

## **UT PICTURA POESIS E VEROSSIMILHANÇA NA DOCTRINA DO CONCEITO NO SÉCULO XVII COLONIAL<sup>1</sup>**

João Adolfo Hansen

Neste texto, trato do pressuposto doutrinário do **conceito engenhoso** da poesia e da oratória seiscentistas, citando autores brasileiros, peruanos e mexicanos, como Gregório de Matos, Vieira, Caviedes e Sor Juana Ines de la Cruz. A diversidade estilística e as circunstâncias de produção e consumo de suas obras são obviamente grandes e aqui não me ocupo de nenhuma delas em particular. Referindo-as segundo a oportunidade, vou tomá-las como exemplos de doutrina neo-escolástica comum, que define a representação como o **desenho** externo ou a evidência da luz natural da Graça. Aconselhando o juízo na invenção das obras, ela ilumina as desproporções da fantasia com a proporção analógica de sua Causa Primeira. No longo século XVII – que no Brasil dura pelo menos até 1750 – a doutrina do **desenho** é um modelo cultural internacionalizado nas apropriações católicas da retórica aristotélica e dos textos italianos quinhentistas e seiscentistas sobre a agudeza. Padrões da racionalidade de Corte ibérica – prudência, discrição, agudeza, dissimulação – modelam a representação, adaptada ao referencial dos discursos coloniais em várias situações. Como um modelo supra-individual, o estilo é então sempre entendido como o resultado da emulação não-psicológica de autoridades. É o pressuposto doutrinário comum que permite o estabelecimento de comparações

---

<sup>1</sup> Publicado em *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, Lima-Berkeley, v. 45, p. 177-191, 1997.

entre autores seiscentistas de lugares e obras bastante diversos. E, para isso, talvez seja oportuno começar falando dos anjos.

O intelecto angélico, como uma reverberação da inteligência de Deus, não saberia conceber conceitos senão espirituais. A afirmação de Emanuele Tesauro, em *Il Cannocchiale Aristotelico*,<sup>2</sup> é lugar-comum no século XVII e deve ser tomada ao pé da letra, quando se estuda a representação seiscentista produzida no Brasil, no México ou no Peru. Como evidenciou Robert Klein ao tratar de assunto correlato, os tratados italianos de empresas do século XVI, o pressuposto teológico de que só o anjo conhece diretamente o universal implica, pelo avesso, o de que o conhecimento humano é teórico e análogo, não divino. Se fosse possível conhecer diretamente os conceitos de Deus, o próprio conceito e sua formulação não seriam necessários;<sup>3</sup> logo, é preciso encontrar os meios indiretos para a figuração das idéias.

Nas doutrinas seiscentistas do conceito que tiveram curso nas colônias ibéricas, são meios *agudamente* indiretos, definidos como agudeza prudencial ou discreta, que reatualizam na prática a assimilação feita no XVI de *lógica* (como dialética) e *arte* (como retórica): então, o conceito expresso nas obras é classificado como “ornato dialético”, entendendo-se a atividade artística como *técnica* de efetuar um modelo interior achado ou emulado pelo engenho. O intelectualismo artificioso das obras seiscentistas decorre, por isso, não de qualquer afetação ou ludismo gratuito, como rotineiramente se escreve no Brasil em críticas de determinação romântica que excluem o Barroco da formação da nacionalidade, mas de o modelo emulado ser sempre definido como um conceito análogo da Substância divina que é refigurado por conceitos.

O Livro III, da *Retórica*, que trata da elocução, é uma das referências principais dos tratadistas seiscentistas do ornato dialético.

<sup>2</sup> TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico*. 5. ed. Torino: Zavatta, 1670, p. 65.

<sup>3</sup> KLEIN, Robert. *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les imprese, 1555-1612*. In: \_\_\_\_\_. *La forme et l'intelligible*. Paris: Gallimard, 1970. p. 136.<sup>3</sup> TESAURO, E. *Dell'argutezza et de'suoi parti in generale*, op.cit.

Entendendo-o como formulação mental resultante de operações da perspicácia dialética e da versatilidade retórica sobre os conceitos extremos de uma matéria coletiva e anônima, os autores seiscentistas brasileiros, mexicanos e peruanos também deslocam a conceituação tradicional da metáfora, como fazem os tratadistas. Neles, a metáfora passa de simples tropo para a base da invenção, como “*gran Madre di tutte le Argutezze*”.<sup>4</sup> Embora muitas vezes o fim dos engenhosos seja o hospital, pois o desejo de ser agudo facilmente esquece a prudência, como se diz então, homens engenhosos não deixam de ser divinos, pois com a metáfora seu engenho do não-ente faz ente, emulando a criação.

Generalizando-se as conclusões de Klein, pode-se estabelecer a homologia dos procedimentos técnicos de produção das empresas e emblemas de seu estudo com os da poesia, da oratória ou da pintura do século XVII. E, com isso, propor-se que as doutrinas da agudeza conceituosa têm por primeiro postulado, também na América Portuguesa e Espanhola, o caráter universal do **disegno**. O **disegno** é, no trocadilho italiano, **segno de Dio**, signo de Deus na mente, mais ainda nos lugares contrarreformados, em que a doutrina católica da luz natural da Graça infusa na natureza e na história, difundida então principalmente pela Cia. de Jesus, orienta a representação com as analogias de proporcionalidade, de proporção e de atribuição da Substância participada nas linguagens. Assim, as preceptivas que circularam nas colônias ibéricas tratam da possibilidade de tornar visível a Idéia em receitas de agudezas, como é o caso das “25 cautelas para o uso das agudezas”, de Peregrini; dos “teoremas práticos” articulados às dez categorias aristotélicas, de Tesouro; ou das “crisis”, de Gracián.<sup>5</sup>

Discutindo o desenho num texto de 1595, **Tractatio de Poësi et Pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra**, Antonio Possevino cita os versos 180-182 da **Arte Poética**, de Horácio:

<sup>4</sup> TESAURO, E. *Dell'argutezza et de'suoi parti in generale*, op.cit.

