

Contra a agudeza

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho¹

RESUMO:

Este artigo intenciona refletir sobre questões de metodologia de pesquisa da poesia escrita no século XVII na Europa e na América portuguesa. Parte-se da existência de uma poética no período, a agudeza, conceito proposto por letrados como Baltasar Gracián (1648). O artigo dialoga com ideias de estudo dessas letras elaboradas por João Adolfo Hansen como a necessidade de historicizar os discursos e a observância de análogos éticos, políticos, teológicos, retóricos e poéticos na composição dos poemas. Ao cotejar as ideias de Hansen com a preceptiva coetânea de Gracián, observa-se que partem de pressupostos paralelos: “contingências das espécies”, multiplicidade, variedade e, segundo Adma Muhana, gênero. Proponho como método aos estudos literários contemporâneos noções congêneres, a exemplo das “categorias primárias” de interpretação da poesia de agudeza não como poética uniforme, mas antes congregadora de conceitos e normas do Seiscentos cujo conhecimento redefiniria a compreensão dessa poética na historiografia literária de nosso tempo.

Palavras-chave: Barroco. Gênero. Poética. Retórica. Século XVII.

ABSTRACT:

This article seeks to reflect on the research methodology for the written poetry in the 17th century in Europe and Portuguese America. Its starting point is the existence of a poetics in that period, the wit, a concept advanced by scholars such as Baltasar Gracián (1648). The article is grounded on João Adolfo Hansen's ideas for studying those letters, that is, the need to historicize the discourses and the compliance with ethical, political, theological, rhetorical and poetic analogues for composing poems. By crossing Hansen's ideas with the coetaneous set of concepts by Gracián, it is noticed that they branch

¹ Professora Associada da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

from parallel assumptions: “contingencies of species”, multiplicity, variety and, according to Adma Muhana, genre. We propose as a method for the contemporary literary studies congenious notions such as “primary categories” of interpretation of the poetry of wit not as a uniform poetics, but rather of an assembling nature, as it brings together concepts and norms from the 17th century whose knowledge would define the way this poetics is understood in the literary historiography of our times.

Keywords: 17th century. Baroque. Genre. Poetics. Rhetoric.

O pressuposto da existência da poesia de agudeza no século XVII, ou seja, a concepção de que existia uma conformidade do fazer poético que abarcava a multiplicidade dos gêneros e subgêneros no período, talvez sobreviva como uma vontade hodierna do pesquisador de compreender os fundamentos daquela prática de escrita e leitura de poesia a partir de noções contemporâneas ao nosso presente que não deformem seu objeto. Assim, a tentativa do letrado jesuíta Baltasar Gracián (1601-1658) em estabelecer uma retórica nova e vivaz, “flamante”, como ele chamou, permanece hoje ainda como proposta para um conhecimento do Seiscentos.

A existência de uma poética no século XVII que tivesse sido pensada e praticada por poetas e pensadores do período tem sido perscrutada nos múltiplos papéis que presidiam aquelas letras, conferindo-lhes certa instrução cultivada na retórica, na poética e em outras disciplinas nas quais eram divididos os saberes. A aceitação de tal poética parte igualmente da consideração dos discursos que a apreendem, da existência de um corpo de doutrina que a conforma. De modo abrangente, podemos observar nas preceptivas uma inequívoca proposta de conduzir o bom texto por meio da renovação, por apropriação, de diversas instruções poéticas e retóricas *de pluma docta* trazidas de convenções da poesia e da prosa. A multiplicidade e a ascensão de gêneros poéticos no século XVII assim o exigiam. Isto posto, pode-se tentar entender a proposição manifesta de Baltasar Gracián em oferecer o seu livro-tese *Agudeza y Arte de Ingenio*, na versão definitiva de 1648, como uma retórica para os tempos novos, os tempos modernos e cristãos, pois,

segundo afirma, “a agudeza não foi tratada pelos retóricos antigos”, sendo agudeza o conceito para onde convergem as noções discursivas encontradas no conjunto do livro basilar do aragonês Gracián e de outros nomes como Emanuele Tesauro e Matteo Peregrini, naturais de cidades da Itália, e Francisco Leitão Ferreira, em Lisboa.

Imediatamente antes de começar os discursos, na *Carta ao Leitor*, o jesuíta propõe sua reflexão como uma “teórica flamante” - em que o substantivo “teórica” assume os sentidos de especulação, ou de ciência - afirmando que sua validade estaria em fornecer à poesia de agudeza as razões da retórica, e não apenas as da eloquência. De sua afirmação depreende-se que intenta não somente fornecer à agudeza do Seiscentos a lógica da invenção dos argumentos retóricos - “Ármase com reglas um silogismo...”, como também a racionalidade da disposição retórica, e não apenas os ornatos da elocução, igualmente retórica. O qualificativo “flamante” da expressão diz muito do século XVII, com suas investivas desabridas e acirradas disputas públicas. Logo no primeiro discurso que abre o livro *Agudeza y Arte de Ingenio*, Gracián afirma não ter sido a agudeza tratada pelos retores antigos, daí seu livro se propor, enfim, como uma “arte retórica” para a poesia de seu tempo, carente ainda da compreensão global de sua consolidação formal, então ainda não esgotada, ou sequer elucidada: “Hallaron los antiguos método al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla o por desahuciarla, remitiéndola a sola la valentia del ingenio” (GRACIÁN, 2001, p. 311). A agudeza obteria, enfim, sua “teorização”, a saber, sua retórica, dado que a finalidade pragmática era um condutor da normatividade dos discursos; a poesia que se escrevia no Seiscentos obteria assim seu lugar preciso e seu pensador mais empenhado. Portanto, a poesia de agudeza seria provida de normas, de modelos e de convenções que a sustentassem e a instruissem.

