

RESENHA

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

Por Wagner José Maurício Costa¹

Escrito como tese de doutorado, defendida em 2004 na Unicamp, *Poesia de agudeza em Portugal*, de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, propõe-se a deslindar uma poética específica para a poesia lírica portuguesa do século XVII. Partindo de uma abordagem que leva em conta a composição retórica dos poemas, o estatuto da poesia lírica é apresentado por meio do estudo do seu código poético, das causas e finalidades de sua construção, bem como das situações de sua emissão e recepção. A capa do livro reproduz diagramação característica das obras seiscentistas com a presença de título² que explica, a modo de introdução, seu conteúdo, seguido de gravura que representa um jarro de flores (metáfora comum da poesia e do gênero lírico) e ano de publicação em algarismos romanos. Tais elementos possuem função de proêmio ao assunto a que se propõe a autora.

Diferentemente de uma parcela da crítica, que analisa a produção poética seiscentista como uma deformação do equilíbrio classicista, logo feia e exagerada, Carvalho demonstra ser essa poesia imitação tanto de poetas antigos quanto modernos, e ainda, seguidora de decoros específicos dos gêneros aos quais se inscreve. O *corpus* da pesquisa centra-se em duas antologias coletivas publicadas no século XVIII, que recolhem

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).

² *Poesia de Agudeza em Portugal*: estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII, por Maria do Socorro Fernandes de Carvalho... Anno de MM.VII. Com todas as licenças necessárias, & Privilégio Real.

as poesias difundidas no Seiscentos. Trata-se da Fênix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses e do Postilhão de Apolo. Além destas, são utilizadas outras fontes manuscritas presentes em códices de bibliotecas portuguesas e coletâneas individuais como as de Violante do Céu (Rimas Várias) e de Francisco Manuel de Melo (Obras Métricas). Nessas obras, é observável uma grande variedade temática com a presença de assuntos amorosos, morais, laudatórios, heróicos e satíricos, os quais se realizam em formas poéticas também diversas, tais como sonetos, madrigais, décimas, epigramas, fábulas, canções, glosas e romances.

Diante desta multiplicidade, característica da poesia do século XVII, a autora propõe o artifício da agudeza como o termo aglutinador desta produção e como poética específica deste período. Porém, o percurso de configuração do termo é mostrado aos poucos, desde a definição aristotélica da metáfora como índice de elegância do discurso e como base da agudeza por comportar o processo analógico que percebe a semelhança entre as coisas, até o seu aperfeiçoamento no Seiscentos presente nas obras de Matteo Peregrini, Emanuele Tesauro e Baltasar Gracián.

O primeiro capítulo ocupa-se dos precedentes teóricos da agudeza, mais precisamente da metáfora aristotélica e dos conceitos a ela correlatos: imitação, verossimilhança e adequação. Dada a proximidade entre dialética, retórica e poética empreendida por Aristóteles, pela qual se pode perceber que a poética aproveita da primeira o uso argumentativo da linguagem e da segunda o persuasivo, estas artes diferem, contudo, no que diz respeito ao fim que buscam e igualmente no emprego da *léxis* que realizam. Enquanto que a dialética direciona-se para apreender a verdade por meio de uma elocução que mostre diretamente a verdade das coisas, na retórica e na poética os discursos que levam afetos e caracteres, como não visam à verdade, para serem transportados ao pensamento necessitam de um revestimento. A metáfora é a figura da *léxis* posta por Aristóteles, tanto na Poética quanto na Retórica, como o elemento que proporciona elegância ao discurso e como causa de ensinamento

por fazer conhecer o semelhante. Nesse sentido, ela está relacionada à imitação que é causa da poesia, fonte de prazer e ensino aos homens.

