

A Lírica Amorosa Seiscentista: poesia que deleita e ensina¹

Marcelo Lachat²

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo discutir algumas especificidades do gênero lírico na produção retórico-poética seiscentista, focando-se, em particular, na lírica amorosa portuguesa do século XVII. Mesmo diante da escassez normativa que regula esse gênero nos anos Seiscentos, o que se busca mostrar é a importância da preceptiva retórico-poética para uma melhor compreensão da poesia lírica amorosa, pautada pela imitação e que visa não apenas deleitar seus ouvintes ou leitores, mas também instruí-los sobre amores virtuosos e viciosos. Assim, trata-se (como pretende demonstrar este trabalho) de uma poesia que deleita ensinando ou ensina deleitando, com o intuito de mover afetos para purgar paixões, tendo como ideia o verdadeiro e perfeito amor.

Palavras-chave: *Delectare. Docere.* Imitação. Poesia lírica amorosa. Século XVII.

RÉSUMÉ:

Le but de cet article est de discuter quelques spécificités du genre lyrique dans la production rhétorique-poétique du XVII^e siècle, en se focalisant sur la lyrique amoureuse portugaise. Bien qu'il y ait une rareté normative à propos de ce genre poétique au XVII^e siècle, nous voulons montrer l'importance des préceptes rhétoriques et poétiques pour la poésie lyrique amoureuse, qui est guidée par l'imitation et qui a pour finalité non seulement de délecter les auditeurs ou les lecteurs, mais aussi de les instruire sur des amours vertueux et vicieux. Ainsi, il s'agit (comme nous le démontrerons dans cet article) d'une poésie qui délecte en enseignant ou qui enseigne en délectant, avec l'objectif de mouvoir des affects pour purger des passions, en ayant comme «idée» l'amour vrai et parfait.

Mots-clés: *Delectare. Docere.* Imitation. Poésie lyrique amoureuse. XVII^e siècle.

¹ Este texto está vinculado à minha pesquisa de doutorado, intitulada “A lírica amorosa seiscentista: poesia de amor agudo” e que foi orientada pela Profa. Dra. Adma Fadul Muhana, do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH – USP, e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Professor Substituto da Universidade do Estado de Mato Grosso. Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP).

O gênero lírico é de difícil definição no século XVII, pois não conta com uma preceptiva poética específica e unívoca. Os preceitos que se referem à lírica estão dispersos em tratados poéticos e retóricos quinhentistas e seiscentistas, configurando uma escassez normativa bastante diversa da consistente preceptiva que trata da epopeia, da tragédia e da comédia. Se são escassas as normas do gênero lírico, os poemas ditos “líricos” abundam na produção poética dos séculos XVI e XVII que, vale salientar, é pautada justamente por procedimentos retóricos e poéticos.

Essa dificuldade dos preceptistas dos anos Quinhentos e Seiscentos em definir a poesia lírica talvez decorra da pouca atenção que as autoridades antigas dedicaram à discussão de tal gênero. A *Poética* de Aristóteles, por exemplo, - que, como se sabe, foi uma fonte muito traduzida, comentada e imitada a partir de meados do século XVI - não se detém na análise da lírica, e esse modelo aristotélico se reflete nos tratados poéticos quinhentistas e seiscentistas que, na sua maioria, discutem longamente a epopeia, a tragédia e, em menor medida, a comédia, mas pouco se voltam para a poesia lírica. No entanto, isso não significa que aspectos do gênero lírico não sejam debatidos em tratados, prólogos, comentários e nos próprios poemas; e esse debate sobre elementos específicos da lírica vai se intensificando no decorrer dos anos Seiscentos. É preciso ressaltar, porém, que aquilo que entendemos hoje por “gênero lírico” não corresponde às diversas espécies líricas da produção retórico-poética do século XVII. Como afirma Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, a eminência poética e a univocidade daquele gênero são posteriores a esta produção:

À vista do poema épico, arrematado e revitalizado no século XVI por Luís de Camões, e dos grandes modelos da tragédia e da comédia, os tratados seiscentistas de poética não reconheciam as diversas formas líricas como um gênero unívoco, ainda que abrangente. Aliás, a abrangência do gênero lírico conforme a temos hoje somente seria concebida posteriormente, no contexto propiciado pela poesia romântica, que alçou à lírica a chancela da eminência poética conforme a temos nos nossos dias (CARVALHO, 2007, p. 180).

É também romântica a concepção de uma poesia lírica amorosa centrada na expressão subjetiva do poeta; concepção essa que não condiz com a lírica seiscentista, produzida sobre bases retóricas e poéticas, seguindo, portanto, preceitos, atendendo à verossimilhança e ao decoro, não sendo expressão subjetiva e original de indivíduo algum e apresentando poemas cujos efeitos são racionalmente construídos (HANSEN, 2002, p. 48).

A apreciação desses poemas [seiscentistas] pressupõe a clara noção de que não se trata de poesia amorosa no sentido romântico, em que o indivíduo simula ou supõe viver uma paixão, construindo a emotividade como parte imprescindível do enunciado poético. Trata-se, ao contrário, de poemas celebrativos, em que a encenação do elogio integra um todo conceitual, em que cada parte apresenta aspecto ou diferente prisma de um gênero retórico do discurso, jamais esquecido pelo poeta e do qual sempre deve se lembrar o leitor (TEIXEIRA, 2005, p. 20-21).

Desse modo, parece mais pertinente tentar buscar na própria *res literaria*³ seiscentista elementos que nos permitam vislumbrar como era compreendida a poesia lírica no século XVII. Para tanto, é necessário também reconhecer e analisar os modelos dessa produção retórico-poética dos anos Seiscentos, desde os quinhentistas até os antigos. Esse trabalho de examinar as especificidades do gênero lírico no século XVII, especialmente com base na poesia produzida em Portugal (que também é objeto central deste nosso texto), foi feito, minuciosamente, por Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, em seu já citado estudo sobre a *Poesia de Agudeza em Portugal*.⁴ Tomando esse estudo como ponto de partida, vale mencionar a caracterização inicial que a autora faz da poesia lírica seiscentista:

³ Ao utilizarmos esse termo, remetemo-nos às discussões de Marc Fumaroli sobre as noções de “retórica”, “*res literaria*” e “literatura”, em seu livro *L'âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Podemos citar, em especial, os seguintes trechos: “Il s'agit en somme de voir la culture rhétorique du XVII^e siècle non plus à travers un concept de 'littérature' élaboré tardivement, mais à l'aide de ses propres critères, et des débats dont ils étaient l'objet en leur temps” (FUMAROLI, 1996, p. 20); e “Âge de l'Éloquence, âge de la rhétorique, le XVII^e siècle voit naître les Belles-Lettres : il n'est pas encore l'âge de la littérature” (p. 31).

⁴ Todo o capítulo 3 do trabalho é dedicado à análise do “gênero lírico e estilo mediano” (CARVALHO, 2007, p. 171-259).

Em suma, face à grandeza épica, a lírica cultivada apresenta certa tentativa de fazer permanecer na diversidade, brevidade e mescla de estilos que lhe é característica, a abrangência, a elevação elocutiva e o prestígio da memorável poesia greco-latina. Em Portugal, depois do sucesso estupendo d’*Os Lusíadas* e das várias tentativas épicas mais ou menos bem sucedidas durante a primeira metade do século XVII, a poesia é toda afetada pela lírica. Mas esta terá critérios próprios de excelência, que vão conferir grandeza aos poemas. O que importa para o estudo da poesia portuguesa do século XVII é o desenvolvimento que essas tipologias proveram à fixação dos gêneros da lírica, conjunto de poemas de pequena e média extensão, que apresentam modos diversos de enunciação, comungando a voz poética ora quando o poeta fala sempre, ora quando o poeta fala às vezes, e até o modo ativo de personagens que falam por si, seguindo-se a divisão aristotélica dada a esse item enunciativo e sendo considerada por esse aspecto um gênero de enunciação mista. Assim, lírica no século XVII significa, de antemão, poesia de amenidade e sonoridade, dedicada à imitação das paixões; do ponto de vista formal, trata-se de verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte (CARVALHO, 2007, p. 174-175).

As discussões apresentadas pela estudiosa desenvolvem características do gênero lírico no século XVII, tendo como objetivo, segundo suas próprias palavras, oferecer “uma proposta de conceituação abrangente da lírica seiscentista” (*Idem*, p.175). Aproveitaremos elementos dessa “conceituação abrangente” e de outras discussões de diferentes autores, que serão mencionadas ao longo do nosso texto, para trabalhar outros aspectos do gênero lírico, visando sempre ao nosso objetivo específico: analisar particularidades da lírica amorosa dos anos Seiscentos. Referimo-nos a essa espécie lírica pautando-nos pela prescrição horaciana dos assuntos adequados à “lira”: “a Musa concedeu à lira o cantar deuses e filhos de deuses; o vencedor no pugilato e o cavalo que, primeiro, cortou a meta nas

corridas; os cuidados dos jovens e o vinho que liberta dos cuidados” (*Arte Poética*, vv.83-85).⁵ Portanto, como sintetiza Adma Muhana embasando-se em Horácio, “a lírica se destina, como norma, a cantar seja a beleza, o bem amoroso, a amada, seja os homens virtuosos cujos feitos são dignos de se guardar na memória” (MUHANA, 2005, p. XXXVIII). Nosso foco, como já apontado, é uma parte específica dessa divisão horaciana: a lírica amorosa, ou seja, aquela que tem como matéria principal o amor.

Todavia, um primeiro problema que se impõe para o desenvolvimento desse nosso objetivo é identificar os elementos, na leitura de um poema, que nos permitam afirmar que se trata de poesia lírica, segundo os critérios do século XVII. Não é algo simples de se fazer, como se poderia supor, pois o gênero lírico, como já mencionado, não conta com uma preceptiva própria e consistente nos anos Quinhentos e Seiscentos, que defina, por exemplo, os procedimentos a serem empregados na composição dos poemas líricos ou os assuntos que lhes cabem glosar. Isso não quer dizer que não haja normas ou discussões retórico-poéticas sobre a lírica, mas elas não estão sistematizadas em tratados específicos, dependendo das preceptivas de gêneros poéticos de mais prestígio, como a epopeia e a tragédia (pelo menos até meados do século XVII) e sendo mais facilmente encontradas em comentários sobre a obra lírica de poetas como Petrarca, Garcilaso, Camões e Góngora. Por isso, existe tal dificuldade de explicar por que um determinado poema é lírico e, conseqüentemente, de localizá-lo em meio à produção retórico-poética seiscentista.

Assim, ao ler um soneto atribuído⁶ a um poeta tido como uma das principais autoridades da poesia lírica portuguesa do século XVII, Antônio Barbosa Bacelar,⁷ devemos nos questionar sobre os motivos

⁵ “Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equum certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referre” (*Epistola ad Pisones*, vv. 83-85).

⁶ Esse nosso cuidado de explicitar que grande parte das obras de importantes poetas seiscentistas é fruto de atribuições (às vezes, questionáveis) tem por objetivo deixar claro que estamos lidando com uma constante incerteza de autoria e datação dos poemas. Para tentar contornar esse obstáculo, proporemos, a partir de fontes retóricas e poéticas e de trabalhos de outros pesquisadores, o emprego da noção de *ancoritas* (ou “autoridade”); noção essa que será devidamente explicada mais adiante.

