Tessauro. Extraits du Canonochiale aristotélic, présentés, traduits et commentés* par Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 46.

das de D. Tomás de Noronha, as finezas discretíssimas de D. Francisco Manuel de Melo, os jogos gongóricos de Jerônimo Baía, as ponderações morais de Francisco de Vasconcelos, as paródias cultas de Jacinto Freire de Andrade, a doutrina poética de Antônio dos Reis e os conceitos agudos de Frei Antônio das Chagas dramatizam justamente a capacidade intelectual de determinar a natureza e o valor das trocas simbólicas da racionalidade de Corte portuguesa do século XVII. Os diversos usos que esses poetas fazem das agudezas põem em cena modelos coletivos comuns, por meio dos quais a transferência metafórica é processada, avaliada e fruída. Todos eles acreditam que o estilo literalmente *cai*, quando é posto em contato direto com a verdade nua. Assim, evitando a vulgaridade de um estilo apenas pedestre, valorizam a novidade da formulação engenhosa dos temas, que são extraídos do todo social. Objetivo de seu tempo e para ele retornam na recepção. Dizendo-o doutro modo, sua liberdade individual de invenção da novidade de agudeza pressupõe o rígido regimento dos preceitos retóricos aplicados como limites convencionais do seu arbítrio poético. As agudezas são sempre inventadas racionalmente, como lição inesperada dos conceitos de uma experiência social comum partilhada, refratada e interpretada pelo poeta e por seus públicos segundo as várias posições da hierarquia.

Considerar a prática seiscentista da poesia como interação dinâmica de poeta e público pode impedir que sua estrutura e sua função sejam autonomizadas das práticas simbólicas de seu tempo, como ocorre nos juízos que a desqualificam sem mais. No caso, o poeta é antes de tudo um aristotélico, que inventa o poema especificando o gênero, as espécies, os indivíduos, os acidentes e as diferenças do tema. Depois de analisar ou classificar o tema, figura os termos obtidos com metáforas, que divide e dispõe em pares de opostos. Reclássificando os termos opostos com outras metáforas de

*A liberdade criadora que um poeta de XVII tem  
orienta no sentido negativo dos preceitos retóricos de*

conceitos cada vez mais distanciados da imagem inicial, o poeta expande o discurso para zonas laterais e inesperadas de significação que exigem a interpretação ativa do destinatário. A poesia confere distinção pois, ao entender a harmonia dissonante das relações metafóricas estabelecidas entre conceitos distanciados, o destinatário é tão engenhoso, agudo e discreto quanto o poeta. Como resultam da aproximação de conceitos distantes, as metáforas são imprevisíveis e tendencialmente herméticas.

Escrevo no para muitos, afirma Góngora em uma carta para o amigo Pedro Salinas. Ao defender orgulhosamente a obscuridade programática dos versos das "Soledades", Góngora evidencia o costume dos poetas seiscentistas, principalmente os espanhóis, de não editar os poemas como livro impresso, preferindo publicá-los em folhas manuscritas que circulavam nos círculos da intimidade para evitar sua apropriação por públicos maiores tidos como "vulgares". Esse modo aristocrático de inventar e consumir poesia também era uma das causas imediatas das atribuições e falsas atribuições. Como autores das obras, os poetas desse tempo tinham a posse dos poemas que compunham, mas não a propriedade deles, entendendo-se por propriedade, como foi dito, os direitos autorais, que hoje regulam legalmente a circulação da poesia como as mercadorias. "originalidade" e "plágio" na livre-concorrência burguesa. No século XVII, não havia controle efetivo ou eficaz das apropriações e as imitações e atribuições se multiplicavam. Quando eram copiados e imitados, os textos sofriam alterações e passavam a circular, muitas vezes, como obras autênticas de um autor determinado, cujo nome os classificava como autoridade de um gênero. Ou eram consumidos como variantes escritas "à moda de". Ainda no começo do século XVIII, multiplicaram-se em Portugal as oficinas de escribas que faziam cópias de textos

de autores consagrados, como os de Madri, que nesse tempo transcreviam poemas de Quevedo em códices de luxo encomendados por particulares ricos ou em cópias populares baratas, que circulavam na forma de pliegos sueltos, folhas avulsas. As cópias introduziam várias alterações em obras efetivamente compostas pelo autor; mas também se inventavam, com o nome do mesmo, outras peças que lhe imitavam o estilo, tentando superá-lo. Como nos casos da sátira atribuída a Gregório de Matos na Bahia nos séculos XVII e XVIII ou das cópias portuguesas, espanholas e mexicanas dos sermões de Antônio Vieira, a atribuição era prática rotineira. Quando organizou Fênix renascida, Matias Pereira da Silva teve evidentemente que classificar os poemas compilados; como muitos eram anônimos, ele os atribuiu a poetas conhecidos que provavelmente não os tinham composto, mas eram tratados a excelência do engenho no mesmo gênero e estilo.

Todos os poemas de Fênix renascida são inventados tecnicamente como emulação de lugares-comuns poéticos conhecidos. Não têm "originalidade", no sentido do nouveau encontrado au fond de l'inconnu por Baudelaire e os poetas românticos. Seu público esperava e aplaudia a repetição, cujos efeitos permitiam classificar os autores como engenhosos, agudos, entendidos e discretos, mas também como afetados, frios, pedantes e ladrões. O estilo podia ser inflado, seco, baixo, alto, ilustre, sublime, medíocre, humilde, entrecortado, brusco, duro, enxundioso, prolixo etc., termos que são classificações retóricas dos efeitos, não supostas causas psicológicas da personalidade do homem-autor expressas na poesia. Assim, as paixões da lírica, como o desengano do amor, a

Recentemente, examinando os papéis da devassa da Conjurração dos Alfaiates, Marcello Moreira evidenciou a existência desses escribas na Bahia do século XVIII. Cf. Marcello Moreira, *Crítica textual in Caetium Revocata? Prolegômenos para uma edição crítica do corpus poético colonial seiscentista e setecentista atribuído a Gregório de Matos Guerra*, Mimeo., Tese de Doutorado, São Paulo, DILCV-FFLCH-USP, 2001.

melancolia do ideal inatingível, a angústia da perda da esperança, a dor do tempo etc., não são expressas subjetivamente, pois são tópicos aplicadas conforme os verossímeis e os decors específicos do gênero. O mesmo se dá em outros, como a sátira e mais formas cômicas, em que a indignação contra a corrupção da Cidade, os excessos viciosos dos tipos degradados, as obscenidades agressivas e as jocosidades ridículas são efeitos racionalmente construídos. Na poesia de *Fênix renascida*, não se encontra o "excesso", o "exagero", o "artificialismo", o "jogo de palavras", a "frivolidade", o "pedantismo" ou o "barroco" dos juízos de gosto neoclássicos, românticos e positivistas universalizados como verdades críticas, mas sempre o cálculo racional de estruturas incongruentes recebidas como ausência de estrutura se o leitor não observa que resultam de uma técnica aplicada. Os poetas compilados neste livro não têm nenhuma sinceridade psicológica, porque acreditam com a mais absoluta sinceridade estilística: aplicam preceitos retóricos que são modelos coletivos e objetivos, segundo graus de versatilidade técnica adequados aos vários gêneros poéticos em que se especializam. Obviamente, como qualquer outra, essa poesia também pode ser afetada, fútil e pedante; mas tais defeitos devem ser propostos e especificados segundo os preceitos da sua prática em seu tempo, uma vez que é intelectualmente equivocado avaliá-la por critérios estéticos fundamentados em pressupostos teórico-ideológicos que ela não podia conhecer.