A definição da metáfora é apresentada, conforme o capítulo 21 da Poética, como uma ação que consiste em transportar para um primeiro termo atributos de um segundo. Aristóteles propõe quatro modalidades para se formar uma metáfora, quando o transporte se dá do gênero à espécie, da espécie ao gênero, de espécie a espécie ou por analogia. As duas primeiras formas de metáforas foram chamadas em retóricas posteriores de sinédoque e metonímia. A terceira aproxima-se do exemplo, posto na Retórica como uma relação da parte com a parte, na qual se tem duas proposições semelhantes, sendo uma delas mais conhecida, tornando-se, assim, exemplo da menos conhecida. Se a metáfora de espécie a espécie tem como base termos próximos e semelhantes, a metáfora analógica é mais complexa, pois relaciona pares de termos que não necessitam ser semelhantes, mas proporcionais. O esquema aristotélico da metáfora por analogia dispõe os pares de termos de forma que todos entrem em relação: o segundo termo está para o primeiro, assim como o quarto está para o terceiro. O exemplo citado é o da “taça de Dioniso” no qual temos os termos Dioniso /taça // Ares/escudo. O segundo termo pode substituir o quarto, assim como o quarto, o segundo, para que se formem as seguintes metáforas: “escudo de Dioniso” referindo-se à taça e “taça de Ares” referindo-se ao escudo. Assim, no primeiro caso o escudo de Dioniso tem seu sentido próprio e o figurado de taça, da mesma forma a taça de Ares adquire dupla significação. Há ainda dois casos particulares de metáfora analógica, um em que falta um dos termos da relação, e outro quando se nega alguma qualidade da metáfora.

Aborda-se também o tratamento dado à metáfora nas retóricas latinas e a indeterminação dos teóricos quanto à sua supremacia em relação à comparação. Na acepção de Quintiliano, a metáfora é um tropo e deve ser usada quando se tem necessidade ou se quer significar com decência para mover os ânimos pondo as coisas ante os olhos do leitor. A palavra trasladada expressa mais que a palavra própria que ela substitui,

dá utilidade, clareza e ornato à sentença. Tendo como base a definição aristotélica, Quintiliano aponta quatro modos de se forjar uma metáfora, quando a transferência se dá do animado para o animado, do inanimado para o inanimado, do inanimado para o animado e do animado para o inanimado. A indeterminação dos teóricos, afirmada anteriormente, tem uma de suas origens na seguinte sentença das Instituições Oratórias: “In totum autem metaphora brevior est similitudo...” (QUINTILIANO, 1996, livro VIII). A interpretação deste trecho, feita por alguns, enfatiza a comparação como um tropo que engloba a metáfora, para outros é a metáfora que incorpora a comparação, sendo ainda mais artificiosa que aquela.

No século XVII, não há dúvida que a metáfora é vista como o principal artifício da poesia e como base da agudeza. Este é o assunto do segundo capítulo do livro de Carvalho que propõe a agudeza como síntese da poética seiscentista. Tendo como base o livro italiano *Il cannocchiale aristotelico* (1654), delinea-se uma série de termos dados a este artifício, os quais a um só tempo provam a notícia que os antigos tiveram da arte e legitimam o engenho de Tesouro em traçar suas linhas mestras. Guiado pela luneta de Aristóteles, que aproxima o que está longe e distancia o que está perto, o conde italiano perscruta a origem da agudeza desde os vocábulos aristotélicos – *schemata* (figuras), *asteia* (elegância, agudeza e engenhosidade expressivas), *apophthegmata* e *paradoxon* (sentenças que utilizam a ironia, enigmas e ditos que dizem o inesperado, contrários à expectativa comum), *scommata* (burlas, capciosidade, caviliosidade) e *enthymemata* (argumento engenhoso e agudo) – e seus correspondentes latinos – *concinnitatem*, *urbanitas*, *bona dicta*, *dicta comoda*, *peregrina dicta*, *cavillationes*, *argutiae* – para definir a *Argutezza* não apenas como palavras metafóricas engenhosas e sentenciosas, mas sobretudo argumentação breve e inesperada, sentidos presentes na associação da agudeza com o entimema.