⁷ Bacelar é um poeta que quase sempre tem lugar de destaque nos estudos e nas coletâneas de poesia seiscentista portuguesa, além de ter sido tema central de artigos e trabalhos acadêmicos. Para exemplificar, podemos mencionar a dissertação de Maria de Lourdes dos Santos Cunha, intitulada *A Poética de Antônio Barbosa Bacelar* (1961), a dissertação de Maria do Céu Brás da Fonseca, *Uma Leitura*

de poder ser esse poema⁸ considerado lírico. O soneto em questão (“*Amoroso desdém num belo agrado*”) encontra-se reproduzido em diversos manuscritos seiscentistas e setecentistas, bem como na *Fênix Renascida*, além de ser presença constante em coletâneas de poesia portuguesa do século XVII editadas recentemente.⁹

Amoroso desdém num belo agrado
 No mais duro ferir um doce jeito,
 Tirania suave em brando aspeito,
 Olhos de fogo em coração nevado.
 No vestir um asseio discuidado,
 Ingratidão amável no respeito,
 O brio, a graça, o riso em um sujeito,
 Variamente com o grave misturado.
 Animado primor da fermosura,
 Luzido discursar de engenho agudo,
 Custosa luz, incêndio pertendido.
 Alma no talhe, garbo na postura,
 Capricho no cuidado, ar no discuido,
 Armas são com que Amor me tem rendido.¹⁰

O questionamento sobre o gênero em que se insere esse soneto leva a uma resposta, supostamente, simples: trata-se de um poema lírico, mais especificamente, lírico-amoroso. No entanto, desenvolver tal afirmação e explicá-la segundo os procedimentos retórico-poéticos que norteiam a poesia do século XVII é algo bastante complexo, ainda mais se levarmos em conta que os próprios preceptistas e poetas seiscentistas não normatizaram o gênero lírico a ponto de lhe darem contornos

de Camões por António Barbosa Bacelar. Edição de Sonetos (1992) e a excelente edição das *Obras poéticas de António Barbosa Bacelar (1610-1663)*, preparada e apresentada por Mafalda Ferin Cunha (2007).

⁸ Cabe reproduzir aqui a pertinente ressalva feita por Maria do Socorro Fernandes de Carvalho sobre a utilização do termo “poema” nos anos Seiscentos: “à falta de um termo específico e aglutinador na terminologia poética antiga, ‘poema’ passa a designar também as espécies da lírica” (CARVALHO, 2007, p. 181).

⁹ As referências completas de manuscritos nos quais esse soneto está reproduzido - na maior parte das vezes dito de Bacelar, mas aparecendo também como anônimo - podem ser encontradas na edição, já citada, de poemas atribuídos ao poeta, feita por Mafalda Ferin Cunha (2007, p. 518). Além disso, como afirmamos, esse poema também faz parte da *Fênix Renascida*, em suas duas edições (1716-1728, tomo IV, p. 284; 1746, tomo IV, p. 308). Finalmente, apenas como exemplo da importância do soneto em questão para as coletâneas (nossas) contemporâneas de poesia seiscentista, podem-se mencionar duas das mais recentes: *Poetas do período barroco* (1985, p. 131-132); *Poesia seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apolo* (2002, p.157).

¹⁰ Citamos o texto da edição de Mafalda Ferin Cunha (2007, p. 518).

nítidos e precisos. Como no caso do soneto transcrito acima, não é apenas porque um poema apresenta uma temática amorosa, mencionando, inclusive, o “amor”, ou ainda porque sua *persona* lírica¹¹ fala em voz própria, utilizando a primeira pessoa do singular, que estará resolvida a questão de seu caráter lírico. Se se objetiva uma análise mais consistente e apropriada à produção retórico-poética dos anos Seiscentos, é preciso discutir diversos aspectos inventivos, dispositivos e elocutivos que enformam as composições poéticas da época, já que os tratados seiscentistas, como, por exemplo, a *Arte Poética* (1615) de Filipe Nunes, seguem os antigos e ensinam que a poesia

Em tres partes se diuide. Em inuenção, disposição, & elocução. Cõ a inuenção busquamos a materia, a qual podera ser verdadeira, ou aparente, & que não contradiga ao entendimento, ainda que seja fingida. Com a disposição se ordena a forma, concertando & dispondo o estilo & a materia que se tiuer ja buscada, no verso que melhor parecer, & for mais conueniente. Com a elocução se alcança o fim de que forçadamente ha de constar qualquer composto (NUNES, 1615, fol.1).

Na leitura de “*Amoroso desdém num belo agrado*”, é possível notar sua semelhança com o soneto “*Um mover de olhos, brando e piedoso*”, atribuído a Camões. Aliás, essa é uma característica marcante que não se restringe a esse poema: muitas outras composições reunidas sob o nome de Antônio Barbosa Bacelar ecoam a obra lírica dita de Camões, que (talvez seja desnecessário lembrar) foi um dos mais importantes modelos para os poetas seiscentistas portugueses, funcionando como uma *auctoritas* quinhentista tanto da poesia épica quanto da lírica. Essa proximidade dos poemas amorosos atribuídos a Bacelar com aqueles que circulam sob a autoridade do “Camões Lírico” não é uma questão de personalidade, de estilo ou de inspiração (termos inaplicáveis a esses textos e autoridades), mas sim um procedimento retórico-poético pelo qual se pauta a poesia seiscentista: a imitação.

¹¹ Preferimos o termo “*persona* lírica” a “poeta”, “autor”, “eu-lírico”, “sujeito lírico”, “sujeito poético” etc., para tentarmos, em nossas análises, afastar da poesia seiscentista uma subjetividade poética pós-romântica que não condiz com a produção retórico-poética do século XVII.

Vale a pena, então, também transcrever o modelo camoniano do soneto seiscentista que o imita.

Um mover de olhos, brando e piedoso,
 Sem ver de quê; um riso brando e honesto,
 Quase forçado; um doce e humilde gesto,
 De qualquer alegria duvidoso;
 Um despejo quieto e vergonhoso;
 Um repouso gravíssimo e honesto;
 Õa pura bondade, manifesto
 Indício da alma, limpo e gracioso;
 Um encolhido ousar; ãa brandura;
 Um medo sem ter culpa; um ar sereno;
 Um longo e obediente sofrimento:
 Esta foi a celeste fermosura
 Da minha Circe, e o mágico veneno
 Que pôde transformar meu pensamento.¹²

Ana Hatherly fez uma análise comparativa desses dois sonetos transcritos em um artigo intitulado *Reescrita e Inovação Barroca: Antônio Barbosa Bacelar vs. Luís de Camões* (1990). No entanto, já no título de seu texto fica claro que sua perspectiva não é a que seguimos, pois nos parece que “reescrita” e “inovação” são termos inadequados para se analisar uma poesia regida por preceitos retórico-poéticos que fazem dela uma poesia imitativa, e não inovadora ou original.

Dessa maneira, ao ler ou ouvir o poema atribuído a Bacelar, os leitores ou ouvintes da época (em especial aqueles que tinham certa erudição poética) reconheciam o modelo camoniano, observando as diferenças e julgando se a imitação foi bem sucedida ou não, isto é, se o soneto seiscentista segue seu modelo quinhentista, obedecendo aos preceitos do gênero lírico e da espécie métrica, sem ser, contudo, uma mera cópia ou imitação servil.¹³ Para surpreender ainda mais esses

¹² Citamos o texto conforme a edição da *Obra Completa* de Camões (2005, p. 301).

¹³ Como explica Aníbal Pinto de Castro, “a imitação servil era radicalmente repudiada pelos seus próprios defensores. [...] A imitação não podia, pois, ser um decalque; antes pressupunha uma

leitores ou ouvintes, habituados a composições engenhosas e agudas, o poema atribuído a Bacelar encerra-se com um verso que ecoa outro soneto da lírica camoniana: “*Leda serenidade deleitosa*”.¹⁴ Nessa composição dita de Camões, lemos as seguintes palavras: “Estas as armas são com que me rende / E me cativa Amor”, fonte evidente do verso “Armas são com que Amor me tem rendido”, que encerra o soneto dito de Bacelar. Esse remate inesperado busca deleitar os ouvintes ou leitores para que eles, familiarizados com os procedimentos retórico-poéticos seiscentistas, tenham mais um motivo para considerar o poema uma imitação engenhosa e aguda.

Vale ressaltar, além disso, que o soneto “*Um mover de olhos, brando e piedoso*” também tem um evidente modelo: “*Grazie ch’a pochi il ciel largo destina*”, da lírica petrarquista.¹⁵ Essas sucessivas imitações norteiam a poesia dos séculos XVI e XVII, construída a partir das *technai* retórica e poética. Os poetas seiscentistas imitam as *auctoritates*, fontes de excelência do gênero em que compõem. Por isso, o soneto atribuído a Bacelar nos remete a Camões que, por sua vez, evoca Petrarca: autoridades da lírica que se constituem de imitação em imitação. Porém, antes de discutirmos a *mimesis* ou *imitatio* retórico-poética, é preciso salientar que as imitações que nos interessam são aquelas que se inserem no gênero lírico da poesia seiscentista; portanto, parece mais adequado começar por uma abordagem da própria noção de “lírico” no século XVII.

Desse modo, a origem do termo “versos líricos” está quase sempre associada ao fato de terem sido cantados à lira, como se verifica,

superação do modelo, tanto na invenção, como na disposição e na elocução poética, obtida através de uma verdadeira e completa assimilação de alguns dos elementos constitutivos do discurso.” (CASTRO, 1984, p. 519).

¹⁴ “Leda serenidade deleitosa, / Que representa em terra um paraíso; / Entre rubis e perlas, doce riso; / Deba[il]xo de ouro e neve, cor-de-rosa; / Presença moderada e graciosa, / Onde ensinando estão despejo e siso / Que se pode por arte e por aviso, / Como por natureza, ser fermosa; / Fala de quem a morte e a vida pende, / Rara, suave, enfim, Senhora, vossa; / Repouso, nela, alegre e comedido; / Estas as armas são com que me rende / E me cativa Amor; mas não que possa / Despojar-me da glória de rendido. (CAMÕES, 2005, p. 282).

¹⁵ “Grazie ch’a pochi il ciel largo destina: / rara virtù, non già d’umana gente, / sotto biondi capei canuta mente, / e ’n humil donna alta beltà divina; / leggiadria singulare et pellegrina, / e ’l cantar che ne l’anima si sente, / l’andar celeste, e ’l vago spirito ardente, / ch’ogni dur rompe et ogni altezza inchina; / et que’ belli occhi che i cor’ fanno smaltì, / possenti a rischiarar abisso et notti, / et tórre l’alme a’ corpi, et darle altrui; / col dir pien d’intellecti dolci et alti, / coi sospiri soavemente rotti: / da questi magi transformato fui.” (PETRARCA, 1992, p. 274).

por exemplo, na seguinte definição do *Vocabulário Português e Latino* (1712-1728) de Raphael Bluteau:

Lyrico. Versos Lyricos. Assim chamados, porque se cantavão à lyra. Diz-se das Odes Latinas, & vulgares, & dos versos, chamados Lyras. Na estimação dos Gregos a Poesia Lyrica he a mais antiga de todas, & para louvar a Deos, & inspirar virtudes a melhor. [...]

