

O conceito de "proporção" em *El Criticón* de Gracián

The concept of "proportion" in Gracián's *El Criticón*

Lucas Bento Pugliesi

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Este artigo intenta explorar a partir de uma breve passagem da novela alegórica *El Criticón* o sentido do conceito de "proporção" e as consequências epistemológicas de seu uso para Baltasar Gracián. À luz das práticas retórico-poéticas em voga no período de elaboração da obra (1651), espera-se pormenorizar o sentido técnico que o conceito pode apresentar, desnudando uma radical crise epistêmica que implicou uma reavaliação crítica da possibilidade de se conhecer ao longo do século XVII. Assim, o percurso arqueológico visa recolocar o central conceito de "proporção" em seus vínculos como uma teoria do conhecimento, conforme se apresenta na *Crisi II* do volume 1 do *Criticón*, partindo de tratados de arte retórica coevos e então refletir sobre a viragem que a obra parece operar sobre a categoria.

Palavras-chave: Epistemologia; Prosa do século XVII; Artes retóricas; Poética

Abstract: This paper aims to explore, through the examn of a brief passage of the allegorical novel *El Criticón*, the meaning of the concept of "proportion" and the epistemological consequences of its use for Baltasar Gracián. In light of the rhetorical-poetic practices in vogue during the period of elaboration of the work (1651), it is expected to detail the technical meaning that the concept can present, revealing a radical epistemic crisis that implied a critical reassessment of the possibility of knowledge throughout the XVII century. Thus, the archaeological method aims to reevaluate the central concept of "proportion" in its conection to a theory of knowledge, as presented in *Crisi II* of volume 1 of the *Criticón*, starting from contemporary rhetorical art treaties and then reflecting on the turn that the work seems to operate on the category.

Keywords: Epistemology; XVIIth century prose; Rhetorical arts; Poetics

A opacidade do céu estrelado

O *Criticón* (1651) é um dos representantes da larga tradição de prosa ficcional do chamado “Século de Ouro espanhol”. Assim como a novela picaresca, representada por obras como *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), *Vida del Pícaro Gúzman de Alfarache* (1599) e *La vida del Buscón* (1626), a novela de Gracián conta um conjunto de peripécias que se centram no intervalo da vida de uma personagem, Andrônio, relatando o momento de inserção na cultura até o de sua morte. Diferentemente da tradição cômico-satírica, contudo, Andrônio é acompanhado por um guia, o homem mais velho, Critilo, o que gera a excepcionalidade e singularidade da obra que, a despeito de emular aspectos da picaresca, perfaz-se mais essencialmente como um texto moral. Se a picaresca narra, de forma majoritária, os infortúnios do homem comum, moralmente ambíguo, em uma sociedade regida pelo signo da decadência, o *Criticón* ambienta-se em um mundo análogo, regido pela tópica do grande teatro de falsas imagens, mas reveste-se da equipagem da ética, de modo a transformar a viagem do pícaro na peregrinação do sábio.

No primeiro capítulo da novela encena-se o encontro entre as personagens, Andrônio, representante do homem ordinário e, Critilo, o naufrago mais velho, sábio de profissão que, a partir de seu resgate, toma como missão guiar o jovem por uma peregrinação ascensional. Nas primeiras palavras do romance, Andrônio salva o corpo de Critilo que, então, intenta salvar a alma de seu pupilo. Se Andrônio surge, primariamente, como um homem desprovido de linguagem e criado por feras, sem qualquer conhecimento acerca do mundo civil para além das fronteiras da ilha onde nasceu, Critilo é rápido em educá-lo em um conjunto de saberes essenciais, acerca da lógica e da metafísica, antes que possa ser integrado ao mundo. Na *Crisi Segunda*, nomeada sugestivamente “O grande teatro do Universo”, a máquina do mundo é apresentada pela primeira vez ao discípulo. A essa altura, Critilo orienta Andrônio a realizar o gesto noético de contemplação do firmamento, detendo-se primeiramente no Sol, “*la criatura que más ostentosamente retrata la magestuosa grandeza del Criador*”¹ (GRACIÁN, 1938 p. 121), enquanto “*el más luciente espejo en quien las divinas grandezas se representan*”² (GRACIÁN, 1938, p. 122). Diante da magnanimidade do Sol enquanto representante máximo do artifício divino, Andrônio se esquece de si mesmo, em sorte de êxtase contemplativo. Seguindo a ordem da meditação astrológica dos corpos celestes, o homem desvia seus olhos, então, para as estrelas longínquas, momento no qual interrompe o relato de seu mestre:

—En lo que yo mucho reparé—dixo Andrenio—fué en su maravillosa disposición. Porque ya que el soberano Artífice hermoseó tanto esta artesonada abóbeda del mundo con tanto florón y estrella, ¿por qué no las dispuso, dezía yo, con orden y concierto, de modo que entretexieran vistosos lazos y formaran primorosas labores? No sé cómo me lo diga ni cómo lo declare.

—Ya te entiendo—acudió Critilo—, quisieras tú que estuvieran dispuestas en forma ya de un artificio recamado, ya de un vistoso jardín, ya de un precioso joyel, repartidas con arte y correspondencia.