Todos os poemas de *Fênix renascida* e *Postilhão de Apolo* foram inventados como aplicação da doutrina aristotélica da imitação que, desde a segunda metade do século XVIII, não é mais a da poesia moderna e contemporânea. Eles são imitações proporcionadas das autoridades dos vários gêneros poéticos, principalmente a lírica de Petrarca, Tasso, Marino, Garcilaso de la Vega, Góngora, Quevedo, Lope de Vega e

Francisco Rodrigues Lobo, que glosam e às vezes parodiam. É corrente a emulação cômica de *letrillas* de Góngora e de versos satíricos do *Cancioneiro geral*, de Garcia de Resende, e, principalmente, de temas líricos caros a Camões, como o desconcerto, o amor da dantesca *donna angelicata* e a *delectatio morosa* da corte de amor. A doutrina que os fundamenta pressupõe a existência de modelos autorizados e tidos como realizações excelentes dos vários gêneros poéticos lembrados pelo poeta no ato da invenção. Em segundo lugar, pressupõe que a imitação deve superar o modelo imitado por meio da recombinação inesperada dos seus lugares-comuns e imagens como emulação. Incluindo-se na tradição aristotélica, a representação metafórica dos poemas de *Fênix renascida* imita as articulações do pensamento, que são as da *coisa* (res, matéria, caso, lugar-comum, tópica, tema). A formulação metafórica do conceito implica uma *lógica*, operada como dialética — classificação, definição, análise, divisão — que aplica as dez categorias aristotélicas como gêneros do ser à invenção poética, refazendo o conceito em uma matéria verbal, de modo que o processo é fundamentado como *técnica de produção de imagens, não como uma "estética"*.<sup>29</sup> O mesmo conceito poderia ser figurado em outra matéria, como pintura ou escultura. E como o conceito é, antes de tudo, um pensamento metafórico antes da representação exterior, a metáfora desloca-se para a base da invenção, sendo definida como "nú" de idéia e imagem ou "fantasma" mental antes da representação exterior.

Os poetas compilados neste livro distinguem nitidamente as noções de "piratear", "imitar" e "emular". Faziam tais distinções pensando no proveito decorrente de conhecê-las para não incorrerem no título desonroso de "ladrão" ou de

<sup>29</sup>Cf. Robert Klein, "A teoria da expressão figurada nos tratados italianos sobre as línguas, 1553-1612", in *A forma e o inteligível* — Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. Artigos e ensaios reunidos e apresentados por André Chastel, São Paulo, EDUSP, 1998.



“imitador servil”. Pressupunham que o conhecimento e a aplicação das distinções eram fundamentais para obterem a fama gloriosa de “emuladores”, como o cardeal Sforza Pallavicino prescreve em *Arte dello Stile Insegnativo*, de 1647<sup>25</sup>. Sabiam que as noções de “roubar” ou “piratear” só eram aplicáveis aos casos em que um poeta dava como sendo própria uma composição feita por outro. Como se lê nos versos atribuídos ao Vigário de Passé, Lourenço Ribeiro, que acusam Gregório de Matos de alardear como sendo de sua lavra a poesia que roubou de Quevedo:

Doutor Gregório Gadanha  
pirata do verso alheio  
caco que o mundo tem cheio  
do que de Quevedo apanha<sup>26</sup>.

Nos outros casos, a noção de “piratear” só era aplicada como metáfora. A ação de “piratear” era definida como diversa da ação de “imitar”, pois “piratear” tem semelhança com o furto verdadeiro: “[...] propriamente, não tiro ou roubo, por exemplo, o fogo do vizinho, se com ele acendo um outro fogo para mim, mas se tomo para mim o mesmo carvão aceso que ele tinha”<sup>27</sup>. De modo semelhante, os poetas ingleses, alemães, franceses, espanhóis e italianos do século XVII, bem como os seus contemporâneos nas colônias americanas da Espanha e Portugal, usavam o termo “roubar” para classificar outro poeta, quando uma mesma coisa que tinha sido individualmente inventada por um era usada como sendo coisa individual de outro. Distinguiam

<sup>25</sup> Cf. Sforza Pallavicino, *Arte dello stile, ove nel cercarsi l'ideal dello scrivere insegnativo*, Bologna, Giacomo Monti, 1647.

<sup>26</sup> Cf. Gregório de Matos, *Obras completas* (Crônica do viver baiano seiscentista), estudos e coleção de texto, elaboração de apógrafos e planejamento editorial de James Amado; cópia final do texto para impressão e mapeamento dos códices por James Amado e Maria da Conceição Paranhos, Salvador, Janaina, 1968, 7 v., v. IV, p. 794.

<sup>27</sup> Sforza Pallavicino, *op. cit.*, Cap. XI, 2.

cuidadosamente, no caso, a atividade dos pintores da prática dos poetas, propondo que uma pintura não é individualmente a mesma quando tem matéria diversa, outra tela e outras cores, merecendo louvor o pintor que copia pintor em seu artifício. Ao contrário, no caso de poetas, a diversidade do papel e da tinta não impede que seja o mesmo o que se copia, uma vez que toda composição escrita recebe seu ser individual dos conceitos e das palavras de que é tecida, não da matéria do escritório.

