Práticas Letradas Seiscentistas

João Adolfo Hansen*

Resumo: O fim do texto é a discussão histórica de práticas de representação italianas, espanholas e luso-brasileiras do século XVII hoje anacronicamente unificadas como “Barroco”. Analisa modelos teológico-políticos e retóricos da agudeza que caracteriza a racionalidade de Corte dramatizada nelas, particularizando a análise com *El Discreto*, de Baltazar Gracián.

Palavras-chave: agudeza – decoro – emulação – engenho – juízo – prudência – sindérese

“O assim chamado desenvolvimento histórico fundamenta-se em que a última forma considera as formas passadas como etapas para si mesma. E sendo esta forma raramente e apenas em condições determinadas capaz de criticar-se a si mesma – não se trata aqui daqueles períodos históricos que se apresentam a si mesmos como tempos de decadência – ela as concebe sempre de maneira unilateral” (MEW, vol. 13, p. 636).

Quando fui convidado para falar sobre as letras seiscentistas neste evento, pensei que pouco teria para dizer a filósofos debatendo Espinosa. Não sou filósofo, conheço Espinosa mal e é outra a questão proposta pelos discursos de que me ocupo: o verossímil, não a verdade. O estado deles hoje é

* Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.

o de ruínas de um todo extinto; pensei em reanimá-los aqui, na metáfora da minha fala, inventando a presença do que hoje falta radicalmente neles, o próprio “século XVII”. O que faço sem empatia, pois só me interessam porque permitem uma dupla destruição. Com eles, tento evidenciar o artifício da naturalidade que certos regimes discursivos tinham para seus agentes históricos e também criticar os modos anacrônicos como hoje são apropriados e alinhados progressivamente em uma historiografia literária conservadora do contínuo organicista ou desistoricizados no cinismo pós-utópico. Só me interessa fazer falar sua ausência como material de uma intervenção que, ao estabelecer sua descontinuidade em relação ao presente, faz deles a ocasião do que eu creio ser um dever programático de memória em tempos interessadamente desmemoriados. Na cultura, que agora se positiva na academia e nos mídia como eficiência da troca neoliberal, a questão política do valor dos usos do passado aparece neutralizada. Penso, por isso, que a pulsão de morte deve ser o *a priori* irônico da condição de possibilidade da fala sobre eles. Pondo-se com humor sob a figura da morte e a liberdade do seu inacabamento perpétuo, minha fala é formulação provável da ausência do que representa. Nesse nosso presente tão produtivo e pleno de realizações, ela confirma a ausência como condição de sua possibilidade; e para isso se ordena como correlação dos resíduos seiscentistas e de discursos historiográficos e críticos que se vêm apropriando deles, desde o século XVIII, segundo várias posições. Como um teatro de passagens, a correlação é a encenação que produz duas estruturas verossímeis de ação discursiva, a desta fala e a do século XVII, encenada nela (cf. De Certeau 8).

Na minha fala, o sujeito de enunciação é um signo homólogo da ausência do século XVII; enche-se do nada do passado, é puramente funcional e não se confunde com o eu improvável de quem aqui lhes fala relacionando a morte passada com sua audição. Não proponho nenhuma relação direta, objetiva e interpretativa, do “eu” empírico que agora lhes está falando com o que, com positivismo, poderia ser entendido como “a verdade” do resíduo. Penso antes numa relação do lugar institucional universitário da minha fala, datado, contratado e precário, com o estado da questão do “barroco” hoje. Tratando-se de um morto arruinado há trezentos anos, que tipo de destinatário se deveria inventar no Brasil de 1993? Minha fala quer ser ouvida diga-

mos que em 1693, porque deseja que a presença do que falta nos resíduos seja o diferencial da ordenação verossímil das práticas de representação seiscentistas. A audição é composta, aqui, com o mesmo diferencial arruinado. Assim, pedindo-lhes alguma desculpa pelo desconforto de tanta ruína, minha fala inventa sua audição situando-a no lugar do morto, que é o não-lugar de um inacabamento perpétuo. E isso porque não há positividade alguma a ser resgatada, recuperada, interpretada. Como no verso de Góngora, hoje o século XVII é nada, cabendo à fala falsificá-lo.