Poeta lyrico. *Vates lyricus. Horat.* O Poeta Lyrico, por antonomasia he Horacio (BLUTEAU, 1712-1728, v. 5, p. 222-223).

Mas essa definição ainda não nos permite ter uma visão mais ampla sobre como o gênero lírico era compreendido nos anos Seiscentos. Para que os contornos de tal gênero nos pareçam menos incertos, uma excelente alternativa é a leitura de um dos raríssimos tratados que têm a poesia lírica como matéria principal, buscando caracterizá-la de acordo com os preceitos retóricos e poéticos, antigos e modernos. Referimo-nos ao *Trattato della poesia lirica* (1594),¹⁶ de Pomponio Torelli (*uomo di lettere* e conde de Montechiarugolo, na província de Parma), que é um caso exemplar e, ao mesmo tempo, incomum de uma discussão técnica e específica sobre os elementos retórico-poéticos da lírica em fins do século XVI e começo do século XVII, que procura, inclusive, definir essa poesia.

Na “Lezion Prima” de seu *Trattato della poesia lirica*, o autor ressalta, como também já o fizemos, o fato de Aristóteles ter discutido, longamente, a epopeia e a tragédia e não ter abordado o “artifício lírico”. Torelli, além disso, confirma que, como destacamos, entre seus contemporâneos, quase ninguém discorre sobre a poesia lírica, algo que lhe parece um contra-senso, pois tanto mais a lírica precisava de comentadores quanto menos Aristóteles dela tinha tratado: “Et i moderni nostri, che sopra li tragici et epici componimenti e quanto circa di loro scrisse Aristotele fanno forse più romore di quello che bisogneria,

¹⁶ Utilizamos a seguinte edição: Torelli, P. *Trattato della poesia lirica*. Roma: Biblioteca Italiana, 2003. Disponível em: www.bibliotecaitaliana.it. No entanto, há, pelo menos, duas edições impressas desse texto de Torelli: *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*. A cura di B. Weinberg. V.4. Bari: Laterza, 1974, p. 237-317; *Poesie con il Trattato della poesia lirica*. Introduzione di R. Rinaldi, testi, commenti critici e apparati a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi e G. Genovese. Parma: Guanda, 2008.

di questa [poesia lirica], che bisogno avria di aiuto, quasi niente parlano” (TORELLI, 2003, p. 1).

No restante dessa primeira lição de seu texto, Torelli discute o fim (ou finalidade) da poesia: um assunto muito debatido entre os antigos. Porém, o foco do *Trattato della poesia lirica*, evidentemente, é a lírica, cuja finalidade, segundo o preceptista italiano, só pode ser compreendida se, primeiro, for compreendido o fim (controverso) de toda a poesia, já que aquela é uma espécie desta.¹⁷ Para expor esse debate, que se centra na questão de se saber se a finalidade da poesia é o deleite e/ou a utilidade, o autor ancora-se em autoridades antigas, como Aristóteles, Platão e Horácio, e modernas, especialmente Robortello.

De acordo com Torelli, baseando-se em Aristóteles e Horácio, como a poesia é imitação da vida humana e o fim da vida sempre foi considerado “dúbio” (*dubbio*) pelos mais sábios filósofos, “così bisognava che si contrastasse sopra il fine della poesia che l’imita” (p. 2). Assim, uma primeira opinião apresentada sobre a finalidade, dúbia e muito discutida, da poesia é aquela de Robortello, para quem o fim próprio do poeta seria o deleite.¹⁸

Ainda conforme Robortello, o deleite é causa final da poesia, enquanto a imitação é causa eficiente, visto que Aristóteles afirma que são duas as causas das quais deriva a poesia: uma é o imitar que é coisa *naturalissima* aos homens, no que se diferem de todos os outros animais, e fazem esse exercício desde a infância (mais exatamente, *prima fanciullezza*) sem mestre; e a outra é o deleite que, naturalmente, o homem sente na imitação. Para alcançar o seu fim de deleitar, é bastante conveniente ao poeta a “maravilha” (*meraviglia*), porque ela é “deleitável” (*dilettevole*) e, prova disso, é que todos aqueles que narram as coisas para deleitar, engrandecem-nas ao fazê-las, por isso, maravilhosas. “Onde pare che ‘l scopo del poeta sia il diletto, e perciò essi dicono che la meraviglia fa che il poeta ottenghi il suo fine” (p. 3).

Enfim, nesse primeiro ponto de vista sobre a disputada questão da finalidade da poesia, conclui-se que “altro che diletto non ha per fine

¹⁷ “Ma perché la lirica è spezie della poesia, mal si potrà intendere il fine di questa se del fine di tutta la poesia, del quale gran controversia è tra’ dotti, prima non disputeremo.” (TORELLI, 2003, p. 2).

¹⁸ “Robortello, uomo dottissimo e mio maestro, nel prologo ch’egli fa al suo commento sopra la Poetica d’Aristotele, determina essere il fine del poeta il diletto” (p. 2).

la poesia” (p. 4). Portanto, exclui-se a utilidade. A principal *autorità* (essa palavra é usada frequentemente no texto, tanto associada a “autores” antigos e modernos como aos seus argumentos) que confirma tal posição é Platão, que no oitavo diálogo da *Repubblica* expulsa os poetas, não porque não fossem bons poetas, mas porque não eram úteis ao governo da República, já que servindo à sua finalidade própria, que é o deleite, contrastavam com a utilidade pública.¹⁹

No entanto, outras autoridades, tais como o próprio Aristóteles e Cícero, permitem Torelli ressaltar que não há prazer que em si mesmo não seja útil: “non sarà piacere alcuno che per fine non risguardi ad altro e che in se stesso utile non sia” (p. 5). Ainda segundo Torelli, Robortello, que serviu como fonte para se afirmar, num primeiro momento, a prevalência do deleite sobre a utilidade, contradizendo-se ou emendando-se no mesmo prólogo mencionado anteriormente, diz que como há diversas sortes de composição, há também diversas sortes de utilidade, e defendendo a opinião de Estrabão contra a de Eratóstenes, sustenta que os poetas são mestres e “corretores” (*correttori*) da vida. A autoridade de Horácio é também alegada para confirmar essa condição do deleitar instruindo, sendo referidos aqueles dois conhecidos versos horacianos: “Et prodesse volunt et delectare poetae” (*Epistola ad Pisones*, v. 333) e “Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci” (v. 344).

O principal fundamento, porém, dessa “opinião” (*opinione*) é, nas palavras de Torelli, “l’*autorità* d’Aristotele” que, na sua definição da tragédia, conclui que por meio da compaixão e do terror purgam-se os “ânimos” (*animi*) de perturbações e paixões. Isso porque, “la poesia è arte, ogni arte è indirizzata al bene, dunque la poesia deve risguardar no ‘l diletto ma il vero bene” (TORELLI, 2003, p. 6). Especificando um pouco mais, o deleite seria o fim com relação ao imitar e no que diz respeito ao purgar os ânimos, ele seria o meio. Nesse sentido, sintetiza o preceptista italiano, parecendo assumir a seguinte posição: “Noi concediamo che ‘l diletto accompagna ogni spezie di poesia, come l’ombra ogni corpo;

¹⁹ “Confermano ciò con l’*autorità* di Platone, tanto stimato che e principe e dio de’ filosofi fu chiamato, il quale nell’ottavo dialogo della Republica scaccia i poeti, non perché buoni poeti non fossero ma perché non erano utili allo stato della republica, perché servendo al lor fine, ch’è ‘l diletto, contrastavano all’utile publico.” (p. 4).

ma come mezzo, non come fine. Che l'immitazione et il verso ci rechino diletto, si concede; ma a questo diletto essenzialmente è congiunta e ne segue l'utilità che di sopra abbiamo detto” (p. 7). Por isso, à autoridade de Platão, deve-se ressaltar que ele não expulsou nem repreendeu os poetas porque seu fim fosse o deleite, mas porque os ignorantes, deslumbrados pelo deleite, não distinguiam a verdadeira luz da poesia: a honestidade.

A segunda lição do *Trattato della poesia lirica* continua a discutir o fim universal da poesia em geral e apenas na terceira começam a ser debatidas as especificidades da lírica. Assim, Torelli afirma que o maior poeta lírico que compôs em latim foi Horácio, o que indica a importância dessa autoridade latina para a lírica seiscentista (ainda mais se lembrarmos que, como já citado, no *Vocabulário Português e Latino* de Bluteau, o “poeta lírico”, por antonomásia, é justamente Horácio). E os versos horacianos (*Epistola ad Pisones*, vv. 83-85), que mencionamos anteriormente²⁰ e que determinam as matérias adequadas à “lira”, são usados por Torelli para dar início à discussão sobre a finalidade particular da poesia lírica. Tais versos levam o preceptista italiano a questionar como pode haver unidade de fim em uma “arte” com matéria tão diversa. Para ele, essa questão se resolve se recordarmos que a poesia tem uma finalidade universal: reduzir os afetos à mediocridade purgando o excesso das paixões, conforme Aristóteles, e unir as partes discordantes da alma para reconduzi-la a Deus, segundo Platão. A esse fim universal, todas as espécies de poesia necessariamente aspiram e dele, enquanto princípio, dependem. Além disso, como ficou demonstrado nas duas primeiras lições do tratado, todas as espécies de poesia têm, em comum, o prazer (*piacere*) como “acidente inseparável” (*accidente inseparabile*).

Embora Aristóteles não tenha discorrido sobre a lírica, para Torelli, ela é espécie perfeita de poesia e, conseqüentemente, é perfeito o poeta lírico, que deve ser conduzido de princípio perfeito a perfeito fim. E se a poesia, como sugere Platão, é uma corrente com a qual Deus puxa para si o poeta e, através do poeta, também quem o escuta ou lê, a lírica é, com propriedade, essa corrente, já que uma de suas partes é exatamente aquela que contém Deus e seus louvores. Portanto, o poeta

²⁰ Ver nota de rodapé n. 5.

lírico louva, e louva principalmente Deus; não louvaria Deus se não fosse dele inspirado, e inspirado, é posto fora de si, ou melhor, alçando-se sobre si, une-se a Deus. Mas não pode o vulgo compreender essas (e outras) alegorias poéticas, nem é bom que ele compreenda todas as coisas. Por isso mesmo, “non è, secondo Massimo Tirio, altro la poesia che una secreta filosofia” (TORELLI, 2003, p. 16).