<sup>5</sup> Cf. PEREGRINI, Matteo. *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*. Bologna, 1639; TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico*. 5. ed. Torino: Zavatta, 1670; GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1960.

Segnius irritant animos demissa per aurem,  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae  
ipse sibi tradit spectator.<sup>6</sup>  
[As coisas que entram pelo ouvido impressionam os ânimos  
mais debilmente que as oferecidas ao fiel testemunho dos olhos  
e que o espectador percebe diretamente.]

Também nesses, Horácio valoriza a visão em detrimento da audição e, confirmando-o, Possevino afirma que a poesia, arte de imitação como a pintura, é *imagem*: assim como o pincel imita os *topoi* narrativos das efrases de autoridades, também a pena deve imitar o pincel, produzindo metáforas visualizantes de efeitos maravilhosos, simultaneamente adequados à utilidade e ao prazer. Lembra, neste sentido, que os gregos chamavam de *graphein* o verbo relativo à faculdade do desenho, significando com ele tanto o figurado pela mão na forma de letras e linhas, quanto o expresso pela voz em palavras. Possevino entende “desenho” como o resultado exterior do *desenho interno* ou *conceito*. Na doutrina do engenho seiscentista, que opera a invenção retórico-dialética do desenho, a tópica de Possevino é intensificada. A doutrina prescreve então que o discurso interior é um contexto ordenado de metáforas, sendo o exterior uma ordem de signos sensíveis, copiados das imagens mentais, como tipos do Arquétipo<sup>7</sup> ou metáforas de metáforas. A reatualização de Aristóteles nessas práticas também implica, por isso, o entendimento do signo como “definição ilustrada”, como se pode ler no *Iconologia*, de Cesare Ripa: o discurso é metáfora ou alegoria visualizantes, ordenadas por operações dialético-retóricas do juízo. Como metaforização que efetiva a *virtù visiva* dos italianos do XVI, a arte exterior do desenho lança mão de letras, sons, linhas, volumes e cores, e sua finalidade é o “belo eficaz”.

Fruto do engenho, “terceira faculdade” a um tempo dialética e retórica, o “belo eficaz” do desenho exterior do conceito evidencia-se

<sup>6</sup> Apud POSSEVINO, Antonio. *Pictura similis Poesi*. In: \_\_\_\_\_. *Tractatio de Poësi et Pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra*. Lugduni, 1595; In: BAROCCHI, Paola. (A cura di). *Scritti d'Arte del Cinquecento*. Milano-Napoli: Riccardo-Ricciardi Editori, 1972, v. 32, t. 1, p. 455-459.

<sup>7</sup> “Arquétipo” é o nome seiscentista para o conceito na mente, antes da representação exterior.

como **desígnio**, ou resultado da deliberação de um juízo, de modo que o decoro retórico do estilo também demonstra a operação ética da prudência do autor. Por isso, diz Possevino, assim como a pintura lança mão da aritmética, da geometria e da óptica, como *proportio* ou *commensuratio*, para produzir seus efeitos ou o fingimento de sombras, cores e volumes, enganando a agudeza da vista pela perspectiva, que faz com que coisas distantes pareçam menores e vice-versa, também a poesia deve calcular com proporção seus efeitos maravilhosos que movem os afetos. Como um pintor, o poeta e o orador devem observar estilisticamente a maior ou menor distância da relação imagem/olho em suas metáforas; a maior ou menor aplicação de ornatos que especificam as clarezas adequadas a cada gênero; o maior ou menor número de vezes que os efeitos deverão ser examinados para serem entendidos. Nos versos 280-360 de *El Sueño*, de Sor Juana Inés de La Cruz, a mesma doutrina aparece tratada como uma metalinguagem, explicitando-se neo-escolasticamente o juízo prudente que compõe as agudezas herméticas do poema, segundo o *ut pictura*.<sup>8</sup>

Segundo Aristóteles, as imagens devem ser definidas como uma figuração sensível produzida racionalmente como um entimema.<sup>9</sup> A retomada de sua definição nas práticas seiscentistas de representação também significa que, por mais patética ou “sensível” que seja a imagem exterior, é sempre regrada como proporção inteligível de “imagem interna” que, nos discursos, figura o conceito através de particularidades dos conceitos da matéria tratada. Dito doutro modo, as imagens da elocução seiscentista são sinédoques argumentativas, que desdobram sensivelmente a argumentação<sup>10</sup>. Como na poesia metafísica inglesa – por exemplo, em Donne – que recupera a

<sup>8</sup> SOR JUANA. *Lírica Personal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 342-344. (Obras Completas, v. I).

<sup>9</sup> ARISTÓTELES. *De anima* III, III, em que a *phantasia* não é mera *aisthesis*, mas resultado da deliberação do juízo silogístico. Cf., a propósito, CAMASSA, Giorgio. *Phantasia da Platone ai Neoplatonici*. In: *PHANTASIA-IMAGINATIO*. V Colloquio Internazionale. Roma 9-11 gennaio 1986. Atti a cura di M.Fattori e M. Bianchi. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1988 (Lessico Intellettuale Europeo).

<sup>10</sup> TUVE, Rosemond. *Elizabethan and Metaphysical Imagery*. Renaissance Poetic and Twentieth-Century Criticism. 7th ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1965, p. 27-44.

convenção aristotélica, como Rosemond Tuve já demonstrou para o “Anthea”, de Herrick, mesmo quando a matéria do poema é uma experiência sensorial, a sua causa – como causa final aristotélica – nunca é a representação da mesma por meios empiristas ou realistas, mas uma aplicação não-exterior da imagem. Como um silogismo retórico ou um entimema, a imagem demonstra um conceito da experiência poética da tradição de casos retóricos, ou seja, não expressa nem representa a experiência empírica filtrada nas impressões de uma subjetividade autonomizada. Logo, é imagem sempre regrada como produção de efeitos verossímeis, segundo preceitos da *enargeia* ou *evidentia*, com que a beleza é mimeticamente eficaz.

