

## *Agudezas seiscentistas*

João Adolfo Hansen  
USP

---

Nas práticas de representação do século XVII, que ainda vão sendo classificadas dedutiva e anacronicamente com a categoria neokantiana "barroco", de Heinrich Wölfflin (Hansen, 2001), prescrevia-se que as metáforas inventadas pela faculdade intelectual do engenho deveriam ser, antes de tudo, *agudas*, como o "belo eficaz" de um efeito inesperado de sentido que maravilhava. Acreditava-se então que o espírito *cai*, literalmente, quando é posto em contato directo com a chateza da verdade nua, louvando-se as agudezas como dicção e ação próprias de *discretos*, opostos a *vulgares*, convencionalmente rústicos e sem engenho. Robert Klein demonstrou, ao estudar os livros de empresas italianas do século XVI, que seus autores teorizavam as imagens por meio da comparação do intelecto humano com o intelecto angélico (Klein, 1998; 117-140). A comparação é corrente também nas doutrinas seiscentistas da metáfora aguda, que a propõem para saber se o Anjo pode conceber imagens ou se pode comunicá-las a outro do mesmo modo que o homem. Afirma-se nelas, invariavelmente, que os Anjos podem, sem recorrer a nenhum meio sensível, produzir a imagem espiritual de seus pensamentos em outro espírito, tornando-se, um e outro, ora pintor, ora pintura. É bizantino para nosso positivismo, mas é metafísica escolástica: o Anjo fala não com os signos dos conceitos, mas com os próprios conceitos, de maneira que para ele uma mesma coisa é significante e significada. Como na elegia de Rilke, o Anjo é terrível porque não conhece a representação. Segundo os preceptistas do século XVII, é ela que define a humanidade do homem, que só se comunica por meios indirectos e, de preferência, agudamente indirectos. Nenhum Anjo é poeta, uma vez que é a significação de uma coisa por outra- a metáfora- que fundamenta a poesia e a representação em geral. Por isso, os retores seiscentistas também afirmam, com Aristóteles, que uma inteligência superior se caracteriza

pela capacidade de estabelecer relações rápidas e inesperadas entre conceitos. Além disso, sendo católicos contra-reformistas, lembram sempre que Deus demonstra, na Bíblia, que a natureza humana não é angélica, quando inventa um Pão voador, uma Escada que sobe ao Céu, um Livro fechado com Sete Selos e outras imagens, como maneira metafórica ou alegórica de agir na mente extática de seus Profetas, pois Ele sabe que é próprio do homem amar o que admira, mas só admirar a verdade vestida, não a verdade nua (Tesouro, 1670; 17). Logo, o amor das imagens é causa eficiente e instrumental da agudeza.

No século XVII, ela tem vários nomes: *conceito*, *argutezza*, *acutezza*, *spirito*, *vivezza*; *argúcia*, *orceito*, *conceito engenboso*; *concepto*, *concepto ingenioso*; *wit*, *Witz*, *pointe*. E, genericamente, *entimema*, *silogismo retórico*, *ornato dialético*, *ornato dialético enigmático*. Basicamente, seu pressuposto doutrinário é a afirmação aristotélica, exposta no *De anima*, de que qualquer discurso é metafórico por natureza, uma vez que os *noeta*, conceitos, são imagens mentais que substituem *aistheta*, os objetos da percepção. Segundo o pressuposto, todo signo - verbal, plástico, musical, gestual - é uma imagem exterior de imagens mentais; logo, metáfora de metáfora. Na *Poética*, Aristóteles diz que são próprias do orador e do poeta as metáforas que tornam a fala agudamente eficaz: "Agudas, pois, são as expressões do pensamento que permitem um aprendizado rápido" (Arist., *Poet.*, 1410 b). Aristotelicamente, a agudeza é *astéia*, termo traduzido pelo latim *urbanitas*.

Nas práticas das monarquias absolutistas católicas dos séculos XVI, XVII e XVIII, os usos da metáfora adaptam essa acepção antiga de "urbanidade" à centralização monárquica que transforma a antiga nobreza de armas, orgulhosa do sangue, da força guerreira e da ignorância, em uma nobreza de letras civilizada e erudita, subordinada mais e mais ao rei em uma corte. Nesta, a identidade é definida *como* representação e *pela* representação, deduzindo-se o poder da aparência e a posição, da forma da representação. Como modo de pensar e enunciar assimetricamente partilhado, a metáfora aguda define a representação decorosa do "melhor", o cortesão, proposta como modelo para todo o corpo político do Estado. Sua doutrina é formulada nas principais preceptivas retórico-poéticas que circularam, nesse tempo, nas cidades italianas, na Península Ibérica e nas colônias americanas de Portugal e Espanha, como *I Fonti Dell' Ingegno Ridotti Ad Arte*, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e conceiti volgarmente si appellano* (1639), de Matteo Peregrini; *Agudeza y Arte de Ingenio* (1644), *El Discreto* (1646), *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (1647), de Baltasar Gracián; *Arte dello Stile, ove nel cercarsi l' Ideal dello scrivere insegnativo* (1647), de Sforza Pallavicino; *Idea delle perfette imprese esaminata secondo gli principii di Aristotele* (1629), *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654), do Conde Emanuele Tesouro; *Nova Arte de Conceitos* (1718), de Francisco Leitão Ferreira.

Reciclando Aristóteles em chave neo-escolástica, principalmente o *Livro III*, da *Retórica*, que trata dos tropos e figuras da elocução, além de autores latinos, como Cícero, Horácio e Quintiliano, e gregos levados de Bizâncio para a Itália no século XV, como Longino, Demétrio Falereo, Dionísio de Halicarnasso e, principalmente, Hermógenes, fundamental para o estilo sublime da poesia de Góngora e para a prosa de Cervantes, definem suas várias espécies, propondo que a principal delas é a agudeza de *artificio* ou *artificiosa*, que busca a "formosura sutil"<sup>1</sup>. Em *Agudeza y Arte de Ingenio*, Gracián dá a seguinte definição dela:

Consiste, pois, este artifício conceituoso em uma primorosa concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, expressa por um ato do entendimento (Gracián, 1960; 239).

Conforme Gracián, há três espécies de agudezas artificiosas: 1. agudeza de "conceito", que supõe a "sutileza do pensar", ou, especificamente, o ato do entendimento que descobre correspondências inesperadas entre coisas; 2. agudeza de "palavra" ou "verbal", que

consiste nas correspondências inesperadas estabelecidas entre as representações gráficas, sonoras e conceituais; 3. agudeza de “ação”, relativa a sentidos agudos produzidos por gestos engenhosos.

Como exemplo da primeira espécie, pode-se lembrar o que é contado por Baldassare Castiglione em *Il Cortegiano* (1528). Um fidalgo vê entrar um casal nobre na sala do trono da rainha Isabel, a Católica, ele feíssimo, ela belíssima, ambos vestidos de damasco. O fidalgo diz à rainha "Esta é a dama, aqule o asco", decompondo o nome do tecido para quase que simultaneamente sintetizá-lo em duas metáforas adequadas à circunstância. Como exemplo de agudeza verbal, veja-se um exemplo de Gracián:

... juntou (...) Ovídio, em uma pedra chamada ônix em latim, e no nosso castelhano cornarina, este mote: *Flamma mea*, e a enviou assim sobrescrita, quecrendo dizer: *O, nix, flamma mea!*, que ainda em romance diz agudeza: *Oh, neve, chama minha* (Gracián, 1960, II).