1 “a criatura que mais ostentosamente retrata a grandeza do Criador”

2 “o mais brilhante espelho no qual as divinas grandezas se representam”

—Sí, sí, eso mismo, porque a más de que campearan outro tanto y fuera un espectáculo muy agradable a la vista, brillantíssimo artificio, destruía con eso del todo el divino Hazedor aquel necio escrúpulo de averse hecho acaso y declarava de todo punto su divina providencia. —Reparas bien—dijo Critilo—, pero advierte que la divina sabiduría que las formó y las repartió desta suerte atendió a otra más importante correspondencia, qual lo es la de sus movimientos y aquel templarse las influencias. Porque has de saber que no ay astro alguno en el cielo que no tenga su diferente propiedad, assí como las yervas y las plantas de la tierra: unas de las estrellas causan el calor, otras el frío, unas secan, otras humedecen, y desta suerte alternan otras muchas influencias, y con essa essencial correspondencia unas a otras se corrigen y se templan. La otra disposición artificiosa que tú dizes fuera afectada y uniforme: quédese para los juegos del arte y de la humana niñería. De este modo, se nos haze cada noche nuevo el cielo y nunca enfada el mirarlo, cada uno proporciona las estrellas como quiere [...] (GRACIÁN, 1938, p. 124-5)³

Critilo oferece um quadro interpretativo cosmológico acerca do modo de disposição do céu, na esteira dos grandes tratados de astrologia filosófica que existiram, ao menos, até a época em que viveu Baltasar Gracián. No quadro de Critilo, a noite oferece-se ao sábio, enquanto dormem os néscios. Os labirintos cintilantes se revelam como mapas coesos que o teórico está disposto a deslindar. Mas é precisamente esta coesão que a visão contemplativa, ainda que não *enformada* de Andrônio, parece contestar. Andrônio tropeça na dificuldade de enunciar, diante de um sistema fechado oferecido por Critilo, mas sabe que, de alguma maneira, as coisas não são exatamente como lhe ensina seu mestre. Em outras palavras, a pretensa ordem não é *suficientemente* ordeira: se o Artífice ordenou o céu estrelado, por que não o fez mais belamente? Por que não deixou a unidade organizadora mais acessível? O problema para Andrônio é de cunho poético: falta ao céu, unidade de ação.

Contra a *episteme* oferecida por Critilo, isto é, o saber racionalmente estruturado, Andrônio sugere um problema de verossimilhança, certa falta de brilho, o que gera uma dúvida: dado o enigma da intransponibilidade da ordem cósmica, pode um néscio pensar – e nesse momento, Andrônio não é este néscio? –, de modo escrupuloso, que o mundo se fez ao acaso sem qualquer aporte de uma providência divina. Esta mensagem é enunciada com contemporizações, na forma do negativo. Ainda assim, diante da incompreensibilidade do céu, de seus signos *visivelmente* desarranjados, aventa-se a hipótese metafísica de que, talvez, *não haja providência*. Conforme diz o agudo aforisma 130 do *Oráculo Manual*, obra moral mais popular de Gracián, “o que não se vê é como se não existisse” (GRACIÁN, 2019, p. 89). Mas o *como se* é fundamental para que não se projete uma interpretação metafísica antiprovidencialista que seria não-enunciável em uma Espanha do século XVII sob a sombra do Santo Ofício.

3 “- No muito que notei – disse Andrônio – foi em sua maravilhosa disposição. Porque já que o soberano Artífice embelezou tanto essa artificiosa abóboda do mundo com tanto ornamento e estrelas, por que não as dispôs com ordem e conserto, de modo que tecessem entre si vistosos laços e formassem primorosos labores? Não sei como se explica, nem como o falei.

- Entendo-te – acudiu Critilo –, querias que estivessem dispostas em forma ou de um artifício brocado, de um vistoso jardim, de uma preciosa joia, repartidas com arte e correspondência.

- Sim, sim, isso mesmo, porque para além de brilhar mais e ser um espetáculo muito agradável para a vista – brillantíssimo artifício – destruiria de vez, o divino Fazedor, aquele néscio escrúpulo de haver-se feito ao acaso e declararia, de todo parte, sua divina providência.

- Reparas bem – disse Critilo –, mas há de advertir-se que a divina providência as formou e as repartiu desta sorte atendendo a uma outra correspondência mais importante, aquela de seus movimentos e aquela do temperar-se às influências. Hás de saber que não há astro algum no céu que não tenha sua diferente propriedade, assim como as ervas e as plantas da terra. [...] A outra disposição artificiosa que tu reclamas seria afetada e uniforme: serviria apenas para os joguetes da arte e da pequenez humana. Deste modo, oferece-nos cada noite um novo céu e nunca se cansa de mirá-lo, cada um proporciona as estrelas como quer; de tal forma que esta variedade natural e grave confusão parecem tão grande que o vulgo as chama “inumeráveis”, e com isso se torna como um enigma, a suprema assistência.”

Frente a hesitação de Andrônio, de sua asseveração de que com a pretensa falta de ordem a Providência parece se esquivar, Critilo esforça-se para demonstrar a força do enigma que se oferece aos intelectos doutos. É o enigma mesmo, emblema de uma *falta* de visibilidade para o néscio Andrônio que se torna para o douto Critilo, a marca da presença. É porque o enigma precisa ser decifrado, é porque a Providência precisa ser *re-presentada* pelo intelecto humano – conforme o enunciado Graciáno, a cada noite, cada um *proporciona* as estrelas como quer –, que a marca do Artificie se faz perceber. Não se pode perder de vista uma asseveração que essa passagem parece sugerir. Refiro-me ao fato de que, precisamente, ambas as personagens, mestre e discípulo, concordam que há um *déficit* de visível no céu estrelado: há algo em sua disposição que não está mais imediatamente disponível e, diante das artimanhas do *Erro* e do *Engano*, pode-se passar a vida sem acessá-lo.