Nessas práticas em que a metáfora é central, a **Arte Poética** é apropriada como critério retórico ordenador do decoro na emulação de obras, principalmente os versos 361-365, que fazem o paralelo de pintura e poesia:

[...] ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,  
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;  
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,  
iudicis argutum quae non formidat acumen;  
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.<sup>11</sup>  
[Como a pintura, a poesia: haverá aquela que, se estiveres mais perto,  
te moverá mais, e outra, se estiveres mais longe;  
esta ama o obscuro, quer esta sob a luz ser vista,  
do juiz esta não teme o agudo juízo;  
esta agradou uma vez, esta dez vezes repetida agradecerá.]

Como uma doutrina da proporção decorosa dos efeitos das obras, o *ut pictura poesis* fundamenta-lhes a apreciação como ponderação do juízo. Como disse, a justeza elocutiva do decoro interno das imagens evidencia, como decoro externo, a equidade do juízo que lhe proporciona o estilo. Sendo uma conformação urbana da obra ao costume das autoridades do seu gênero, a ordenação não é psicológica. Por outras palavras, não é expressão de uma consciência auto-reflexiva ou

---

<sup>11</sup> Apud HORÁCIO. Q. Horati Flacci opera. Ed. F. Klingner. Leipzig, 1959, p. 307.

autonomizada de preceitos, como se pensa a partir da segunda metade do XVIII, quando a instituição declina e é substituída pela subjetivação romântica da elocução. É retórica, isto é, mimética e prescritiva, objetivada nas práticas artísticas em esquemas que especificam usos autorizados como uma “jurisprudência” de bons usos. Assim, também é oportuno lembrar-se que, nos versos citados, Horácio não diz que a pintura é poesia, ou que uma possa ser convertida à outra, pois sabe que o ver não é o dizer e, como diz Foucault, que a relação da linguagem com a pintura é relação infinita. E não porque a palavra seja imperfeita frente ao visível, mas porque o visível e a linguagem são irreduzíveis, contínuo um, discreta a outra.<sup>12</sup> O que Horácio propõe, aliás, na comparação da partícula *ut*, “como”, é antes uma relação de homologia dos procedimentos retóricos ordenadores dos efeitos de estilo, não uma relação de identidade ou equivalência das substâncias da expressão plástica e discursiva.

Quando fazem a comparação, os versos propõem que há um modo específico de formulação para cada gênero e, logo, da sua apreciação, o que imediatamente implica que o *ut pictura poesis* é uma doutrina genérica da verossimilhança necessária em cada obra, segundo sua invenção, disposição e elocução, para que possa cumprir as três grandes funções retóricas de *docere, delectare e movere*, representadas nos versos citados.

É oportuno lembrar, como demonstra Wesley Trimpi, que podem ser distribuídos segundo 3 pares de oposições:

a- **distância**: nos termos de **perto/longe**

(*si propius stes/si longius abstes*)

b- **clareza**: nos termos de **clareza/obscuridade**

(*obscurum/sub luce*)

c- **número**: nos termos de **uma vez/várias vezes**

(*semel/repetita*)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas* (Uma Arqueologia das Ciências Humanas). São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 25.

<sup>13</sup> Cf. TRIMPI, Wesley. Horace's *Ut pictura poesis*: The argument for stylistic decorum. In: \_\_\_\_\_, *Traditio* (Studies in ancient and medieval history, thought and religion). New York: Fordham University Press, 1978, v. XXXIV.

Desta maneira, se a categoria *distância*, dos versos 361-362, parece referir-se ao *movere*, evidenciado pelo verbo indicativo de *pathos* (*te capiat magis*), a categoria *clareza* implica o *docere*, explicitado no verso 364, que figura a avaliação do juízo (*iudicis argutum quae non formidat acumen*), enquanto a categoria *número*, do verso 365, articula o *delectare*, óbvio em verbo especificador do afeto agradável (*placuit; placebit*).<sup>14</sup>

As categorias delinham, portanto, a generalidade das grandes funções retóricas. Em termos absolutos, lembrando-se aqui o modo como Horácio valoriza a clareza e recusa os hibridismos, os critérios *perto*, *clareza* e *uma vez* poderiam especificar a sua própria produção poética, enquanto *longe*, *obscuridade* e *várias vezes* seriam rejeitados por ela. Contudo, como se disse, as três oposições são operadores da generalidade do *aptum* retórico e, neste sentido, são aplicáveis como critérios de adequações estilísticas das partes da obra ao todo, como decoro interno, e também como decoro externo, na adequação da obra à circunstância convenionada de recepção. Os termos rejeitados, ou supostamente rejeitáveis numa concepção unívoca de clareza, por exemplo, só o são de modo relativo ou diferencial, uma vez que, supondo-se os efeitos retórico-poéticos de persuasão, às vezes o “pior” é efetivamente o “melhor”, como licença poética. Lembre-se também que Horácio tem uma concepção negativa da virtude do estilo, definindo-a como falta de erro ou *fugere vitium*, de modo que obra bem realizada é sempre aquela em que nada pode ser acrescentado e de que nada pode ser extraído, impondo-se justamente o sistema dos gêneros e suas correções diferenciais, com suas clarezas e obscuridades específicas, que por vezes implicam os critérios *longe*, *obscuridade* e *várias vezes*.