Retomando, porém, o debate sobre a finalidade dos líricos, Torelli, recorrendo mais uma vez a Aristóteles, declara que também buscam eles, como os demais poetas, aquietar (*acquietare*) os ânimos, contendo as paixões. Isso parece óbvio quando se pensa na parte da lírica, de acordo com a divisão horaciana, que tem como objetivo louvar os deuses e os heróis; no entanto, quando se considera a outra parte da lírica, que trata dos amores, que imita atos lascivos, cujo assunto (*soggetto*) são banquetes, vinho, querelas de excluídos, desespero dos desprezados, tal finalidade se mostra menos evidente. Esclarece, então, o preceptista italiano que a lírica amorosa é também útil, pois purga os ânimos das mesmas paixões das quais é plena: “Dico che questa parte giova ancora essa, e giova a purgar gli animi dall’istesse passioni delle quali è tutta piena” (p. 16).

Assim, se, como ensina Platão, a imitação quanto ao efeito não é a própria coisa, distando o imitador do verdadeiro (*vero*) como aquele que é o terceiro em relação à verdade (*verità*), a juventude, ao ler os poetas, estará tanto mais distante do vício quanto mais segura, porque conversará não com os viciosos, mas com os representantes dos vícios (*rappresentatori dei vizij*). Torelli desenvolve essa afirmação depois de citar Catullo:²¹ vendo a juventude a deformidade do vício retratada na representação, mais facilmente se armará para resistir-lhe e melhor conseguirá desprezá-lo, tendo, enfim, horror a ele. Esta é a utilidade da representação dos vícios da lírica: ensinar com o exemplo (*l’imparare con l’esempio*). Por isso, a finalidade dos poetas amorosos, sendo Petrarca a autoridade mencionada, é expulsar dos nossos ânimos o excesso desta paixão amorosa, que é o amor lascivo, imitando esses poetas suas paixões,

²¹ Eis os versos referidos no *Trattato della poesia lirica*: “Nam castum esse decet pium poetam, / Ipsos versiculos nihil necesse est / Qui tum denique habent salem ac leporem / Si sunt molliculi ac parum pudici” (*Idem*, p.17).

embora seja tal imitação “feita em universal” (*fatta in universale*), isto é, segundo o verossímil de um ardente amante.

Define, então, Torelli a finalidade dos poetas líricos e, em consequência, a própria poesia lírica:

È adunque il fine dei lirici di purgar l'eccesso delle passioni col mezzo del diletto, che dall'immitazione dell'istesse passioni e costumi degli appassionati ci proviene. Né altro diremo che sia la poesia lirica che immitazione di costumi et affetti diversi, fatta con diversa sorte di versi, congiunti in un tempo, con l'armonia dei versi e ritmo dei piedi, per purgar gli animi dagli istessi affetti (TORELLI, 2003, p. 17).

Desenvolvendo os elementos dessa definição da lírica, Torelli discute, na sexta e sétima lições de seu tratado, as diferenças ou especificidades dessa poesia, que a distinguem das outras “espécies de poesia” (*spezje di poesia*). Uma primeira particularidade da lírica é ser ela uma imitação de afetos e costumes, e não de ações, como a cômica, a trágica e a épica. Essa diferença refere-se ao assunto ou à matéria dos poemas, sendo oportuno, portanto, retomar-se a opinião de Castelvetro, para quem a lírica seria uma “istorica immitazion”. Uma das consequências dessa afirmação de Castelvetro é que, tendo dito Aristóteles que quem imita, imita pessoas (sejam elas piores, melhores ou semelhantes) que fazem alguma coisa, a imitação seria sempre de ações. Torelli rebate esse ponto de vista, recorrendo à autoridade de Piccolomini:

Ma perché e gli affetti e i costumi si ponno anco immitare, interpretaremo noi quel fare universalissimamente, in quanto lo starsi, l'arrossirsi, il tacersi include. E questo con l'autorità del Piccolomini, come mi ricordo d'avervi altre volte interpretato, perché dall'illazione si mostra la mente d'Aristotele ch'era da quell'azione cavar la differenza del soggetto, ch'era dei migliori, dei peggiori, dei simili. Questo, perché dal verbo fare inquanto e costumi et affetti et azioni abbraccia si pò dedurre, bisogna anco in questa universal significazion intenderlo (p. 40-41).

Além disso, Torelli também lança mão da autoridade aristotélica para ressaltar que a história representa em particular e a poesia em universal; aquela como as coisas ocorreram e esta como poderiam, mais verossimilmente e de maneira melhor, ocorrer. Por isso, são diferentes suas matérias; especificamente, a lírica imita afetos e costumes, que não são levados em consideração no modo narrativo histórico, senão por acidente e como acessórios, se servirem às ações ou se forem as ações por eles alteradas.

Fechando a sexta lição de seu tratado, Torelli apresenta uma dificuldade que surge quando se pensa na matéria principal dos poetas líricos: os afetos. Sendo estes pertencentes àqueles e bem compondo um lírico quando incitado pelo seu próprio afeto (como Dante preceituou), segue-se que a poesia lírica seria mais história que poesia, pois, dessa forma, seria uma história dos afetos próprios, os quais, narrados, não imitariam os alheios. Portanto, os líricos seriam mais narradores do que imitadores. Porém, o preceptista *di fine Cinquecento* resolve essa questão, baseando-se em Aristóteles para declarar que os líricos, sendo poetas, necessariamente sempre imitarão, pois dizer as coisas “em universal” (*in universale*) é dizê-las não como aconteceram verdadeiramente, mas como deveriam acontecer, isto é, aquilo que seria possível segundo o verossímil ou necessário. Assim, os líricos tratam de seus próprios afetos e de costumes alheios.²²

Na sétima e última lição do *Trattato della poesia lirica* são analisados os elementos que restam da definição de poesia lírica proposta, quais sejam: com que instrumentos, com que modo e para qual fim se faz essa imitação. Assim, o instrumento da imitação lírica é a diversidade

²² “A questa opposizione si risponde che il lirico, essendo poeta, necessariamente imitarà sempre; e se conterà i suoi amori, le lodi della donna sua, serverà il precepto di Aristotele nella particella 52 della Poetica, ch’è di dir le cose non secondo che sono veramente accadute, ma secondo che accascar dovrebbero, e dir insomma quello che è in sé possibile secondo il verisimile o necessario. E perciò distingue ivi il filosofo tra il poeta e l’istorico, che l’uno dice le cose secondo che avvenute sono, e l’altro secondo che dovrebbero avvenire. Perciò la poesia più di filosofo è degna e maggior studio e considerazion ricerca, concio sia che dica le cose più nel loro universale. Et il dir in universale è il dir le cose tali quali alle tali e tali persone devono accascar di dirsi o farsi, secondo il necessario o verisimile. Così dunque tratterà il lirico gli affetti suoi et i costumi altrui. E se averrà che occorra per ventura che l’ soggetto sia tale quale esser dovuta, cioè in sommo grado di perfezione, quale di Laura e l’amor del Petrarca stimar si deve (ancor che chi non lo stimasse non saria articolo di fede), questo è accidente alla poesia, che non a quel che avviene ha l’occhio ma a quel che doveva avvenire” (p. 43).

de versos, o ritmo e a harmonia. Diferenciam-se os poetas líricos dos épicos, porque estes últimos usam apenas um tipo de versos e não usam o número ou ritmo nem a harmonia; os cômicos e trágicos também não apresentam a diversidade de versos dos líricos, pois se contentam somente com o iambo.

Quanto ao modo, que está diretamente relacionado aos instrumentos, o poeta lírico serve-se tanto do iambo como de outros tipos de versos, conjugando-os sempre com o canto e com a dança (*ballo*). “Lo stromento dunque del lirico sarà la diversità dei versi, il ballo, e ‘l canto” (p. 44). E essa diversidade de versos, que, entre todos os poetas, é usada em particular pelo lírico, procede da diversidade dos afetos. Isso porque, pouco estáveis são os nossos afetos e a própria natureza e sua essência consistem em mutação. De diversos versos se serve o poeta lírico devido aos diferentes afetos que, a todo momento, vemos nascer em nós. Por isso, a poesia lírica é composta de diversas sortes de imitações, ou melhor, todas estas variadas imitações se distinguem melhor naquela poesia.

Torelli retoma, em seguida, a divisão aristotélica das matérias e dos assuntos da imitação, que variam conforme três sortes de pessoas: imitam-se ou as melhores, ou as piores ou, ainda, as semelhantes (*simili*). Na lírica, é que se celebram melhor os melhores, como os deuses e os heróis, é que se detestam mais os piores e que se veem mais bem retratados, nos semelhantes, os afetos humanos, sejam amorosos ou de dor. Assim, “si che per la diversità degli affetti, per l’incerta qualità loro, ebbe bisogno il lirico d’un sì vario soggetto quale è la diversità dei versi. Sono i versi parte della poesia, e parte propria se la consideriamo perfetta, onde la forma sarà l’imitazione e non la materia come par che volesse tenere il Castelvetro; e la materia sarà il verso” (p. 45). Posto que a matéria da poesia é o verso e a forma é a imitação, e se, como afirmou Aristóteles na *Poética*, o poeta é formador (*formator*) mais de fábulas do que de versos, conclui-se que a imitação pode ser feita tanto em verso quanto em prosa; todavia, para que seja um poeta perfeito, requere-se, necessariamente, o verso. Portanto, o verso é parte da poesia e, com relação à imitação, é instrumento.

Outros instrumentos da imitação lírica, como se depreende da definição de Torelli, são o ritmo e a harmonia. Se esses instrumentos se encontram em todo verso, parece desnecessário acrescentar aos versos ritmo e harmonia, pois Aristóteles, ao discutir as causas naturais da poesia, determinou que eram elas a imitação, o número e a harmonia. Dessa maneira, no verso há sempre ritmo e harmonia, não sendo, por isso, a proporção do rápido (*veloce*) com o lento (*tardo*), que há em todos os versos, outra coisa senão o número, e nada mais é o ritmo do que um hábito (*abitudine*) que têm as sílabas longas ou breves, ou por natureza ou por acentuação (*accento*), como nas línguas românicas, e a composição desses hábitos ou proporções, isto é, de ritmos menores, nada mais é do que o verso; finalmente, posto que da celeridade advém o verso agudo e da lentidão o grave, nasce, por conseguinte, a harmonia no verso não de vozes refratárias (*voci refratte*), mas da união de ritmo, pelo alçar e abaixar a voz. Assim, resultando a harmonia do número, para que seja o verso com número perfeito, convém que resulte de uma harmonia também perfeita. Torelli encerra, então, esse tema, reforçando a fundamental importância da harmonia e do número e redefinindo essas partes essenciais da poesia lírica.²³

Por fim, vale destacar algumas considerações relevantes sobre a lírica que são apresentadas ainda nesta última lição do *Trattato della poesia lirica*. Torelli ressalta, por exemplo, que os poetas líricos não apenas louvam ou elogiam, mas também vituperam, pois a eles pertencem tanto os hinos (*inni*) quanto os vitupérios. Além disso, o preceptista conclui que a imitação lírica se faz com o som (*suono*), com a dança (*ballo*) e com o verso, o que poderia gerar a seguinte dúvida: se seriam líricos os poemas modernos, uma vez que não são bailados, faltando, portanto, uma parte essencial da definição de lírica. A essa dúvida responde com base na

²³ “Ma la melodia e 'l numero, in quanto è differente dal verso, diciamo imitare et esser parte essenziale della lirica. Dico numero di mozioni di piedi e di tutto il corpo, et armonia di voci refratte e d'instromenti, acciò che la lirica conformando l'immitazion degli affetti, fatta col parlare, con la correspondentemente immitazione dei movimenti del corpo, e con l'immitazione dell'armonia, con certa regola temperi e l'animo e 'l corpo nostro, mostrando con l'esempio dell'armonia e moto dei cieli la bellezza vera dell'uomo, che in una proporzione e leggiadria e d'animo e di corpo consiste. Onde antichissima è questa poesia, perciò che non è tempo che alla cognizione di Dio non fossero congiunte le lodi che a quello meritamente si devono. Oltreché, gli affetti che al poetar spingono, più in questa, come dicemo, che in alcun'altra poesia si scorgono” (p. 47).

autoridade aristotélica: faltando o verso, poderia haver poesia, mas não perfeita, já que a perfeição, nesse caso, é o verso unido à imitação. E se são necessários ainda o som, o canto e, conseqüentemente, a dança, é somente para recitar-se a poesia, posto que nela estão presentes em potência e o poeta fez aquilo que era preciso, sendo, por isso, o poema perfeito, podendo-se recitá-lo, perfeitamente, acrescentando o som e o canto. Enfim, o poema é feito para ser lido, e não cantado ou dançado.