Para definir “imitar”, os poetas de *Fênix renascida* aplicavam a noção de “indivíduo”, que definiam em termos jurídicos, citando Porfírio: “[...] aquele que tem tais propriedades cuja união não se acha em nenhum outro”<sup>28</sup>. Acreditavam que, embora seja possível supor um caso metafísico ou fantástico em que se pudesse encontrar um homem idêntico a outro em todas as propriedades, isso de fato não acontece no curso ordinário do mundo. Lembrando que os juristas, como Bártolo, julgavam provada a identidade de uma pessoa por meio do que chamam de “demonstrações semelhantes”, ou seja, duas propriedades semelhantes, transferiam o critério jurídico à arte da poesia, para distinguir “roubo” de “imitação”. Se duas composições diversas têm as mesmas propriedades, propunham, pode-se dizer que a composição é a mesma, ainda que em outras partes ela seja diferente. Como essa individualização não é uma coisa indivisível, mas uma soma de várias propriedades particulares, ela pode receber mais ou menos daquilo que foi roubado ou imitado. Da mesma maneira, o furto praticado por escritores é maior, quando as propriedades estão menos diversificadas, especialmente aquelas mais difíceis de serem lembradas ou encontradas por acaso em duas composições diversas. Logo, às vezes os poetas definiam o roubo como pirataria dos conceitos ou

<sup>28</sup> Pallavicino, *idem*, *ibidem*.

da invenção, mas não da frase ou elocução; outras vezes, era a frase que era roubada, mas transportada para outro conceito. Nesses casos, o autor podia ser chamado de "ladro", segundo uma arte, e de "inventor", segundo outra. Como o leitor sabe, a arte de conceituar o tema é diversa da arte de glosá-lo com frase ornada. Cada poeta deseja verter os próprios conceitos com as palavras que mais lhe agradam e as duas artes de fato se juntam nos mesmos homens, mas nem todos são qualificados com a mesma natural distinção e "ladro" é quem, em suas composições, põe de menos o próprio nas coisas que merecem louvor e que dificilmente são lembradas<sup>29</sup>.

O termo "ladro" também era usado metaforicamente, quando se pensava em uma semelhança parcial, nos casos em que não se diminuía o patrimônio do legítimo dono, mas em que era aumentado. É grande reputação para Ovídio que o admirável engenho de Ariosto tenha julgado não poder encontrar, para representar o abandono de Olímpia, conceitos mais belos que os formulados pelo poeta romano na epístola de Ariadne para Teseu<sup>30</sup>. Tais furtos não produzem danos na "República dos Letrados"; ao contrário, através deles se difunde em várias línguas a fineza de elegantes pensamentos. Além disso, essa espécie de furto não está privada de certo louvor pela sua engenhosidade, pois é roubo que sabe distinguir o que é bom, transferindo-o para outras obras sem piorá-lo. Esse critério era corrente e aconselhado: "A primeira maneira de roubar com louvor é imitar com juízo [...] Quem não tem na cabeça um teatro de Idéias próprias, e Idéias de bom desenho, tome, segundo o antigo costume, o contorno das figuras perfeitas"<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Pallavicino, op. cit.

<sup>30</sup> Pallavicino, idem, Cap. III.

<sup>31</sup> Daniello Banti, *Dell'huomo di lettere*, Venetia, 1692, p. 121.

Desta maneira, "imitar" é diverso de "roubar"; pois o roubo diz o mesmo e a imitação diz outra coisa. Essa "outra coisa" da imitação, porém, demonstra tal semelhança com a obra imitada em suas partes mais belas, mais difíceis e mais louvadas, que qualquer pessoa, conhecendo a ambas, saberá que a segunda foi feita propositalmente como semelhança da primeira. É o que propõe Emanuele Tesauero, em *Il canocchiale aristotelico*:

Chamo pois imitação uma sagacidade com a qual, quando para ti é proposta uma metáfora ou outra flor do humano engenho, consideras atentamente as suas raízes e, transplantando-a em diferentes categorias como em um solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos<sup>32</sup>.

Os poetas de *Fênix renascida* e do *Postiônio de Apolo* praticavam essa sagacidade louvável como "emulação". A emulação visa a produzir, por outras maneiras e outros meios, um prazer semelhante ou superior ao que é causado pela obra imitada. Há regras para emular os autores sem roubá-los ou meramente imitá-los. A primeira delas, proposta como universal, consiste em achar o predicado que produz prazer na obra que vai ser emulada. O predicado é um gênero comum que inclui espécies muito diversas de invenções possíveis. Por exemplo, quando se inventa a fábula do poema, os caracteres que aparecem maiores na obra imitada podem ser refigurados na emulação como caracteres diminuídos, mas mantendo-se a mesma fábula. Assim, para compor, os poetas de *Fênix renascida* acham ou encontram, com seu engenho, uma des-

<sup>32</sup> Traduzo da 5ª edição revista pelo autor. Cf. Emanuele Tesauero, *Il canocchiale aristotelico o sia, idea dell'arguta, et ingegnosa elocutione, che serve à tutta l'arte oratoria. Ispidaria, et simbolica, esaminaa co' principii del divino Aristotele*, 5ª ed., Torino, Zavatta, 1670, p. 116.

sas espécies que seja semelhante à obra imitada quanto ao predicado. Obviamente, por ser apenas semelhante, a diferença deve ser de tal sorte que faça com que o predicado encontrado participe mais e melhor nela. É a maneira de produzir semelhanças e diferenças conceituais na nova obra que distingue a emulação da imitação servil.

Como os jogadores de xadrez, que estão de acordo quanto à estrutura, à função e ao valor das peças no tabuleiro quando fazem lances imprevistos, os poetas jogavam a poesia com um mesmo tabuleiro de preceitos, lugares-comuns, imagens, verossímeis e decoros, especializando-se na variação engenhosamente nova dos mesmos elementos como intervenção individual ou emulação. Em um soneto de 1583, cujo primeiro verso é "Mientras por competir con tu cabello" Góngora inventa um personagem masculino que se dirige a uma dama. Demonstrando-lhe que sua juventude e beleza, figuradas como "ouro", "lírio", "cravo" e "cristal", serão transformadas pelo tempo em "prata" e "violeta truncada", propõe-lhe o gozo, enquanto é tempo, "mientras". Cem anos depois, um soneto emulatório que se atribui a Gregório de Matos e Guerra aplica a mesma tópica, "o tempo foge", propondo a uma "Discreta e formosíssima Maria" que "o tempo troia a toda ligeireza/ e imprime em toda a flor sua pisada". Assim como Góngora, o autor escolheu o gênero lírico e a forma poética do soneto; inventou um personagem discreto, que funde epicurismo e estoicismo em seu conselho; figurou o destinatário como dama; aplicou a tópica *tempus fugit*; usou de metáforas vegetais e minerais para representar a beleza e a juventude e fez o mesmo apelo ao gozo. Mas alterou a maneira de figurar a passagem do tempo. No poema de Góngora, o tempo é visível na transformação das metáforas, "lírio", "cravo", "cristal" e "ouro", que decaem em "violeta truncada" e "prata". No soneto atribuído a Gregório de Ma-

tos, o tempo é corporificado como um cavalo que trota, bruto, pisando flores. A imagem é bastante eficaz para representar a passagem impessoal do tempo destruindo um rosto. O público culto contemporâneo comparava os poemas para decidir se o segundo era furto, imitação servil ou emulação, considerando qual deles era mais agudo. O critério principal de avaliação era o do desempenho técnico da analogia.