No caso das letras seiscentistas coloniais hoje tidas como “barrocas”, a doutrina horaciana é aplicada como regulação das incongruências resultantes da transferência da metáfora para a base dos conceitos ou das tópicos da invenção. É exemplar a pequena alegoria

---

<sup>14</sup> Estas relações foram-me indicadas pela Prof<sup>ª</sup> Angélica Chiappetta, da área de Língua e Literatura Latinas, do DLCV-FFLCH-USP.



contada por Emanuele Tesauro num texto de 1625, “Il Giudicio”, em que discute os decoros dos estilos ático e asiático num gênero popular em voga no século XVII, o sermão sacro.

Os atenienses encomendaram uma cabeça de Palas Atena a Fídias e a Alcmene para ser colocada num lugar alto. Quando as peças foram submetidas aos juízes, todos riram muito da de Fídias, que parecia apenas grosseiramente esboçada, e muito admiraram a de Alcmene, que mostrava todas as linhas diligentemente definidas. Mas Fídias, escreve Tesauro, tinha o engenho mais agudo que o escalpelo e pediu que as cabeças fossem colocadas longe, sobre duas colunas elevadas. Então a sua, reduzida pela distância à proporção adequada, apareceu belíssima e a de Alcmene, tosca e mal formada.<sup>15</sup>

Como alegoria do *ut pictura poesis*, o exemplo figura o intervalo que vai dos efeitos aos afetos, propondo que deve ser um intervalo regrado como maior ou menor congruência das partes da obra, quando esta é posta em relação com um ponto de vista determinado. Como se sabe, a tópica do *ut pictura poesis* é antiqüíssima e, sendo certo que em Tesauro ela é semantizada pela passagem da **Retórica** que discute os decoros dos gêneros deliberativo e epidítico, de que trato adiante, é muito provável que também inclua alguns dados da discussão posta no **Sofista**, principalmente os passos em que o Estrangeiro eleata analisa a *mimesis* (**Sofista**, 234 bc), fazendo distinção entre duas espécies de imagens, ou imagem *icástica*, proporcional ao paradigma, e imagem *fantástica*, deformação ou desproporção da imagem icástica (**Sofista**, 235 b; 236 c). Neste diálogo e em outros, como o **Filebo**, Platão faz ver que, como o observador de uma pintura ou escultura de grandes proporções se encontra mais distanciado de certas partes que de outras, a desproporção aparente entre elas conflita com a memória ou o conhecimento que tem da matéria figurada, alertando-o sobre a incongruência. Para compensar a distorção visual, o artífice altera as proporções reais do seu modelo, ao invés de reproduzi-las com proporção

---

<sup>15</sup> TESAURO, Emanuele. Il Giudicio. In: \_\_\_\_\_. **Panegirici**. Torino, 1625. O texto foi reeditado por RAIMONDI, Ezio. **Il Cannocchiale Aristotelico**. Scelta. Torino: Einaudi, 1978.

icástica: de um ponto de vista determinado, a imagem resultante aparece deformada, como imagem fantástica; mas também parece estar proporcionada à idéia que o observador faz da matéria figurada quando é vista de um ponto de observação próprio (*ikanós*, Sofista, 236 b).<sup>16</sup>

É óbvio que, se a escultura ou a pintura pudessem ser vistas a partir de uma hipotética posição que incluísse todas as posições possíveis, as compensações produzidas pelo artífice apareceriam como distorção e teriam de ser corrigidas. As obras são consumidas na empiria, contudo; na experiência dos sentidos, quando os excessos da desproporção são vistos ou de muito perto, ou de muito longe, aparecem também maiores ou menores do que efetivamente são. Assim, outra vez, se o observador puder ajustar sua distância convenientemente, também será capaz de abstrair tanto as diminuições quanto os aumentos irrealis da deformação. Nas palavras de Trimpi, sua percepção fantástica da magnitude e intensidade das grandezas desproporcionadas se tornará uma percepção icástica da sua magnitude e intensidade relativas.<sup>17</sup> Como na cabeça de Palas feita por Fídias: vista de perto, a desproporção parece maior e o efeito cômico é mais intenso, causando o riso dos juízes; vista sobre a coluna alta, de longe, a desproporção se proporciona, o fantástico se torna icástico e o afeto produzido pelo novo efeito é agora de maravilhamento com a boa forma e com a engenhosidade do artíficio. Supondo-se que a peça fosse posta um pouco mais acima ou um pouco mais além, de novo apareceria fantásticamente deformada.

Logo, a desproporção fantástica pressupõe, mimeticamente, o ponto de vista icástico que a proporciona como desproporção: ela só é fantástica como uma das séries da relação, ou seja, é um efeito, ou um diferencial. Esta relação é objeto de uma arte das desproporções proporcionadas – a cenografia, *skenographia* – dos tratados de óptica. Reciclada no século XVII como **agudeza**, a desproporção proporcionada também se chama, nas palavras de Tesouro, “inconveniência conveniente”

<sup>16</sup> PLATÃO. *Le sophiste*. 2. ed. Texte établi et traduit par A. Diès. Paris: Belles Lettres, 1950; *Philèbe*. Texte établi et traduit par A. Diès. Paris: Belles Lettres, 1949.

<sup>17</sup> TRIMPI, op. cit.

e “despropósito proposital”, como técnica e efeito de contrafacção. Em seu *Il Cannocchiale Aristotelico*, ele mesmo aplica à *Retórica* um dispositivo homólogo ao da alegoria da escultura de Fídias, quando a lê através do instrumento óptico recentemente inventado por Galileu e aperfeiçoado na Holanda por ordem do *Statholder* Maurício de Nassau, o telescópio. Com suas lentes, escreve, traz para perto do leitor o que está longe, torna maior o que é pequeno, faz claro o que é obscuro, vendo várias vezes o que Aristóteles vê uma só.<sup>18</sup>