Ovídio é agudo porque, decompondo o nome da pedra, *onix*, como vocativo “O, nix”, com que se dirige à amante, *Nix*, /neve/, e escrevendo, na mesma pedra, “*flamma*”, “chama”, termo associado às noções de /fogo/ e /calor/, em oposição a *nix*, termo associado às noções de /brancura/ e /frio/, compõe uma harmonia de dissonâncias - /quente/frio/, /negro/branco/ - adequada a Eros. Como exemplo de agudeza de ação, veja-se o do músico de Bolonha que, tendo ido assistir à apresentação de outro, estrangeiro, que passava por um novo Orfeu ouviu, depois de longa espera, uma voz fraca e desafinada. Imediatamente, pôs uma capa de chuva no ombro e saiu do teatro, o que significou para todos os assistentes "O tempo é de chuva porque a rã coaxa", caso em que a capa, como uma metáfora, também é um entimema satírico (Tesauro, 1670, I).

Dizia-se, no século XVII, que as palavras são gestos sem movimento e que os gestos são palavras sem rumor: todo o corpo é uma página escrita com gestos prescritos segundo gêneros (Tesauro, 1670; 24), como se pode ver na escultura religiosa de então, em que as várias posições do corpo figuram paixões da *conformatio*, o momento do contato extático do corpo do santo com o corpo místico de Cristo. Em 1641, o oratoriano Sénault dedicou a Richelieu um tratado, *De l'usage des passions*, em que ensina ao Cardeal uma retórica de gestos que efetuam afetos politicamente adequados às mais variadas circunstâncias hierárquicas, lembrando o dito de Tibério, citado por Tácito nos *Annales*: *Qui nescit fingere, nescit vivere* (Sénault, 1987). Como na oratória, aliás, em que as palavras são próprias e metafóricas, naturais e vulgares, comuns e engenhosas. Quintiliano chamou de *agudas* as mãos de Hortênsio. E também era metafórico o gesto de erguer sobrancelhas, afetadamente severo e orgulhoso, do duúmviro de Cápua, que Cícero interpretou aguda e ironicamente como modo de fazer crer que sustentava a República com a sobrancelha, como Atlas sustenta o céu com os ombros. Conforme Tesauro, agudíssimo discurso de gestos metafóricos foi a disputa do sábio grego com o romano estúpido, que é contada por Acúrcio, o jurista. Falando um ao outro com gestos, equivocavam-se; e do equívoco nascia o prazer dos observadores:

Antes de os Gregos concederem as leis aos Romanos, mandaram um de seus sábios investigar se os romanos eram dignos de leis. Estes, depois de se aconselharem, enviaram um homem estúpido ao encontro do sábio grego(...). O Grego começou a disputa e ergueu um dedo para significar *Deus é um só*. E o néscio, acreditando que ele quisesse lhe furar um olho, ergueu dois, junto com o polegar, como naturalmente ocorre, para furar os dois olhos do Grego. Acreditou este que o Romano, com os três dedos,

quisesse dizer *Deus é Trino*, e mostrou a palma da mão aberta para significar *Tudo está nu e aberto frente a Deus*. O estulto, pensando que ele queria dar-lhe um bofetão, levantou o punho para retribuir pancada com pancada. O Grego imaginou que quisesse dizer *Deus segura tudo na mão e*, admirando a agudeza do engenho romano, julgou que aquela República era digna de leis (Tesauro, 1670; 25-26).

Segundo Gracián, a agudeza que resulta da comparação de conceitos é a mais perfeita, encontrando-se na base da *inventio* retórica: ela é “raio” e “luz” gerados pelo “entendimento” do autor discreto, cujo juízo compara conceitos para decompô-los dialeticamente, no sentido dado ao termo “dialética” no século XVII, “anatomia” ou “análise”, e estabelecer semelhanças e diferenças entre eles. Ela é preferencialmente hermética e deve ser formulada num átimo, pois só tem efeito se a premeditação do artifício não é evidente. O juízo é perspicaz e penetra, sutil e velozmente, nas mais recônditas partes dos conceitos. Simultaneamente, a versatilidade do autor sintetiza as semelhanças e as diferenças em uma forma nova e inesperada, que espanta e maravilha. A forma é uma metáfora e, quando continuada, alegoria. A agudeza resulta de uma operação dialética, como análise, e de uma operação retórica, como tropo ou figura, por isso os retores seiscentistas costumavam chamá-la de “ornato dialético”. Agudamente, Tesauro a compara às estrelas, que necessitam da escuridão para serem vistas, afirmando que ela exige a maciça noite do conceito para brilhar e passar sob o arco do triunfo do cílio admirador.

Sabe-se, com a lingüística e a psicanálise que a metáfora é um significante que recalca e desloca outro na cadeia do discurso e que a relação estabelecida entre eles não é apenas semântica, necessariamente, pois basta a diferença, que estrutura a linguagem em todos os níveis, para haver a substituição. No século XVII, contudo, pensava-se em semelhanças recônditas da significação dos conceitos quando se propunha que a rapidez da formulação metafórica é obtida pela eliminação do conectivo da comparação, a prótase da similitude, “como”. Suponha-se uma comparação algo inusitada como: “Esse papagaio do Brasil é verde como o mês de abril da Europa”, em que se compara a ave e o mês por meio do conceito /verde/, gênero comum a ambos. A comparação implica 3 termos: A (papagaio) - B (verde) - C (abril): “Esse papagaio é verde como abril”. Sem a prótase da similitude, pode-se dizer: “Esse papagaio é abril”, e, pela equivalência, substituir A (“papagaio”) por B (“abril”): “Esse abril (= esse papagaio)”. Como “abril” condensa “papagaio”, pode-se dizer: “Abril organizado” (e mais metáforas dessa metáfora, como “ramilhete de plumas”, “primavera com pés” etc.), como acontece em “A um papagaio do Palácio que falava muito”, poema da grande antologia portuguesa da poesia aguda, *Fênix Renascida* (1716-1728) (Hansen, 2002):

Iris parlero, Abril organizado,  
Ramilhete de plumas con sentido,  
Hybla con habla, irracional florido,  
Primavera con pies, jardín alado (...)

As metáforas agudas relacionam duas coisas semelhantes entre si, ambas físicas, ou uma física e outra moral, ambas animadas, ou uma animada e outra inanimada etc. Para definir e operar a própria semelhança pela qual um signo é trocado por outro, os retores seiscentistas recorriam às três espécies da analogia escolástica, *atribuição*, *proporção* e *proporcionalidade*, como relação simultaneamente lógica, retórica e metafísica dos conceitos. Por *atribuição*, tem-se a semelhança de dois conceitos que participam em uma única forma, chamada “unívoca” (A:B:C); por *proporção*, a semelhança de dois conceitos que não têm uma forma comum, mas

duas formas proporcionalmente análogas (A:B::C:D); por *proporcionalidade*, tem-se a mesma relação de proporção, mas aproximando-se conceitos distanciadísimos, com efeitos entendidos como alegorias fechadas ou enigmas correspondentes às anamorfoses da pintura. Pela primeira dessas relações, os poetas seiscentistas aproximavam coisas diferentes em essência, mas semelhantes segundo uma propriedade qualquer em comum; por exemplo, o *fogo*, fisicamente impetuoso, e o *amor*, impetuoso moralmente. Pela transferência de espécie a espécie, falavam do amor como "fogo do peito" etc. Entre as metáforas, no entanto, preferiam a metáfora de proporção, pela qual "*o copo é o escudo de Baco*" assim como "*o escudo é o copo de Marte*", como se lê na *Poética*. As metáforas de proporção e proporcionalidade evidenciam a "erudição de coisas distantíssimas", como se dizia, pois exigem maior engenhosidade e dão mais prazer intelectual ao destinatário apto para entender as operações artificiosas que condensam, em um sentido inesperado, duas significações distantíssimas. Na Bahia do final do século XVII, em um conjunto de sermões chamados *Frutas do Brasil, Numa Nova e Ascética Monarchia*, o franciscano Frei Antônio do Rosário pregou a doçura do amor da Senhora do Rosário em forma de metáforas de vinte e cinco frutas tropicais, propondo por proporcionalidade as semelhanças entre *ananás* e a expressão latina *Anna nascitur*:

... porque ha de ser o Ananás, & não outro fruto do Brasil, a metáfora do Rosario? Porque em todo o mundo não ha fruta, que mais tenha da Senhora do Rosario, do que o Ananás. O nome o diz, Ananás val o mesmo que, Anna nascitur. Anna quer dizer graça; cento & sincoenta vezes se nomea no Rosario a filha de Anna chea de graça; & se os nomes são sinacs das naturezas que os tem, o Ananás he o fruto que melhor significa a Senhora do Rosario, porque contem a origem da sua chea de graça, de que está cheyo o Rosario (...) (Rosário, 1701, 20-21).

Como ocorre com toda metáfora, a imagem resultante era algo *nonsense*, mas agradava justamente pela dificuldade inicial de estabelecer a relação imediata entre os conceitos. A imagem aguda obtida é um entimema ou um silogismo retórico, como diz Quintiliano, quando retoma os *Analíticos* ( I, II,27, 70a 10) de Aristóteles: uma dedução baseada na semelhança de dois termos com um terceiro. Funciona como uma condensação rápida deles ou metáfora engenhosa operada por atribuição, A:B:C, ou por proporção, A:B::C:D. De novo, Aristóteles: para estimular o *pathos* em si mesmo e nos ouvintes, o orador que pretende qualificar determinada matéria produz representações chamadas *phantasiai* (Arist., *Retórica*, I,3,1358 b). O Anônimo da *Retórica para Herênio* (IV, 19) e Cícero (*Partitiones oratoriae* VI,18,22; *De oratore* III) escrevem que o discurso ilustre ou brilhante das *phantasiai* é obtido pelo uso de palavras escolhidas (*delecta*), de metáforas (*traslata*), de hipérboles (*supralata*) e de sinônimos (*duplicata*). Tais palavras produzem a *evidentia*, a visualização imaginosa da matéria tratada. Retomando Aristóteles e Cícero, Quintiliano explica, na *Institutio oratoria* (6,2,29), que a *evidentia* é produzida pelo engenho, que é cultivado com o exercício de imitação das *auctoritates* dos vários gêneros. A *evidentia* é aplicada como descrição detalhada ou enumeração ornada das particularidades reais e fantásticas de lugares-comuns dos vários gêneros. No século XVII, mantém-se a sua técnica na invenção da poesia e da prosa, prescrevendo-se que a poesia faz ver, como a pintura, por meio de metáforas agudas.

Tesouro e outros retores afirmam então que a pintura, pondo frente aos olhos os simulacros das coisas, pela imitação material produz o engano da maravilha que agrada, pois consiste em fazer crer que o fingido é o verdadeiro, de modo que cenas horríveis delectam. Comentando um verso de Petrarca, que figura um soldado sedento bebendo a água de um rio

onde escorre o sangue dos mortos de uma batalha, o cardeal Sforza Pallavicino reitera, em seu tratado *Arte dello Stile*, o intelectualismo da doutrina do conceito engenhoso, ao afirmar que é a vista, não o intelecto, que tem necessidade de beleza. O principal gosto do intelecto é maravilhar-se, afirma, e não com a maravilha que decorre da ignorância das causas do efeito, caso em que a agudeza é uma imperfeição ou um tormento da razão, mas como meio de fazer ver o que antes se ignorava (Pallavicino, *Arte dello Stile*, 1647; 181). A poesia, feita como imitação metafórica, serve-se da pintura do que se vê para significar o que não se vê. Assim, se a imitação feita pela pintura agrada pela maravilha de que *um leão fingido seja verdadeiro*, a imitação poética produz a maravilha pela qual *um leão verdadeiro é um homem forte*, como quando se diz “Aquiles é um leão” (Tesauro, 1670; 16).

Para figurar personagem vivo ou ação, ensina Aristóteles, as metáforas *representantes* são mais agudas que as *significantes*, pois com a ação figuram a coisa como *prosomaton*, “na frente do olho”. É corrente nos tratados seiscentistas o *topos* da admiração de Aristóteles pelo engenho de Isócrates que, tendo de dizer “a Grécia deve estar tristíssima pela morte de seus cidadãos em Salamina”, disse “a Grécia deve cortar os cabelos sobre o túmulo dos seus cidadãos em Salamina”. Por ser metáfora continuada, a formulação é uma alegoria e poderia ser representada na pintura pela imagem de uma mulher que corta os cabelos sobre o túmulo dos filhos. Nas letras do século XVII, esse uso era valorizadíssimo na pintura de tipos, ações e cenas em que a imagem é sempre elemento da argumentação, formulado como visualização dramática dos temas. Na medida em que a metáfora representante implica a ação, pode ser usada como um entimema retórico, uma agudeza que funde o dito com o fato.

No final do século XVI e início do XVII, redefiniu-se a natureza mesma da metáfora, passando-se a afirmar não só que a agudeza é metáfora, mas, principalmente, que a metáfora é o fundamento da agudeza e de toda representação:

... Grande Mãe de todo engenhoso Conceito: claríssimo lume da Oratória, & Elocução Poética: espírito vital das mortas Páginas: agradabilíssimo condimento da conversação Civil, último esforço do Intelecto: vestígio da Divindade no ânimo Humano (Tesauro, 1670).

Neste sentido, fez-se novamente a distinção entre as espécies de engenho: natural, exercitado e furioso. A cada um deles foi atribuído um modo específico de invenção, propondo-se sempre que o homem naturalmente engenhoso, o discreto, é capaz de fingir os modos que não têm discrição, como o furioso. Como se viu, a fantasia do engenho implica dois talentos, a perspicácia, faculdade de penetração e discernimento dos conceitos, e a versatilidade, faculdade de transferência e condensação dos elementos conceituais obtidos dialeticamente. Aplicando um lugar-comum aristotélico, os retores seiscentistas afirmam que as imagens são formadas na mente segundo três modos. O primeiro deles consiste em inventar uma imagem sem que a fantasia interfira no ato, a não ser como fornecedora das matérias para o juízo. O segundo modo consiste em unir o juízo e a fantasia segundo proporções adequadas a cada estilo como meio-termo de dialética e ornato. O terceiro é o da fantasia que fabrica as imagens livremente, sem o critério corretor do juízo. Esquemáticamente: juízo sem fantasia; juízo com fantasia; fantasia sem juízo. Salvo em gêneros didáticos, em que o estilo medíocre se impõe visando a utilidade da representação, o primeiro modo é tido como “pedestre”, “chão” ou “árido”. O segundo implica a proporção adequada como verossimilhança e decoro em todos os gêneros. Quanto ao terceiro, é específico do “vulgar”, que não tem juízo, mas pode, obviamente, ser operado por discretos, que sabem fingir com proporção a falta de proporção de uma fantasia sem controle.