Sinaliza-se, com o exemplo etimológico, a união de ornato e argumentação inseridos na noção de agudeza. No universo ibérico, a mesma apreciação lógica do artifício agudo é observada pela autora no

Agudeza y arte de ingenio (1648) de Baltasar Gracián, livro bastante lido em Portugal. É precisamente no Discurso II que Gracián vincula o artifício agudo a um ato anterior do pensamento, denominado conceito. Este tem por função descobrir a correlação que existe entre os objetos e o resultado desta operação ou consonância exprimida³ é propriamente a agudeza. Nota-se que a metáfora analógica é o fundamento deste procedimento agudo, razão porque Carvalho dedica um dos capítulos do livro para a sua definição. A agudeza insiste em relacionar termos análogos e procura correspondências entre conceitos distantes e diferentes. Tais relações são feitas buscando sempre o inesperado, o novo que cause deleite e instrução aos leitores. Se há engenhosidade em formular uma agudeza, também há no entendê-la, na reconstrução lógica do procedimento agudo feita na mente do leitor. Emanuele Tesauro se refere a isto quando trata da *agudeza vocal*, mas a mesma assertiva pode ser utilizada a todo artifício agudo: “Peroche l’un gode di dar vita nell’ intellectto altrui, a un nobile parto del suo, & l’altro si rallegra d’involar col próprio ingegno ciò che l’ingegno altrui furtivamente nasconde...” (TESAURO, 1654, p. 17).

Na poesia a medida da distância dos conceitos é dada pelo decoro, noção que para a agudeza do século XVII aparece dilatada. O decoro reúne duas noções, a de verossímil que abarca a proporção interna das partes, a percepção de semelhanças, a congruência das coisas com as palavras, e a de conveniência que é o pressuposto da persuasão, aquilo que harmoniza a ordem interna das partes com o todo do poema. Nesta parte do livro, a autora recorre aos resultados da pesquisa científica efetuada pela professora Adma Muhana, principalmente as considerações sobre verossimilhança, decoro e conveniência expostas no capítulo intitulado Imitação da obra *Epopéia em prosa seiscentista*. O decoro da poesia de agudeza, no entanto, entende os critérios de adequação e de clareza de uma forma um pouco diferenciada ao que se preceituava no século anterior. No século XVI, como se exemplifica com a Carta XII de Antonio Ferreira, compreende-se a boa imitação guiada principalmente

³ O referido termo deve ser lido segundo o uso da época, conforme se pode ver em Raphael Bluteau, p. 395: “Exprimir: Representar o que se tem na mente, exprimir pensamentos com palavras”.

pela ação corretiva do juízo que impede o voo desordenado do engenho. Este é visto em oposição à arte, a qual preza muito mais pelo estudo e exercício que pelo ímpeto do engenho. No Seiscentos, por outro lado, permite-se uma ação mais intensa do engenho, não mais oposto à arte ou menos distinto que o juízo, mas apto a propor analogias entre conceitos distantes. É importante salientar que na poesia de agudeza não se oblitera a ação do juízo em avaliar bem aquilo que é vicioso ou virtuoso no discurso, concedeu-se apenas um maior verossímil ao engenho que, por ser versátil e sagaz, é de grande utilidade na rápida descoberta das semelhanças e na sua realização em uma forma também brevíssima que é a metáfora aguda. Um exemplo da importância dada ao engenho no século XVII pode ser encontrado em Baltasar Gracián. O Discurso LXIII de seu livro sobre a agudeza retoma o pensamento da Metafísica de Aristóteles a respeito das causas das coisas para apontar o engenho como a principal dentre as quatro causas da agudeza (engenho, matéria, imitação e arte). Como causa eficiente que impulsiona e gera agudezas, o engenho é chamado metaforicamente de águia e leão por sua presteza e agilidade.