Em *Il cannocchiale aristotelico*, Tesauro prescreve que a metáfora é perfeita quando funciona relacionando semelhança com semelhante: as armas de um homem podem ser comparadas aos espinhos de um ouriço para se concluir que, assim como o ouriço fere com espinhos, o homem se defende e ataca com armas. Mas ainda não se vê o fingimento poético nesse silogismo, pois é só uma comparação. O conceito figurado torna-se poético quando se toma a coisa significante — "espinho" — pela coisa significada — "arma" — de modo que a significante, suas paixões e propriedades, possam ser entendidas como propriedades e paixões da significada. O conceito poético é, no caso, o gênero comum que reúne duas espécies de conceitos aproximados por semelhança. Operando com conceitos poéticos, os autores de *Fênix renascida* e do *Postilhão de Apolo* conheciam a possibilidade de representar os temas por meio de três espécies de signos e relações: por mera convenção; pela relação de inclusão ou sinédoque entre a coisa significada e a significante; pela semelhança entre elas.

Pela simples convenção, entendiam a relação arbitrária de signos inicialmente sem nenhuma relação. Por exemplo, o traje vermelho representando a guerra. Muito usuais, nesse sentido, são as chamadas "metáforas fósseis", como "cristal", que significa convencionalmente qualquer coisa lisa, transparente, úmida, fria ou líquida, como vidro, espelho, água, chuva, lago, fonte, rio, lágrima, rosto, olhos, céu, neve, gelo e o próprio cristal, como se pode ler, por exemplo, em

“Lampadário de Cristal”, de Jerônimo Baía. Pela segunda relação, propunham duas coisas que não têm semelhança entre si, mas que podem ser juntadas num gênero comum, como causa, consequência, instrumento, hábito etc. É o caso de sinédoques alegorizantes ou partes que valem por um todo ausente, como a espada pela guerra, a pena pela doutrina, o arado pela agricultura ou o nome de deuses greco-latinos por princípios morais e físicos.

A terceira relação era propriamente de semelhança. Com ela, os poetas propunham duas coisas semelhantes entre si, ambas físicas, ou uma física e outra moral; ambas animadas, ou uma animada e outra inanimada etc. Para dar conta da própria semelhança pela qual um signo é substituído por outro, aplicavam a analogia neo-escolástica como articulação simultaneamente lógica, retórica e metafísica. A analogia tem três espécies, *atribuição*, *proporção* e *proporcionalidade*. Por *atribuição*, propunham a semelhança de duas coisas que participam em uma única forma chamada “unívoca”; por *proporção*, a de duas coisas que não têm uma forma comum, mas duas proporcionalmente análogas; por *proporcionalidade*, usavam a mesma proporção, mas relacionando conceitos distantíssimos em formulações que, correspondendo às deformações das anamorfozes na pintura, devem ser entendidas como alegoria fechada ou enigma exigindo interpretação.

Pela primeira das analogias, *atribuição*, são aproximadas duas coisas diferentes em essência, mas semelhantes segundo uma propriedade comum: *A: B: C*. Por exemplo, o lírio (*A*) e a neve (*C*) segundo a *brancura* (*B*); ou o fogo (*A*) e o amor (*C*), segundo o *ímpeto* (*B*), pois é fisicamente impetuoso o primeiro e moralmente, o segundo. Com transferência de espécie a espécie, fala-se do amor como “*fogo do peito*”, “*incêndio em mares d’água*” ou “*ardor no coração nascido*” e, do lírio, como “*neve do Prado*” ou, da neve, como

“*lírio do inverno*” etc. A mesma semelhança permitia os inúmeros trocadilhos cômicos, como os do poema de D. Tomás de Noronha, “A uns Noivos, que se foram receber”: “conchegado/conchagada”, “emprestado/emplastrada”, “eu confio/eu com fios”.

A metáfora de proporção, pela qual o copo é o escudo de *Baco*, assim como o escudo é o copo de *Marte*, como se lê na *Poética*, evidencia a “erudição de coisas distantíssimas”, como então se dizia. Era a preferida dos poetas de *Fênix renascida*, pois exige maior engenhosidade quando se aproximam duas coisas diversas por meio de duas relações estabelecidas entre elas — *A:B:C:D* — causando mais prazer em públicos aptos para descobrir e entender as operações artificiosas que aproximam e condensam noções distantes. Veja-se, por exemplo, o romance de Jerônimo Baía, “Ao Menino Deus em Metáfora de Doce”, em que a doçura do amor de Cristo é comparada por proporção com a doçura do manjar e doces de ovos, de modo que Jesus “Saiu da Madre de Deus./ Depois às Claras foi visto”. Na formulação, a ordem religiosa (“Clarissas”), a locução adverbial de modo (“claramente”) e o branco do ovo (“clara”) são equivocados.

Uma palavra, talvez, resume essa poesia: “equivoco”, ou seja, a formulação orientada pela semelhança metafórica que evidentemente, por não ser identidade, também é diferença que introduz o duplo sentido em tudo quanto é dito. Por exemplo, no verso de Baía, “Saiu da Madre de Deus”, é a imagem de Jesus menino que sai de uma igreja, Madre de Deus, mas a expressão também significa que o menino sai da “Mãe de Deus” (Madre) e do “útero” (madre). A concepção seiscentista do equivoco associa-se intimamente à concepção metafísica do *disegno interno* difundida a partir da Itália no século XVI. Definindo o desenho por meio de um anagrama — *disegno/segno di Dio* —, a concepção postula

por exemplo, um poeta como Antônio Barbosa Bacelar decide compor um soneto sobre "amor", escolhe uma das autoridades do gênero lírico, como Camões ou Petrarca; a seguir, aplica os preceitos do gênero, usando a mesma forma poética, o mesmo verso, os mesmos lugares-comuns e, por vezes, os mesmos ornatos do autor imitado, mas aplicando as categorias aristotélicas ao conceito "amor". Com elas, obtém dez espécies de definições do mesmo, dez espécies de semelhanças entre os termos obtidos e, ainda, dez espécies de diferenças, que lhe permitem inúmeras combinações. As imagens resultantes são "ornato dialético", como então se conceiua, pois são imagens retóricas que figuram conceitos obtidos dialeticamente. E como elas preferencialmente fundem conceitos muito distantes, são definidas como "ornato dialético enigmático".

Um poema anônimo de *Fênix renascida* tem por título "A um papagaio do Palácio que falava muito" e assim começa:

Iris pariero, Abril organizado,  
 Ramilhete de plumas con sentido,  
 Hybla con habla, irracional florido,  
 Primavera con pies, jardin alado. [...]

Os substantivos — *Iris, Abril, ramilhete, hybla, Primavera, jardin* — correspondem aristotelicamente à categoria "substância" e figuram a ave de maneira fantástica; por meio da categoria "qualidade" — *pariero, organizado, de plumas, con habla, con pies, alado* — indica-se o sentido próprio das substâncias metafóricas. No século XVII, o procedimento de figurar um papagaio como "Abril organizado" era definido como "despropósito proposital" ou "inconveniência conamente", ou seja, como incongruência hermética resultante do cálculo congruente das semelhanças e diferenças de outros conceitos distantes com o conceito "ave".

que o *desenho* artificioso do verso demonstra o *desígnio* do juízo do autor que, iluminado pela luz natural, evidencia ou representa as semelhanças e as diferenças mais recônditas que unem todos os seres criados pela mesma Causa. Junte-se a essa concepção a redefinição da metáfora por meio da dialética.