Assim, os retores propõem que, pelo primeiro modo de inventar a representação, o entendimento primeiro julga e seleciona as imagens fornecidas a ele pela fantasia e deduz novas imagens que a imaginação não tinha inventado. Por exemplo, lugar-comum da abstração compositiva antiga, Zêuxis seleciona as partes mais belas das jovens que lhe foram apresentadas e inventa com elas o corpo de uma deusa. No caso, o entendimento age abstrativamente sobre imagens de inúmeros seres e, juntando-as, concebe outra, que antes não existia e que figura uma qualidade humana qualquer em abstrato. Como os sentidos não podem produzir tal imagem, evidencia-se que é o entendimento ajuizado que as inventa, apresentando-as depois à fantasia. Pelo segundo modo, a fantasia recorre ao juízo e, orientada por ele, expõe as imagens que apreendeu por meio dos sentidos; quando elas são unidas ou separadas, a fantasia confere ser e forma a novas imagens, que antes não possuía. O terceiro modo ocorre quando a fantasia manda absolutamente com império na alma, como dizia Francisco Leitão Ferreira. Por outros termos, sem aconselhar-se com o juízo, sem iluminar-se com sua luz discreta, sem buscar sua aprovação prudente. Como o juízo não governa, a mão da fantasia é que empunha então o cetro e rege a seu modo o reino das imagens (Ferreira, 1718; I-II). Tais imagens são as que ocorrem nos sonhos, nos delírios, nos afetos veementes, nas hipocondrias que desordenam a mente. Convencionalmente, tais imagens também são as da opinião do vulgar e especificam seu gosto confuso e irracional.

Quando a fantasia é livre, tem-se o *furor*, alteração da mente causada ou por paixão, ou por inspiração ou por loucura. *Furor* é a tradução feita por Cícero do grego *melancholia*, cuja causa é a *atra bile*, o humor negro, que torna a expressão atrabiliária, como se lê nos usos seiscentistas do *topos* "lágrimas de Heráclito e riso de Demócrito". Ambos excessivos e irracionais, têm o ânimo perturbado pelo humor melancólico: Heráclito chora mesmo com as coisas ridículas, Demócrito ri mesmo das dolorosas. Grande parte da eloquência é dor, como afirma Sêneca, o Retor, pois a paixão aguça o engenho quando faz adormecer o juízo. O furor de Heráclito e Demócrito é loucura, que tem interpretação análoga à da psicanálise hoje:

(...)melhor que os são(...)os loucos são condicionados a fabricar na sua fantasia metáforas facetas e símbolos argutos; pois a loucura outra coisa não é que metáfora, a qual toma uma coisa por outra (Tesouro, 1670,93).

O furor da paixão, da inspiração e da loucura também especifica a vulgaridade seiscentista: como os possuídos da divina *mania* e os loucos, o vulgar não domina a própria ficção, ao contrário do discreto, que é engenhoso e, por isso, capaz de afetar retoricamente a paixão e seu descontrole. Como propõe Tesouro sobre os caprichos de pintores como Bosch, nada é mais artificioso que pecar contra a arte, nada mais sensato que perder o senso, prescrevendo para o tipo discreto a técnica ilusionista da contrafacção, própria da dissimulação honesta católica oposta à simulação maquiavélica (Tesouro, 1975, cap.XX). Faz-se, aqui, a distinção de duas espécies de engenhos, de duas espécies de representações e, ainda, de duas espécies de destinatários: engenhosos e furiosos, discretos e vulgares.

Matteo Peregrini, um dos primeiros a sistematizar a agudeza doutrinariamente no século XVII, critica os que a exercitam "*senz' arte quasi del tutto, senza prudenza e senza giudicio*", classificando-os como vulgares (Peregrini, 1960 a; 179). A vulgaridade é uma categoria intelectual e política evidenciada no uso indiscriminado de agudezas como "indiscrição" e "afetação", que infringem os decoros da hierarquia. A afetação vulgar é, justamente, a hiperdeterminação do modelo cortesão. Ridícula pelo exagero, ela evidencia os limites da convenção de discrição que pretende ser naturalmente fundada.

Assim, na regulação retórica dos usos da agudeza, pressupõe-se que o intelecto é um espelho sempre idêntico a si mesmo e, simultaneamente sempre vário, que exprime imagens dos pensamentos das coisas postas à sua frente. Logo, o discurso interior do pensamento é entendido como um contexto ordenado de imagens, *fantasmas*, que existem na mente antes da representação exterior. Quando são exteriorizados, a representação é definida como ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo<sup>3</sup>. Obviamente, as representações da agudeza não são cartesianas, por isso não fazem distinção entre *conceito* e *imagem*. Todo signo é "definição ilustrada", como se lê no "Prólogo" do tratado de Cesare Ripa, *Iconologia*, de 1593. Definido como metáfora, "nó" de conceito-imagem, o signo relaciona o pensamento e a sua representação exterior. As formas exteriores- pintura, escultura, poesia, música, dança, gestos, roupas, cores etc.- são classificadas segundo o sentido antigo de *graphein*, verbo relativo à faculdade do desenho, significando-se com a noção de "desenho" a forma interior ou o "desenho interno" produzido na consciência quando, no ato do livre-arbítrio do autor que inventa as agudezas, seu juízo é aconselhado pela luz da Graça inata. Resultando da aplicação ajuizada da técnica latina de *evidentia* por meio de letras, sons, linhas, massas, volumes, cores e gestos, as metáforas exteriores põem em cena o "desenho interno" como a *virtù visiva* dos preceptistas italianos do século XVI. Fala-se então que a pintura realiza o "desenho interno" por meio da aritmética, da geometria e da óptica, como *commensuratio* ou *proportio*, para produzir o fingimento de sombras, cores e volumes que enganam a vista do espectador pela perspectiva que faz com que coisas distantes pareçam menores e vice-versa, da mesma maneira como a poesia e as outras artes do discurso calculam, com proporção, os efeitos visualizantes que movem os afetos.

Um exemplo doutrinário rotineiro é o do pintor grego Timantes, que teria figurado o dedão do pé de Polifemo com a mesma altura das colunas de um templo, com uma sinédoque engenhosamente aguda. Vendo apenas a parte monstruosa, o observador imaginaria a dimensão total do corpo ausente do cíclope e o espanto proporcionar-lhe-ia prazer intelectual, pois também maravilhar-se-ia com o engenho e o artifício do pintor. Outra alegoria doutrinária é a anedota da cabeça de Palas Atena, encomendada pelos atenienses a dois escultores concorrentes, Fídias e Alcmene. Quando prontas, os juízes riram muito da peça esculpida por Fídias, que era muito deformada, e escolheram a de Alcmene, que tinha todas as partes harmônicas. Mas Fídias lembrou que a peça tinha sido encomendada para ser posta sobre uma coluna alta e, quando a sua foi elevada a trinta metros de altura, ficou tão proporcionada sua beleza que espantou a todos, ao passo que a de Alcmene, tão formosa quando vista de perto, sobre a coluna, parecia um borrão informe e sem arte. Como diz Tesouro, Fídias tinha o engenho tão agudo quanto o escalpelo e calculou, no estilo da obra, a exata distância da sua observação adequada, esculpindo-a segundo uma arte cenográfica que calcula, nas deformações da forma, a posição exata da sua recepção (Hansen, 1995).