O morto é fabricado pela conceituação dos *modos* retóricos e teológico-políticos, historicamente determinados, de representação e avaliação de temas nas práticas letradas seiscentistas. Aqui, é o resultado de um trabalho de apropriação – *Aneignung* (Marx 17, p. 488) – que transforma materiais simbólicos de várias situações discursivas do século XVII, imprimindo-lhes a perspectiva de uma posição produtora de um valor de uso. Posicionando seu produto no estado presente da questão do “barroco” no Brasil, a fabricação tenta determinar modos como o morto produzia valores de uso em seu tempo, para contrapô-los às apropriações contemporâneas que os desistoricizam.

Resultando da anatomia dos resíduos seiscentistas, o morto é tensão de *estrutura/uso*, ou tensão de esquemas coletivizados de modelização retórica, que em seu tempo formavam *quaestiones infinitae*, tópicos e argumentos, e das adaptações particulares dos mesmos, como imitação, emulação, pirataria e deformação. Não se deve pressupor nenhuma relação de exterioridade ou de causalidade entre estrutura e uso. Na representação seiscentista contra-reformada, a retórica, a teologia-política, o direito canônico, a ética, a hierarquia, a racionalidade de Corte são padrões coletivos de durações e determinações diversas, teatralizados como categorias da *forma mentis* dos seus agentes. Nos discursos, os padrões genéricos são preenchidos de significações particulares, segundo perspectivas variadas da hierarquia, que avaliam para o destinatário contemporâneo a significação e o sentido dos temas dramatizados. Os mesmos esquemas retórico-dialéticos dos arabescos conceptistas de um Quevedo, de um Gracián e de uma Violante do Céu, ou das metáforas da feira de anexins de D. Francisco Manuel de Melo, do profetismo de Vieira e das argúcias de Tesouro acham-se na poesia de brasi-

leiros, peruanos e mexicanos, como Gregório de Matos, Caviedes e Sor Juana, rebatendo-se sistemicamente nas artes plásticas, na música, nos discursos cotidianos, em pragmáticas de trajes, precedências e tratamentos, numa retoricização generalizada das representações. Então, o estilo do conceito engenhoso é supra-nacional e supra-individual. Nos discursos feitos no Brasil, por exemplo, variam as *quaestiones finitae*, os temas das instituições locais e da murmuração informal, que preenchem e particularizam os mesmos esquemas retórico-poéticos generalizados como modelos de todas as práticas discursivas. São práticas miméticas, incluídas numa concepção teológica da história, que ordena o tempo e a pessoa de outras maneiras; por isso, seria equivocado pressupor-se nelas a originalidade autoral, a psicologia, o realismo, o reflexo, a estética e a literatura, categorias posteriores da ordenação iluminista do tempo. Da mesma maneira, também será inadequado supor-se que qualquer resíduo aqui referido é ilustração de uma doutrina retórica unívoca, de um regime político unitário, de uma religião coesa, de uma economia uniforme etc., que, no ato de produção do discurso, tivessem sido aplicados do exterior como causas ou unidades teóricas e empíricas prévias, constituintes de algo hoje unificado como “O Barroco”, de que os discursos seriam exemplos. A retórica que ordena os resíduos com os decors, a teologia que os fundamenta com a analogia, a monarquia absolutista que os hierarquiza com a “razão de Estado”, o direito canônico que os legisla com os usos do costume, a ética que os proporciona com a prudência, a racionalidade de Corte que os organiza com as agudezas não são sua causa, ou seu “contexto”, prévio e exterior, mas sua mesma articulação prática em usos diferenciados, a partir dos quais hoje se pode inferir a estrutura como um *constructo* que dá uma vida artificial ao morto. Por isso, ainda, esta fala não pressupõe nenhum “real” como totalidade prévia ou exterior refletida por eles. O discurso não reflete, pois não é espelho, mas prática contemporânea do seu próprio tempo. Não se trata, portanto, de instanciar a empiria ou um “real” de que os resíduos fossem um efeito, um reflexo, um desvio, uma ilustração, um exemplo e, enfim, algo secundário, proposto à recepção como reconhecimento do já dado. Como resíduos de um trabalho, de um tempo e de um lugar hoje extintos, os discursos de minha fala são restos de

práticas de representação, por isso me aproprio deles como evidências da representação de práticas.