As normas mais abrangentes dizem respeito aos fins, aos meios e aos “lugares de nascimento” da poesia, ou às “causas”, em linguagem aristotélica. Intenso debate se propagou, a partir do século XVI, entre pensadores, licenciados e acadêmicos de toda a Europa, mormente

italianos, em torno aos *finis* de deleite e instrução da poesia. Mas também em torno aos *meios*: as potências da palavra e suas relações com outras artes, como as contendas obtidas pela similaridade com a pintura, ou o caráter misto do modo de enunciação dos poemas líricos; e mais em torno às *causas* ou razões pelas quais os homens são fazedores de poesia: por propensão natural e gosto, além das causas materiais e formais da imitação. Não é difícil perceber que a polivalência de vertentes retóricas, a copiosidade de subgêneros poéticos e o caráter misto dos poemas são fatores que retardaram eventuais propostas de tal retórica nas letras cultas europeias de então. Leitão Ferreira, Tesouro e Gracián são epítomes, índices abreviados, cujas obras buscam encenar a síntese do teatro retórico dessa poesia.

Além de nova, porque inédita e erudita, posto que respaldada em fontes de total autoridade, essa “retórica” aparece igualmente amparada no que podemos chamar hoje de “categorias primárias” de interpretação, ou seja, em conceitos internos, inerentes à poesia e à prosa do período, daí sua legitimidade interpretativa, visto ater-se à “contingência das espécies”, às especificidades dos gêneros e dos próprios poemas e discursos, cujas eficiências retóricas eram não raro motivo de desentendimento ou crítica por parte dos que lhe faziam juízo já naquela época. Dentre tais categorias de análise, a “variedade” é para Gracián uma definidora, a “grande mãe da beleza”, na sua singular e por excelência metafórica linguagem: “*La contingencia de espécies* tuvo también gran parte, que prohijaran gustosos críticos a la ventura. Pero non se puede negar arte donde reina tanto la dificultad. [...] La imitación suplía el arte, pero con desigualdades de substituto, com carências de variedad” (GRACIÁN, 2001, p. 312, grifo meu). Guardemos então esses dois elementos, contingência e variedade, para pensarmos mais adiante.

Em sendo plausível um conceito como o de agudeza, entender-se-ia por tal uma poética regrada por discursos letrados cuja norma encontrar-se-ia em poemas consagrados e em convenções retóricas e poéticas, poesia que portanto se realiza como procedimento lógico, retórico e poético. A agudeza poética imitaria o processo de formulação

análoga da metáfora, artifício da linguagem condicionado a um anterior “ato de entendimento”, para usar a célebre fórmula de Gracián pela qual a noção de agudeza ficou conhecida. A aproximação por semelhança de conceitos distantes efetuada na composição das metáforas agudas congregaria todas as formas poéticas praticadas no Seiscentos porque os artifícios comumente usados na elocução dos poemas reproduzem essa aproximação de análogos; esse procedimento encontra-se presente também na invenção dos argumentos da composição. Compreendida como o fazer artificioso e ornado dos gêneros poéticos instruídos pelas retóricas do século XVII, leitora em larga escala de retóricas antigas, a agudeza é a conformidade entre o conceito dos argumentos e a perfeição das virtudes elocutivas realizadas no individual de cada poema. Assimiladas as principais virtudes retóricas, o discurso da poesia de agudeza apresenta virtudes específicas de arte, engenho e juízo, normas discursivas que regulamentam a poesia de imitação, sistema discursivo definidor da composição de poemas e modo operante na poesia das línguas derivadas do latim até meados do século XVIII.

A suposta existência da agudeza a pressupõe, portanto, como poética, com a titularidade dos preceptores citados. Sua tratadística indica, com efeito, a existência de uma poética no século XVII ibérico pela multiplicidade de formas, vigência dos modos de enunciação misto e lírico, coexistência de sistemas versificatórios de cunhos diferenciados, mescla de estilos e, sobretudo, pela instrução diversa de convenções antigas e modernas. O respaldo provido pelo conhecimento dessas tradições livrescas encontra-se no centro de sua argumentação. O livro *Agudeza y Arte de Ingenio* apresenta alguns conceitos principais – *concepto*, semelhança, proporção, desproporção, disparidade, agudeza, engenho – em torno e a partir dos quais são propostos modelos autorizados e recomendações de observância dos procedimentos elocutivos, dispositivos e inventivos dos mesmos para imitação pelos novos autores. Portanto, a noção de modelo é central na sua retórica cristianizada.

Modelo é conceito nuclear na concepção da poesia de imitação. Por esse sistema, as artes do domínio da palavra apresentam normas

para a utilização de componentes como princípios, procedimentos, usos e tópicos de autores modelares, segundo cada gênero de discurso. A poesia figura como um discurso composto a partir de imitações de diversos modelos. A leitura de qualquer poema no Seiscentos mostra o exercício da observação de modelos discursivos por parte dos autores. Os modelos outorgavam o valor de um texto modelar como fiança do novo texto, ao passo que os autores modelares encontram-se já inseridos nas convenções do gênero escolhido e nele aparecem como autoridade. Nas artes poéticas e retóricas, em discursos sobre poesia e em interpretações textuais, a existência de modelos perpassa toda a normatização destinada a instruir quem procura escrever dentro das convenções genéricas. A normatividade do modelo é construída pela atribuição de decoro e valor a uma obra quando de sua publicação, e é esse valor o que os emuladores buscam aferir às suas obras. O modelo retórico é o procedimento regulador de valor na imitação.