Torelli salienta também uma questão quanto ao modo da imitação lírica: como se verifica em vários poemas de poetas como Catulo, Horácio, Tibulo e Petrarca, não é possível afirmar que a lírica é apenas narrativa, falando sempre o próprio poeta, pois os poetas líricos fazem, não raramente, outros falarem. Sendo assim, conclui Torelli que o poeta lírico, com relação aos modos empregados para imitar, é livre, embora utilize, mais frequentemente, o narrativo: “Io perciò mi risolvo che nei modi sia il lirico libero, ancor che per lo più vi vegga il narrativo” (p. 49).

Para fechar o *Trattato della poesia lirica*, faltaria, segundo seu autor, comentar a última parte da definição proposta de poesia lírica, que diz respeito à finalidade de purgar o ânimo dos mesmos afetos que se imitam. Sobre essa questão, no entanto, já teriam falado o bastante os comentadores da *Poética*, ao discutirem a definição da tragédia, e o próprio Torelli, quando mostrou que esse é o fim do poeta lírico e declarou que esse “purgar” se refere ao excesso e não a todo afeto, não havendo, por isso, muito mais a ser dito. Porém, são mencionados ainda versos de Petrarca (“Ma ben veggio hor sì come al popol tutto / Favola fui gran tempo”), Horácio (“Heu me per turbam, nam pudet tanti mali, / Fabula quanta fui”) e de Tibulo (“Fabula nunc ille est”), para ressaltar-se algo que nos parece fundamental quando se pensa na poesia lírica seiscentista: cantam-se, nos poemas líricos, os amores para nos fazer fugir dos amores lascivos e nos conduzir ao verdadeiro e perfeito amor; e pintam-se os furiosos (*adirati*) para que neles, como num espelho, vejamos que esse afeto (a ira) nos tolhe aquela bela semelhança que temos com a razão e, assim, sejamos incitados a guardá-la.²⁴

²⁴ “Onde non per altro cantarono gli amori che per farci fuggire gli amori lascivi e ridurci al vero e perfetto amore. Né per altro gli adirati ci depinsero se non perché in loro come in uno specchio vedessimo quanto questo affetto ci tollesse di quella bella sembianza che abbiamo della ragione, e però ce ne guardassimo” (p. 50).

A partir dessas considerações acerca do *Trattato della poesia lirica*, de Pomponio Torelli, que, como já salientamos, é um dos raríssimos tratados, em fins do século XVI e começo do século XVII, voltados para uma discussão retórico-poética específica sobre o gênero lírico, podemos, então, retomar uma questão suscitada pela leitura dos dois sonetos que transcrevemos anteriormente, atribuídos a Antônio Barbosa Bacelar e Camões: a imitação; mas agora, instruídos pelas lições de Torelli, compreendendo melhor em que consiste a imitação lírica. Como observamos, um poema lírico evoca outro que, por sua vez, remete a um terceiro que, possivelmente, se baseia em outras fontes, num exercício de incontáveis imitações, relacionadas a nomes de poetas que se constituem como autoridades da lírica: no caso mencionado, Bacelar imita Camões que imita Petrarca.

Essa prática mimética, que norteia a poesia do século XVII, é largamente discutida e recomendada por grande parte dos preceptistas antigos que, desde Aristóteles, entendem a poesia como imitação que ensina e deleita os homens. No entanto, atendendo à concisão que cabe a este artigo, não recorreremos (ao menos diretamente) aos tratados antigos para tentar esclarecer em que consiste a imitação, mas sim à *Nova Arte de Conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira, que apesar de ser uma obra publicada no século XVIII, sistematiza a preceptiva retórico-poética da poesia seiscentista em Portugal, baseando-se, sobretudo, em Gracián e Tesouro.²⁵ Leitão Ferreira discorre longamente sobre a imitação, dedicando as lições sétima e oitava de seu tratado a esse tema. Fazendo uma explícita referência à *Poética* aristotélica, ele afirma que “tudo em fim teve principio na imitação, pelo que se lhe deve chamar mestra dos mestres, & arte de todas as artes; assim porque a natureza infundio a imitação nos homes, como porque imitando se adquirem as primeyras regras das doutrinas” (FERREIRA, 1718, p. 151); e define a imitação com as seguintes palavras:

Definimos a Imitação com Rodulfo Goelenio: *Expressão parecida ao exemplar*: de modo que o imitador, ha de não só imitar o

²⁵ Sobre a *Nova Arte de Conceitos* de Leitão Ferreira, ver Castro (1973, p. 143-227).

caracter commum, mas tambem o particular do objecto, que imita: chamo caraeer commum, à ideia, & semelhança generica do exemplar; & caracter particular, à ideia, & semelhança de stylo do Author, ou Artifice imitado (p. 152).

Há, portanto, duas imitações, que decorrem de duas semelhanças a serem observadas: genérica ou comum (da obra) e específica ou de estilo (do autor); a partir dessas imitações, deve, então, o imitador formar duas ideias que, copiadas, unidas e exprimidas na sua obra, constituirão a imitação perfeita. Contudo, Leitão Ferreira diferencia a imitação livre da imitação servil: “chamo Imitação livre, àquella em que o imitador independente de outro exemplar, imita a sua mesma ideia, como invento proprio. [...] Chamo porém Imitação servil àquella em que o imitador dependente do exemplar alheyo, o vay fielmente seguindo, & copiando, sem já mais se apartar de suas linhas, nem desmentir hum passo de suas cores, como faz o aprendiz que copea a pintura de seu mestre” (p. 154-155). Embora a imitação livre seja mais valorizada do que a servil, esta última é também necessária e útil, pois assim como os homens têm o apetite natural pelo saber, eles têm o desejo natural de imitar e a imitação, ainda que servil, é um exercício que leva ao saber: é útil, inclusive, a “lição dos autores”,²⁶ espécie de exercício auxiliar da imitação, “porque com o estudo, & auxílio della, observamos, & alcançamos o que disserão, & fizeraõ outros; & dahi tomamos a copia das palavras, a variedade das figuras, o modo de dispor as obras, & outros accidentes, de que a imitação servil se vale para se exercitar” (p. 157-158).

Leitão Ferreira divide ainda a imitação servil em três graus, de acordo com a sua maior ou menor dependência do modelo ou “protótipo”: no primeiro grau, o “exemplar” é apenas seguido, no segundo, é igualado e no terceiro, é excedido. Aquela imitação que se limita a seguir o modelo é de “ínfima condição”, própria para principiantes ou “ânimos humildes”, pois não dá um passo adiante do imitado, sendo duramente recriminada por Quintiliano e Policiano:

²⁶ Conforme as definições que Bluteau apresenta no seu *Vocabulário Português e Latino*, “lição” pode ser tanto “a acção de ler qualquer cousa escrita, ou impressa” quanto “o que o mestre dá ao discípulo cada dia para estudar” ou “o que o discípulo ha de tomar de cor” ou, ainda, “o que na aula o lente dicta aos seus estudantes, para que o tornem a ler, & o repitão” (BLUTEAU, 1712-1728, v. 5, p. 117-118).

aquele a chama de “inércia” e “frouxidão” e este diz que assim como não é possível correr com destreza quando só se busca colocar os pés sobre as pegadas alheias, da mesma forma não conseguirá escrever bem quem não se atreve a escapar dos vestígios da imitação. “Concluamos pois ser totalmente servil aquelle engenho, que só se contenta com ir apòs o imitado, sem dar hũ passo mais avante, com que o emparelhe, quando o não exceda” (p. 160). Segundo Leitão Ferreira, com esse grau de servidão se contentaram os imitadores de Góngora, tomando por exemplar aquilo que era natureza no poeta cordovês, e acabaram por escurecer a clareza do seu estilo. A boa imitação, diferentemente dessa servidão inerte, não torna a cópia idêntica ao copiado, mas sim muito semelhante; e é justamente na perfeita semelhança que consiste o “segredo” ou o “equivoco” por meio do qual se pode enganar o juízo, para que ele não seja capaz de distinguir a cópia do copiado. Porém, é essa também a maior dificuldade da semelhança e, conseqüentemente, da imitação, e só quem a vencer passará de imitador servil a nobre imitador. Para tanto, prescreve Leitão Ferreira:

Sejamos imitadores, naõ dos do primeyro grao dos servís, mas ou dos do segundo, ou dos do terceyro, que ou igualão, ou excedem os exeplares. Proponhamos pois hum Author da melhor categoria, naquelle genero de obra que quizermos imitar; & examinando, ou ponderando o caracter commum da obra, & o particular do Author, que se imita, vejamos antes de entrar na imitaçãõ, & competencia, em que primores, ou da arte, ou da natureza foy insigne, & de que vicios, ou erros maculado; & então evitando o mão, & imitando o bom, trabalhemos, ou por igualallo, ou por excedello (p. 162).

Outra importante distinção que encontramos na *Nova Arte de Conceitos* é entre imitação e furto. O imitador é tido como “ladrão” quando toma ou furta as obras alheias atribuindo-as, no todo ou em parte, a si mesmo.²⁷ Nesse sentido, como bem observa João Adolfo

²⁷ “*Tomar*, ou *furtar* das alheas obras, se diz propria, & rigorosamente, quando alguem attribue a si, & divulga por cousa sua em tudo, ou em parte, os escritos de outre; por quanto o domino, & posse de taes escritos, naõ contém para o escritor outro proveyto, mais que a gloria que delles lhe redunda, em se saber, que elle foy o que os fez” (FERREIRA, 1718, p. 169).

Hansen, os poetas representados na *Fênix Renascida* e no *Postilhão de Apolo* (e podemos estender tal observação aos poetas seiscentistas portugueses em geral)

distinguiam 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 “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. 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 (HANSEN, 2002, p. 49-50).