Em outras poucas palavras: quando minha fala se enuncia a partir do arquivo morto como fala homóloga do morto e constitui um destinatário que ocupa o lugar do morto, o “século XVII” tem uma articulação descontínua. Como uma montagem de pedaços de ossos, sua coerência verossímil resulta aqui de uma reordenação provisória dos materiais do arquivo, que inventa um corpo de ar para o morto e, quem sabe, um rosto alegórico da sua ruína.

Com a expressão “práticas letradas”, minha fala relaciona, portanto, a estrutura dos discursos seiscentistas com algumas questões críticas do presente, na forma de uma atividade histórica⁽¹⁾, propondo-os não tanto segundo sua representação e significação, como uma *Darstellungsästhetik*, mas segundo sua função e recepção, como uma *Wirkungsästhetik*. Com o conceito de *prática*, evito a unificação estilística ou cronológica pressuposta na expressão “O Barroco”, quando tento determinar materiais, situações, preceitos, procedimentos, categorias e modos dessa transformação em situações particulares no século XVII.

Para tanto, a consideração dos dispositivos retóricos de invenção dos discursos e das condições materiais de sua produção e consumo também deve, inicialmente, extrapolar a área especificamente estética ou literária de abordagem contemporânea, considerando-se que tanto “literatura” quanto “estética” são conceituações posteriores e exteriores ao tempo dos resíduos.

No caso, o termo “letras” classifica um regime de discursos ora escritos, ora orais, no qual não se faz a distinção de “discurso literário de ficção” e outros. Uma vez que a retoricização generalizada deles os constitui antes como gêneros específicos e especificadores de vários decoros miméticos aplicáveis em situações variadas da hierarquia, não se pode tomá-los como discursos autonomizados de saberes esteticamente especializados e que se diferenciam autoralmente de outros, técnicos, filosóficos, religiosos e científicos. No XVII luso-brasileiro, por exemplo, não há a divisão do trabalho intelectual que começa a ocorrer com o Iluminismo e a nova sociedade de classes que o mesmo fundamenta na Europa.

Amplio a significação de “prática letrada”, assim, para tratar de discursos que hoje são lidos como “literários”, considerando-os como incluídos num regime geral de distribuição do signo que, no XVII, especifica a representação adaptando-a a pragmáticas hierárquicas, institucionais e informais, muito variadas. Ainda que por vezes os discursos sejam “ficção” e “belas letras”, não se incluem nas “letras” entendidas como o assim chamado “desinteresse estético” da “literatura”. Também são exteriores à noção de “barroco”, aplicada geralmente, nos termos de Wölfflin ou D’Ors, como a unidade estilística de uma classificação morfológica ou a-histórica de “classicismo” e “anticlassicismo”.

A não-autonomia dos discursos se vê, por exemplo, na oratória de Vieira, que lança mão de textos poéticos e dramáticos hoje classificados como literários, ou filosóficos, políticos e históricos, como os de Virgílio e Plauto, os de Sêneca e Cícero, os de Tito Lívio e Tácito, para deles extrair a metáfora de uma unidade revelada profeticamente pela Providência como universalidade histórica do tempo português do V Império. A hermenêutica seiscentista os utiliza como casos, índices analógicos ou *exempla*, que prefiguram as realidades figuradas pelos eventos do conceito predicável da Escritura, matéria do sermão, enquanto as amplificam. No caso da oratória sacra, a exegese aplicada por Vieira às matérias variadas dos sermões não faz distinção – senão as de gênero e de decoro – entre “discurso literário profano”, “discurso religioso sagrado”, “discurso filosófico profano” ou “discurso histórico profano”, pois considera, no exame dos discursos, que toda a história está subordinada à finitude do tempo, então determinado teologicamente como qualidade análoga da infinitude divina. Logo, nos discursos se lê a repetição de uma mesma substância eterna que os faz semelhantes, na diferença da sua ocorrência histórica e usos. Algo, Causa Primeira ou Coisa, como uma identidade indeterminada, os determina como análogos, efeitos e signos, enquanto se repete na diferença deles. Ainda não se constituiu a História iluminista como disciplina que se ocupa daquilo que não mais se repete. Assim, no caso da oratória sacra de Vieira, os discursos hoje entendidos como “literatura”, “filosofia”, “história”, “retórica” – como o são para nós os de Ovídio, Sêneca, Tácito e Cícero – são lidos e ouvidos como

autoridades de uma profecia, não havendo sequer a idéia, que é posterior, de autonomia estética do texto de ficção⁽²⁾.