Sendo, portanto, agudeza a poética do Seiscentos, é necessário cingi-la dentro de parâmetros historiográficos fundados em sua própria historicidade, o que vai significar compreendê-la ao largo de alguns padrões historiográficos empregados comumente, a saber: escolas, movimento, geração, períodos literários, estilos de época. Essas generalizações por vezes procedem quanto aos estudos de determinados conjuntos literários, justificando-se. Tome-se, por exemplo, a expressão *Semana de 22* no Brasil, reconhecida sem dificuldades como um conjunto de ações do modernismo brasileiro que, se o insere no universo do modernismo das artes ocidentais tal como se deu no início do século XX, por outro lado, expressa especificidades das artes brasileiras nesse universo. Mas no caso da poesia escrita, lida e falada no século XVII, em língua portuguesa, castelhana e latina, em Portugal e no Brasil, essa terminologia historiográfica não é apropriada. A noção de escola, embora traga um senso oficial propício ao exercício de imitação, embota a multiplicidade de orientações retóricas observadas pelos autores; a noção de movimento traz um sentido de ação temporária que não é observada: embora o século XVII seja permeado de polêmicas, se quisermos pensar em uma atividade autoral coletiva, não consta que

simpatizantes e detratores conduzissem suas invectivas em termos de movimento. O mesmo serve para a noção de período literário, ainda que, como é óbvio cogitar, haja momentos diversos da produção poética que formaram balizas historiográficas no decorrer do século XVII, conforme afirmam estudiosos do período.² Somente de modo bastante rarefeito podemos pensar em períodos, pois se determinado aspecto da construção do discurso da poesia é importante em certo intervalo temporal para certo conjunto de autores, deixa de sê-lo para outro conjunto coexistente no mesmo intervalo. A definição dos períodos diverge de artifício a artifício, de grupo a grupo de autores, lugares e tópicos, de sorte que, de tão fragmentado, é duvidoso que esse parâmetro sirva para a interpretação dos estudos de poesia, como um tecido demasiado esponjoso. A noção de geração não se sustenta em razão de serem intensamente multifacetados modelos e redes retóricas que alimentavam o fazer poético. Por fim, estilo de época não é, no Seiscentos, uma noção equivalente à ideia agremiadora que possa operar no sistema literário de nosso tempo. Estilo é um conceito retórico que resulta da soma, segundo lição de Torquato Tasso, de conceitos, palavras e figuras, sendo por definição plural, tendo portanto outra fundamentação, incompatível com a ideia de grêmio. Para além dessa conceituação artificiosa, estilo guarda também a historicidade de um conceito a partir do qual são compreendidas algumas formas do fazer das artes, sendo conduzido pela cronologia, que lhe impõe restrições de abrangência ou de intensidade.

Outra proposta de estudo é apresentada pelo professor João Adolfo Hansen no texto *Letras coloniais e historiografia literária*, que estende alguns de seus argumentos sobre a história da literatura brasileira presentes no estudo pioneiro em torno à obra de Gregório de Matos, sintetizado no livro *A sátira e o engenho*, de 1989. O texto *Letras coloniais e historiografia literária* reflete sobre diversas especificidades metodológicas do estudo das letras anteriores à modernidade e autonomia das artes, presentificadas a partir do século XVIII, como se sabe, no que se insere o estudo da poesia escrita no século XVII. É com esse texto que dialogo neste momento.

² Cf. Hansen (1989, p. 234 ss.) e Castro (1984, p. 531).

Em síntese, Hansen (2006, p. 15) reafirma que as abordagens historiográficas dessas letras devem remeter a “historicidade da história à materialidade contingente dos processos produtivos”. O que obriga o pesquisador a levar em conta as especificidades em que esses discursos foram produzidos, recebidos ou negados, sendo essas especificidades partes compositivas dos discursos. Trata-se aqui da concepção teológica do mundo, que sustentava a prática religiosa católica, fundamentava a política absolutista e alimentava a ética no Seiscentos. Trata-se também da instrução retórica e poética que sustentava as letras, definindo no período o que era um bom discurso. E que essa instrução era obtida e praticada pelos homens de letras por meio de mecanismos escolares igualmente fundados pelos mesmos análogos. Trata-se ainda da concepção providencialista da história, e demais contingências. É a coexistência operativa desses análogos que forma tal historicidade.