A ordem astrológica não está despedaçada, mas elude o olhar e é esse golpe de vista, esta ilusão dos *Engaños* terrenos, que parece apontar à singularidade muito específica dos modos de saber da época de Gracián. Durante mais de um milênio, contra todas as atribulações sublunares em sua efemeridade, o céu permaneceu o *mesmo*, acessível, estável, legível. Por sua vez, o céu contemplado por Critilo e Andrônio é um céu em movimento. Não se pode falar em uma “ruptura” ou em um esfacelamento do pensamento que durante milênios garantiu a legibilidade do céu. Mas essa legibilidade parece em risco ao depender de uma tarefa árdua; uma empreitada pavimentada pelo insucesso dos néscios. Trata-se de um céu enigmático que não sugere uma *ordem* visível, mas sua ausência. Conforme a metáfora-mestra com a qual o texto de Gracián parece se digladiar, o mundo é o produto de um Artífice, uma obra de arte, de técnica, um artefato; mas é precisamente sua eficácia enquanto artefato que Andrônio parece questionar, o que é endossado por Critilo: a demanda de Andrônio por um céu mais ordenado, cuja visibilidade se fizesse mais imediata, é desprestigiado como um “mero joguete de artistas” em “sua pequenez humana”. A obra de Deus é muito abismal para que seja legível pelos parcós olhos humanos.

É nesta imagem, precisamente, que o hispanista norte-americano Alban Forcione enxerga o sintoma de uma crise, de uma radical crise epistêmica. Conforme lê o autor nessa imagem astrológica do *Criticón*, Andrônio insiste em uma imperfeição poética do cosmo em sua ordem (FORCIONE, 1997, p. 33). O cosmos é menos do que um bordado bem tramado ou do que um bem aparado jardim para as inteligências:

Dentro das tradições que inspiraram a abertura do *Criticón* e informaram suas ficções filosóficas, parece que nos deparamos com algo totalmente novo e algo que convoca às próprias fundamentações metafísicas que essas tradições estavam tão preocupadas em estabelecer e proteger. A mais impressionante inovação está na transformação do sujeito contemplador, o “leitor” do Livro do Mundo, aquele, que desde o homem natural de Cicero ao Adão de Milton, foi posto diante de um texto “completo”, fundamentado metafisicamente, tendo seu significado absoluto pré-ordenado, e tendo a obrigação de traduzir, imitar e incorporar esse significado e celebrar sua verdade. E com isso, dava-se a garantia de uma leitura subjetiva correta, ainda que limitada, figurada mais diretamente nas estrelas – a imagem da razão que simboliza a ponte entre a racionalidade que conecta o homem, o Criador, e o mundo criado. Contudo, em Gracián, encontramos o sujeito microcósmico,

sempre idêntico a si mesmo, com seu ambiente cósmico e, essencialmente, com seus membros próximos da espécie, momentaneamente metamorfoseado em um indivíduo, um ser isolado a quem é dada a liberdade de dar contornos às estrelas e à substância cósmica “essencial” conforme lhe parece conveniente na ocasião. Nas construções moventes das “leituras” individuais, a monumentalidade construída do cosmos perde toda sua determinação, suas figuras em mudança manifestam não mais os princípios estáveis de uma racionalidade uniforme, mas ao contrário, o esforço arbitrário e talvez, caprichoso, da imaginação humana em criar o “novo” em face do tédio, marca inescapável da sujeição humana à condição temporal. (FORCIONE, 1997, p. 35-6)⁴

As asseverações de Forcione retiram consequências cosmológicas intensas dessa passagem. Diante de uma hesitação de um céu sempre em movimento que se oferece a cada um, de modo inaudito e imponderável, a cada nova noite, parece que a consistência da doutrina das semelhanças – os fundamentos metafísicos que por séculos animaram a contemplação dos céus – esmaeceu. É esta hesitação que torna a passagem do *Criticón sui generis* e a situa na encruzilhada de uma tensão epistêmica, entre o antigo modo de conceber a relação contínua, ainda que tortuosa, entre Criador, mundo e criatura, isto é, entre macrocosmo e microcosmo, e uma nova maneira de compreensão que parece entrever um *descontínuo* na ordem entre as palavras e as coisas, na qual as relações não parecem mais *fundadas* de partida, mas precisam ser *inventadas*, ou proporcionadas, à maneira da arte compositiva, como sugere Gracián. E é esta relação, portanto, da legibilidade do cosmo com as artes compositivas que se faz caso de investigar.

Proporção enquanto categoria nas artes retóricas modernas

A proporção empregada por “cada um” para fazer reluzir o céu estrelado, enquanto termo técnico posto no horizonte filológico das letras seiscentistas, pode ser lida a partir das artes retóricas em seus profícuos vínculos à lógica aristotélica. Nesse sentido, há três tratados que costumam delimitar as balizas de um pensamento sobre a proporção, o *Delle Acutteza* (1639) de Matteo Peregrini, o *Cannocchiale Aristotelico* (1654) de Emanuelle Tesauro e *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648) do próprio Baltasar Gracián, reescrita de um tratado anterior (1642) mais breve. Pode-se somar a esses um quarto texto menos conhecido, mas certamente significativo em termos de circulação no século XVII, *De acuto et arguto* (1620) de Maciej Kazimierz Sarbiewski, poeta polonês. Esses tratados perfazem uma espécie de *corpus* teórico daquilo que se tem reconhecido

4 Todas as traduções de textos estrangeiros são nossas. Conforme o original: “Within the traditions inspiring the opening of the Criticon and informing its philosophical fictions, we appear to be facing something entirely new and something that calls into question the very metaphysical foundations that these traditions were so concerned with establishing and protecting. The most astonishing innovation is the transformation of the contemplating subject, the “reader” of the Book of the World, who, from Cicero’s natural man to Milton’s Adam, was placed before a “completed” text, metaphysically founded, its higher meanings preordained, and given the obligation of translating, imitating, and incorporating these meanings and celebrating their truth. And the guarantee of that subject’s correct, and limited, reading was figured most directly in the stars—the images of reason that symbolized the mediating bridge of rationality connecting man, the Creator, and the created world. In Gracian we find that this microcosmic subject, ever identical with himself, with his cosmic environment, and with his essentially rational fellow members of the species man, has momentarily metamorphosed into an individual, an isolated later being endowed with the freedom to shape the stars and the “essential” cosmic substance as he momentarily sees fit. In the changing constructions of individual “readings,” the monumentally constructed cosmos loses all determinacy, its shifting figures manifesting no longer the unchanging principles of a uniform rationality, but rather the arbitrary, and perhaps capricious, efforts of the human imagination to create “the new” in the face of the boredom that is the inescapable consequence of human beings’ subjection to temporality.”

como uma “retórica da agudeza”, sob a qual a categoria de matriz aristotélica “proporção” exerce função de significativo destaque.