Pensando-se o *ut pictura poesis* cenograficamente, a relação de *proporciona/desproporcional* – ou de *icástico/fantástico* – implica não qualquer proximidade ou qualquer distanciamento, mas, sempre, a correta distância, a distância exata, matematizada como *commensuratio* ou *proportio* no discurso antigo e nas letras do XVII, empenhadas em produzir o fantástico como a maravilha que “*fa stupire*”, como diz Marino. A idéia de correta distância prescreve, por isso, nem o muito longe, nem o muito perto, de um ponto fixo adequado a cada caso em cada gênero. É a partir desse ponto fixo de observação encenado na obra que os dois eixos de *perto/longe* se interceptam e normalizam, produzindo-se a visão adequada em cada caso. Outra vez, como ocorre com a cabeça de Palas: vista de perto, é deformada; vista de mais longe, também o é; logo, sua posição no alto da coluna é um dos termos da relação da peça com o ponto de vista exato da observação. A alegoria de Tesouro também propõe, desta maneira, que Fídias teria tido o cuidado prévio de calcular matematicamente a distância entre a posição da cabeça no alto da coluna e o ponto fixo para produzir o afeto de maravilhamento com o efeito deformante. Por isso, também teria calculado com exatidão as espécies de efeitos deformados, como linhas, massas, volumes, sombreamentos, alturas, espessuras e larguras etc. Como escreve Tesouro, tinha o engenho mais agudo que o escalpelo – o que também significa que, na alegoria, o engenho é ordenado pelo juízo, que pondera a deformação.

---

<sup>18</sup> TESAURO, E. Dell'Argutezza et de'suoi parti in generale. In: \_\_\_\_\_. *Il Cannocchiale Aristotelico*. 5. ed. Torino: Zavatta, 1670.

Quando se generaliza o procedimento, levando-se ao extremo limite o estilo cenográfico de desproporções proporcionadas, o objeto esculpido ou pintado deve ser observado de um ponto de vista calculado como construção de uma anamorfose, de que outro exemplo adequado, aqui, é a tela de Holbein, **Os Embaixadores**. Nela, em primeiro plano, figura-se um espelho manchado, disposto diagonalmente sobre um tapete, ligando os pés do embaixador à esquerda de quem olha com um dos pés da mesa oculto pelo manto do outro, à direita. Quando vista de um ponto calculado como distância exata, a mancha do espelho se delineia como uma nítida caveira, figurando a morte óbvia e o jogo infinito da representação. No caso dos discursos, o equivalente da deformação plástica da pintura ou da escultura é o acúmulo de ornatos, que produzem a obscuridade ou que efetuam uma representação estilisticamente não-unitária, como misto, ou uma disposição analítica, dividida e subdividida geometricamente como quiasmas, como ocorre nas letras coloniais ditas “cultistas” e “conceptistas”. Transposto ao extremo verbal como ornamentação e divisão, o estilo cenográfico deve ser entendido como enigma ou alegoria fechada, *tota allegoria*, que exigem também o ponto fixo da hermenêutica que os decifra. No uso generalizado da agudeza ou “ornato dialético enigmático” nas práticas letradas seiscentistas, prescreve-se um ponto fixo para que a representação seja justamente avaliada e fruída. Ele é calculado, então, segundo critérios da racionalidade de Corte que as anima, como engenho, juízo, prudência e discrição. Em **El Sueño**, de Sor Juana, o fechamento semântico do enunciado produz um destinatário discreto, dotado de virtudes ético-políticas e de conhecimento retórico das autoridades emuladas, como Góngora, que o tornam apto para entender a alegorização programaticamente hermética do poema.

Wesley Trimpi refere o livro de Galileu, **Considerazione al Tasso**, que trata justamente desse estilo alegórico quando compara a poesia de Tasso com a de Ariosto. Conforme Galileu, as transições bruscas do estilo de Tasso, seus conceitos soltos, seus ornamentos agudamente herméticos, sua falta de coesão estilística lembram uma

pintura “társia”, associando-os com as *tesserulae*, ou pedrinhas de mosaico, metaforizadas como *lumina*, “luzes”, por Cícero, *Orat.*, 149, enquanto os versos de Ariosto vão dispendo os detalhes da narrativa um ao lado do outro, como as cores nitidamente separadas de uma tela. Conforme Galileu, o poema de Ariosto lembra uma longa galeria alta em que se dispõem, em toda a extensão, obras de arte em espaços regulares, formando um todo unificado. O poema de Tasso, ao contrário, é oblíquo e fantástico, parecendo, como propõe Wesley Trimpi com muita felicidade quando discute o texto, uma *Kunst-und-Wunderkammer* maneirista, ou uma saleta de maravilhas, repleta de curiosidades triviais individualizadas e isoladas, que devem ser vistas uma a uma. Assim, se em Ariosto a poesia é produzida como uma galeria de pinturas que o olho percorre linearmente, vendoras com clareza e de uma vez, em Tasso cada minúcia brilha na obscuridade da câmara para ofuscar o olho, que perde o sentido do todo enquanto se detém e observa várias vezes as partes<sup>19</sup>. Como em Tesouro, que agudamente escreve que a estrela da agudeza engenhosa evita a claridade onde perde a luz, exigindo a noite hermética dos conceitos enigmáticos para que seu brilho agudo passe sob o arco do triunfo do cílio do observador, também em *El Sueño* a metaforização se fecha para evidenciar-se a agudeza do engenho que tenta superar Góngora. Ou seja, o mesmo critério de deformações proporcionadas do *ut pictura* regula as técnicas metafóricas da *evidentia* retórica. Por exemplo, no gênero cômico aristotelicamente doutrinado, pintam-se tipos e caracteres como mistos incongruentes, uma vez que as paixões não têm unidade por serem extremadas por falta ou por excesso, como Aristóteles afirma na *Ética Nicomaquéia*. Trata-se, no caso específico do cômico, de produzir imagens fantásticas e inverossímeis que se tornam verossímeis e icásticas para representar a não-unidade do vício, o que ocorre quando são observadas a partir

---

<sup>19</sup> TRIMPI, Wesley The early metaphorical uses of SKIAGRAPHIA and SKENOGRAPHIA. In: \_\_\_\_\_. *Traditio* (Studies in ancient and medieval history, thought and religion). New York: Fordham University Press, 1978, v. XXXIV, p. 412-413.

de um ponto fixo que, nas letras do século XVII, é calculado como unidade virtuosa de *sindérese*,<sup>20</sup> que inclui os motivos éticos, teológicos e políticos da racionalidade de Corte referida.