Quanto à “materialidade dos processos produtivos”, há pontos importantes que condicionam a configuração dos valores desse universo letrado. Basta pensar na cultura do manuscrito. Vivendo ainda no processo de industrialização de seu parque gráfico, as letras em Portugal, especificamente, tinham no manuscrito um modo de produção perfeitamente operante para o universo leitor da poesia em língua portuguesa e castelhana, e por vezes, latina e italiana, escrita em Portugal. Obviamente que o impresso era o suporte desejado pelos autores, mas paralelamente ao livro, o manuscrito o compensava e, às vezes, ultrapassava-o. Sabe-se que a publicação em livro impresso de uma obra de poesia estava não raro condicionada à sua circulação em manuscrito, formando autoridade, sendo comum o caso da obra existir a despeito do livro impresso. E esse é apenas um aspecto da questão; condicionantes históricos e políticos igualmente transformavam o que os autores liam ou podiam ler, escrever ou falar, sendo curiosas algumas saídas de contrafações livrescas. Havia estratégias de publicações no exterior, disseminação de avulsos, como os “papéis de francesia” e, por outro lado, confiscos de acervos, queima de papéis, controle de casas editoriais e outros expedientes. Estamos no domínio das contingências

históricas que são afetadas por múltiplas variáveis, e todas repercutem nos discursos, quer no seu fazer, quer na sua recepção. Nesses domínios contingentes das obras reside “uma multiplicidade intotalizável de escolhas táticas e vias artísticas em que coexistem temporalidades heterogêneas” (HANSEN, 2006, p. 15). Para ilustrar essas estratégias no âmbito do fazer poético podemos lembrar das “musas do açúcar” de Manuel Botelho de Oliveira (2005, p. 7), para quem as musas da poesia na América fizeram-se brasileiras com a doçura do açúcar e aqui encontraram engenhos que imitaram os melhores europeus. Outro exemplo encontramos mesmo na poesia portuguesa escrita na cabeça do império, em que as metáforas alimentares foram aproveitadas intensamente pela poesia ao divino no doutrinário século XVII.

No que diz respeito à produção formal das letras, afirma Hansen (2006, p. 16) que é preciso “pensar a particularidade dos discursos coloniais como multiplicidade de práticas contingentes que imitam modelos retórico-poéticos de várias durações históricas”. A contingência premente converge aqui para a imitação de modelos vários. Ora, no que se refere à poesia escrita em língua portuguesa e castelhana no Seiscentos, a multiplicidade dos discursos que compõem as letras cultas encontra outra copiosidade nos gêneros poéticos que abarcam a lírica, a épica, os diálogos e a sátira, se pensarmos apenas nos conjuntos de discursos poéticos mais abrangentes, que se subdividem em subgêneros numerosos como as poesias didática, ao divino, satírica, encomiástica, entre outros grupos divisórios. Encontramo-nos portanto diante de uma operação de multiplicação em cujo resultado aparece um número bastante elevado de gêneros de textos em prosa e em verso, alguns não mais praticados hodiernamente, como as vidas e a poesia ao divino, para dar dois exemplos. Pensando apenas nos gêneros líricos, sua multiplicidade é visível em qualquer antologia do período que se observe. Todos esses papéis de poesia imitam, porém, modelos retórico-poéticos que, se não são múltiplos, são vários, espalhados sincronicamente nos percursos históricos das retóricas, compondo algumas convenções que nada têm de uniformes, mas, antes, imbricam-se numa malha de interesses, apropriando-se e rejeitando-se entre si.

Um caso expressivo de sobreposição entre preceptivas talvez seja a obra retórica de Dionísio de Halicarnasso, ao que parece conhecida e assimilada no Seiscentos europeu. Esta “convenção retórica” grega é localizada imprecisamente num tempo mais ou menos coetâneo à Segunda Sofística. Seus principais pressupostos coincidem com itens de outras convenções gregas, notadamente com o conhecimento da obra retórica de Aristóteles, de que assimila alguns artigos. No entanto, noutros pontos, Dionísio formula opiniões diversas e bastante distanciadas das aristotélicas. Trata-se, em suma, de outra convenção, que imbrica saberes de diversas instruções.

Portanto, taxativamente, o estudioso dessa poesia encontra-se diante de um número elevado de gêneros poéticos cujas composições são normatizadas por retóricas latinas, leitoras por sua vez de retóricas gregas, apropriadas em língua portuguesa por autores cristãos. Hansen (2006, p. 19) continua, afirmando coexistirem “múltiplas temporalidades heterogêneas de modelos artísticos que são imitados diferencialmente pelo suposto autor dos poemas segundo preceitos, técnicas, formas, estilos e finalidades.” Se retomarmos a “contingência das espécies” de Baltasar Gracián, ou seja, as especificidades discursivas dos poemas e dos gêneros poéticos, e a cruzarmos com essa afirmação de Hansen, vemos que as “temporalidades heterogêneas” minam as noções historiográficas de escola, geração e período literário, e os modos “diferenciais” com que os autores apropriam-se das várias convenções poéticas solapam as noções de movimento ou de estilo de época para pensar o fazer letrado do Seiscentos. Assim, as contingências formais do procedimento da imitação de modelos retórico-poéticos definem a composição dessa poesia, e sua negação nos estudos literários da nossa contemporaneidade arruinam a legitimidade da apreciação, pois essas contingências, quer formais quer materiais, são centrais no universo da poesia de imitação.