João A. Hansen, em um trabalho de recolha e mapeamento desses textos, entende que a “proporção” (*proportio*) é reimaginada no século XVI como um dos modos de fazer significar uma coisa, isto é, a *proporção* seria uma das formas seiscentistas de pensar modos de estabelecer relações entre palavras e coisas. Hansen elenca três modos, no âmbito da retórica, de pensar o ato de significar: pela *convenção* (relação arbitrária entre signos não relacionados, isto é a linguagem artificial humana), pela *sinédoque* (inclusão ou contiguidade entre significado e significante) e pela *semelhança*, propriamente dita. A modalidade da semelhança, pela qual se constituem os discursos *ornamentados*, isto é, a fala por imagens, aproxima duas coisas a partir de um elemento constitutivo entre ambas, subdividindo-se em três categorias: a *atribuição* que aproxima dois elementos por uma propriedade qualquer comum (uma qualidade como a cor, por exemplo, a brancura do lírio e a do pescoço da amada); a *proporção* que aproxima duas coisas que não possuem qualquer forma comum, mas “proporcionalmente análogas” (HANSEN, 2000, p. 300) e por fim, a *proporcionalidade*, da mesma natureza da proporção, mas qualitativamente mais intensa ao aproximar elementos muito distantes (que produzem alegorias, enigmas e anamorfoses) (HANSEN, 2000, p. 300).

Nos termos das artes retóricas, a proporção é o modo de construir relações que evidencia a “erudição de coisas distantíssimas” conforme Hansen resgata dos ditos de Tesauro (HANSEN, 2000, p. 331). Dessa maneira podemos entender como a *proporção* diz respeito justamente ao modo de “inventar” semelhanças tênues que não são encontráveis na constituição mesma das coisas. Assim, *proporcionado* e *desproporcionado* passam a operar como valores que indicam a qualidade da aproximação compositiva entre coisas distantes e não relacionadas. A *semelhança proporcionada* é fundamental para se produzir um efeito de *verossimilhança* e *decoro* que, conforme Hansen tende a ler a partir de uma universalização do gênero epídítico entre os séculos XVI e XVII, deve possuir um efeito *persuasivo* (HANSEN, 2000, p. 337). Ou seja, a *semelhança* por *proporção* encontrada por poetas e oradores deve produzir um efeito de *convencimento* no público que lhe atribuiria então *fidúcia*. Nesse sentido, o ato de *proporcionar*, levado a cabo por um orador, diz respeito ao fazer coincidir semelhanças posicionais entre elementos disparatados; semelhanças que são, dessa forma, fundadas *pelo* discurso. Proporcionar-se o céu como se quer passa por um ato de invenção compositivo que permite estabelecer relações não-dadas de partida, mas fabricadas por meio da elocução. E é por esse ato de proporcionar que se pode produzir um efeito de persuasão.

Assim se pode engendrar as chamadas “agudezas”, o ornato engenhoso que produz deleite pelo encontro fortuito entre ideias distantes. Hansen salienta ainda que no contexto da Contrarreforma, as agudezas discursivas foram submetidas por uma série de tratados e bulas às chamadas “agudezas teológicas”, isto é, o discurso sacro intentou “regrar” as agudezas fazendo coincidir a significação de coisas distantíssimas como um subproduto do artifício do Criador. Estas agudezas teológicas, pensadas no contexto da pregação sacra, traduzem-se pela forma do ornato dialético, derivado da concepção aristotélica e depois ciceroniana, do entimema, isto é, o modo raciocinativo de decompor um termo em categorias constitutivas (o Aristóteles das Categorias lista dez: substância, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, estado, hábito, ação e paixão) e, a partir disso, traçar

analogias estruturais entre os acidentes categoriais que compõe um termo e outro, aparentemente distante deste. A forma do ornato dialético é constitutiva da analogia por proporção que se organiza pela aproximação entre dois elementos a partir de uma categoria comum que se lhes possa atribuir. Esta concepção pressupõe a hierarquização aristotélica do intelecto que entende a expressão como imagem das imagens mentais de conceitos (HANSEN, 2013, p. 29) de modo que a estrutura do entimema que aproxima, por um raciocínio lógico, termos aparentemente distantes, produz um modo de figurar o infinito no finito, isto é, o elemento sagrado na história humana (HANSEN, 2013, p. 29-30).

A expressão *aguda*, isto é, esta que pelo encontro material entre imagens mentais que aproximam do destinatário conceitos distantes, torna-se importante na medida em que permite, teologicamente falando, coligar o enunciador humano ao objeto divino:

Acredita-se então que o intelecto humano é como um espelho que, sempre idêntico a si mesmo, é simultaneamente sempre vário, exprimindo as imagens dos pensamentos das coisas postas à sua frente. Assim, o discurso interior do pensamento é entendido como um contexto ordenado de imagens, ou *fantasmas*, que existem na mente antes da representação exterior. Quando são exteriorizados, o discurso e outras formas simbólicas são definidos como uma ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo. [...] O intelectualismo artifício das obras seiscentistas decorre, por isso, não de afetação ou ludismo gratuito [...] mas de o modelo emulado ser sempre definido como um conceito análogo da Substância divina que é refigurado por conceitos distantes. (HANSEN, 2013, p. 30).