Na segunda metade do século XVI, na Itália, na França e na Espanha, principalmente, foi redefinida a função tradicionalmente prescrita para os lugares-comuns. A dialética, entendida aristotelicamente como *lógica* ou técnica de definições e análises conceituais, passou a ser aplicada então aos lugares-comuns retóricos e poéticos. Os lugares tradicionais continuaram a ser usados por poetas e oradores, mas analisados dialeticamente por meio das dez categorias aristotélicas — *substância, qualidade, quantidade, ação, paixão, hábito, relação, situação, tempo e lugar* — como gêneros, espécies, indivíduos e acidentes relacionados às matérias dos discursos. Em decorrência, a função da metáfora foi redefinida e deslocada. Até então, tinha sido um tropo de estilo aplicado como ornato acessório. Se um lírio é branco como a neve, a metáfora consiste justamente em dizer, como se viu, que o lírio é a neve ou vice-versa, em formulações como "o lírio do inverno", significando /neve/, ou "a neve da primavera", significando /lírio/. Com a redefinição dialética das tópicas, proposta principalmente por Ramus ou La Ramée e retomada por poetas e retores italianos e espanhóis, a metáfora passou a ser entendida como a matriz do engenho poético: "mãe do engenho", escreve Tesouro em *Il canocchiale aristotelico*.

Segundo a redefinição, a metáfora poética nasce diretamente das operações do engenho, que é uma faculdade natural simultaneamente dialética e retórica. Dialeticamente, o engenho descobre as semelhanças e as diferenças dos conceitos do tema, aplicando a ele as dez categorias aristotélicas. Quando,

Principalmente a partir das discussões italianas da obra de Sperone Speroni, *Carace*, de 1542, também se passou a afirmar que a imagem poética é “definição ilustrada”, como Cesare Ripa propõe no prefácio de *Iconologia*, de 1593. A concepção não é cartesiana, por isso não faz distinção entre *conceito* e *imagem*. O conceito é definido neo-escolasticamente como o “nú” de idéia e imagem ou “fantasma” referidos, que existe na representação mental antes da sua representação exterior. Na invenção, o poeta encontra as “definições ilustradas”, ou seja, os conceitos entendidos como simultaneidade de idéia inteligível e imagem sensível, para produzir a análise dialética e a síntese retórica deles na representação exterior do poema. Assim, acha, define, analisa e divide os conceitos dialeticamente e figura-os retoricamente com imagens de conceitos do campo semântico geral do seu tempo. Por exemplo, Quevedo propõe as relações de “corpo” e “deserto”; Góngora, de “pé coxo” e “elegia”; Jerônimo Baía, de “alpe luzido” e “lâmpadário”; Francisco de Vasconcelos, de “vida” e “néctar suave em campo de veneno”; Antônio Barbosa Bacelar, de “sofrimento” e “cordeiro mudo”; o anônimo de *Fênix renascida*, de “papagaio” e “abril”. É exemplar dessa aproximação de coisas distintas o engenhosíssimo soneto de Frei Antônio das Chagas que metaforiza as curvetas do cavalo do Conde de Sabugal com termos da música: “Ergues em cada quebro um contraponto, Fazes em cada passo um sustenidô” etc. O mesmo se pode dizer do madrigal cômico “A um Mosquito”, de Jacinto Freire de Andrade, cuja imaginação engenhosa é a mesma do conhecido poema “The Flea”, de John Donne. Provavelmente, a extensão do idílio panegírico de Jerônimo Baía, “Lâmpadário de Cristal que mandou a Duquesa de Sabóia à Real Majestade da Poderosíssima Rainha de Portugal sua Irmã”, hoje torna o poema tedioso. Ele é uma peça de extrema mestria, contudo, como um largo exercício gongórico que faz a atenção do leitor

girar, literalmente, suspensa e ofuscada pela proliferação das metáforas, que se vão associando umas após as outras, desdobradas dialeticamente em cascatas de luz de outras e mais outras diferenças e semelhanças conceituais buscadas em conceitos distantes, que mimetizam as cintilações do seu objeto tema, o lâmpadário de cristal, como uma efrase ou um análogo discursivo do objeto plástico que nunca deixa, porém, de ser um panegírico, fazendo o encômio dos reis da Casa de Bragança e dos heróis portugueses das guerras da Restauração. É uma das principais peças desta antologia, que pela primeira vez o publica integralmente no Brasil.

Em todos os casos, a metáfora é semanticamente aguda, inesperada, muitas vezes incongruente e, de modo geral, herimétrica, por isso a poesia tende a funcionar como o “ornato dialético enigmático” referido. Um dos seus principais procedimentos técnicos é o de justamente evidenciar a operação dialética da análise dos lugares-comuns por meio da divisão da ordem sintática do discurso em formas binembres, trimembres e quadrimembres. Invertidas, espelhadas, repetidas, emparelhadas ou dispostas em X, as formas são remetaforizadas com imagens de significações opostas, formando quiasmas: “ab-ba”, como no soneto de Violante do Céu, “A uma Ausência”, “Que muriendo sentida de no verte,/ Sin verte vivo, por morir sentida”. Também são usuais os versos sintaticamente idênticos e dispostos em paralelos: “O mal, que me consome, me sustenta,/ O bem, que me entretém, me dá cuidado”, escreve Antônio Barbosa Bacelar. A formulação espelha dois conceitos, “mal” e “bem”, efetuando incongruências por meio da predicação de verbos, como “sustenta”, referido a “mal”, e “dá cuidado”, associado a “bem”. Formulações como essas são rotineiras, como glosa dos *adynata*, fórmulas paradoxais também conhecidas como *impossibilia* ou “impossíveis”, como as do soneto camoniano “Amor é fogo que arde sem se

ver" — "Ando sem me mover, falo calado" —, figurando-se com elas o infigurável da intensidade dos afetos melancólicos de amor e dor: "Ando perdido em mim, como em deserto", afirma Bachelar.