Vista a configuração da agudeza, os capítulos posteriores tratam da sua realização nos poemas líricos. O terceiro capítulo, particularmente, ocupa-se da teoria dos gêneros, estilos e formas poéticas, exemplificando a agudeza com uma de suas modalidades líricas seiscentistas, a poesia amorosa. A lírica portuguesa recebe uma conceituação abrangente e é definida, por algumas razões, como uma forma mista. Primeiramente, segundo a diferenciação aristotélica das espécies de poesia pelo modo de imitar, a preceptiva afirma que a lírica é mista porque a voz que fala nos poemas identifica-se ora com o poeta, ora com outrem ou faz-se ativamente como nos poemas dramáticos. Além de imitação comum, o estilo da lírica localiza-se entre duas extremidades, entre o estilo elevado e o “pedestre”. Segundo a doutrina do *tria genera*, exposta no capítulo IV da Retórica a Herênio, a este estilo dá-se o nome de “mediano”. O lírico é misto também por este critério, pois dada sua condição de mediania, aproveita-se tanto do que é próprio do estilo elevado, como

por exemplo, a elevação elocutiva, quanto da correção e simplicidade da condição baixa do discurso. O estilo lírico é ainda definido como florido e ameno, qualidades do discurso que são orientadas para a finalidade de deleite proporcionado pela poesia.

Outro elemento importante da lírica diz respeito à variedade. Além de estar presente na matéria e na diversidade genérica, a variedade é ainda tratada pela autora, a partir da leitura de Torquato Tasso, como resultado da variedade de conceitos. A razão desta assertiva apoia-se no que Tasso estabeleceu no *Discursi dell'arte poetica e Del poema heroico* (1587), a ideia de que os gêneros distinguem-se não em razão da matéria apresentada, mas dos conceitos. Dessa forma, une-se a invenção à elocução na medida em que os conceitos são uma imagem das coisas e as palavras imagens destas imagens, metáforas delas ou “aristotelicamente” imitação dos conceitos. Logo, o que diferencia os gêneros não são propriamente as coisas, mas os conceitos que se formam delas e o estilo é formado pela somatória de conceito mais elocução. No caso da lírica, as imagens das coisas que se formam no intelecto do poeta são descritas como várias, assim como é diversa a imaginação e a ação dos homens. Os conceitos líricos são postos como os correspondentes da fábula da tragédia e da epopeia, que posteriormente serão revestidos de afetos e caracteres com vistas a ornar o poema e dá-lhe sua forma. Essa variedade conceitual culmina com a variedade de espécies poéticas que são arroladas, definidas e exemplificadas por Carvalho ao longo do capítulo.

Toda amenidade, variedade e agudeza dos conceitos líricos, bem como sua suavidade e musicalidade versificatórias têm um fim certo ao qual o poema deve apontar. Nas preceptivas de meados do século XVII, Carvalho identifica as finalidades da poesia de agudeza nos termos proveito e, mormente, maravilha. Pelo proveito exige-se que a poesia proporcione ao leitor certa utilidade e instrução, objetivos que só se alcançam se vierem somados ao deleite, ao divertimento da audiência. Essa dupla finalidade é resultado do alinhamento do pensamento de Aristóteles sobre os fins da poesia (conhecimento e comprazimento),

logo de toda arte imitativa e do deleite horaciano com as instruções da moral cristã que exigem dos discursos o elogio das virtudes e o vitupério dos vícios. Estes devem servir como exemplo do que se deve fugir e aqueles do que se deve seguir. A maravilha, por sua vez, é gerada por uma das virtudes do discurso metafórico, a novidade. Juntamente com a brevidade e clareza, a novidade está contida na própria operação da metáfora. Ao contrário da comparação, que expõe os termos postos em relação, a metáfora tem por artifício tomar como natural o processo de translação. Assim, quando o poeta afirma que “isto é aquilo” o efeito produzido no leitor é o de surpresa ante o novo e o inesperado da metáfora, a qual a um só tempo lhe maravilha, agrada, ensina e persuade. Os tratadistas da agudeza enfatizam que quando a novidade proporciona maravilha, alcançou-se o fim último do discurso agudo, pois pela atenta reflexão proporcionada, conseguiu-se imprimir na mente do leitor o conceito.