Em meio a todas essas multiplicidades de preceitos, modelos e convenções retóricas e, sobretudo, de gêneros poéticos é preciso, todavia, pensar as particularidades do gênero em que o poema foi escrito, dos modelos que o texto emulou, do autor que o compôs e das condições de sua produção e recepção no Seiscentos. Segundo tese

da pesquisadora Adma Muhana, noção central dessas artes poéticas encontra-se no conceito de gênero, pois ater-se a um gênero significa ao poeta a busca emuladora por seus modelos de excelência, como significa ter definida uma margem de decoro aos poemas factíveis dentro daquele padrão genérico. Essa centralidade do conceito de gênero derivou em larga escala da ação definidora do lugar da poesia no Quinhentos europeu, sobretudo a partir do impulso dado pela leitura sistemática da *Poética* de Aristóteles e contribuiu, no decorrer do século XVII, para a ascensão de gêneros poéticos desconhecidos ou pouco praticados pelos antigos, isto é, os múltiplos gêneros poéticos, modernos, cristãos e mistos. Esse reconhecimento da legitimidade e importância dos gêneros não antigos, defendido proeminentemente por Torquato Tasso no final do século XVI, e o interesse em fazê-los tributários das normas da poética aristotélica, derivaram ainda certa busca salutar de perfeição do poema por via retórica, o que significava ao autor visar o alcance das finalidades do discurso poético: seus específicos efeitos junto ao leitor ou ouvinte. É também o gênero que define os estilos apreciáveis ao poema. De modo que, tendo paulatinamente assegurados seus lugares nas letras, os gêneros da poesia de agudeza são identificados pelos autores como aptos perfeitamente ao procedimento da imitação poética, princípio ou causa da poesia, como afirmara Aristóteles, de tal maneira que obter sucesso na composição retórica de determinado gênero é realizar a mais perfeita imitação (MUHANA, 1997). Em suma, seguindo as propostas do estudo de Adma Muhana, conceitos e procedimentos poéticos são definidos prioritariamente pelos gêneros em que foram escritos, em função do fim que possa alcançar em seu auditório.

De fato, são as particularidades dos textos e os condicionamentos históricos que definem a composição dos poemas, reafirmando o que é adequado ou decoroso a cada gênero, a cada lugar. Assim, se o estudioso partir dos elementos formais de composição particulares desses poemas e dos gêneros em que se inserem estará efetivando uma metodologia indutiva, exercício cujo propósito final é compor modelos gerais do que

seria o poema perfeito. Em palavras da retórica, compor um verossímil da compreensão e escrita da poesia no século XVII. O que o pesquisador deve esperar da construção de tal verossímil de estudo? Como verossímil, ele deve ser plausível com as opiniões que se estabeleceram sobre as coisas do tempo e deve derivar consequências prováveis; além disso, deve portar sempre uma semelhança com a verdade, não se comprometendo em dizê-la, embora possa fazê-lo, como representação das ações e coisas dos homens. O pesquisador precisa construir tal verossímil em seu estudo para entender esses poemas e discursos segundo normas e figurações dos próprios escritos, sob pena de, ao impor noções e concepções ulteriores, exteriores ou impertinentes a esse fazer poético, acabar por imprimir-lhe categorias de análise incabíveis, porque alienadas das chamadas “contingências das espécies” de Baltasar Gracián.

Evidentemente que esse pesquisador não pode prescindir dos conhecimentos acumulados no seu próprio tempo, “arrancando os próprios olhos”. Ao contrário, é pelo saber desse conhecimento acumulado que poderá exercer um distanciamento estratégico e necessário de categorias de análise impróprias ao seu estudo. Assim, é pelo conhecimento das categorias de interpretação textual dados pela historiografia da literatura ao fazer letrado, poético ou prosaico, da contemporaneidade da modernidade a partir dos séculos XVIII ou XIX que o estudioso das letras do Seiscentos sabe que essas categorias não servem à interpretação da poesia de agudeza cuja prática imitativa de modelos genéricos atendem a outras categorias históricas. Efetivamente o pesquisador da poesia de agudeza deve levar seus olhos para o que aqueles homens pensavam, faziam e representavam, “para o tempo deles”; paralelamente, deve imbuir-se dos ganhos dos saberes de seu tempo, ainda que seja para declará-los inadequados como ferramentas, ou seja, deve voltar-se para si e sua história.³ Hansen propõe esta ideia nos termos de certa “articulação temporal de passado/ presente”,

³ Se compreendermos “arrancar os olhos” como exercício de isenção de seus próprios valores, ideias e concepções como sujeito de outra história, então ao pesquisador é sempre exigido algo como esse gesto, num exercício que, embora de natureza ascética como figurativamente profere o texto evangelista, figura a pauta da metodologia da pesquisa: “E, se o teu olho te escandalizar, arranca-o e atire para longe de ti; melhor é para ti entrares no reino de Deus com um só olho do que, tendo dois olhos, seres lançado no fogo do inferno.” (Mateus 5:29).

numa correlação que põe em ação duas estruturas verossímeis de ação discursiva, a do presente da pesquisa na nossa contemporaneidade e a do passado da enunciação e dos enunciados das representações coloniais e metropolitanas. Ele acredita que por meio dessa correlação seja possível ao pesquisador entender os condicionamentos desses enunciados. Afirma textualmente:

Ou seja, constituir os modelos de seus vários gêneros, estabelecendo a relação deles com as referências simbólicas anteriores e contemporâneas que eles transformam em situações de comunicação cerimonial e polêmica, institucional e informal, segundo vários meios, como a oralidade, evidenciada na manuscritura de folhas avulsas (HANSEN, 2006, p. 23).

É notório que tal constituição de verossímil não está isenta de imperfeições e incompletudes quanto aos discursos do Seiscentos, legados em geral em estado de ruína, mas apesar dos condicionamentos deixados pela passagem do tempo, é leitura legítima de suas especificidades.