Nesse sentido, a metáfora, que emula em si o próprio procedimento constitutivo da linguagem, é vetor privilegiado por produzir novas (e inesperadas) associações entre imagens-conceito, e assim “faz ver, quando é representada exteriormente, a Causa que orienta a operação lógico-dialético-retórica que a inventa” (HANSEN, 2013, p. 31). Encontrar a multiplicidade da natureza como presença divina, através da invenção elocutiva metafórica, não marca apenas os traços do Engenho divino, mas faz assemelhar a ele o intelecto humano capaz de produzir, discursivamente, a *doutrina das semelhanças*. Mas é fundamental pensar a respeito das teorizações modernas da retórica sobre as marcas de uma crise epistêmica: ao oporem-se modos falsos de proporcionar, na qual a metáfora brilha por si mesma, a modos verdadeiros, teologicamente fundados, corre-se o risco de se inferir um mundo no qual o intelecto humano *pode* proporcionar, ou seja, produzir significações (ainda que falsas) por seus próprios meios. Ainda que de forma não intencional, as teorizações contrarreformadas acerca da retórica tornam evidente o risco da composição de palavras completamente divorciadas de sua relação com as coisas.

Para que funcione, performativamente e se chegue ao fim do discurso em elogiar ou vituperar⁵, a semelhança por proporção deve *persuadir*. Esta relação, apesar de acentuada pela teorização do século XVII não é propriamente inédita, e sua *arché* pode ser rastreada até a *Poética* e a *Retórica* aristotélicas, conforme:

⁵ Conforme as prerrogativas do gênero epidítico, isto é, o gênero que na clássica tripartição entre os modos discursivos da retórica (rastreado até Aristóteles ou Cícero), é aquele que versa sobre as coisas existentes e presentes, elogiando-as ou censurando-as.

O interesse em ressaltar que os discursos poético e retórico em Aristóteles apoiam-se na verossimilhança reside em que, do ponto de vista da elocução, a ação do entimema equipara-se à ação da metáfora (e também da antítese e da propriedade imagética da linguagem que faz a coisa “saltar à vista”). Logo, a metáfora possui ação argumentativa, e, mesmo considerando que a *Retórica* associa a relação da metáfora bem elaborada com um estilo elevado, há valorização equivalente tanto do plano argumentativo quanto do plano do ornato. “Na poesia, *eikos* e *logos* se equivalem”. O efeito da metáfora é equiparado ao de um silogismo específico, o entimema. [...] O conjunto desses aspectos elocutivos agudos constitui a metáfora conceituosa de Aristóteles [...] que será retomada pela poesia seiscentista – por isso muitas vezes chamada de “conceptista” – na ideia de elocução aguta ou agudeza. (CARVALHO, 2007, p. 53)

O entimema aristotélico seria a forma retórica, argumentativa, do silogismo lógico-filosófico, portanto, como Aristóteles deixava entrever: “a imagem obtida é um entimema ou silogismo retórico, como diz Quintiliano, quando retoma os *Analíticos* de Aristóteles (I,II, 27, 70a 10): uma dedução baseada na semelhança de dois termos como um terceiro” (HANSEN, 2000, p. 320). Carvalho (2007) e Hansen (2000) extraem da *Arte retórica* de Aristóteles a base formal para pensar o aparecimento dessa escrita da agudeza que em larga medida, amplifica e expande as definições oferecidas pelas diversas retóricas da Antiguidade. Como sentencia ainda Carvalho “a percepção das semelhanças, seguida da construção argumentativa expressa em palavras adequadas, resume o procedimento verossímil que assegura o efeito persuasivo também na arte poética” (CARVALHO, 2007, p. 51).

É nesta chave que se pode entender a *agudeza*: esta categoria que se espalhou pelas letras seiscentistas. A *agudeza* diria respeito precisamente a este efeito deleitoso produzido quando a translação, o entimema, encontra seu efeito persuasivo na mente do leitor, gerando um “efeito inesperado de maravilha que espanta” (HANSEN, 2000, p. 317). A semelhança por proporção é uma das formas de se produzir agudeza, de se produzir esse efeito de maravilha, espanto e deleite persuasivo no leitor. Gracián costuma ser lido nesse sentido como o teórico que mais longe levou o limite da agudeza, como aquele que a elevou aos píncaros, de forma a torná-la a finalidade central de qualquer discurso (CARVALHO, 2007, p. 143-4). À luz do sentido da “proporção” nas artes retóricas seiscentistas, pode-se pensar o giro teórico específico que Gracián atribuiu ao conceito.

Ingenio e concepto: Gracián e a epistemologia

Apesar das ressonâncias e similaridades emulativas que as obras técnicas de Gracián podem resguardar em relação a outros tratados de arte retórica do período, algumas diferenças surgem quando se leva em conta a maneira pela qual o autor visa apresentar sua própria empreitada. Como observa Yvancos (2014), o interesse de Gracián descrito em *Agudeza y Arte do Ingenio*, aquela que costuma ser considerada sua obra mestra de retórica, está em encontrar uma “nova casa para a agudeza” que não se limite nem à retórica, nem à dialética. Conforme argumenta o comentador, diferente de contemporâneos como Agrícola, Gracián entendia que a faculdade do juízo não se separa da invenção (YVANCOS, 2014, p. 131). Gracián diferente de toda a tratadística

que o antecede não crê na possibilidade de uma divisão entre o juízo, capaz de delimitar silogismos que acertadamente relacionam *logos a res*, e o engenho (*ingenio*) que comporia a “flor eloquente”, a adequação proporcionada a partir de um ornato de palavra (GRACIÁN, 1725, p. 4).