O letrado seiscentista se pensa como um artífice que recicla o costume: senhor de um saber-fazer fundamentado como ciência de técnicas produtoras de artefatos práticos, imediatamente públicos (num tempo em que a distinção de *público/privado* não existe), sem direitos autorais (num tempo em que, embora possa ter a posse, o artífice não tem a propriedade do objeto cultural), sem originalidade (num tempo em que, em sua diferença temporal, a obra particular é “novidade”, como emulação de esquemas anônimos de representação que repõem, na imitação, os padrões autorizados e sistêmicos da retórica, mas não a expressão das idéias de uma consciência individual e autônoma concorrendo no mercado dos bens culturais com a mercadoria da sua “originalidade”).

Neste sentido, embora hoje pelo termo “letras” se entenda quase que imediatamente a produção escrita, de modo que autonomiza esteticamente os textos como mercadorias postas em circulação na forma do impresso, é oportuno lembrar que a concepção neo-escolástica da linguagem como forma e substância participativas na Substância, vigente em lugares contra-reformados do século XVII, faz com que toda voz, na medida em que o som da fala é uma natureza então interpretada como um efeito da Causa Primeira, também seja um signo, ou “letra”, que se “lê”. Então se entende o som das línguas como uma escrita natural ou um efeito da Causa divina sob o traço exterior da convenção humana. No som das línguas, delineia-se a expressão de um desenho interno, o *disegno interno* da *virtù visiva* dos italianos do século XV, entendido como *segno di Dio*, ou a forma com que o Bem imprime na consciência a marca da Luz da sua Graça na *sindérese*. Em outras palavras, na codificação seiscentista dos discursos católicos convergem Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino: o “verbo interior”, luz divina acesa na consciência como luz natural da Graça que proporciona as linguagens, ainda é determinante na experimentação ibérica e italiana. Por isso, pode-se também dizer que o Foucault de *As Palavras e as Coisas* não passou os Pireneus, pois sua idéia de que a similitude renascentista foi suplantada pela representação no XVII é anacrônica, não considerando,

evidentemente, a Itália, a Espanha e o Portugal pós-tridentinos (cf. Foucault 10). Nestes lugares, como disse, a reciclagem do tomismo também se dá como reatualização das concepções agostinianas e escolásticas da linguagem, que generalizam a similitude como infinitismo da Luz e da lei natural, fundamento das leis positivas do Estado e de suas práticas de representação.

A nossa partição de *alfabeto/analfabeto* não dá conta dessas práticas. Pelo termo “letras”, deve-se também entender o discurso originalmente não-escrito, em suas formas orais seiscentistas, destinadas à “leitura” da audição. Guiada pela prudência, que se ilumina do “verbo interior” da alma, a audição seiscentista pesquisa o *desenho interno* na proporção das formas decorosas regradas segundo gêneros. Análogas do divino, nelas se realiza a anamnese do Bem que é a ascese da subordinação prática. Por isso, importa também dizer que, embora o discurso prolifere em similitudes à primeira vista arbitrárias, em que a relação de designação *nome/referente* muita vez parece ter enlouquecido, é historicamente inviável supor-se que tal arbitrariedade aparente é uma autonomização radical da linguagem em relação ao fundamento divino ou às próprias coisas, como é próprio da radical exterioridade dela na modernidade. Pressupondo-se então a Causa Primeira como a única Coisa, todo o mundo e a história são seus efeitos, como causas segundas, e seus signos, como participação ou analogia de proporcionalidade e proporção. Não há autonomia estética dos discursos, enfim, nem “estética”.

Em outras palavras, põe-se nas letras seiscentistas luso-brasileiras, de modo sempre agudo, a questão nuclear da *proportio*, ou proporção, que estabelece o vínculo, secreto ou não, dos conceitos entre si e, generalizadamente, das coisas, entendidas também como signos quando lidas participativamente por meio da alegoria factual. Como disse, supõe-se então, em todos os casos, que a adequação dos estilos às matérias baixas ou elevadas dos discursos evidencia as operações de um juízo eticamente proporcionado como prudência análoga da racionalidade de sua Causa Primeira. Logo, outra é a doutrina do signo e falar-se, como hoje, de “ruptura”, de “jogo de palavras”, de “excesso”, de “informalidade”, de “futilidade” é historicamente fútil.