No entanto, como ensina Leitão Ferreira, quando aplicadas ao exercício da imitação e da competição (ou “competência”, como escreve o autor), as palavras “furtar” e “tomar” são tidas como metáforas: entre os escritores, há “roubo, furto, & latrocinio, quando a mesma cousa em individuo inventada por hum, he usada ao depois por outro” (FERREIRA, 1718, p. 171), enquanto se ela for um “distinto indivíduo”, não se pode dizer que a coisa foi tomada ou furtada, mas imitada ou competida, e apenas metaforicamente é possível chamar isso de roubo.

Enfim, para não incorrer em furto não metafórico, o imitador deve ser como a abelha, retomando Leitão Ferreira essa conhecida comparação:

Assim das substancias de muytas, & diferentes flores, que recolhe, altera, & actua em seu breve, & delicado ventriculo, tece a abelha o engenhoso favo, composto de mel, & cera, fabricando huma substancia nova, diversa, & individua na materia, na fôrma, & nas qualidades. Proporcionadamente pois hum grande engenho da Italia constituhio a abelha, symbolo do sagaz imitador, que com curiosidade solicita, vagando pela primavera dos livros, pelos jardins da eloquencia, & pelos prados da poesia, & prosa, vay colhendo as engenhosas metáforas, as venustas descrições, os nobres pensamentos, & outras flores muytas, &

digerindo-as, alterando-as, & actuando-as na capacidade de sua fantasia, com o calor efficaz de seu engenho, converte por arte mais que espagírica, as palavras, os tropos, & conceytos, que recolhe, em hũa nova, individua, & inopinada substancia: Esta ou quimica, ou segredo, he huma arte de occultar a arte, ou furto metaforico da imitação, aprendida porêm da mesma abelha; a qual na textura do seu favo, & no artificio do seu nectar, obra com hum taõ recatado, & escondido modo, que veyo a ser adagio entre os homes o seu segredo (p. 178-179).

Também como a abelha, o imitador deve saber selecionar as flores mais fragrantas nos prados da poesia e da prosa, ou seja, deve buscar os melhores modelos do gênero em que pretende compor, para com eles aprender e competir.²⁸

Portanto, podemos afirmar que “os autores seiscentistas concebem a imitação a partir da autoridade (*auctoritas*) dos melhores antigos, oradores e poetas, sendo autoridade definida como a excelência de um gênero” (CARVALHO, 2007, p. 102). Atendendo à verossimilhança e ao decoro, os poetas do século XVII imitam seus modelos buscando superá-los com “agudezas mais agudas que as da obra imitada” (HANSEN, 2000, p. 326). Assim, nota-se que a imitação se orienta pela *auctoritas* que, por sua vez, determina a excelência de um gênero. Por isso, a compreensão do gênero lírico deve passar pelas autoridades que o compõem, mas, no caso da poesia seiscentista, essas autoridades não devem ser confundidas com “autórias”. Em meio à profusão de sonetos, romances, glosas, canções, madrigais, fábulas, epigramas e décimas (apenas para citar as espécies métricas mais correntes no século XVII), temos que lidar com uma constante incerteza de atribuição de autoria, de datação dos poemas e de variantes textuais. Isso porque, essa poesia, ou melhor, o que nos restou dessa poesia se encontra em manuscritos e impressos seiscentistas e setecentistas que não se pautam pelos mesmos

²⁸ “Assim como a abelha não tece o doce favo do succo de quaesquer flores, mas procura o pasto das mais fragrantas; da mesma sorte o bom imitador, não se deve servir, para a sua imitação, quaesquer figuras, frases, & conceytos, mas lendo, & observando os escritos de melhor nota, no genero de obra que fizer, imitará o mais singular, sutil, & engenhoso delles, reduzindo a taes regras a sua imitação, que não pareça, que tresladou, ou traduzio, senaõ que competindo com o imitado, o igualou, ou o excedeo” (p. 179). Vale observar que esse trecho tem como fonte citada Sêneca, que é um dos diversos autores a desenvolver a descrição da abelha como “símbolo do imitador” (conforme Leitão Ferreira).

critérios autorais e de originalidade nossos contemporâneos. Além disso, muitas vezes, a autoridade não decorre do nome de um poeta, e sim da própria composição, julgada excelente segundo os ditames do gênero em que está inserida. Daí a considerável quantidade de poemas que embora circulem anônimos nos anos Seiscentos, não perdem sua *auctoritas*. Na *Fênix Renascida*, por exemplo, foram publicados diversos textos anônimos, podendo ser mencionada uma composição lírica que faz parte de uma série de “sonetos vários de um anônimo” do tomo IV dessa coletânea (1746, p. 403):

Definição do amor.

He hum nada amor, que póde tudo;
 He hum não se entender o avizado;
 He hum querer ser livre, e estar atado,
 He hum julgar o parvo por sizudo.
 He hum reparar os golpes sem escudo;
 He hum cuidar que he, e estar trocado;
 He hum viver alegre, e enfadado;
 He não poder fallar, e não ser mudo.
 He hum engano claro, e muy escuro;
 He hum não enxergar, estar vendo;
 He hum julgar por brando ao mais duro.
 He hum não querer dizer, estar dizendo;
 He hum no mór perigo estar seguro;
 He por fim hum não sey que, q não entendo.

Num manuscrito depositado na Biblioteca Pública de Braga, intitulado *Jardim Cultivado com varias flores parnasianas nascidas de diversos engenbos, accumulandoas a este volume a curiosidade, para entretenimento do gosto* e no qual há várias composições atribuídas a Jerônimo Baía, encontra-se, também dito anônimo, esse mesmo soneto que transcrevemos, mas com algumas variações no texto.²⁹ Não nos interessa, neste momento, discutir essas diferenças textuais, e sim apenas destacar que um poema

²⁹ “He hũ nada amor q̃ pode tudo / he hũ não se entender o auizado / he hũ querer ser liure, e estar atado / he hũ julgar o paruo por sezudo; / He hũ reparar golpes sem escudo / he hũ cuidar q̃ he aquelle, e estar trocado / he hũ viuer alegre e emfadado / he hũ não poder falar, e não ser mudo; / He hũ engano claro, e mui escuro / he hũ não enxergar, e estar vendo / he hũ jugar por brando, o q̃ he duro; / he hũ não querer dizer, e estar dizendo / he hũ no major perigo estar seguro, / e he hũ não sei q̃, nem o entendo.” (fl. 124v).

não perde sua “autoridade” por não ter um “autor” ou por apresentar diversas lições textuais. A *autoritas* desse soneto provém de sua inserção bem sucedida no gênero lírico, a começar pelo fato de ser uma imitação não servil de um importante modelo da lírica seiscentista portuguesa: Camões.³⁰ A autoridade camoniana, associada ao exercício adequado da prática mimética e da espécie métrica em questão, fazem com que essa “definição do amor” seja um exemplar do gênero lírico nos anos Seiscentos, determinando, ao mesmo tempo, sua excelência.

A reflexão sobre as autorias – ou a falta delas – e a datação dos poemas também deve se estender às próprias compilações de poesia portuguesa seiscentista, em particular às duas mais conhecidas que, vale lembrar, foram publicadas apenas no século XVIII: a citada *Fênix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*. Os cinco volumes da *Fênix Renascida* foram editados em Lisboa por Matias Pereira da Silva, entre 1716 e 1728, sendo que em 1746 foi publicada uma segunda edição aumentada. Já o *Postilhão de Apolo* é uma compilação ainda mais tardia, datando de 1762. Embora sejam relevantes fontes impressas para aqueles que se interessam pela poesia seiscentista portuguesa, essas duas coletâneas, quando cotejadas com outras compilações dos anos Seiscentos e Setecentos, tanto impressas como manuscritas, apresentam diversas atribuições de autoria e lições textuais questionáveis e, evidentemente, não encerram toda a poesia do século XVII que nos restou, não estando representados nelas muitos nomes de importantes poetas portugueses seiscentistas,³¹ além de, entre aqueles que são mencionados, faltar muita coisa da obra poética que poderia lhes ser atribuída. Mas alguns estudiosos já vêm desenvolvendo essas questões, propondo novas autorias e outras

³⁰ O poema anônimo que citamos é uma imitação do soneto camoniano “Amor é um fogo que arde sem se ver; / É ferida que dói, e não se sente; / É um contentamento descontente; / É dor que desatina sem doer; / É um não querer mais que bem querer; / É um andar solitário por entre a gente; / É nunca contentar-se de contente; / É um cuidar que ganha em se perder; / É querer estar preso por vontade; / É servir a quem vence, o vencedor; / É ter com quem nos mata lealdade. / Mas como causar pode seu favor / Nos corações humanos amizade, / Se tão contrário a si é o mesmo Amor?”. Vale ressaltar também que o último verso dessa “definição do amor” anônima – “He por fim hum não sey que, q̄ não entendo” – ecoa a última estrofe de uma outra composição atribuída a Camões, “*Busque Amor novas artes, novo engenho*”: “Que dias há que na alma me tem posto / Um não sei quê, que na[s]ce não sei onde. / Vem não sei como, e dói não sei porquê” (CAMÕES, 2005, p. 270 e 273).

³¹ Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva (1971, p. 78) dá diversos exemplos de poetas seiscentistas que não estão contemplados na *Fênix Renascida*.

variantes textuais para muitos poemas dessas duas prestigiadas coleções de poesia seiscentista portuguesa.³²

Todavia, em grande parte desses trabalhos nota-se que os autores partem, quase sempre, de uma concepção de um sujeito-poeta, criador e criativo, com características psicológico-estilísticas individuais, e cujos textos devem ser identificados e autenticados. Essa busca pela autoria correta ou pela lição autêntica de um poema se mostra, na maior parte das vezes, pouco produtiva e sempre questionável. Os critérios para determinar a autenticidade dos textos e de seus autores, em se tratando da poesia portuguesa do século XVII, revelam-se, frequentemente, anacrônicos, a começar pela própria noção de “autenticidade” aplicada a essa produção retórico-poética. Por isso, diante de tal produção, baseada, sobretudo, em uma circulação oral e manuscrita dos poemas e exposta, constantemente, a variações textuais, parece inadequado aplicarem-se concepções de autor e de autoria, centradas na ideia de uma expressão subjetiva do indivíduo. Desse modo, em vez de autor e autoria, preferimos pensar em “autoridade” (*auctoritas*): uma noção que podemos encontrar nas artes retóricas e poéticas antigas. Os poetas seiscentistas buscavam nas autoridades retórico-poéticas tanto as regras como os melhores exemplos para comporem seus poemas, seguindo sempre os preceitos do gênero em que compunham. Esse decoro do gênero implicava, entre outras coisas, o uso de palavras e conceitos mais adequados a cada tipo de composição, conforme os melhores modelos. No gênero lírico, por exemplo, os poetas seiscentistas portugueses tinham como principais modelos autoridades como Horácio, Ovídio, Petrarca, Garcilaso, Camões, Marino, Góngora etc., as quais imitavam