Como se percebe, essa posição por si é heterodoxa, na medida em que para a opinião hegemonicamente contrarreformada de matriz aristotélica, só se pode conceber hierarquicamente a relação entre juízo e engenho, na medida em que as imagens elocutivas aparecem como figura exterior das imagens mentais que lhes antecedem *logicamente* enquanto *causa*. Como dito por Hansen (2000), “imagem de imagens mentais” anteriores. Como se percebe pelas primeiras linhas do tratado de Gracián, sua proposta *não* é “francamente aristotélica”, tendo em vista que o autor propõe uma relação de contiguidade, codependência e não-hierarquização entre juízo e engenho. Para além, esta “nova casa para a agudeza” implica uma reinvenção epistemológica que não entende que a lógica precede à poética, que a dialética é o suporte de imagens-mentais para o recobrimento ornamentado de imagens-sensíveis oferecidas pela tropologia poética. Gracián quer redefinir o campo mesmo de atuação do engenho, desprendendo-o de sua sujeição secular ao juízo. Nesse sentido, *Agudeza y Arte de Ingenio* não pode ser lido como uma *arte retórica*, mas, é preciso fazer justiça ao nome, pois trata-se uma *Arte do Engenho* enquanto faculdade mental intelectiva.

Yvancos (2014) torna patente a questão ao contrapor a argumentação de Gracián a dois importantes pensadores renascentistas, Agrícola (1443-1485) e Luis Vives (1492-1540). Como clarifica o comentador, segundo a posição de Agrícola, próxima à ortodoxia de Cícero e Quintiliano, a invenção retórica deveria se subordinar à lógica; por outro lado, Vives derivaria das discussões filológicas de seu tempo a percepção de que o sentido da palavra “não poderia se deduzir exclusivamente da definição lógica e abstrata da coisa”⁶ (YVANCOS, 2014, p. 136). Dessa maneira, como sentencia Yvancos, para Vives, o que torna “possível a realização das artes não é a atividade racional, demonstrativa, mas a atividade inventiva” (YVANCOS, 2014, p. 136)⁷. A posição de Gracián certamente está mais próxima de Vives, mas essa separação estanque entre juízo e invenção parece ser, precisamente, aquilo a que o pensador espanhol se opõe. Gracián busca, segundo a tese de Yvancos, selar o abismo que, nas teorizações pregressas, separou o silogismo da elocução. Isto é a *sede argumentativa* dos *tropos*. Seu intento é, portanto, produzir uma *arte*, extraída da experiência, que possa delinear princípios formais regentes da união eficiente entre esses âmbitos: “Gracián quer vincular os conceitos ao artifício, isto é, propor que o Engenho não é somente uma qualidade substancial, alheia à arte, mas suscetível de ser reduzida à forma, ao artifício” (YVANCOS, 2014, p. 138)⁸.

Em outras palavras, Gracián não está meramente propondo um novo pensamento sobre o fazer retórico, mas para além, submetendo o próprio pensamento à uma possibilidade de sistematização retórica ainda, entendendo como a faculdade raciocinativa não pode estar separada da faculdade imaginativa, que o conhecimento impede necessariamente nas capacidades engenhosas da imaginação. Para o autor, é preciso regrar não apenas a produção lógica de silogismos ou a

6 “no podía deducirse exclusivamente de la definición lógica y abstracta de la res.”

7 “es porque lo que a su juicio hace posible la realización de las artes no es la actividad racional, demostrativa, sino la actividad inventiva”

8 “Gracián quiere vincular los conceptos al artificio, es decir, proponer que el Ingenium no sea solamente una cualidad sustancial ajena al arte, sino susceptible de ser reducida a forma, a artificio.”

conveniência dos ornatos e tropos, mas pensar em uma sintaxe própria e eficiente que possa, experimentalmente, unir determinado silogismo a determinado ornato. Evidencia-se em seu projeto, que não se encerra sobre a verdade da dialética nem sobre o deleite da tropografia, uma tentativa de pensar as estruturas que regem a faculdade aperceptiva⁹ capaz de tornar aquilo que é complexo e divisível em algo simples e unido.

Quem levou mais longe as consequências epistemológicas da concepção de *ingenium* em Gracián foi o filólogo Emílio Hidalgo-Serna que se debruçou sobre as relações entre a *episteme* aristotélica e sua transvaloração no pensamento de Gracián. Como vimos, a opinião dominante tende filiar o elusivo *concepto* graciáno ao conceito aristotélico, ao que Serna assevera profundas diferenças. Para Aristóteles, é pela expressão do conceito (*hóros*) que os enunciados (*logos*) adquirem uma premissa consistente (*prótasis*), o que perfaz a demonstração em um tipo de discurso específico a *episteme apedeiktiké* (SERNA, 1980, p. 70). O conceito é entendido como uma relação de predicação que afirma o ser, o que, como registra Serna não elimina ambiguidades e apresenta certa elasticidade imprecisa para um conceito tão fundamental à lógica aristotélica (*idem, ibidem*). Este discurso demonstrativo sobre o ser e a negação do não-ser, isto é, o estabelecimento de uma verdade, passa, portanto, pelos saberes dos *princípios* e, sobretudo, *causas* (*idem*, p. 71). O conceito aristotélico, eixo do saber racional, expressa “as essências e essas são reduções ou abstrações do que a razão pressupõe ou estabelece como fundamental nas coisas” (*idem*, p. 73)¹⁰. Este aspecto produz, para Aristóteles, o teor *universalista* do saber (*episteme*), precisamente o critério, como é sabido, que o faz afirmar a poesia (que imita de modo provável *universais*) como mais filosófica do que a história (a imitação verdadeira dos particulares) (Arist. Poet. 1451b).