A alegoria dos escultores é doutrinária, como foi dito, sendo aplicada pelos retóricos seiscentistas para significar que os estilos agudos compõem o ponto de vista do destinatário cenograficamente, como reprodução da excelência do juízo do autor no estabelecimento de relações inesperadas entre coisas e palavras. Ou seja, o destinatário refaz o processo de invenção da agudeza visível nas várias perspectivas de recepção encenadas na técnica aplicada e é, por isso, tão engenhoso, perspicaz e versátil como o autor. Logo, as práticas seiscentistas da agudeza não eram "barrocas", como são classificadas, nem "informais", "excessivas", "acumuladas", "desproporcionais", "fúteis", "pedantes" e outras generalizações neoclássicas, românticas e positivistas correntes. Nelas, a representação exterior imita as articulações do pensamento, que são as das *coisas*, as *res* da *inventio*. As artes que operam com agudezas

pressupõem uma *lógica da imagem*, sempre definida como imagem retórica que funciona, nas obras, como um argumento sensível aplicado ao desenvolvimento das tópicas. No ato da invenção, quando o poeta improvisa oralmente ou escreve, a forma do conceito interior da sua mente é recortada em uma matéria, som da voz ou letra escrita com pluma de ganso. O conceito representado exteriormente é o resultado de um juízo que atua no engenho como causa eficiente da imagem mental. A forma exterior também poderia ser recortada em uma substância plástica, como pintura ou escultura, desde que obedecesse aos mesmos preceitos miméticos do gênero aplicado. Os processos da *inventio* e da *elocutio* fundamentam não uma "estética", que pressupõe a psicologia, a contemplação desinteressada e a livre-concorrência das obras como a mercadoria "originalidade" apropriada por públicos dotados de autonomia crítica, mas uma *técnica*, que é um saber-fazer ou uma ciência retórica dos preceitos, procedimentos técnicos e efeitos verossímeis e decorosos, específica da racionalidade não-psicológica da *mimesis* aristotélica reciclada neo-escolasticamente. Segundo esses critérios, as preceptivas seiscentistas são formuladas como uma *lógica* de tópicas da invenção e da disposição e uma *técnica* da sua elocução aguda (Klein, 1998; 117-140).

Em 1639, em *Delle Acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, Matteo Peregrini propôs muito minuciosamente "25 cautelas para o uso das agudezas", teorizando a "*indiscreta affetazione delle acutezze*", "a indiscreta afetação das agudezas" ou seu uso indecoroso, segundo a oposição *indiscreta afetação* / *discrição judiciosa*. Novamente, a discrição é definida como racional, justa, decorosa, avaliadora das situações, ao passo que a afetação é irracional, injusta, indecorosa e imprudente. O uso indiscriminado da agudeza é vulgar, propõe Peregrini, quando, para atingir a "turba popular", seus autores fazem uma coisa ser outra, misturar-se com outra, produzindo entes a partir do nada, como aparência e multiplicidade ilusórias, com pretensão de simulacro. Além disso, pondera, a fama e a honra atribuídas aos autores sempre agudos pela "turba popular" são desonras, pois a mesma "turba" é destituída de juízo e, assim, incapaz de conferir honra. Como norma geral dos usos, Peregrini relaciona a agudeza com o gênero cômico, para prescrever que, nos ditos espirituosos, que visam o *delectare*, ela é mais tolerável que nos argumentos sérios (Peregrini, 1960 b; cap. XII). Assim, tratando do decoro dos gêneros baixos, afirma que é lícito o uso de agudezas emoladas e frias, evidentemente premeditadas, para fazer rir. Adverte, porém, que o defeito do juízo ou a inépcia do motejador, de um lado, e a feiúra da coisa motejada, de outro, tornam a agudeza mais desprazerosa que o mero prazer da sua novidade. Composições viciosamente agudas não são agradáveis, exceto para os que são privados de juízo e se deleitam com elas; por isso, a agudeza é sempre louvada pela "turba popular". Levada apenas pelo efeito da novidade, a plebe é incapaz de ajuizar seu artifício e sua adequação. Também os adeptos do estilo "moderno", como Peregrini chama o discurso dos praticantes do conceitualismo engenhoso hoje classificado de "barroco", os "*infarinatti di lettere*", pedantes com a pretensão de tudo saber, louvam a agudeza sempre, porque, com a sua presunção, aplicam-na a torto e a direito, demonstrando que têm o juízo muito corrompido e que efetivamente pouco ou nada sabem. Nos dois casos, ignorância do vulgo e afetação de letrados, a agudeza é criticada segundo o critério do decoro, que implica necessariamente o do juízo. Os que não têm o juízo perfeito admiram-na pela novidade, que é grande, e que sempre produz o efeito de grandemente agradar. A feiúra do caso cômico necessita, contudo, para ser bem conhecida, de uma "*discretezza giudiciosa*", uma "discrição judiciosa". Passo a comentar brevemente as "25 cautelas para o uso das agudezas", supondo o interesse das prescrições para especificar historicamente os usos seiscentistas da metáfora:

1. *Devem ser evitados todos os gêneros de agudezas viciosas.* No caso, Peregrini leva em conta o decoro interno e externo na qualificação de "vício". O vício é uma inépcia que fere a verossimilhança.

2. *Deve-se evitar o excesso: "guardarsi dalla copia".* O preceito vale principalmente nos gêneros baixos. No caso, Peregrini cita Cícero: *A rareza dos ditos agudos distingue o orador do bufão*<sup>4</sup>.

3. *Deve-se evitar a afetação: "l'acutezze hanno de esser lungi da ogni colore d'affettazione".* A agudeza decorre da rapidez do engenho; na afetação, evidencia-se o estudo ou a premeditação do dito agudo, que fica "frio" e perde a graça. Obviamente, em gêneros baixos, a afetação está prevista como ironia e sarcasmo; por exemplo, na composição de tipos vulgares, como o palhaço sem tato, que não pára de produzir ditos agudos e maledicentes<sup>5</sup>.

4. *Deve-se manter o decoro.* Esta prescrição é nuclear e Peregrini cita Quintiliano com ela: *"quem e sobre o quê e de quem e contra quem e o quê diga"*<sup>6</sup>. É também o caso do sermão sacro transformado em cena de Plauto ou Terêncio, quando as agudezas são dissociadas da teologia, segundo Vieira, no sermão da Sexagésima, de 1655: "Pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus".

5. *Deve-se evitar a agudeza nos lugares-comuns afetuosos.* No caso, Peregrini refere as agudezas que evidenciam a preocupação de ser engenhoso ou que têm sabor de zombaria. No século XVII, o uso de agudezas com esse sentido é uma tópica corrente na constituição de tipos infames, que preferem perder amizades a perder a oportunidade de demonstrar sua baixaza com ditos agudos que ferem. É, por exemplo, o modo como o Licenciado Rabelo compõe a personagem Gregório de Matos como infame, em seu "Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra", na anedota em que o poeta, conversando com um senhor de engenho pernambucano, vê um boi com um único chifre. O animal pertence ao fazendeiro e Gregório diz que seu destino é ser acusado de satírico, porque assim será interpretado se, naquele momento, disser que o animal é "boi de um corno só". Segundo Peregrini, a brincadeira nos lugares-comuns de afeto não só torna seu autor ridículo e indecoroso, como também impede a comoção e estraga totalmente o efeito pretendido pela arte<sup>7</sup>. Como ironia, no entanto, a agudeza produzida é muito eficaz, por exemplo, em declarações de amor jocosas ou em sátiras nas quais se finge a amizade para melhor agredir.

6. *Deve-se usar a agudeza para fim relevante.* Cícero distingue o bufão do engenho desdenhoso pela frequência do uso das agudezas<sup>8</sup>.