Aplicando a antiga técnica do retrato sistematizada no século XII por Geoffroy de Vinsauf, que consiste em traçar a figura ridícula segundo um eixo imaginário da cabeça aos pés, recortando-lhe o corpo parte por parte, os poetas satíricos seiscentistas, principalmente Caviedes e Gregório de Matos, produzem a fusão das partes do retratado como na indistinção pictórica dos *grylloi* de Bosch ou dos *caprichos* ou *hieróglifos* de algumas telas de Valdés Leal: fazem um esboço rápido e grosseiro, sem nenhuma preocupação aparente com minúcias de desenho feito à ponta de pluma ou pincel, modelando-o como se utilizassem um carvão grosso ou uma broxa, empastando as cores e as linhas como um borrão na efetuação muito esquemática de caricaturas. Quando visto de perto pelas lentes de outros gêneros, como o lírico, o esboço se apresenta malfeito e borrado; mas, compondo-se como visão a distância pelo esquematismo dos traços, evidencia-se adequado ao tempo curto da recepção da rua que, no caso dos gêneros baixos, não perde tempo com minúcias, nem deseja conceituações elaboradas. É exemplar, como disse, a sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra, que a crítica brasileira, determinada por categorias românticas que não consideram o *ut pictura poesis* horaciano, segue afirmando que é mal realizada e estilisticamente tosca, quando comparada com a lírica religiosa e amorosa atribuída ao poeta.

A sátira gregoriana, no entanto, assim como a do peruano Caviedes, realiza à perfeição o esquema retórico próprio de um gênero baixo, compondo o discurso como visão a distância, clareza do esboço e uma só vez: nela, o efeito de mau acabamento é programático, como aplicação de uma técnica refinadíssimamente precisa de produção de

---

<sup>20</sup> Como “centelha da consciência”, a *sindérese* é a presença da Lei natural na mente, aconselhando o bem e vituperando o mal. No XVII, a noção relaciona-se com a doutrina do juízo e da prudência, fundamentando a *solércia* ou a sagacidade que especifica o tipo do *discreto*; é também a *sindérese* que evidencia, na forma exterior do decoro estilístico, as operações éticas do juízo, como *circumscriptio*. Cf. SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Summa theologica*, 2<sup>o</sup>, I, 94, art. I, 2; 1<sup>a</sup> part., 79, art. XII.

inacabamento. Não decorre de inépcia artística do poeta, mas de total aptidão para fingir a inépcia dos traços, como contrafacção. Vejam-se exemplos em que a *persona* satírica se enuncia como pintor retratista, também enunciando com isso o *ut pictura poesis*:

Vá de retrato por consoantes que eu sou Timantes de um nariz de Tucano pés de pato. Pelo cabelo começo a obra, que o tempo sobra para pintar a giba do camelo <sup>21</sup> pero el pelo su pellejo	Segundo pincel, la pluma pintar pretende la idea con tinta, un original a quien la tinta le adecua. En blanco quiero dejar sus perfecciones, si aquestas dan en el blanco, dejando embebidas todas ellas. Su pelo me está brindando a la pintura y lo hiciera, lo tiene adentro y no afuera. <sup>22</sup>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nos exemplos, as imagens caracterizadoras dos tipos pintados pelo pincel satírico são desproporcionadas, mistas e incongruentes, ferindo o preceito retórico da unidade verossímil da imitação.

Ora, o mesmo Tesauro escreve, retomando antigo preceito, em *Idea delle Perfette Imprese*, que em muitas composições o poeta finge desprezar o decoro buscando a verossimilhança em metáforas inverossímeis<sup>23</sup>. Como Aristóteles, autoridade máxima da instituição, situa a perfeição dos discursos no efeito persuasivo, e como só se pode persuadir com o verossímil, e como ao verossímil repugna tudo quanto pareça não-natural ou afetado, segue-se que a probabilidade nasce da conveniência. Assim, reciclando o *ut pictura poesis*, Tesauro confirma que a verossimilhança é sistêmica, aplicando-se como um diferencial: os mesmos vícios retóricos de um gênero podem ser as virtudes de outro, conforme a conveniência das inconveniências. No caso do

<sup>21</sup> GUERRA, Gregório de Matos e. *Obra Completa de Gregório de Matos e Guerra* (Crônica do Viver Baiano Seiscentista). Ed. James Amado. Salvador: Janaína, 1968, 7 v., v. I, p. 219.

<sup>22</sup> CAVIEDES, Juan del Valle y. *Obra Completa*. Edición, prólogo, notas y cronología Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984, v. CVII, p. 259.

<sup>23</sup> TESAURO, E. Che nell'impresa devesi guardar il decoro. In: \_\_\_\_\_. *Idea delle Perfette Imprese* (A cura di Maria Luisa Doglio). Firenze: Leo Olschki, 1975.

cômico, a formulação inverossímil é apta para representar-se a não-  
unidade dos tipos vicioso e de suas ações desproporcionadas e vulgares.  
Logo, pela esquematização incongruente das caricaturas, pela  
amplificação das paixões, pela monstruosidade dos mistos, o cômico  
deforma, como imagem fantástica, a imagem icástica da opinião, de  
modo que seu destinatário veja, nos efeitos, a contradição entre o  
conhecimento que tem dos opináveis das matérias figuradas – *endoxa*  
retóricos e *eikona* poéticos – e a deformação com que são tratados. No  
intervalo, evidencia-se para ele o ponto fixo da virtude donde o monstro  
deve ser visto, como desproporção proporcionada a um fim: divertindo  
com a maravilha dos excessos, a representação simultaneamente ensina  
e move, pois captura a desproporção com a correção icástica, que adere  
a valores estabelecidos da opinião.