Daqui se pode delinear os contornos singulares do *concepto* graciáno que, como discutido, fia-se no *ingenium*, na capacidade imaginativa e não no tipo de juízo analítico abstracionista que parte das coisas para a dedução de universais. Gracián inverte a ordem aristotélica, ao entender que o juízo analítico opera *depois* da atividade do engenho, isto é, da imaginação criativa. O *engenho* primeiro encontra as *agudezas*, isto é, as correspondências imaginadas entre coisas, mas também entre palavras e coisas, para a partir daí proceder com aporte do entendimento, de modo que “o conceito graciáno não é, portanto, um ato racional do entendimento ou do *logos* tal qual o vimos em Aristóteles” (SERNA, 1980, p. 75)¹¹. Podemos compreender como Gracián parte da ornamentação em retórica, do pensamento por imagens para sugerir uma outra maneira filosófica de pôr em questão a demonstração enunciativa. Como sustenta Serna, a *agudeza* para Gracián não é um simples achado retórico, mas constitui o eixo das ações humanas a incluir o campo do saber (enquanto sutileza do pensar) e da ética (enquanto eixo definidor da razão prática). É por intermédio da agudeza que se pode *conhecer*, de um lado, e eleger o melhor curso de ação, por outro: “no caso do engenho, a ‘sutileza do pensar’ e a ‘coragem de entender’ não se realizam mediante a abstração e a partir de princípios universais, se não na visão e expressão conceitual das correspondências que unem ou relacionam objetos singulares entre si” (*idem*, p. 76)¹². Isto abre espaço para entender

⁹ Aquela que produz o conhecimento das ou a partir das coisas sensíveis. No caso da hipótese epistêmica de Gracián, é o engenho que organiza e produz *conceptos* que tornam a realidade passível de ser conhecida.

¹⁰ “las esencias y éstas son reducciones o abstracciones de lo que la razón presupone y establece como fundamental en las cosas.”

¹¹ “No es por lo tanto el concepto graciáno un acto racional del entendimiento o del “lógos” tal y como hemos visto en Aristóteles.”

¹² “En el caso del ingenio la “sutileza del pensar” y la “valentía del entender” no se realizan mediante la abstracción o a partir de principios

como, conforme a sugestão de Forcione (1997), Gracián entende que o conhecimento advém de uma faculdade criativa e não de uma faculdade analítica: “por conseguinte, e posto que o universal não existe na natureza, o conceito engenhoso será apenas a expressão do saber do concreto e o expoente cognitivo do singular” (SERNA, 1980, p. 77)¹³.

Não se trata mais da demonstração do *hóros* enquanto premissa da epideixis, mas uma *representação (mimesis)* “da realidade na qual se respeitam as associações do ‘relativo’ em seu ser singular” (*idem*, p. 78)¹⁴. Gracián estaria submetendo a ciência (episteme) ao particular sobre o qual versa a retórica. Nesse sentido, o *concepto* fruto do engenho criativo funciona como uma espécie de “golpe de vista” que captura, de modo célere, o encontro insuspeito entre vizinhanças e o registra numa linguagem em seu teor relacional e particular. Essa correspondência, contudo – e esta é a diferença fundamental, o giro que Gracián introduz nas teses mais ortodoxas do *libro mundi* – não depende apenas do grau de correspondência percebido nos objetos, mas da habilidade do intelecto em conter e fixar na linguagem aquelas relações constatadas (SERNA, 1980, p. 79). O engenho precede o juízo, precisamente porque sem esses momentos *sintéticos* de formação imagética (conceitos) não haveria um lastro, uma coisa pensada para que o juízo pudesse decompor. Para Gracián, o que o juízo analisa é uma *representação* registrada enquanto linguagem. De modo que a verdade não pode mais ser concebida como adequação entre *logos* e *res*, entre representante e coisa representada: “em Gracián esta verdade aparece e se torna patente na correlação e correspondência entre as coisas, manifesta-se a partir das diferenças e semelhanças entre os objetos, é advertida pelo engenho e expressa no conceito” (SERNA, 1980, p. 79)¹⁵.

O conceito (*concepto*) é um *método* e um *modo de conhecer* que não se restringe aos âmbitos retórico ou poético (apesar de extrair das teorizações retórico-poéticas sua força argumentativa). O conceito surge quando o engenho, enquanto faculdade aperceptiva, capta a correspondência das coisas e a fixa em uma linguagem por um ato de força, perfazendo uma espécie de universalização da *inventio* retórica como constitutiva da própria possibilidade de um conhecimento humano, enquanto ser temporal que vive entre as coisas particulares. Gracián submete as agudezas retóricas ao plano mais geral de um pensamento agudo. Ao tratar dos encarecimentos conceituosos assevera: “são os tropos e figuras retóricas a matéria, e como fundamento para que sobre eles levante os primores da agudeza, mas o que a Retórica tem por formalidade, esta nossa Arte, por matéria, sobre a qual derrama o esmalte de seu artifício” (GRACIÁN, 1725, p.78)¹⁶. A “nossa Arte”, da agudeza, tem por matéria, isto é, fundamento, aquilo que a retórica trata de modo formal.

Assim Gracián pode falar de uma agudeza do pensar, uma agudeza no falar, uma agudeza no agir ou em agudezas mistas que juntam esses planos de atuação (GRACIÁN, 1725, p. 5-7). Não se limitando a esses grandes campos, Gracián persegue as aparições da “agudeza” conforme seu casuísmo, suas manifestações absolutamente particulares e contingentes, o que torna difícil

universales, sino en la visión y expresión conceptual de las correspondencias que unen o relacionan a los objetos singulares entre sí.”

13 “Por consiguiente, y puesto que lo universal no existe en la naturaleza, el concepto ingenioso será sólo expresión del saber de lo concreto y el exponente cognoscitivo de lo singular.”