A mesma participação faz com que então se proponha a substância da expressão das línguas como signo, na medida em que o som delas é natural,

pois também um efeito da Causa divina. Logo, o que hoje parece cratilismo, motivação do significante, relação astrológico-cabalista supersticiosa ou mística de significados, é corrente no XVII como matematização substancialista do conceito segundo a proporção analógica da sua Causa. Pressupõe-se, então, que a substância espiritual da alma participa do Verbo por meio da luz natural, onde encontra o fundamento dos seus conceitos como “verbo interior”. Quando se diz algo segundo a analogia, o verbo nasce da memória que conserva o saber e é essencialmente da mesma natureza do saber donde nasce. Falar e escrever, desta maneira, são os modos de reencontrar a presença original das coisas a partir da sua idéia co-presente eternamente no espírito, pois modelam-se pela proporção e ordem da verdade eterna e necessária (Agostinho 3, xv, xiii, 22) que o ilumina com sua Graça.

Segundo tal concepção, as associações ou traduções que podem ser feitas entre o arbitrário da convenção humana e o substancial da natureza do som são uma matéria privilegiada de uma hermenêutica retoricamente regrada como invenção (cf. Saraiva 26). Como no Sermão de Nossa Senhora do O, de Vieira, em que a letra “O” e o fonema /O/ não são meros signos arbitrários de valor apenas diacrítico, como são entendidos pela modernidade pós-saussuriana, pois sua forma sensível pressupõe uma semântica substancial que nela se encarna misteriosamente, de modo sacramental (cf. Pécora 20), como forma substancial da sua natureza de som e de letra participada na Graça. Figuração análoga se encontra pintada no teto da Igreja do Ó, de Sabará, MG: círculo dentro de círculo, segundo a figura do labirinto que alegoriza as hipóstases divinas e os graus da Luz. Som e letra revelam, em sua figuração exterior de voz e desenho, o *desenho interno*, que é a forma assumida pelo “verbo interior” na consciência iluminada pela luz natural. Desta maneira, tanto o significante quanto o significado do som ou da letra “O” também são objeto de uma hermenêutica, que faculta a metáfora exterior – oral, escrita, esculpida ou pintada – daquilo que é, na mente, metáfora interior – *conceito* – da Substância. Por isso, os discursos seiscentistas ibéricos e italianos dispõem-se como relação contínua de duas grandes redes metafóricas: as metáforas que interpretam a natureza analógica de sons e letras sensíveis e as metáforas que interpretam a natureza analógica das significações inteligíveis reveladas neles.

“Letras” implica, assim, a idéia dos elencos de seres sensíveis, significações e conceitos apropriados como matéria de um comentário hermenêutico no desempenho retórico. Ao lhes desvelar a articulação tipológica, o comentário faz com que a natureza divina, participante nos sons da voz, no artifício das letras da escrita ou das formas pintadas, seja evidenciada profeticamente na luz do engenho que inventa as formas. Como um projeto sobrenatural para o tempo, a participação é representada no discurso segundo a convenção de um gênero retoricamente prescrito, ainda quando a ocasião é programaticamente fútil, ou, como se diz a partir de Wölfflin, quando o discurso é “informal”, “desproporcional”, “afetado”, “alambicado”, “excessivo”.

Por isso, julgo oportuno considerar o modo como a representação seiscentista concebe o tempo como elemento estruturante da percepção do destinatário das obras, articulando-o nelas como uma visão da luz, ou como uma teoria de um ponto fixo da observação, que então se entende, como disse, como a luz da *sindérese* acesa na alma no ato perceptivo. Este desdobra sensivelmente, no espaço, a qualidade ético-teológica da participação do destinatário na Luz. Tudo aquilo que, por exemplo, Deleuze propõe como o *pli*, a dobra ou a prega, quando trata de Leibniz (cf. Deleuze 9), poderia ser entendido, em termos do século XVII ibérico e italiano, como a encenação, quero dizer, como o dar a ver, ou a visibilidade das operações de um engenho iluminado pela Luz da Graça nas agudezas.