Como disse, Tesouro repete a **Retórica**: nela, Aristóteles  
contrasta o estilo ágil e imediatista dos debates públicos orais, apreciados  
a distância nas grandes assembleias deliberativas, com o estilo  
meticulosamente ornamental dos discursos epidíticos, produzidos para  
serem analisados de perto, várias vezes, “obscuramente” ou em  
particular. Aristóteles evidencia que existe uma distância conveniente  
para a invenção e a elocução de cada gênero; por exemplo, quando  
compara a extensão de uma peça oratória, determinada pelo que a  
memória do ouvinte é capaz de reter como unidade discursiva, com o  
tamanho de um ser vivo que o olho apreende num relance. Assim, no  
ruído e na movimentação da assembleia, o orador que aplique  
refinamentos estilísticos, como minúcias ornamentais, ou que  
desenvolva uma argumentação intrincada não é seguido, nem  
apreciado.<sup>24</sup> No caso, o discurso deve ser genérico, desenvolvendo a  
matéria em grandes traços, à moda de um esboço rápido. O que também  
pode especificar o estilo de outros gêneros, principalmente quando se  
lembra sua destinação inicialmente oral: assim, o tema elevado da  
épica exige grandes traços caracterizadores de personagens e amplas  
ações; logo, pode ser menos trabalhado visualmente como

---

<sup>24</sup> ARISTÓTELES. *Retórica*, 3, 9, 3, 140.



ornamentação descritiva. Como é longo, o poema épico recitado ou lido em voz alta exige distância e plena claridade para a recepção e as minudências descritivas contradizem essa destinação. Já os temas familiares, tratados com meticulosidade, exigem exame de perto, várias vezes. É neste sentido, aliás, que Horácio escreve que a comédia, por extrair seus temas da vida cotidiana, aparentemente exige menos trabalho, mas na verdade carrega um peso maior, pois a indulgência permitida ao autor pelo público é menor.

Levando em conta tais critérios, Tesauro afirma que às vezes se finge desprezar o decoro para produzi-lo em outro grau de adequação. Por exemplo, se ao orador sacro estão vetadas a translação sórdida e ridícula, as hipérbolos inchadas que evidenciam a arte, o muito agudo, distante e enigmático, que obscurecem o discurso, e também o muito doce e o ameno, que só divertem com a novidade das palavras, como se pode ler no sermão da Sexagésima, de Vieira. Nos panegíricos ouvidos ou lidos de perto as metáforas devem ser mais freqüentes e espirituosas que no sermão ou na oratória forense, pois o panegírico pressupõe maior erudição e ostentação de engenho nos certames letrados e dissertações acadêmicas – e é o caso da emulação do quinto sermão do Mandato, de Vieira, feita por Sor Juana segundo o gênero da controvérsia, cuja disputa acerca da “maior fineza do amor” também se acompanha da maior agudeza com que a freira mexicana emula o jesuíta. Assim, também, na tragédia as metáforas serão altivas e majestosas, pois falam personagens elevadas; na comédia, vis, devido à baixaza das matérias; na lírica, mais inchadas; nos epigramas e motes, breves e agudíssimas. E em muitas composições – como versos fesceninos ou sátiras – finge-se o desprezo do decoro buscando-se a verossimilhança na pintura de mistos inverossímeis. Em todos os casos, o *ut pictura poesis* horaciano é o operador das conveniências dos efeitos do estilo: implica uma doutrina da recepção.

No século XVII colonial, principalmente em certos gêneros de peças pequenas, como sonetos líricos e composições pastorais e elegíacas, o *ut pictura* programa a obscuridade tendencialmente hermética, que

exige exame de perto, repetidas vezes – o que se esclarece como *prática histórica* quando se leva em conta que o destinatário preferencial dramatizado nessas composições é o cortesão, agudo, discreto e prudente, capaz de entender a obscuridade programática com o engenho que o diferencia hierarquicamente de um público vulgar, codificado institucionalmente como movido pela preferência por outros gêneros, de estilo familiar, baixo ou sórdido.<sup>25</sup> A mesma obscuridade hermética é inadequada, contudo, em gêneros populares edificantes, como o sermão sacro, que pressupõe certo efeito de inacabamento que facilita seja ouvido uma única vez, a distância, e apreendido como um todo. É neste sentido que Vieira, seguindo as lições de Gilio e Pallavicino,<sup>26</sup> acusa os dominicanos rivais de não deixarem em paz as palavras quando dispõem o sermão geometricamente, como quem vai pondo azulejos, fazendo com que sua disposição se evidencie como um enorme quiasma. O procedimento técnico da análise dialética das tópicas e da sua ornamentação retórica vem para a frente, enquanto a matéria sagrada e sua argumentação vão para o fundo, como se explicita no sermão da Sexagésima. Pela geometrização total do discurso, que se duplica na ornamentação agudamente hermética, os dominicanos desnudam o artifício e o efeito dessa radical clareza técnica, segundo Vieira, é obscuríssimo. No excesso artificioso de desenho, vê-se a ausência da proporção teológica dos efeitos. Também aqui opera o critério da

<sup>25</sup> É exemplar o “*no para muchos*” fidalgo de Góngora: “[...] Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego [...]”. GÓNGORA Y ARGOTE, Don Luís. Carta de don Luís de Góngora, en respuesta de la que le escribieron. In: ARANCÓN, Ana Martínez (Selección de textos). *La Batalla en Torno a Góngora*. Barcelona: Antoni Bosch Ed. S. A., 1978. p. 43.