Divididos e subdivididos, os temas são desenvolvidos como silogismos retóricos ou entimemas, que fazem conclusões inesperadas por meio da comparação de dois conceitos sem evidenciar uma das premissas. O procedimento é aplicado em nível micro e macrotextual como metáfora e discurso. Por exemplo, o soneto de Violante do Céu, "A um Desengano", tem os 13 primeiros versos compostos por enunciados bimbembres, como em "Será brando o rigor, firme a mudança" ou em "Humilde a presunção, vária a firmeza". Aplicando a mesma técnica que se acha em Bachelar e em outros poetas de *Fênix renascida*, Violante usa substantivos modificados por adjetivos de significação oposta para compor cada membro dos enunciados: "Fraco o valor", ou, no mesmo verso, "covarde a fortaleza". Enquanto lê os 13 versos, o leitor acumula oposições e incongruências impossíveis, que sempre evidenciam, no esquematismo da divisão, o gosto muito acentuado de demonstrar intelectualmente as diferenças que são as semelhanças ou vice-versa, para, no 14º verso, dar com a conclusão, que é um desdenhoso desafio erótico: "Antes que vosso amor meu peito vença".

O público culto formado por esses padrões aplicava duplo critério à recepção: lia o efeito, esperando as novidades agudas, mas também lia a técnica aplicada para produzi-las. Valorizava o artifício, diferentemente de hoje, quando "artificial" mantém o valor pejorativo dado ao termo pelos românticos. Por outras palavras, a transferência das qualidades dos conceitos nas agudezas propõe um afastamento do sentido previsível, na chave marinista do *far stupire*, causar espanto. A transferência só se torna plenamente inteligível

quando se considera o padrão cultural contemporâneo que a avaliava. O padrão é encenado na grande variedade dos estilos a serem reconhecidos pela recepção culta como desempenho adequado. A recepção refaz o ato inventivo do autor, uma vez que o poema encena o tema representacionalmente e, ao mesmo tempo, traça para o destinatário, com a maior ou menor congruência e clareza das imagens, o ponto de vista da técnica aplicada, a partir do qual elas devem ser avaliadas para que o discurso cumpra as tradicionais funções retóricas de *docere*, *délectare* e *movere*.

O ponto de vista do destinatário é sempre constituído no estilo como um dispositivo óptico que regula as distâncias da observação, as clarezas, as obscuridades e as incongruências do poema. Na prática, o poeta não se interessa apenas pelo termo que é transposto nas metáforas, pois sabe que seu público avalia os poemas tecnicamente, por isso nunca descuida do próprio processo poético, uma vez que a demonstração de perícia é fundamental para o resultado eficaz das transferências verbais. Se o resultado semântico das transferências metafóricas hoje aparece como livre, excessivo e mesmo arbitrário, segundo os critérios neoclássicos e românticos de avaliação estética que pressupõem uma noção particular de "naturalidade" oposta à de "artifício", é fundamental dizer que nessa poesia o procedimento técnico que efetua a transferência metafórica nunca é livre, excessivo ou arbitrário, porque, sendo procedimento técnico, é sempre racionalmente regrado. O poeta seiscentista não é "formalista", pois não aliena o procedimento técnico abstraíndo o termo metafórico do seu termo próprio. Mas também não aliena o termo próprio do figurado, autonomizando o figurado como mero ornato. Como se viu, as metáforas saem diretamente da invenção e são estruturantes da forma, não podendo ser equiparadas a um ornamento acessório e rococó. Ou seja: o poeta seiscentista não é "barroco", no

sentido do "excesso ornamental" que se costuma associar ao termo. Para o poeta e seu público, era essencial a engenhosidade dialético-retórica da ligação metafórica de tábica a tábica e de palavra a palavra do poema, como artifício que dava prazer intelectual. Como diz Pallavicino ao justificar o artifício aplicado à representação de coisas horríveis, é a vista, não o intelecto, que tem necessidade de beleza.

Assim, por exemplo, as composições cômicas, como as de D. Tomás de Noronha, são modeladas por meio de traços estereotipados e caricaturais, cuja generalidade esquemática é adequada à recepção de "vulgares", que sempre vêem de longe. A lírica amorosa e religiosa é ordenada como dificuldade dos argumentos, produzindo destinatários "discretos" ou "entendidos", capazes de decifrar os conceitos e suas relações agudas. Como ocorre no soneto de Jerônimo Baía, "A um Pé Pequeno", em que o pé da dama, objeto comum, é "Instante de jasmim, conceito breve,/ Atomo de azucena presumido". Na mesma chave gongórica, Francisco de Vasconcelos chama uma trança de cabelos louros de "injúria do Sol, da luz desmaio", no soneto "A uma Trança de Cabelos Louros". Outro típico soneto gongórico desse autor é "À Morte de F.". Inteira-mente composto de metáforas, seu ritmo ondulante é como o de uma fita que se enrola em um eixo de ar, diagramando o movimento de transformação da vida em morte, figurado no verbo "Troca", que exige do leitor que vá trocando as metáforas. Assim, as metáforas de vida do primeiro quarteto — "Jasmim, Aurora, fonte, Rosa" — são trocadas pelas imagens de morte do segundo — "cinza, pranto, pez, luto" — por sua vez novamente transformadas em figurações da vida no primeiro terceto — "Jasmim, alvura, luz, Aurora, fonte, graça, Rosa" — que são de novo trocadas em morte no segundo terceto — "cinza, pranto, barro, luto" — que são espelhadas no verso final, onde retornam "Jasmim, Aurora, Fonte, Rosa".

As principais formas poéticas usadas pelos poetas de *Fênix renascida* são o soneto, o romance e a décima. De modo geral, os sonetos lírico-amorosos e lírico-religiosos são composições para serem lidas individualmente, de perto e várias vezes. Tendo maior complexidade sintática, compõem o destinatário como um tipo cortesão dotado de engenho capaz de decifrar conceitos enigmáticos. Nos sonetos, domina a forma clássica das rimas das preceptivas dos séculos XVI e XVII, do tipo ABBA/ABBA/CDC/DCD. É também corrente a forma ABBA/ABBA/CDE/CDE, comum na lírica de Carnões. Mais raras são as formas com tercetos BAB/ABA, que repetem as rimas e termos dos quartetos. Outras formas são as que têm tercetos CDD/CDD e tercetos CCC/CCC.

Já os romances são formulados como se devessem ser ouvidos em uma praça, uma só vez e de longe, constituindo a recepção como pública. Da tradição medieval, imitam ritmos da oralidade, apresentando índices frequentes de apelo ao destinatário; os versos ímpares são soltos e os pares, assonantes, com o mesmo tema vocálico: "Lá donde o mar de Sicília,/ Diz o Cordovés fangoso,/ Lava os Joanetes daquele/ Levantado promontório" ("Fábula de Polifemo e Galatéia", Jacinto Freire de Andrade). O "eu" da enunciação apresenta-se como um ator que resume o tema ou faz pequenas considerações sobre ele para orientar o destinatário. A narração é tendencialmente composta por justaposição de cenas e quadros. O verso breve de medida velha (cinco e sete sílabas) torna a narração e os diálogos fáceis de memorizar, embora as metáforas agudas tendam a torná-los pontualmente obscuros.