7. *Idem.* Pessoas prudentes e graves usam pouco as agudezas jocosas; e somente na conversação, quando respondem. Segundo Peregrini, produzi-las o tempo todo é índice de "engenho ventoso".

8. *Deve-se evitar a agudeza em composição grave.* "Grave", no caso, aplica-se à especificação da matéria do discurso. Por exemplo, na oratória deliberativa e na judiciária, gêneros geralmente sérios, a agudeza não é tão própria quanto no gênero demonstrativo, que é grave, como louvor, e não-grave, como vituperação.

9. No gênero demonstrativo ou sofisticado, de assunto ameno e ligeiro, *ad ostentationem compositum*, e que só demanda a *audientium voluptatem*, impõe-se a agudeza jocosa. O

que também acontece na sátira; por exemplo, em Quevedo, Caviedes, Sor Juana, Lord Rochester e na poesia atribuída a Gregório de Matos.

10. Evita-se a agudeza no gênero doutrinário puro (ou didático), porque o mestre sustenta uma *persona* grave, alheia a brincadeiras; contudo, admite-se a agudeza séria.

11. Evita-se a agudeza no discurso narrativo, ou histórico, porque prejudica o *provável* e, logo, o verossímil. Se Plutarco escrevesse a vida de Alexandre com agudezas jocosas, o argumento heróico seria ridículo. Na obra histórica, é vetada a agudeza como obra do narrador, mas não a agudeza das próprias coisas narradas, devendo-se estabelecer diferença entre o objeto e a qualidade da sua eloquência. Na narrativa fantástica, contudo, admite-se, quase que por definição.

12. Admite-se a agudeza como exercício, como as composições feitas por jovens para adquirir destreza técnica do engenho e da arte.

13. A comédia, segundo a qualidade das personagens, admite todos os gêneros de agudezas, principalmente as jocosas e as pungentes.

14. Agudezas sérias são próprias de composições sérias e são convenientes para ensinar e comover.

15. As agudezas jocosas convêm moderadamente na conversação; caso contrário, tem-se a *bufonaria*<sup>9</sup>.

16. Usam-se as agudezas pungentes em todos os lugares em que se acuse, repreenda ou coisa do gênero. Lembro o poema atribuído a Gregório de Matos que, atacando Antônio Sousa de Meneses, governador da Bahia entre 1682-1684, explicita o uso da variante cômica *maledicentia*. "É já velho em Poetas elegantes/ O cair em torpezas semelhantes". O gênero demonstrativo não só admite tais torpezas agudas, mas as exige; no caso, Peregrini dá como exemplo o *Apocolocyntosis*, de Sêneca, em que o imperador Cláudio vira abóbora.

17. As agudezas puras, ou graciosas, não têm lugar em tema que não seja por natureza apto para jogos e brincadeiras. Aliás, é inépcia não usá-las quando o tema é lúdico.

18. É mais tolerável a abundância de agudezas pungentes que o excesso de puros chistes, pois estes fazem do homem que os enuncia um tipo de engenho vão.

19. Os motes e os ditos agudos ridículos devem ser usados com muita circunspeção não só quando escritos, mas em toda ocasião. Agudezas lascivas ou obscenas são próprias para pessoas vis<sup>10</sup>.

20. Composições breves, como epigramas, sonetos e madrigais, exigem agudeza proporcionada ao seu tema; grave se o tema é grave; jocosa, se jocoso; irônica, se irônico; e ridícula ou maledicente, se o tema é baixo. O que é longo tem lugar para outros ornamentos e a falta da agudeza pode ser suplementada por eles. Assim, nos discursos breves, a agudeza se impõe porque, se não ocorre, o discurso parece ter sido feito só para dizer a coisa, não para evidenciar o engenho<sup>11</sup>.

21. Quando o principal fim é mover com o riso, as agudezas frias ou viciosas podem ser usadas, mas deve ser claramente evidente que se destinam ao riso.

22. O peso do afeto pode justificar o vício da figura que porventura esteja na agudeza. No caso, Peregrini discute a paronomásia ou trocadilho, dando como exemplo um de Cícero contra Verres: "Deverias ter exigido um navio que navegasse contra os *predadores*, não com a *presa*"<sup>12</sup>.

23. As partículas "temperadas" podem justificar ou purgar o vício no uso e na substância das agudezas: "quase"; "como"; "talvez"; "diria que"; "seja-me permitido"; "parece"; "por assim dizer" etc. Como um remédio para o excesso, as partículas indicam o posicionamento da enunciação quanto ao tema e à circunstância do uso do discurso, revelando o conhecimento do defeito por parte da *persona*<sup>13</sup>.

24. Nas composições longas, é escusável algum tipo de agudeza viciosa. Lição de Horácio, que afirma que nas composições longas é permitido insinuar o sono.

25. Nos recitativos, principalmente os feitos por jovens, tolera-se alguma licença na qualidade e na quantidade dos ditos agudos. O defeito do juízo, se a agudeza é viciosa, é facilmente perdoado, pois alega-se a idade juvenil, naturalmente imprudente, segundo Peregrini e outros preceptistas.

Em 1644, Baltasar Gracián formulou magnificamente, em *Agudeza y Arte de Ingenio*, várias "*crisis*", análises, definições e exemplos de gêneros, espécies e circunstâncias da agudeza. Mas é certamente Tesouro, em *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654), que dilata a proposição modelar das tópicas, sistematizando a doutrina como *teoremi pratici*, teoremas práticos, que permitem produzir e usar as metáforas agudas com proporção. Para formular seus *teoremi pratici*, Tesouro compõe um "índice categórico", que é uma tabela com as dez categorias aristotélicas e regras para sua aplicação dialética às matérias a serem representadas<sup>14</sup>. A aplicação engenhosa das categorias permite formular ditos agudos, pois o engenho é a capacidade intelectual de penetrar nas coisas da *inventio* por meio delas: *substância, quantidade, qualidade, relação, ação, paixão, situação, tempo, lugar e hábito*. Ou seja: cada categoria aplicada a um tema determinado permite fazer uma definição, achar uma semelhança ou uma diferença, e, ao mesmo tempo, operar uma variação elocutiva delas, combinando-as. Por isso, a agudeza é definida por Tesouro como "ornato dialético" ou imagem produzida como a síntese rápida de uma ou de várias análises categoriais dos conceitos.

Tesouro explica que, sob a categoria de *substância*, vem Deus, ainda que esteja acima de toda categoria: as divinas pessoas da Trindade; a Idéia; os deuses fabulosos. Os deuses celestes, aéreos, marinhos, terrenos, infernais; os heróis, homens deificados. Anjos e demônios. O céu e as estrelas. Os signos celestes e as constelações, ou imagens da oitava esfera. O Zodíaco e todos os círculos e esferas imaginários. Os quatro elementos, os vapores, que são fumos quentes, e as exalações, frios. O fogo, a esfera ígnea, os fogos subterrâneos. O ar e seus meteoros, estrelas cadentes, cometas, raios, ventos, neves, chuvas. A água e os mares, rios, fontes, lagos. A terra, campos, prados, solidões, montes, colinas, promontórios, vales, precipícios. Os corpos, mistos inanimados, pedras, mármore, gemas, metais, minerais, plantas, ervas, flores, árvores, arbustos, corais. Animais terrestres, feras, e aquáticos, e aéreos, pássaros, e os monstros. Homem, mulher, hermafrodita... Existe também a *substância artificial*, ou as obras de toda arte: nas ciências, livros, penas, tintas; na matemática, globos, mapas-

mundi, compassos, esquadros. Na arquitetura, palácios, templos, tugúrios, torres, fortalezas. Na arte militar, armas, escudos, espadas, tambores, tubas, cornetas, bandeiras, troféus. Na pintura e escultura, quadros, pincéis, cores, estátuas, escalpelos. Além da *substância física*, o engenho também considera a *substância metafísica*, como o Gênero, a Espécie, a Diferença, o Próprio, o Acidente em geral: o nome, o cognome e noções semelhantes. Aqui, Tesouro dá um pequeno aviso: as metáforas de acidente são mais convenientes que as de substância, porque implicam relações mais adequadas à representação visualizante própria da *evidentia*.