<sup>26</sup> Giovanni Andrea Gilio, em seu *Due Dialogi* (1564), adapta a retórica aristotélica às teses de Trento sobre a arte quando, criticando o “terrível Michelangelo” e a *maniera*, contrapõe à fantasia do “pintor poeta” as formas icásticas do “pintor historiador” que, ao compor obras sacras, imita *topoi* da *Escritura*. Pallavicino parece retomá-lo em seu tratado *Arte dello Stile, ove nel cercarsi l’Ideal dello Scrivere Insegnativo* (1647), quando critica as agudezas adaptando-as à oratória sacra como instrumento do *movere* católico. Neste sentido, tanto Gilio quanto Pallavicino reduzem, em termos contrarreformados, o *ut pictura poesis* a uma espécie de *ut theologia pictura* ou *ut theologia poesis*, lição repetida pela Companhia de Jesus também em seus colégios coloniais. Por exemplo, em Vieira, a caracterização do estilo culto dos dominicanos rivais como “escuro”, “negro”, “negro boçal” repõe a redução do *ut pictura poesis*, preceito estilístico, ao substancialismo da imitação da teologia.

proporção, como na escultura de Fídias, pois a evidência do artifício faz com que o ouvinte fique embasbacado com sua engenhosidade e, ao mesmo tempo, como diz Pallavicino,<sup>27</sup> comece a desconfiar do efeito maravilhoso: decorre da sua própria inteligência ou do fingimento do orador? No intervalo da dúvida, a persuasão diminui, destruindo-se a naturalidade específica da proporção do método escolástico de pregar. Como produto de um orador apenas “poeta”, o sermão se desproporciona como espetáculo teatral indecoroso para o púlpito, que é contrarreformado e por isso exige um orador “historiador”, que pinte com teológica proporção os casos da história sacra. Por outras palavras, Vieira defende o desenho nítido e icástico e critica a cor indefinida e fantástica, entendendo-a como apelo inverossímil da fantasia sem juízo. De modo algum é contrário à cor, mas contra determinados graus da sua aplicação, que a fazem indiscreta ou indecorosa na *actio* do sermão.

A mesma concepção do *ut pictura poesis* como preceito do decoro externo acha-se numa sátira atribuída a Gregório de Matos, em que a *persona*, compondo interlocutores discretos e vulgares, afirma-lhes que não utilizará o estilo agudo e fechado próprio de gongóricos, mas que será vulgar, ou obscena. No caso, a obscenidade é retoricamente decorosa, pois é totalmente óbvia, não necessitando de nenhuma interpretação, o que a faz própria para ser entendida por destinatários vulgares na primeira vez em que é ouvida ou lida:

Cansado de vos pregar  
cultíssimas profecias  
quero das culteranias  
hoje o hábito enforçar:  
de que serve arrebentar  
por quem de mim não tem mágoa?  
Verdades direi como água

---

<sup>27</sup> PALLAVICINO, Sforza. *Arte dello Stile, ove nel cercarsi l'Ideal dello Scrivere Insegnativo*. Bologna: Giacomo Monti, 1647, cap. II, p. 18: “[...] *gli ornamenti dell'eloquenza tolgon la fede alla verità, e la rendono incerta; mentre il Lettore dubita, si la forza che sente farli all'intelletto, derivi dall'efficacia della ragione, ò dell'artificio dello Scrittore; Perciò, nelle sacre Lettere haver Dio voluto uno stile semplice, e piano; col quale s'è convertito il mondo*”.

porque todos entendais  
os ladinos, e os boçais,  
a Musa praguejadora.  
Entendeis-me agora?<sup>28</sup>

O poema também pode evidenciar que as famigeradas contradições psicológicas, morais e ideológicas de um Gregório de Matos religiosíssimo e padresco e simultaneamente obsceno e licenciosíssimo, que assombram alguma crítica brasileira desde o século XIX, não decorrem necessariamente de uma psicologia romanticamente pressuposta e construída como “ressentida”, “pessimista”, “obnubilada”, “neurótica” ou “fora do lugar” por meio de caracterizações sempre circularmente extraídas de personagens da sátira e que se atribuem ao homem suposto, pois simplesmente não são contradições. Ao contrário, são apenas resultados da aplicação dos decoros retóricos específicos de um gênero alto e de um gênero baixo, ordenados segundo o *ut pictura poesis*.

Da mesma maneira, a desconsideração desse critério de regra sistêmica do *ut pictura* nos estudos sobre as letras do XVII ibérico colonial faz com que ainda agora a morfologia de Wölfflin continue sendo aplicada aos discursos sem maiores mediações, positivando-se como oposição unívoca das duas generalidades estilísticas de *Clássico/Barroco*. A oposição, entendida sempre em termos romântico-expressivos de *formalidade/informalidade*, não leva em conta a ordenação retórica dos discursos seiscentistas, em nome de uma crítica da mesma como “formalismo” e outros anacronismos interessados. Logo, também não considera que os seus efeitos de informalidade nunca são informais, pois o *ut pictura poesis* regula o ponto fixo do juízo que lhes proporciona a verossimilhança.

O campo aberto para a aplicação do *ut pictura poesis* no XVII colonial é difuso e aparece rotineiramente como apenas pedante e casuísta, o que por vezes efetivamente é. Mas nunca é confuso para autores e público seiscentistas, ainda que o seja bastante hoje, quando

<sup>28</sup> GUERRA, op. cit., v. II, p. 472.

outras concepções entendem a poesia como unidade orgânica do sentido ou fragmento alegórico de totalização utópica e, já agora, em tempos de anacronismo pós-moderno, como racionalidade cínica de estilização eclética. Neste sentido, a doutrina horaciana do *ut pictura poesis* ainda é um futuro para uma historiografia literária que se disponha a abandonar os juízos moralistas de gosto de classificações morfológicas exteriores e não dissocie a representação colonial de sua prática teológico-retórica.

São Paulo, agosto de 1994.