Esses verossímeis só têm sentido se forem definidos dentro da historicidade do Seiscentos, como se disse. Ou seja, só resistem se forem definidos pela consideração da teologia fundante das crenças, pelos pensamentos fundantes das opiniões, da moral que sustenta as ações e omissões, da retórica que regula as buscas de perfeição formal dos discursos, da política que suporta a convivência dos interesses conflitantes dos sujeitos, enfim, das imagens que representam os discursos sobre essas realidades e repropõem sua interiorização coletivamente. A aceitação da ideia de uma poética de agudeza é a realização da composição desses modelos, cujas resistências só ocorrem pela consideração de tal historicidade. Por consequência, a historicidade dos modelos não admite a transistoricidade presente em determinadas categorias interpretativas, algumas das quais vigentes na contemporaneidade de nossa crítica literária e que dão suporte aos já mencionados padrões historiográficos. A transistoricidade elimina as contingências dos discursos de poesia do Seiscentos e funciona pela eleição, de acordo com Hansen, de “categorias que universalizam valores interessados do presente dos intérpretes”. E podemos mesmo

dizer: categorias que universalizam valores do interesse dos intérpretes nos seus presentes. Com efeito, todo teor de opinião que há na crítica reproduz valor de interesse do intérprete, o que ela não precisa, nem pode é tomar por universais e atemporais categorias próprias do seu tempo e lugar, em detrimento das especificidades e contingências da escrita no seu próprio tempo de publicação, quer dizer, na sua “primeira legibilidade” normatizada.

Contrariamente, a construção dos verossímeis de interpretação retórica das letras do século XVII não busca uma definição uniforme do que foi a poesia, pois não há uma noção unívoca no funcionamento do que chamo aqui de “categorias primárias” de interpretação, ou seja, as categorias das normatizações poéticas e retóricas que instruíam a construção do bom discurso: grandeza na invenção dos argumentos, conveniência na disposição das partes, clareza na elocução das sentenças e ornatos, boa construção de caracteres, decoro, estilo, agudeza, emulação, proveito, deleite etc.

Então, a pergunta que surge é: se não há uma noção unívoca para a poesia do Seiscentos segundo os argumentos acima, que levam em conta categorias primárias, multiplicidades e variedade, é possível pensar em uma poética de agudeza que, não sendo unívoca, possa dar uniformidade à composição retórica da poesia? Por outra, é possível pensar uma poética sem unidade? Vê-se que, superadas as dificuldades das arestas historiográficas, convencido pelo método, resta ao estudioso da poesia de agudeza, enfim, tentar dominar as dificuldades apresentadas pelo próprio objeto.

Na tese precursora de João Adolfo Hansen sobre a obra atribuída a Gregório de Matos, a categoria formal escolhida para desvelar as representações dos análogos históricos entre múltiplos papéis circulantes no Brasil e na corte lusitana no século XVII foi a sátira. O procedimento nuclear do pesquisador pôde ser sintetizado do seguinte modo: “A sátira isola as normas da sua função institucional de regulação prática e as estiliza ficcionalmente como metáforas de princípios teológico-políticos da política ibérica contra-reformista”. O caráter pragmático da sátira, a composição retórica de ficção, a analogia com a teologia e a política

e a historicidade do lugar e tempo imperiais fazem-se presentes nesse procedimento de pesquisa. Todavia, a reflexão acerca da possibilidade de uma poética no período obriga à inclusão de vários outros gêneros, dado que a sátira figura como uma convenção poética entre as outras.

Efetivamente, a poesia é entendida no Seiscentos como um elenco admirável de espécies em verso, sem falar na poesia visual, não restrita à linha da versificação. Tomando o livro *Agudeza y Arte de Ingenio* como um lugar de ocorrência dessa grandeza numérica, observa-se o catálogo das seguintes espécies: epigrama, soneto, décima, écloga, equívoco, quintilha, redondilha de romance, canção, canção real, soneto com cauda, oitavas, apotegma, comédia, romance castelhano, quintilha, poema, emulação [glosa], madrigal, fábula, mote, epístola, emblema [de Alciato], “alabanza e vitupério”, endecha, carta, elogio, moralidade, dístico, epitáfio, ode, quadra (*cuartilla*), enigma, alegoria, epopeia, refrões, apólogo. Evidentemente há outros tipos de poemas aqui não relatados. Assim, a existência de espécies poéticas diversas, acomodadas em gêneros vários de poesia, realizados em sua diversidade formal e particularizados em suas regras, é artigo reconhecível com facilidade na obra de Gracián. Essa “variedade”, como ele defendeu, que é também a dos *conceptos*, tem por modelo a própria natureza, vária em tudo.

Temos, em suma, por um lado, um objeto que se apresenta multiplamente em todos os sentidos e uma poética que se quer uniforme para tal multiplicidade. Esta aparente incompatibilidade metodológica pode ser parcialmente dissolvida se observarmos que a multiplicidade de variantes retóricas e poéticas reproduz categorias primárias de discursos que são análogas entre si, sem constituir, cada uma, diversa corrente de opinião. Vimos, com Hansen, que os muitos diversos tipos de discursos que circulam na Europa católica — poéticos, narrativos, historiográficos, diálogos, cartas, sermões, bulas papais, licenças, alvarás, ordens régias, apólogos, imitações, vidas, burlas, discursos acadêmicos, papéis vários — reordenam, no interior de seu gênero, as mesmas formulações poéticas, políticas, éticas, teológicas, históricas e retóricas, que se apresentam como análogos das opiniões gerais nesse mundo cristão. As multiplicidades de

preceitos, modelos e convenções existem, mas não inauguram opiniões sobre as coisas existentes, antes reproduzem-se e reencenam-nas como análogos dos pressupostos gerais mais abrangentes, plausíveis e globais dessa sociedade. Hansen explica, como de praxe, as semelhanças entre os múltiplos textos:

Em todos os discursos que examinei, encontrei a mimese aristotélica, a definição escolástica da pessoa, a teologia-política católica, a tópica da “razão de Estado”, a ética cristã e um fortíssimo sentido providencialista da história. [...] Com a operação de cruzamento, foi possível propor que a sátira seiscentista se apropria de normas sociais representadas nos discursos formais das instituições portuguesas e nos discursos informais da população colonial. Ela isola as normas da sua função institucional de regulação prática e as estiliza ficcionalmente como metáforas de princípios teológico-políticos da política ibérica contra-reformista (HANSEN, 2006, p. 17).

Análogos poético, político, ético, teológico, histórico ou retórico reaparecem no texto que imita outros.

No âmbito dos poemas, a multiplicidade dos gêneros, entre líricos, dialógicos, heroicos e cômicos, é marcante. Atento ainda a esquemas antigos de ordenação genérica dos poemas, o século XVII vê contudo ascenderem nas letras espécies de poemas que mesclam padrões de composição, formando mistos, quando comparados às normas de poemas modelares, é o caso da epopeia em prosa, que acata o decoro e a norma dos poemas épicos, mas introduz especificidades da poesia heroica cristã. Toma-se por assente na historiografia que o poema que marcou o início da construção de autoridade aos gêneros mistos foram as *Soledades*, de Luís de Gôngora, em 1613. O caráter misto, atente-se, não significa inoperância ou invalidez dos modelos heroicos consagrados, que continuam a ditar os padrões de elevação de estilo aos outros gêneros poéticos a título de emulação, notadamente à “lírica” ou poemas ligeiros, como prova o lugar de proeminência dada aos heroicos na *Arte poética* de Filipe Nunes, publicada em 1615. Antes dos mistos concorrem os poemas de formas tradicionais, normatizados por poéticas antigas, de que são exemplos as elegias e a poesia pastoril que, como a epopeia,

continuam a ser escritas segundo normas dos primeiros autores nesses gêneros.

O caráter misto de parte representativa da produção poética revela efetivamente o lugar de indefinição dos subgêneros nas convenções. É o caso da sextina que, a despeito de ser uma forma poética diferenciada nos pormenores por constar de número fixo de versos e de rigoroso esquema de estrofes, de ritmo e de rimas é, não obstante, tomada por canção por alguns autores, sendo que a canção, por sua vez, ocupa um lugar de generalidade formal naquelas letras justamente por se tratar de um gênero flexível, de forma não fixa, em cuja norma chegaram a acomodar-se alguns tipos de poemas. Filipe Nunes (1615, p. 35) apresenta a canção a partir da generalidade de “qualquer gênero de versos para cantar” e arrola a sextina como mais um caso de “canção seguida”, ou seja, em que o remate continua a seguir o argumento das primeiras estrofes. No interior de gêneros maiores encontram-se, como é sabido, subgêneros bastante diferentes entre si, caso das contrafações joco-sérias, da poesia ao divino, da poesia burlesca e circunstancial, da poesia jocosa ou cômica, que encontram modelo na poesia doutrinária, religiosa, grave ou satírica, formando divisões na multiplicidade dos poemas.

Veja-se como ilustração de imitação um poema, possivelmente escrito por Jerônimo Baía, tirado de uma cópia manuscrita e intitulado *Romance jocosoz. A hum dedo de huma Dama sabido por huma Roza*⁴, com a assinatura *Fr. J.*

Thalia da minha guarda
Muza, com que [sô fee] tenho
Daime hum ajuda, que faça
Purgarme hum Romance inteyro.

O Ruibarbo do Pegasso
O catelicam do Phebo,
Que no cristal de Aganipe
He o influxo cristaleiro.

⁴ Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Mss. 250, documento n° 6, (segundo texto). Reprodução *ad hoc*, sem caráter editorial.

Nam sam necessarios muitos
Estrondos, nem aparelhos,
Nam he tam grande o Assumpto
Será de altura de hum dedo.

Este pois dedo que digo,
Era de huma mão que creyo
Tem de perfeyta seus sinco,
De humedecida seus doze dedos.

Tanto que o vi dice logo
Bem pelo adagio que temos
O dedo nevado fora,
Que o quimado era já velho.

Entre a bulha, que na Roza
Os outros dedos fizeram
Sahio fora; tambem tem
A neve seu quadrilheiro.

Tornei a olhar por saber
Qual era, e vi quando menos
Que em lugar do furabolos
Era o dedo furapeyτος.

Em hum dedo assim de carne
Tinha pelles tinha nervos,
Tinha cabeça, em fim,
Era hum dedo todo inteiro.

Muito lindo, e muito agudo,
Que o ser vivo no seu tempo
Fora seta de Cupido,
Fora alfinete de Venus.

Nam fora a minha alma triste
Se o tivera a ser barbeiro,
Porque havia de sangrar
Aonde eu puzera o dedo.

Se fora templo a cozinha,
Se Amor fora cozinheiro,
Se houvera Pheniz assado
So elle era digno espeto.

Oh dedo o mais venturoso!
Entre geraçam dos dedos,
Que sem o [Maltapi] olhos
Es hum dedo dos primeiros!