Sob a categoria de *quantidade*, o engenho deve considerar a *quantidade do tamanho*: pequeno, grande; longo, curto. A *quantidade numérica*: nenhum, um, dois etc., muitos, poucos. A *quantidade de peso*: leve, pesado. A *quantidade de apreço*: precioso, vil. E a *quantidade em geral*: medida, parte, todo: perfeito, imperfeito: finito, infinito, divisível, indivisível, proporcionado, desproporcionado, maior, menor, igual etc. Pela categoria *qualidade*, são inventadas imagens que pertencem à visão: visível, invisível, aparente; belo, disforme; claro, obscuro: branco, negro, púrpura etc. Ou que pertencem à audição: som, silêncio, harmônico, desarmônico. Ao olfato: suave, forte. Ao gosto: saboroso, insosso etc. Ao tato: quente, frio, seco, úmido, liso, áspero etc. Aqui, temos também as *qualidades figurais*: direito, torto, redondo, quadrado, agudo, obtuso etc. E o que Tesouro chama de *qualidades exteriormente denominantes*: fama, infâmia; honra, desonra, fortuna, infortúnio. Ou as *qualidades internas naturais*: são, doente, prazeroso, doloroso. Também existe a *qualidade de paixões*: alegria, tristeza, amor, ódio, esperança, medo. E *qualidades intelectuais*: sabedoria, ignorância, arte, inépcia. E, obviamente, *qualidades morais*: a virtude e a infinitude dos vícios.

A categoria *relação* dá conta do parentesco e da companhia, da amizade e simpatias, das inimizades e antipatias, dos semelhantes, dos contrários, dos opostos, do superior, do inferior e também das causas das coisas: causa eficiente, efeito, causa material, forma, causa final, privação, nomes, títulos, verdade e falsidade. Com as categorias de *ação* e *paixão* podemos pensar em: potente, impotente; fácil, difícil; nocivo, inofensivo; útil, danoso etc. E em *operações naturais*: nutrir, produzir. Em *operações políticas*: reinar, julgar, guerrear, tyrannizar. Em *ações mecânicas*: fazer, desfazer, cansaço, ócio, calma. Em *ações cerimoniais*: festivas, fúnebres, sagradas etc. Quanto à categoria *situação*, lembramos: alto, baixo, plano, jacente, pendente, cruzado, direito, esquerdo, médio, dentro, fora etc. E com a categoria *tempo*: momentâneo, durável, novo, velho, principiar, acabar. Quanto à categoria *lugar*: pleno, vazio. *Movimento*: velloz, lento, direito, oblíquo: de um lugar, por um lugar, perto de um lugar, em direção a um lugar etc. Quanto ao *ter*, ou à *posse*: rico, pobre; vestes, emprcsas, divisas, armas, ornamentos, instrumentos etc.

A aplicação das dez categorias aristotélicas a um tema determinado permite inventar dez "definições ilustradas" ou conceitos básicos do mesmo; simultaneamente, a versatilidade do autor encontra, para cada um dos conceitos obtidos, uma metáfora adequada para figurá-lo por atribuição, proporção e proporcionalidade, produzindo o espanto no destinatário. Como dizia Marino com um hipérbato também maravilhoso, "é do poeta o fim a maravilha" para *far stupire*, espantar. O espanto pode ser intensificado, pois a combinação das categorias permite traduzir cada uma das dez metáforas iniciais por outras semanticamente mais distantes, por assim dizer laterais, em formulações agudíssimas. Imagine-se que vamos compor um poema de gênero baixo e que resolvemos aplicar o termo *anão* para caracterizar o personagem como tipo ridículo. Quando se examina o termo repassando-o pelas categorias- por exemplo, a categoria *quantidade*, que é a primeira das acidentais - é possível achar inúmeras metáforas de coisas pequenas em coisas elementares, como "átomo" e "grão de areia"; em coisas humanas,

como "pigmeu" e "unha"; em animais, como "formiga", "pulga", "mosca", "ácaro", "escama de peixe"; em vegetais, como "grão de trigo", e, ainda, em objetos; entre eles, os militares, como "umbigo do escudo" etc. Por meio da categoria *quantidade*, pode-se dizer, por exemplo, "Esse umbigo do escudo" para significar "Esse anão".

Quando são repassadas todas as coisas pequenas necessárias para inventar metáforas adequadas à representação do tema, é conveniente fazer uma formulação ainda mais engenhosa, mais aguda e de maior dificuldade. Por exemplo, junta-se a um termo inventado pela categoria *quantidade* outro termo, que é inventado por meio das outras. Assim, quando já se repassou o índice "pequeno" por todas as classes que foi possível achar da categoria *quantidade*, pode-se cruzá-lo com outras classes obtidas por meio das outras categorias. Com termos da mesma categoria *quantidade*, pode-se dizer, na comédia ou na sátira, que "Esse umbigo do escudo mais parece um ácaro" ou "Esse umbigo é uma pulga". Os gêneros baixos admitem, por definição, essas incongruências inverossímeis que se tornam verossímeis para figurar a desproporção dos vícios e tipos viciosos. Os seiscentistas as chamavam de "inconveniências convenientes" e "despropósitos propositais". A mesma metáfora "pulga", por exemplo, pode ser a base de novas metáforas ou de novos poemas. No de John Donne, "The Flea", o corpo negro do inseto é figurado pela metáfora "escuro templo", obtida por meio das categorias *substância material* e *qualidade*. Porque sugou o sangue do homem que fala à mulher também picada e porque o casamento é fusão de sangues e os sangues de ambos estão misturados no interior da pulga, Donne conclui que estão casados; e como o casamento costuma ser oficiado em lugares consagrados, o inseto que os picou é um "templo", "escuro templo".

Tesouro acompanha as receitas de duas advertências: a primeira é a de que nem todas as partes encontradas pela aplicação das categorias são sempre combináveis entre si de modo prazeroso, útil e persuasivo, devendo-se evitar a *mala affectatio*, a afetação e a decorrente frieza. Como Peregrini, lembra que se deve efetuar a afetação nos gêneros baixos ou cômicos, pois neles a inverossimilhança é aplicada de propósito, uma vez que o excesso é verossímil para representar a falta de unidade dos vícios. Como em um poema contra o governador Sousa de Meneses atribuído a Gregório de Matos e Guerra, em que a *persona* satírica afirma: "O que te vir ser todo rabadilha/ dirá que te perfilha uma quaresma, chato percevejo", que figura o tipo como "rabadilha", metáfora que significa o cóccix da galinha. A *evidentia*, no caso, é uma figuração sórdida, que faz o leitor ver um cóccix que anda encolhido, chupado que vai por uma "quaresma" ou percevejo. A metáfora "rabadilha" corresponde à categoria aristotélica *substância material*, que o poema combina com outras para efetuar novas monstruosidades.