A realização da agudeza e de suas finalidades recebe exemplificação por meio de uma das vertentes da lírica amorosa, a poesia de amor ao divino. São analisados os poemas *Ao menino Deus em metáfora de doce*, de Jerônimo Baía e *Cântico ao Senhor pelas frutas*, de Sorór Maria do Céu. Aponta-se como procedimento deste gênero a construção de uma analogia entre a vida sensível, cara à humana condição, e a Vida espiritual, com a presença de temas e partes de poemas seculares que são “divinizados”, bem como o uso de tópicos bíblicos como as da *via crucis* e as dos sacramentos. É objetivo dessa modalidade lírica proporcionar maravilha, mas carregada de doutrina que visa instrução. Os poemas analisados fazem uma imitação do modelo eucarístico e atualizam a doutrina tomista segundo a qual tudo quanto existe ou toda a natureza participa analogicamente do divino ou do Ser. São com base nesses pressupostos que se formam as analogias de Deus com a doçaria e com as frutas, recurso que lança mão das chamadas metáforas alimentares (“Quando este menino é doce encoberto...”, “Ao senhor louvemos nas uvas...”), enfatizando que também nessas formas Ele se encobre.

O capítulo final dedica-se ao estudo das formas de contrafações poéticas. Esta denominação conceitual abrange tanto as imitações dos

poemas ao divino tratadas anteriormente, quanto a sátira e outras formas de jocosidade. A contrafação é definida como apropriações singulares que certos poemas fazem de formas poéticas canônicas, utilizando os mesmos argumentos e lugares e procurando alcançar a mesma finalidade (deleite e proveito) dos poemas que emulam. É o caso de certas rubricas que se apropriam de matéria inventiva elogiosa, utilizando-a para motejar e para figurar o feio. Analisam-se neste tópico do livro as poesias de matéria torpe como as maledicências, as burlas, sátiras e facécias. Dos poemas jocosos constam análises de textos de Antonio da Fonseca Soares, Violante do Céu, Tomás de Noronha, entre outros. Deste último, é notável o exemplo do poema *Pragas, se chorar mais por uma Dama cruel* que contrafaz o modelo da lírica amorosa do Quinhentos porque em lugar de pintar a mulher como o ideal da elevação e virtude, representa-a como causa da desordem dos afetos não controlados pela voz que fala no poema (“Não sossegue eu mais, que um bonifrate/ De urina sobre mim se vasa um pote.../ Se meus olhos por ti mais forem rios”). Da sátira maledicente é exemplo o singular *A uma boca ferida* presente na Fenix Renascida, o qual atualiza os procedimentos do ridículo apresentado por Aristóteles na Poética e amplificado por Emanuel Tesouro no capítulo XII do *Il cannocchiale aristotelico* denominado de *Trattato de’ridicoli*. O poema apresenta-se como um misto de discursos que recupera topos da beleza para figurar um falso elogio. Desfere-se a injúria contra uma boca (rasgada) que se pronuncia desmedidamente, sendo a falha física alegoria de uma falha moral e política denunciada pela voz satírica com intuito de correção.

Diante de exemplos tão variados de poemas líricos e satíricos colhidos e analisados por Carvalho, fica assentado o objetivo exposto em todo Poesia de agudeza em Portugal, de propor na agudeza o lugar teórico que configura a produção lírica portuguesa seiscentista. Como tal abordagem é novidade dentre os estudos da poesia portuguesa, sua leitura está apta a proporcionar “maravilha” àqueles que desejam instruir-se nas matizadas flores do jardim poético do século XVII.