³² Nesse sentido, é preciso destacar a importância de trabalhos como os de Maria de Lourdes Belchior Pontes, que em sua *Bibliografia de António da Fonseca Soares* (1950) deu contornos mais precisos à obra desse poeta seiscentista. Além desse trabalho, não podemos nos esquecer do estudo, já referido, de Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa* (1971), no qual o autor, que analisou muitas fontes manuscritas de diversos arquivos e bibliotecas, apresenta uma grande quantidade de poemas seiscentistas que não se encontram nem na *Fênix Renascida* nem no *Postilhão de Apolo*. Aguiar e Silva, ao longo de toda sua obra, questiona também muitas atribuições de autoria (ou ausência dela) dessas duas compilações poéticas setecentistas; o “apêndice III” de seu livro, aliás, intitula-se “poesias de Sôror Violante do Céu incluídas como anônimas na *Fênix Renascida*”. Por fim, vale mencionar (mais uma vez) a edição de Mafalda Ferin Cunha das *Obras Poéticas de António Barbosa Bacelar* (2007), que reúne num único volume uma imensa quantidade de poemas que podem ser atribuídos a esse importante poeta português do século XVII, fundamental, principalmente, para o estudo da poesia lírica seiscentista.

para com elas poderem ser comparados. Sendo assim, podemos entender um pouco melhor a instabilidade do *corpus* da lírica camoniana. Como se sabe (e é bastante extensa a bibliografia sobre este tema), desde fins do século XVI, a obra lírica atribuída a Camões sofreu diversos acréscimos e cortes, sendo feitas muitas alterações de atribuição de autoria até se chegar àquilo que se julga, hoje em dia, “autenticamente” camoniano, com base em critérios e documentos que serão sempre questionáveis. No século XVII, o “Camões Lírico” não era visto como um “autor original”, mas sim como uma *auctoritas* da poesia lírica, ou seja, os poemas eram a ele atribuídos porque eram dignos de imitação: eram modelos que deviam ser seguidos com base em uma apreciação retórico-poética, isto é, fundamentalmente técnica, sendo indiferente se tinham sido, realmente, escritos pelo personagem histórico Camões.

Na poesia luso-brasileira do século XVII, um conhecido exemplo também nos faz refletir sobre esse difícil emprego de concepções como “autor”, “autoria”, “originalidade”, “expressão subjetiva”: trata-se da discussão em torno da obra poética atribuída a Gregório de Matos. Podemos lembrar, para exemplificar, dos trabalhos de João Adolfo Hansen, especialmente de seu livro *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* (2004), em que mostra que tanto a poesia satírica atribuída a Gregório de Matos quanto a própria figura do poeta são, anacronicamente, julgadas revolucionárias, transgressoras, libertinas. Isso porque, como bem demonstra Hansen, tal sátira obedece aos preceitos retórico-poéticos e às convenções político-sociais que regulavam a produção (hoje dita) “literária” da época. Além disso, o que é importante destacar, no caso da poesia atribuída a Gregório de Matos, é que esses poemas circularam oralmente e em folhas volantes, sendo reunidos em diversos códices no final do século XVII e durante o século XVIII. A atribuição desses poemas a Gregório de Matos é apenas hipotética, funcionando tal nome como uma *auctoritas* da poesia lírica e, principalmente, satírica na Bahia no século XVII. Nesse sentido, vale a pena citar um trecho de um artigo de Hansen, intitulado “Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas”, no qual, além de questionar o uso do

termo “barroco” para designar a poesia seiscentista, faz a seguinte observação sobre a disposição dos códices que reuniram os poemas atribuídos a Gregório de Matos (em especial, o Códice Rabelo) e sobre o funcionamento da *auctoritas* do nome do poeta:

Quando os códices manuscritos são examinados, evidencia-se que neles a função-autor é o ponto de convergência das diversas versões de poemas que realizam a *auctoritas* do gênero retórico-poético do qual eles eram, para quem os juntou em códices nos séculos XVII e XVIII, outras aplicações. A autoria aparece, nos códices, não como realidade psicológica, mas como dispositivo discursivo. Ela decorre da aplicação de esquemas táticos, retóricos, pressupostos pela recepção contemporânea, ao menos pela recepção contemporânea letrada, que produzia e lia os manuscritos. No século XVII, ouvintes e leitores discretos também julgavam a arte com que as regras do dispositivo eram aplicadas, ao mesmo tempo que apreciavam a significação dos temas tratados. Desta maneira, no Códice Rabelo, a disposição dos poemas permite fazer do nome do poeta Gregório de Matos um dispositivo de designação de uma *auctoritas* lírica (sacra e profana) e também de uma *auctoritas* satírica (ridícula e maledicente). No caso, a autoria tem função classificatória, antes de funcionar como confirmação da origem dos poemas. Nesta perspectiva, Rabelo pôde coletar textos de fontes diferentes: por exemplo, paródias macarrônicas, que os estudantes de Coimbra faziam da poesia de Camões, que atribuiu a Gregório, ou trechos de poemas espanhóis, provavelmente de Lope de Vega, porque para ele o nome era antes um gênero que um autor individualizado. Reunindo sob a etiqueta Gregório de Matos todos os poemas que afirma ter coletado na oralidade e em folhas volantes, Rabelo constitui uma autoridade lírica e uma autoridade satírica (HANSEN, 2006, p. 42-43).

Uma consequência lógica dessas incertezas quanto à atribuição de autoria é a dificuldade de datação precisa de muitos poemas que seriam, supostamente, de poetas do século XVII. Por isso, assim como a noção de *auctoritas* busca lidar com os problemas de autoria, chamar essa poesia de “seiscentista” é uma maneira de mostrar que, embora a maior parte dela tenha sido, provavelmente, composta no século XVII na Península

Ibérica e em suas Colônias, o que nos interessa, mais do que a data exata de produção ou publicação dos poemas, é a predominância de modelos e procedimentos poéticos comuns.

Porém, é preciso ressaltar que esses procedimentos poéticos comuns não têm como único objetivo o prazer ou o deleite, ao contrário do que uma interpretação idealista e anacrônica (nada incomum) da poesia seiscentista nos poderia fazer supor ao chamá-la “barroca” e, conseqüentemente, julgá-la como “excesso”, ‘jogo de palavras’, ‘alambicamento’, ‘artificialismo’, ‘formalismo’, ‘niilismo temático’, ‘afetação’, ‘pedantismo’ e mais anacronismos” (HANSEN, 2002, p. 26). Como pudemos observar na “definição do amor” do soneto anônimo que transcrevemos, a poesia lírica seiscentista não só deleita, mas também ensina. No caso da lírica amorosa, imitam-se afetos amorosos, seja para purgar o excesso das paixões, como preceitua Pomponio Torelli no já analisado *Trattato della poesia lirica*, seja para servir como exemplos da virtude, seja, enfim, para definir o que é o amor; de qualquer modo, o que se busca é mover os ânimos dos leitores ou ouvintes, deleitando-os e instruindo-os. No século XVII, aliás, muito se discute acerca dos três ofícios do discurso: *mouere*, *delectare* e *docere*, em particular, sobre as relações dos dois últimos. Esses debates são diversificados e não conduzem sempre à sobrevalorização do deleite em detrimento do ensinamento, como muitos estudiosos da poesia seiscentista costumam apregoar. A produção retórico-poética dos anos Seiscentos não busca apenas o prazer do ornamento, a dificuldade ou obscuridade da elocução, a agudeza quase enigmática, visando sempre e somente o divertimento. Desde o fim dos anos Quinhentos, muitos poetas e preceptistas questionam essa prevalência do *delectare* na poesia, como vimos, por exemplo, no tratado de Torelli. O próprio lugar do deleite, ao longo do século XVII, “está longe de acomodação homegênea”, como observado por Maria do Socorro Fernandes de Carvalho:

Se nas primeiras décadas do século o princípio bivalente da “utilidade instrutiva e divertimento honesto” como finalidade decorosa do poema serviu para balizar a verossimilhança

das obras e o interesse do público, por aderência expressa da preceptiva daqueles momentos, com o passar dos anos, contudo, mais refinada tornou-se a agudeza que matizava os experimentos poéticos. De modo que, em meados do século XVII, aparecem tratados retórico-poéticos que acentuam as distâncias das artes poéticas e das práticas de escrita da poesia dos verossímeis estreitos *docere-delectare* hiper-regrados, para uma poética de agudeza cujas finalidades pode-se resumir em “proveito e maravilha” (CARVALHO, 2007, p. 277).

A partir de meados dos anos Seiscentos, embora se empreguem termos diversos nas discussões retórico-poéticas sobre as finalidades da poesia, tais como “proveito” e “maravilha” (termos esses que caracterizam a preceptiva poética seiscentista), *docere* e *delectare* ainda norteiam a poesia do século XVII, mostrando-se inconsistente a afirmação de que haveria uma exclusiva busca pelo deleite em detrimento da utilidade ou do proveito. Por isso, na lírica seiscentista continuam a ecoar as recomendações horácianas de que os poetas, em suas composições, devem procurar unir o deleite à utilidade, “dizendo” coisas belas e proveitosas para a vida: “Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae” (*Epistola ad Pisones*, vv. 333-334). Aqueles que assim fazem, mesclando o útil ao agradável, merecem todos os louvores: “Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo” (vv. 344-343).

Além disso, a poesia lírica seiscentista imita afetos para mover afetos,³³ deleitando e ensinando seus leitores ou ouvintes. Sobre esse arrebatamento *afetivo*, podemos lembrar que na retórica aristotélica os *afetos* são definidos como “as causas que fazem alterar os seres humanos e

³³ Como afirma D. Antônio de Ataíde, em seu *Borrador de uma arte poética que se intentava escrever*, “não basta que o poeta cûpra cõ as obrigações da arte, se a obra não for pathetica, que he o mesmo que dizer comovedora, de modo que áde mover a algũ affecto, ou a tristeza, ou a alegria ou a semelhante” (fl.39v). Sobre essa “arte poética” de D. Antônio de Ataíde, que se encontra num manuscrito da Biblioteca da Ajuda (46-VIII-37), vale reproduzir aqui as informações de Aníbal Pinto de Castro: “Os apontamentos reunidos neste ms. devem datar dos últimos anos do séc. XVI ou primeiros do seguinte, visto que, na fl.48, há uma nota da mão de qualquer oficial da casa do autor, em que declara ter feito certas entregas de dinheiro em 28-X-1601. D. Antônio de Ataíde foi o 1º Conde de Castro Daire e 5º Conde de Castanheira. Nasceu em 1564 e faleceu a 14-XII-1647 (cf. B. Machado, *Biblioteca Lusitana*, t.I, p. 211-213 e A. Braamcamp Freire, *Brasões da Sala de Sintra*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1974, v. II, p. 104-105)” (CASTRO, 1984, p. 528, nota 90). Veja-se também o texto de Adriano Milho Cordeiro: *Registos sobre um Borrador de buma arte poética que se intentana escrever*. Torres Novas: Gráfica Almondina, 2008.

introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que [...] comportam dor e prazer” (*Retórica*, II, 1, 1378a); e, ainda de acordo com Aristóteles, o orador deve falar de forma a suscitar o *pathos* no auditório (*Idem*, III, 16, 1417a). Tal necessidade de *mover* os ouvintes, provocando-lhes os afetos fica ainda mais patente no seguinte trecho de Cícero:

sic equidem quom adgredior in ancipiti causa et graui ad animos iudicum pertractandos, omni mente in ea cogitatione curaque uersor, ut odoror quam sagacissime possim quid sentiant, quid existiment, quid expectent, quid uelint, quo deduci oratione facillume posse uideantur. (*De Oratore*, II, XLIV, 186).