14 “de la realidad en la que se respeten las asociaciones de lo “relativo” en el ser singular.”

15 “En Gracián esta verdad aparece y se patentiza en la correlación y correspondencia entre las cosas, se manifiesta a partir de las diferencias y semejanzas entre los objetos, es advertida por el ingenio y exprimida en el concepto.”

16 “Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio.”

pensar a disposição hierárquica tradicional às retóricas. Gracián retira os exaustivos exemplos de agudeza não apenas de discursos escritos sacros e profanos, composições poéticas e ficcionais, mas também dos atos de pessoas notáveis, sejam imperadores ou santos, de movimentos estratégicos na história, de lendas áureas, das vidas em seus ditos e feitos. A agudeza, portanto, não incide apenas enquanto categoria retórica. Se Aristóteles tornou retórica e poética disciplinas vizinhas à filosofia, operando, muitas vezes sob a égide do discurso demonstrativo de um conceito, Gracián inverte Aristóteles e traz a força da imagem como componente principal do discurso do ser, do saber humano e, portanto, da própria filosofia enquanto disciplina que se ocupa de tal problemática.

Neste sentido se pode compreender o aforismo número 251 de seu *Oráculo Manual*, “Há de se procurar os meios humanos como se não houvesse divinos e os divinos como se não houvesse humanos” (GRACIÁN, 2019, p. 146). O *engenho* funciona no pensamento epistemológico de Gracián como o limitador da ação humana, no campo do saber, mas também da vontade, no limite de uma natureza criada, mas cujo Artífice se esconde. Uma das primeiras lições ensinadas por Critilo a Andrônio, na *Crisi III* é precisamente que Deus está irremediavelmente *absconditus* (GRACIÁN, 1938, p. 142). Nesse sentido pode-se compreender o porquê de, em sua existência feral alijado da linguagem, Andrônio sentir-se como um ser incompleto e deficitário. É a arte de produzir agudezas que remedia essa condição deficitária que vem suprir a falta e religar o humano ao mundo criado, permitindo sua integração ao sentido. A agudeza do engenho humano restitui a liberdade quase enquanto um órgão natural, o *pharmákon* diante da condição do exílio do Príncipe da Criação. O Deus *absconditus* entendido como causa do mundo criado opõe-se à *physis*, de modo que a subtração de Deus de sua criação, sua oposição a *physis* leva à “ausência de plenitude [quel], paradoxalmente, gera riqueza ilimitada na variabilidade” (RUEDA, 2021, p. 992)¹⁷. A presença das criaturas, em sua capacidade autopoética, paga-se com a ausência de Deus, enquanto fundamento subtraído (*idem*, p. 987-990).

Penso que se pode, por fim, compreender o enigmático *cada um proporciona como quer* sentenciado pela máxima de Critilo. Conforme observa Gracián na abertura de *Agudeza y Arte de Ingenio* a “é a agudeza pasto da alma” (GRACIÁN, 1725, p. 2)¹⁸ e “entendimento sem agudeza, nem conceitos, é Sol sem luz, sem raios e em quantos brilham nas celestes luminárias são materiais como os do engenho” (*idem*, p. 2-3)¹⁹. O brilho das estrelas é consubstancial à possibilidade do engenho em *proporcioná-lo*. Sem a atitude do engenho humano em coligar o brilho das luminárias estelares, o céu noturno apresenta-se apenas como um desarranjo confuso e incompreensível no qual nada se pode ler. O engenho intervém na criação, enquanto parte dela, para reordená-la e torná-la apreensível, produzindo seus mistérios no momento mesmo da elocução. Substitui-se uma razão das correspondências pela fabricação de sua possibilidade de representação. As semelhanças devem ser *inventadas* epistemologicamente à maneira que a retórica ensinou por séculos a inventar discursos. Sem *ingenio* não há nada a ser visto no céu contemplado por Andrônio.

17 “La ausencia de plenitud, paradójicamente, genera riqueza ilimitada en variabilidad.”

18 “és la agudeza el pasto del alma”

19 “Entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio.”

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad: Ana Maria Valente. 3^a Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2008.

CARVALHO, M. S. **Poesia da agudeza em Portugal**: Estudo retórica da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no Século XVII. São Paulo: Humanitas Editorial: Edusp/Fapesp, 2007.

FORCIONE, A. K. "At the Threshold of Modernity: Gracián's El Criticón" In SPADACCINI, N.; TALENS, J. **Rhetoric and Politics: Baltasar Gracián and the New World Order**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997, p. 3-70.

GRACIÁN, B. **A arte da prudência**. Trad: Ivone Castilho Benedetti. 2^a Ed, 2^a tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

GRACIÁN, B. **Agudeza y Arte de Ingenio**. Amberes: Na Casa de Juan Bautista Verdussen, 1725.

GRACIÁN, B. **El Criticón**. Tomo Primero. Edição crítica e comentários: M. Romera-Navarro. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, published in Co-operation with the Modern Language Association of America, London: Humphrey Milford: Oxford University Press, 1938.

HANSEN, J. A. "Retórica da agudeza". Em *Letras Clássicas*, n. 4, p. 317-342, 2000.

HANSEN, J. A. "Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso". Em *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20., n. 33, juz. / dez. p. 11-46, 2013.

RUEDA, L. S. "La *physis* del mundo en la concepción barroca de Baltasar Gracián" EM *Hipogrifo*, 9.2, p. 981-997, 2021.

SERNA, E. H. "Filosofía del ingenio: El concepyo y metodo ingenioso em Baltasar Gracián" Em *Revista de Filosofía*, Vol. 18, n. 1, 1980.

YVANCOS, J. M. P. **La Invención Literaria**: Gracilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián. 1^a Ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.