Padrões fixos repetidos de poema para poema sugerem que um dos procedimentos principais de composição consistia em alinhar fragmentos de discursos variados sobre uma trama típica constituída como conjunto de lugares-comuns. Muitas vezes, os fragmentos justapostos na seqüência tempo-



ral do discurso não têm relação semântica imediatamente evidente, o que não ocorre, no entanto, com a consecução lógica do argumento metafórico, cujos lapsos devem ser preenchidos pela agudeza do leitor. Um exemplo engenhosíssimo do procedimento é o soneto truncado enviado à Academia por D. Francisco Manuel de Melo, que pediu aos engenheiros que lhe dessem forma a umas lágrimas.

Evidencia-se também a continuidade das formas ibéricas tradicionais, como a chamada "décima espinela". A décima, com 10 versos redondilhos divididos tematicamente em 4, 3, 3, aplica os 4 primeiros como consideração ou apresentação do tema, os 3 seguintes como desenvolvimento e os 3 últimos, por vezes os 2 últimos, como conclusão. A décima foi moda no século XVII e é praticada na lírica de *Fênix renascida* também na variante da *espinela*, que trabalha com duas redondilhas *abba-cdde*, enlaçadas por dois versos, sendo que o 1º rima com o último da primeira quadra (*a*) e o segundo, com o primeiro da segunda quadra (*c*), o que fornece o esquema rítmico *abbaaccdde*, invariável. Vejam-se, por exemplo, as décimas de Dom Francisco Manuel de Melo, "Cinthia ofendido, y gustoso". Semanticamente, a 1ª estrofe (*abba*) introduz o tema, desenvolvido na segunda (*cdde*). Quanto aos 2 versos intermediários (*ac*), funcionam como uma ligação ou transição entre elas<sup>33</sup>.

As imagens dessa poesia transformam complexos imaginativos variados<sup>34</sup>. Em *El pequeño mundo del hombre*<sup>35</sup>, Fran-

cisco Rico propôs que as imagens de Quevedo podem ser entendidas em relação com outros regimes discursivos de seu tempo; a hipótese de Rico é retomada por Leonard Barkan<sup>36</sup>, que propôs três desses complexos: um deles é o da teologia-política que doutrina o corpo humano como alegoria dos ordens que compõem o corpo político do Estado. O segundo, especificamente poético, inventa o corpo como artefato que habita o mundo puro da arte, segundo a concepção aristotélica do artifício que corrige a natureza. O outro é a filosofia moral seicentista, que figura o corpo como microcosmo análogo do macrocosmo. Obviamente, cada um desses registros implica grande complexidade de associações, sincrônicas e diacrônicas, sendo impossível delimitá-las exatamente, pois nunca se conhecerá a totalidade das referências que formaram a experiência poética dos autores. Mas algumas referências podem ser indicadas.

Santo Tomás de Aquino é uma das principais fontes da figuração poética do corpo humano como metáfora do corpo social. Toda a instituição do Direito Natural ensinada em Coimbra e nos colégios jesuítas do Brasil baseava-se em sua autoridade, principalmente na interpretação de seus textos pelo mais importante teórico português do pacto de sujeição da monarquia absolutista, o Doutor Exímio, Francisco Suárez. Nos casos da lírica e da poesia cômica de *Fênix renascida*, o exame dos contextos associativos teológico-políticos fornece valores ainda não suficientemente avaliados para o léxico recorrente nelas como correlato objetivo ou metáforas e alegorias de tipos, situações e posições hierárquicas. As imagens da lírica são o avesso alto das imagens baixas que ocorrem nas formas cômicas, observando-se nestas, como *ars vituperandi*, arte de vituperar, a paródia e a

<sup>33</sup> O leitor interessado nas questões técnicas da métrica seicentista pode consultar Emiliano Diez Echarr, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949; Rogério Chociany, *Os metros do Boca* — Teoría do verso em Gregório de Matos, São Paulo, EDUNESP, 1993; Segismundo Spina e Maria Aparecida C. Brandão Sanitelli, *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.

<sup>34</sup> Levantarei alguns desses complexos imaginativos em livro sobre a sátira atribuída a Gregório de Matos, *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. Nela, relaciono as imagens do corpo na poesia lírica e satírica com a doutrina teológico-política do Estado monárquico português definido como resultado do "pacto de sujeição" em que a população abre mão da soberania, alienando a na mesma música do rei, enquanto aceita e recebe os privilégios que reiteram a naturalidade da desigualdade das ordens e estamentos do Estado.

<sup>35</sup> Cf. Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970.

<sup>36</sup> Cf. Leonard Barkan, *Nature's work of art — The human body as image of the world*, New Haven/London, Yale University Press, 1975.

deformação jocosa, satírica ou burlesca das mesmas. Os preceitos cômicos para a produção de misturas estilísticas fornecem aos poetas e públicos o rol das inconveniências que invertem as tópicas petrarquistas, demonstrando pelo avesso o valor dos preceitos líricos de figuração dos temas eróticos.

Na lírica amorosa de *Fénix renascida*, as metáforas emulam intelectualmente as imagens da lírica petrarquista, camoniana e gongórica, compondo a beleza física da dama como análogo sensível da beleza espiritual. A imagem do corpo é compositiva e decorre da seleção das partes adequadas para figurar a perfeição pressuposta — cabelos, olhos, rosto, boca, dentes, colo, mãos, pés — com elisão, na alusão geométrizante das metáforas minerais e vegetais, das partes que iludem o desejo. Para compor o corpo feminino, o poeta aplica a técnica medieval do retrato, operando-a como o “tirar pelo natural” dos pintores. Imagina um eixo vertical que vai da cabeça aos pés da personagem e aplica a cada seção dele uma imagem extraída de usos correntes. A perfeição do corpo da dama decorre da perfeição de cada parte, que não se autonomiza como função específica, pois é metáfora de parte subordinada ao todo. A unidade de beleza e graça torna visível a virtude, que visa o fim superior da alma, a salvação, segundo o catolicismo contra-reformista. A dama é tipo discreto que habita o topo da hierarquia da excelência, observando-se em sua caracterização a isomorfia *corpo/Estado*, na qual a excelência de cada parte e a excelência do todo do corpo alegorizam, por meio do critério quinientista de *gracia*, o análogo da paz do Reino em que as partes concordes estão harmonizadas no “bem comum”. Segundo o “eu” lírico, a contemplação da *gracia* feminina é capacitada pelo seu juízo discreto. Caracterizando a excelência humana do objeto amado, ao contrário dos amantes cegos que se deixam levar pelo gosto irracional dos apetites quando cedem a uma apreensão

apenas sensível e efêmera, evidencia sua superioridade social nos signos agudos do seu juízo. Estes são perspectivados do duplo ponto de vista do “eu”, posto entre a contemplação desengañada da *vanitas* e o gozo físico no teatro do mundo. Como melancolia sutil, o amor envolve-se de duplicidade, pois é figurado da perspectiva da morte e, simultaneamente, do gozo, associando vários motivos da ética aristotélica, do estoicismo, da libertinagem fidalga e da discríção cortesã.