Portanto, o *mouere* é essa capacidade de atingir o “ânimo” daqueles que julgam, escutam ou leem, envolvendo-os o mais fácil e agradavelmente possível. Na poesia lírica amorosa do século XVII, movem-se afetos pelo deleite, para instruir acerca das diversas faces de múltiplos e agudos amores, visando ao verdadeiro e perfeito amor.

Ensinamentos sobre o amor são constantes nos poemas líricos seiscentistas, como no seguinte romance atribuído a Antônio da Fonseca Soares (Frei Antônio das Chagas) num manuscrito setecentista (na verdade, num dos tomos de uma compilação manuscrita do século XVIII, feita por Antônio Correia Vianna, que reúne grande parte das “obras poéticas” atribuídas a Fonseca Soares):³⁴

Amar mucho, y penar poco,
nó lo consiente el Amor;
que de Amor, que todo és fuego,
és materia el corazón.

Amar, y callar las penas,
nó acredita la paccion;
porque donde ay fuego vivo,
ay luzes, como ay ardor.

Amar, y tener quietud,
implica contradiccion;
que como el Amor tiene alas,

³⁴ *Obras em que se incluem Romances Líricos Castelhanos de Antonio da Fonseca Soares cujos são dos q̃. meramente vagam manuscritos; deixando-se outros, que com nome de Anonimo, andam impressos nos cinco Tomos da Fenix Renascida. 6º Tomo das Obras do dito Autor Adquiridas de diversas partes: destruidas na ordem q̃. aqui se mostram; e escriptas por Antonio Correya Vianna (1777, p. 262-265).*

el que más buela, és mejor.

Amar, y nó tener zelos,
yá más Amor lo admitió;
porque presume de Rey;
y ùn Rey a ùn nó sufre dós.

Amar, y nó se atrever,
és vana prepoziccion;
que como el Amor és ciego,
nó vê la cára ál temôr.

Amar a ùn por ser querido,
és la loucura mayor;
porque como Amor és niño,
nó conosco la razon.

Amar, y ser avariento,
és notoria opoziccion;
que Amor és desnudo, y haze
de la pobreza valor.

Amar, y afectar respectos,
és delicto sin perdon;
porque nó ay dezigoaldades
en el Tribunal de ùn Dios.

Amar, y nó sogetarse,
amor nó és, és furor;
porque tiene el Amor flexas,
y és ùn rayo cada harpõn.

Amar, y nó ser amado,
és desdicha, nó és rigor;
que Amor flexa pomo, y oro,
pero nó tiene eleccion.

Amar, y vivir ausente,
nós és vida, és muerte peôr;
porque muriendo el alivio,
se eterniza la afficcion.

Amar, y ser olvidado,
és la desdicha mayor;
porque ofenden más los bienes
despues de la privaccion.

Amar, y nó pertender,
hipocrezia és de Amor;
que como Amor fué dezeo,
vivió de lo que esperó.

Amar, y nó sufrir mucho,
 és conveniencia, amor nó;
 que Amor és tirano, y dá
 las penas por galardón.³⁵

Na compilação de Correia Vianna, com base na qual transcrevemos esse romance, o poema é precedido por um título que deixa claro qual é o assunto a ser tratado: “Effectos, y consecuencias del Amor”. Foge aos intuítos e limites deste nosso trabalho discutir, detalhadamente, tais efeitos e consequências do amor; no entanto, a leitura desse romance nos mostra que a poesia lírica seiscentista não é apenas deleite, prazer ou maravilha, mas também ensinamento, utilidade ou proveito, ou melhor, é um deleite instrutivo, um prazer útil e uma maravilha proveitosa. A lírica amorosa, em particular, é também uma “arte de amar” que, nos moldes da *Ars Amatoria* de Ovídio, ensina as “técnicas” do amor. Porém, a aguda arte de amar do século XVII ensina que o amor é múltiplo e complexo: ele pode ser tanto virtude quanto, como se lê na composição acima transcrita, “fuego”, “ciego”, “niño”, “desnudo” e “tirano”. Nesse romance, os leitores ou ouvintes são instruídos sobre os efeitos e consequências desse amor-fogo, que não consente que se ame muito e que se sofra pouco, restando aos amantes, como galardão amoroso, somente as penas.

Assim, fica evidente que a poesia seiscentista não tem como única finalidade o deleite ou o prazer. Ainda que muitos autores do século XVII (e, principalmente, aqueles dos séculos posteriores que leem essa poesia) acentuem o *delectare*, o *docere* não é excluído, nos anos Seiscentos, das finalidades da poesia. Alguns poetas e comentadores seiscentistas chegam, inclusive, a sujeitar o *delectare* ao *docere*, considerando este último o fim principal de todo poema. É o que podemos depreender, por exemplo, de alguns comentários de Manuel de Faria e Sousa:³⁶

³⁵ Esse romance também aparece, mas como composição anônima e com algumas diferenças no texto, em outro manuscrito (o já mencionado manuscrito 130 da Biblioteca Pública de Braga: *Jardim Cultivado com varias flores parnasianas nacidas de diversos engenbos, acumulandoas a este volume a curiosidade, para entretenimento do gosto*, fls.133v-134), cuja lição preferimos não adotar, embora seja, possivelmente, anterior à referida coletânea setecentista de Correia Vianna.

³⁶ João Manuel Tavares da Costa, em sua dissertação de mestrado intitulada *A Poética de Manuel de Faria e Sousa*, afirma que, para Faria e Sousa, “os ornamentos da poesia têm uma função anciliar e hierarquicamente inferior à doutrina: ensinar é um fim, enquanto deleitar é um meio.” (COSTA, 1996, p.93).

“Adviertese a los que se dan a escribir versos, [...] que escriban siempre con la mira a enseñar algo de lo útil”,³⁷ “la buena dotrina seca i desnuda es mala de recibir de los umanos, conviene para ser admitida, disfraçarla con cosas apeteçidas dellos”,³⁸ “i como los grandes hombres no escriben sino para enseñar, i la enseñanza es difìcil de admitir, bañanla con dulçuras, para que acudiendo a ellas algunos vengan a caer en ella”.³⁹

Portanto, no século XVII, a poesia lírica, enquanto gênero poético, imita e move afetos, deleitando e ensinando os leitores ou ouvintes. Entre as matérias apropriadas ao gênero lírico, está o amor; e a lírica amorosa não só deleita ao tratar, com “doçuras”, de assuntos amorosos, mas também ensina a arte de amar e o que seja o amor. Amor que, fruto da poesia seiscentista, é imitação de amores vários: abarcando diversas fontes poéticas e filosóficas, ele torna ainda mais florido e frutífero esse jardim de imitações líricas e versos agudos, onde se colhem amorosos sabores.

REFERÊNCIAS

A Fenix Renascida ou obras poeticas dos melhores engenbos portuguezes. Publica-o Mathias Pereira da Sylva. Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1716-1728.

A Fenix Renascida ou obras poeticas dos melhores engenbos portuguezes. Segunda vez impresso e acrescentado por Mathias Pereira da Sylva. Lisboa: Offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 8. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

³⁷ Faria e Sousa, M. de. *Fuente de Aganipe*. Parte Segunda. *Poema de Tamyra i las Musas*, Advertencia, §12. En Madrid, por Iuan Sanchez, 1644.

³⁸ *Lusiadas de Luis de Camoens comentadas por Manuel de Faria i Sousa*. Tomo Primero. Prologo, col. 10. En Madrid, por Iuan Sanchez, 1639.

³⁹ Idem, *ibidem*.

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

BACELAR, António Barbosa. *Obras Poéticas*. Edição de Mafalda Ferin Cunha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez, & Latino* (1712-1728). 10v. Facsimile reprint. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2002.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*: estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Os códigos poéticos do Renascimento ao Barroco. Separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, v. 31, 1984.

_____. *Retórica e teorização literária em Portugal*. Coimbra: Atlântida, 1973.

CÍCERO. *De l'orateur*. Texte établi et traduit par Edmond Courbard. Paris : Les Belles Lettres, 1950.

COSTA, João Manuel Tavares. *A Poética de Manuel de Faria e Sousa*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literaturas Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996.

CUNHA, Maria de Lourdes dos Santos. *A Poética de António Barbosa Bacelar*. 1961. Dissertação (Licenciatura em Filologia Românica) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1961.

FERREIRA, Francisco Leitão. *Nova Arte de Conceitos*. Lisboa Occidental: Antonio Pedrozo Galram, 1718 e 1721. 2v.

FONSECA, Maria do Céu Brás. *Uma Leitura de Camões por António Barbosa Bacelar*. Edição de Sonetos. 1992. Dissertação (Mestrado em

Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1992.

FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence: rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Paris: Albin Michel, 1996.

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

_____. Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas. *Floema Especial*, ano II, n. 2A, p. 15-84, 2006.

_____. Fênix renascida & Postilhão de Apolo: Uma introdução. In: _____. *Poesia seiscentista – Fênix renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002.

_____. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*, n. 4, 2000.

HATHERLY, Ana. “Reescrita e Inovação Barroca: António Barbosa Bacelar vs. Luís de Camões”. In: _____. *Estudos portugueses: homenagem a António José Saraiva*. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990. p. 31-46.

JARDIM Cultivado com varias flores parnasianas nascidas de diversos engenbos, acumulandoas a este volume a curiosidade, para entretenimento do gosto. (Sem data). Braga: Biblioteca Pública de Braga, Ms.130.

MUHANA, Adma. Introdução. In: _____. *Poesia completa: Música do Parnasso, Lira Sacra* (Manuel Botelho de Oliveira). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NUNES, Philippe. *Arte Poetica, e da Pintura, y Symmetrya, com principios da perspectiva*. Lisboa: por Pedro Crasbeeck, 1615.

OBRAS em que se incluem Romances Liricos Castelhanos de Antonio da Fonseca Soares cujos são dos ã. meramente vagam manuscritos; deixando-se outros, que com nome de Anonimo, andam impressos nos cinco Tomos da Fenix Renascida. 6.º Tomo das Obras do dito Autor Adquiridas de diversas partes: distribuidas na ordem ã. aqui se mostram; e escriptas por Antonio Correya Vianna. Lisboa, 1777. Lisboa: Biblioteca da Ajuda, Ms. 49-III-79.

PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Torino: Einaudi, 1992.

POESIA seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apolo. Organização de Alcir Pécora; Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002.

POETAS do período barroco. Apresentação, seleção e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Comunicação, 1985.

PONTES, Maria de Lourdes Belchior. *Bibliografia de António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1950.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: _____. *Música do Parnaso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

TORELLI, Pomponio. *Trattato della poesia lirica*. Roma: Biblioteca Italiana, 2003. Disponível em: <www.bibliotecaitaliana.it>.