Já nam ha mister tua dona,
Se quizer fazer [cestos],
Botar fora as maosinhas,
Porque hum dedo he de sobejo.

Este poema traz como temática uma tópica que talvez seja a mais recorrente nas contrafações do decorrer do século XVII: a transformação de matéria poética convencional em matéria ridícula, em causa de riso. Os poetas riem da convenção falando de dentro dela. O poema acima é uma contrafação jocosa, cuja principal matéria é a própria normatividade retórica de sua construção. Ao expor o artifício requerido na convenção de um romance, ele ridiculariza a suposta gravidade da invenção do poema substituindo-a pelo caráter burlesco da circunstância do aparecimento de um “dedo”. Ocorre que o poeta faz a burla reatualizando os procedimentos principais da retórica que ridiculariza, emulando o modelo que aparentemente rejeita, pois imita a regularidade versificatória, o léxico artificioso, a congruência na invenção, disposição e elocução das sentenças e a técnica descritiva do retrato no romance.

Misto na sua formulação, o poema emula vários decoros do gênero romance, como a muito breve narrativa que apresenta ao público as virtudes de uma *persona* louvada em limitadas estrofes de versos curtos. Adequado à figuração cômica, escolhe Tália, musa da comédia, para encarnar essa *persona* que, ao mesmo tempo, assume a figuração de mulher amada na poesia lírico-amorosa. O poema ridiculariza as convenções do estilo elevado pela citação de procedimentos como a

invocação às musas (primeira estrofe), as referências mitológicas como índice de erudição (segunda estrofe) e a alusão à elevação do assunto e ao estilo ornado da narrativa épica (terceira estrofe), com o que termina o proêmio. As quatro estrofes seguintes trazem a narrativa burlesca do poema, baixa por definição. As três estrofes finais da narração, em movimento oposto, lançam análogos à matéria da burla, amplificando pelos ornatos o suposto elogio ao dedo. As duas últimas estrofes, com teor exclamativo, formam o epígono do romance. A correção dos procedimentos finge a elevação do assunto e das sentenças, mas traz o sinal trocado pelo cômico, pois a musa da convenção da invocação não se coaduna com a festiva Tália; o valor invocado à musa é o de purgação e não o de engenho; a amplificação pelos ornatos nos análogos das estrofes da narração é completamente esvaziada de gravidade; e, por fim, as referências às tópicas convencionais como “minha alma triste”, “muito agudo”, “mais venturoso”, “tua dona” e toda a descrição física do breve retrato da oitava estrofe são feitas por sentenças vazias e com léxico inadequado ou feito de fórmulas ridículas como “cabeça [de dedo]”, “barbeiro”, “puzera o dedo”, “cozinha [como templo]”, “Pheniz assado”, “Botar fora” etc. Formalmente esse poema é um romance, mas romance misto, pela contrafação que encerra e que o afasta da norma dos velhos romances históricos afamados no Quinhentos ibérico.

Então, tanto quanto ao método de observação dessa produção poética concentrada nas formas da sátira, como o elaborado pelo professor Hansen para a observação da obra atribuída a Gregório de Matos, quanto perante toda a multiplicidade de poemas que imitam passo a passo todos os decoros dos modelos antigos e modernos, ou daqueles que imitam essas formas mesclando seus decoros diversos, o procedimento esperado do pesquisador é o de “sistematizar regularidades ou estruturas repetidas na diversidade das representações produzidas em várias circunstâncias” (HANSEN, 2006, p. 17). Assim, as multiplicidades apontadas em várias instâncias das práticas letradas são revistas em função de alguns conceitos definidos pelas retóricas e poéticas do período. Esses conceitos não fornecem uma univocidade

pela qual se possa uniformizar essa poesia, mas reduzem as variáveis de análise literária porque são categorias primárias, como se disse acima, internas, inerentes, coetâneas. Com isso julgo ser possível pensar na poética da agudeza como a categoria nuclear da poesia de que tratamos.

Gênero, modelo e variedade são, em conclusão, instrumentos conceituais necessários para a composição de uma poética para o século XVII ibérico. Mas seriam suficientes? Ao que parece, essa poética proposta por homens de letras como Baltasar Gracián já na primeira metade do século XVII, numa época ainda de consolidação, na Península Ibérica, da poesia que tinha considerável alargamento das noções de decoro se comparadas com as obras modelares do século XVI — em Portugal, notadamente a obra de Camões, não é necessário dizer — e da crescente aceitação de gêneros mistos, necessita ainda ter sua resistência testada no registro historiográfico da literatura de língua portuguesa. Acredito que a validação da agudeza de Gracián, Tesouro e demais letrados depende ainda de ver-se configurada a suposta “correlação”, segundo Hansen e outros estudiosos, da análise do discurso literário do presente dos estudos literários e a do passado da enunciação e enunciados daquela poesia.

REFERÊNCIAS

BAÍA, Jerônimo. *Mss. 250, documento nº 6 (segundo texto)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Os Códigos Poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco: Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1984.

HANSEN, João Adolfo. Letras coloniais e historiografia literária. *Matraga – Revista do programa de pós-graduação em Letras da UERJ*, ano 13, n.18, p. 13-44, jan./jun. 2006. ISSN 1414-7165.

_____. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado de Cultura, 1989.

GRACIÁN, Baltasar. *Obras Completas*. Intr. Aurora Egido, ed. de Luis Sánchez Laílla. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

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

MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa: Música do Parnasso. Lira sacra*. Introd., org. e fixação do texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.