A agudeza, mais que mero efeito retórico, é um modo de pensar; como uma síntese disjuntiva, que sempre funde dois conceitos dividindo-os e separando-os para unir suas espécies, propõe que a representação é infinita, sempre ensinando que a unidade pressuposta da Luz teológica, espelhada nela como luz natural da proporção do juízo, encontrou mais um espelho. Nas dobras da metáfora, assim, a alusão contínua ao inexpresso e inefável da Causa surge como a visibilidade de um vazio puro da linguagem, ou da sua diferença como negatividade posicional ou diacrítica, que induz a pensar “o barroco” como uma primeira modernidade. Por exemplo, hoje, quando a indeterminação das artes modernas e pós-modernas é objeto da crítica, como a feita por Lyotard por meio da analítica kantiana do sublime, é quase que imediata a associação, supondo-se que o sublime seiscentista seja, pelo efeito dos efeitos, o pós-moderno. A tendência que tem a representação

seiscentista, em termos absolutos, ao espelhismo, à duplicação, à saturação binária do espaço, ao aparentemente desordenado acúmulo, à incongruência e, enfim, à organização sintática na forma de quiasmas, como um grande X espacial e, nos discursos, como tendência à distribuição de antíteses cujas oposições são traduzidas como semelhanças de outras oposições, tudo isso, no entanto, parece funcionar como um grande *theatrum sacrum*, como então se diz. Naquele X encenado nos quiasmas como um lugar atópico que diagrama o plano inclinado por onde os conceitos sobem do sensível atraídos pela secreta simpatia da Luz inteligível da sua Causa, e por onde descem, encarnando-se nas espécies de seus efeitos, nesse lugar ideal, que unifica todo acidente e que ao mesmo tempo redistribui todo conceito, aí e aqui se vê, no XVII, o ponto fixo da hierarquia, espelhada na discricção, na prudência, na agudeza.

É presente nas letras seiscentistas, desta maneira, a reminiscência de Babel e da língua adâmica que se falou antes de Javé ter confundido o orgulho de Nemrod nas línguas hoje existentes. O discurso então é feito como anamnese exploratória de potencialidades combinatórias dos conceitos. Na análise de seus “fantasmas”, também é uma ascese, que purifica os eventos da sua ocorrência terrena. O termo “letras” também designa, por isso, o elenco dos discursos, orais e escritos, que são discursos *autorizados*, como *autoridades* em que a Palavra se presentifica na forma de uma de suas espécies espirituais, ainda que muitas vezes apareça nas mais remotas, aparentemente insondáveis e incongruentes espécies materiais de seus desígnios. Caso da sátira, em que a obscenidade e o tema escabroso estão a serviço da Ordem teologicamente definida, e não, como é rotina romântico-positivista desde o século XIX, da “psicologia” inconformista e mesmo revolucionária de seu autor. Por isso, como *autoridades* de um desempenho técnico excelente, são discursos dignos de serem emulados na invenção do discurso.

Genericamente, a grande poesia latina de Ovídio, Horácio, Virgílio e Lucano, os textos filosóficos e retóricos de Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Plínio, Tácito e Sêneca, bem como as apropriações e interpretação deles pela Patrística, pela Escolástica, repropostas em situações novas da “razão de Estado” das monarquias absolutistas em luta contra a heresia luterana e o maquiavelismo. Tais discursos, interpretados pela *divinatio*, são armazena-

dos pela *eruditio*, segundo técnicas de memória inconcebíveis hoje. É o caso, extraordinário, de Vieira respondendo às questões do Santo Ofício sem nenhum apoio de texto, e citando de cor trechos inumeráveis de Doutores da Igreja e passagens da Bíblia. Não é, de modo algum, uma exceção no século, em que pese o seu engenho maravilhoso (cf. Cidade 7).

Como disse, nos seus efeitos fantásticos e substancialmente fundamentados como participação analógica que, interpretando o que se diz, permite que se aproxime tudo de tudo, as letras seiscentistas por vezes parecem exteriores, arbitrárias: “modernas”. No Brasil, é rotina falar-se da “originalidade” de seu padrão agudo como “revolução formal” e “ruptura estética”. Como disse, seria historicamente inadequado supor-se que suas metáforas têm já a autonomia estética da metáfora moderna, uma vez que a unidade nelas pressuposta como sua Causa Primeira captura toda proliferação, toda multiplicidade, todo acúmulo, todo duplo e toda especularidade como uma experiência combinatória e ordenada de seus efeitos. Sempre reabsorvidos em sua substância de Causa Primeira, subordinam-se na sua autonomia participativa e relativa a um projeto providencialista para o tempo em várias ocasiões da hierarquia⁽³⁾.