André Chastel propôs que há pelo menos três grandes correntes explicativas da morte seiscentista, que na lírica religiosa e moral de *Fénix renascida* aparece associada ao tema do desenganho do sonho da vida, como nos poemas de Violante do Céu e de Antônio Barbosa Bacelar. Uma delas, talvez a mais óbvia, consiste em relacionar a morte às novas formas da espiritualidade dos exercícios espirituais jesuítos e da devoção que dominam o século XVII católico com manifestações por vezes extremadas, espetaculares e afetadas, como a do Papa Alexandre VII, que recebia visitas numa sala de audiência ornamentada com crânios e um caixão aberto. Mâle diz sinteticamente: “O túmulo quer edificar-nos e trabalhar na obra da nossa salvação”<sup>37</sup>. Restaria explicar o porquê dessa espetacularização pomposa, além disso, como já foi lembrado por muitos, não se passa diretamente dos tratados espirituais para as grandes obras seiscentistas, pois há um estilo.

Outro modo de explicar a morte na lírica religiosa consiste em relacioná-la com a propaganda, particularmente com o programa da *propaganda fidei* da *devotio moderna* jesuítica. Como dizia um papa medieval, Gregório Magno, “a pintura é a Bíblia do ignorante”. O programa contra-reformado incluiria a representação dos mistérios da Fé em formas antropomorfizadas e naturalizadas, propõe

<sup>37</sup> Cf. André Chastel, “Le baroque et la mort”, in *Retorica e barocco*, Roma, Fratelli Bocca, 1954, pp. 214-215.

Francastel<sup>38</sup>, como ocorria nos *castra doloris* ou castelos de dor, os catafalcos de membros da realeza e da aristocracia, feitos segundo uma espécie de habilidade demagógica que espantava o espectador com o excesso, convencendo-o com o luxo e o capturava com o medo.

O terceiro ponto de vista propõe a permanência da “Idade Média”: o assim chamado “gótico flamejante” era recente e suas fantasias macabras podiam retornar, como propôs Baltrusaitis em *Le Moyen-Âge fantastique*<sup>39</sup>.

As três explicações — retórica piedosa, demagogia jesuítica, permanência do fantástico medieval — se complementam. Tratando delas, André Chastel propôs uma quarta: as ciências da vida. Mais precisamente, o desenvolvimento novo e rápido da anatomia do corpo humano, associado talvez aos tratados cristãos da *ars moriendi*<sup>40</sup>. Como demonstra, por volta de 1500, quando a Cristandade vive a crise dos ritos e das práticas piedosas, duas atitudes básicas se desenvolvem. Uma delas, talvez mais espontânea, é epicurista, propondo que a morte não impede os apetites e os prazeres; a outra, mais elaborada, é estoica, e busca a dignidade ou a tranqüilidade da alma entre libertinagem e penitência. No século XVII, a anatomia científica abre-se para a curiosidade de libertinos e religiosos, epicuristas e estoicos; mas o espetáculo do corpo morto surpreende a imaginação e angustia a mente. Então, o crânio torna-se uma natureza morta e, ao mesmo tempo, um *memento mori*; por vezes, o corpo é figurado na prancha com o sistema de veias e o cartucho de um emblema, onde se escreve *inevitabile fatum*. A prancha de anatomia também se torna referência da pintura macabra da *vazitas*, como nas telas que Valdés Leal pintou em 1642 para o Hospital de la Caridad, de Sevilha, e que, Murillo o dizia, deviam ser vistas tapando-se o nariz.

<sup>38</sup> Cf. P. Francastel, *La Contre Réforme et les arts en Italie à la fin du xve siècle*, Paris, 1949, p. 63.

<sup>39</sup> Cf. I. Baltrusaitis, *Le Moyen-Âge fantastique*, cit. por A. Chastel, *op. cit.*, p. 36.

<sup>40</sup> Cf. André Chastel, *idem*, *ibidem*.

Figurada com a duplicidade de ciência profana e aviso de moribundos, mesmo a morte é aguda na poesia de *Fênix renascida*. Chastel lembra com muita felicidade a enorme escultura de dois metros de altura no túmulo dos Pallavicino feito por Mazzuoli, em Roma, que a figura como um esqueleto de asas de morcego. Pende em diagonal, no alto do frontão, com uma perna no ar e o nítido esforço de agarrar-se à borda de mármore para não cair de vez<sup>41</sup>. Fúnebre, horrível e assustadora, sua deformação limita-se com o cômico e produz em quem a vê um efeito incontrolável de humor negro e bufonaria, que faz pensar não na efemeridade da vida, mas na precariedade das formas artísticas e suas convenções, quando postas a serviço da hierarquia.

A significação dessa poesia é bastante aberta, no entanto, e também remete para representações astrológicas-cabalísticas, herméticas e embleáticas, como as dos livros de Cornélio Agripa, Horapolo, Alciano, Valeriano e Ripa. Em *Fênix renascida*, os quatro elementos básicos do pitagorismo e do *Timeu* platônico — água, terra, fogo, ar — figuram o corpo como microcosmo análogo do macrocosmo, associando-o simpática e antipaticamente com o Sol, luz ativa; a Lua, melancolia; e as estrelas, luzindo puras e distintas, na escuridão, semelhantes às agudezas, que exigem a maciça noite do conceito para brilhar, como diz Tesauro.

<sup>41</sup> Cf. A. Chastel, *op. cit.*, p. 46.

Copyright © Hedra, 2002

Capa  
*Júlio Dui*

sobre trabalho de *Rivane Neuschwander*

Equipe de produção

*Fabiana Finheiro*

*Elvira Lúcio Pedicini*

*Antonio Kaku Castro*

*Jorge Sallum*

*Iuri Pereira*

*Mozailde Pinho de Menezes*

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Poesia seicentista

Poesia seicentista — *Fênix renascida & Postilhão de Apolo*.

Organização Alcir Pécora; Introdução João Adolfo Hansen

— 1ª ed. — São Paulo: Hedra, 2002.

ISBN 85-87328-24-7

1. Poesia portuguesa — Coletâneas I. Fênix renascida & Postilhão de Apolo

II. Pécora, Alcir. III. Hansen, João Adolfo.

00-2088

CDD-869.9108004

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Antologias: Poesia: Século XVII: Literatura portuguesa 869.9108004

2. Século XVII: Poesia: Antologias: Literatura portuguesa 869.9108004

[2002]

Direitos reservados em língua portuguesa

EDITORA HEDRA LTDA.

rua fradique coutinho, 1139 - 2º andar

05416-011 São Paulo - SP - Brasil

telefone/fax: (011) 3097-8304

editora@hedra.com.br

www.hedra.com.br

Foi feito o depósito legal.