A segunda advertência de Tesouro é complementar: não se deve ficar totalmente preso ao índice e à ordem das partes das categorias, pois elas podem ser misturadas, antepostas ou pospostas. No caso, é só o juízo dos autores das agudezas que deve ser o "companheiro indivisível do engenho" (Tesouro, 1670; 112). Por exemplo, o mesmo poema atribuído a Gregório mistura as categorias *hábito*, *qualidade*, *quantidade* e *relação* para figurar o governador como tipo vulgar, subserviente e puxa-saco, o típico porteiro de palácio nosso conhecido: "O rabo erguido em cortesias mudas/ Como quem pelo cu tomava ajudas". Versos que ficam mais agudamente obscenos, se nos lembramos de que, no século XVII, o termo "ajuda" também significava "hóstia".

## Notas

- <sup>1</sup> O primeiro sinônimo do termo *agudeza* dado no *Tesoro de la lengua castellana*, editado em Madri em 1611 por Sebastián de Covarrubias Orozco, é, aliás, "sutileza".
- <sup>2</sup> Quem não sabe fingir não sabe viver.
- <sup>3</sup> *Arquétipo* é o nome que os preceptistas seiscentistas dão à agudeza do pensamento antes da expressão exterior.
- <sup>4</sup> Peregrini. Op. cit. cap. XII. Cf. Cícero: "*raritas dictionum distinguet oratorem a scurrâ*", *De oratore* II, 60, 247; cf. também Aristóteles, *Ética*, IV.
- <sup>5</sup> Cf. Cícero: "(...) *ea quae meditata putantur, minus videntur*", *De or. II*, 56. Esta é uma razão por que a agudeza na resposta é mais saborosa que em outras circunstâncias. Cic. *De oratore* II, 56, 230: "*celeritas ingenii maior videtur*". Cf. também Sêneca, Retor- *Controversiae et suasoriae*, VII: "*Nilhil tam inimicum quam manifesta praeparatio*".
- <sup>6</sup> Quintiliano. *De inst. orat.* VI, 3: "*quis et in qua causa et apud quem et in quem et quid dicat*".
- <sup>7</sup> Quintiliano. *De inst. orat.* XI, I, 52: "tudo que se junta à simples linguagem dos afetos destruirá toda a sua força".
- <sup>8</sup> Cícero. *De orat.* II, 60, 247: "totum diem et sine causa".
- <sup>9</sup> A caracterização do tipo satírico como bufão faz Gregório de Matos ser "O Boca do Inferno", na Bahia, e Caviedes, "Diente del Parnaso", no Peru.
- <sup>10</sup> Quintiliano. *De inst. orat.* VI, 3, 28: "lascivia humilibus".
- <sup>11</sup> No caso, Peregrini critica epigramas sem agudeza de Ausônio e Marcial, hipervalorizando o epigrama 32 do *Livro IV*, de Marcial, considerado pelos letrados seiscentistas como um dos mais altos exemplos de conceito engenhoso agudo.
- <sup>12</sup> Cf. Cícero. *In Verrem*, II, 5, 23, 59: "*Te exigere oportuit navim quae contra praedones, non cum praeda navigaret*". No caso, Cícero fala da nave Cibea, doada a Verres pelos mamertinos para conduzir a Roma as riquezas que Verres tinha roubado na Sicília. Cf. também Quintiliano. *De inst. orat.* IX, 3, 74: "quando esta afetação fátua e vazia é aplicada a pensamentos penetrantes, parece natural, não conseguida".
- <sup>13</sup> Cf. Arist. *Retórica* III, 4-5.
- <sup>14</sup> Cf. Aristóteles. *Organon*. I. Catégories. II. De l'interprétation. Trad. de J. Tricot. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1936.

## Referências bibliográficas

- ANÔNIMO. *Rhétorique à Hérennius*. Trad. de Henri Bornecque. Paris, Garnier, s/d.
- ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Trad. de Médéric Dufour. Paris, Belles Lettres, 1931.
- \_\_\_\_\_. *Poétique*. Trad. de J. Hardy. Paris, Belles Lettres, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Organon*. I. Catégories. II. De l'interprétation. Trad. de J. Tricot. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Éthique à Nicomaque*. Trad. J. Tricot. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.
- CÍCERO, M. T. *De l'Orateur*. Trad. de François Richard. Paris, Garnier, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Partitiones oratoriae*. Paris, Garnier, s/d.
- GRACIÁN, Baltasar. *Artificio y Arte de Ingenio*. In *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *El Discreto*. Ibid., 1960.
- \_\_\_\_\_. *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*. Ibid., 1960.

FERREIRA, Francisco Leitão. **Nova Arte de Conceitos, que com o título de Lições Academicas na publica Academia dos Anonymos de Lisboa, dictava e explicava(...)** 1ª. parte. Lisboa Occidental, Na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Anno de 1718 (2ª. parte, 1721).

HANSEN, João Adolfo. "Ut pictura poesis" e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII. In MEGALF, Heitor (Org.). **Para Segismundo Spina**. São Paulo, EDUSP, 1995.

\_\_\_\_\_. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. In **Teresa**. Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas-FFLCH-USP/Editora 34, 2001, no. 2.

\_\_\_\_\_. *Fênix Renascida & Postilhão de Apolo*. Uma introdução. In PÉCORA, Alcir(Org.). **Poesia Seiscentista**. São Paulo, Hedra, 2002.

KLEIN, Robert. *A Teoria da Expressão Figurada nos Tratados Italianos sobre as "Imprese", 1555-1612*. In **A Forma e o Inteligível** Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. Tradução de Cely Arena. Revisão técnica de Leon Kossovitch e Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, EDUSP, 1998.

PALLAVICINO, Sforza. **Arte dello Stile, ove nel cercarsi l' Ideal dello scrivere Insegnativo**. Bologna, Giacomo Monti, 1647.

PEREGRINI, Matteo. *I Fonti Dell' Ingegno Ridotti Ad Arte*. In RAIMONDI, Ezio. **Trattatisti e Narratori del Seicento**. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960 a.

\_\_\_\_\_. *Delle Acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano* (1639). Ibid. 1960 b.

QUINTILIANO, M.F. **Institution oratoire**. Trad. de Henri Bornecque. Paris, Garnier, 1933, 4 vol.

RABELO, Licenciado Manuel Pereira. *Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra*. In AMADO, James (Org.). **Obras Completas de Gregório de Mattos** Crônica do Viver Baiano Seiscentista. Salvador, Janaína, 1968, 7 vol., vol. 7.

ROSÁRIO, Frei António do. **Frutas do Brasil Numa Nova, E Ascetica Monachia, Consagrada à Santissima Senhora do Rosariq** Author o Seu Indigno Escravo Fr. Antonio do Rosario, o menor dos Menores da Serafica Família de S. Antonio do Brasil, & Missionario no dito Estado. Mandando-a imprimir o Comissario Geral da Cavallaria de Pernambuco Simam Ribeyro Riba. Lisboa, Na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Anno de 1701.

SÉNAULT, Jean-François. **De l'usage des passions** (1641). Tours, Fayard, 1987.

SÉNECA (Retor). **Controverses et suasoires**. Trad. de Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1932, 2 vol.

TESAURO, Emanuele. **Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve à tutta l' arte oratoria, lapidaria; et simbolica esaminata co' principii del divino Aristotele** 5 impressione. Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670.

\_\_\_\_\_. **Idea delle Perfette Imprese**. Testo inedito a cura di Maria Luisa Doglio. Firenze, Leo. S. Olschki, 1975.