Como uma atividade de transformação de elencos de uma tradição de autoridades assim produzidas, as práticas letradas seiscentistas produzem valores de uso especificados no sistema retórico-poético dos gêneros e determinados como “racionalidade de Corte”, numa pragmática hierárquica generalizada, que tem por medida a “razão de Estado”, o “bem comum” e a subordinação natural das ordens do corpo político do Reino segundo a analogia do Ditado da qual, em Portugal e no Brasil do XVII e XVIII, até pelo menos 1750, o padroado é o avalista e mediador exclusivo em sua subordinação ao Rei. Como agudezas, os discursos resultantes especificam também os conflitos contemporâneos de suas apropriações diferenciadas, feitas em vários pontos do corpo político, e dos valores produzidos.

Passo a falar da partição *discreto/vulgar* e correlatos, como *racional/nescio*, ou *natural/afetado*. Os tipos e caracteres modelam as várias posições e valores hierárquicos encenados nos discursos seiscentistas, conferindo-lhes um sentido específico em cada ocorrência. Para tratar deles, uso de um texto magnífico de Baltasar Gracián, *El Discreto*, de 1646.

Alegorizando a vida humana com a tópica antiquíssima das estações do ano⁽⁴⁾ no último capítulo de *El Discreto*, Gracián a põe sob o signo da morte quando faz o elenco das matérias da “agudeza prudencial”⁽⁵⁾. Com a tópica, especifica a educação letrada do discreto como a de um tipo que se prepara para morrer bem: sua anamnese de casos exemplares da *ars moriendi* é ascese que, pelo autocontrole das paixões, integra-se virtuosamente na hierarquia da “razão de Estado”. Exemplar é o caso do varão que decide repartir a comédia em três atos: no primeiro, conversa com os mortos; no segundo, com os vivos; e consigo mesmo, no último.

Dedicando o primeiro terço da vida ao comércio com os livros, uma vez que tanto se é mais homem quanto mais se sabe, aprende as artes dignas de um nobre engenho e que se diferenciam das que são escravas do trabalho. Numa sociedade em que a conversação é fundamental, devendo mostrar-se “aguda” e simultaneamente “natural”, a aprendizagem da língua que se fala na Corte é o seu primeiro cuidado. Assim, preparando-se para “entrar no mundo”, o discreto dedica-se inicialmente ao estudo de línguas, com que se forma e informa: no caso, as “duas universais”, latim e espanhol, e outras, “singulares”, grego, italiano, francês, inglês e alemão.

Depois, História, que entende, ciceronianamente, como “gran madre de la vida, esposa del entendimiento y hija de la experiencia”: compreensão das monarquias, repúblicas e impérios, com seus aumentos, sucessos, declínios e mudanças; número de seus príncipes, ordem e qualidade deles, bem como seus feitos de paz e guerra. Aprende-a sabendo, como escreve Saavedra Fajardo no prólogo de *Corona Gothica Castellana, y Austríaca*, de 1670, que “el oficio del Historiador no es de enseñar refiriendo, sino de referir enseñando”⁽⁶⁾. Feita como memorização de exemplos de política cristã, para a qual se utilizam os lugares de uma arte da memória que toma por modelo a *Retórica a Herênio* (cf. Yates 31 e 32), a aprendizagem é meio para um fim superior, como senequismo ético, aperfeiçoamento estóico do *desengaño* cristão da alma, e tacitismo político, representação decorosa dos afetos e interesses na subordinação das paixões à doutrina da “razão de Estado” absolutista.

Em terceiro, o discreto passeia “los deliciosísimos jardines de la Poesía, no tanto para usarla cuanto para gozarla, que es ventaja y aún decencia”.

Com o exercício, visa a não ser ignorante a ponto de não saber fazer um verso, mas também não tão inconsiderado a ponto de fazer dois, como dizia o Conde de Orgaz, Don Alvar Pérez de Guzmán, que tinha por néscio quem não sabia fazer uma copla, e por louco o que fazia duas (Gracián 13). O discreto lê todos os “verdaderos poetas” – entre eles, o “profundo Horácio” e o “agudo Marcial” – valorizando o padrão cortesão de urbanidade artificiosa, que alia a solidez do conhecimento consuetudinário da poesia, articulado na prudência, com a brevidade elegante e epigramática da sua formulação, a agudeza. À poesia, junta as Humanidades, ou as Letras, ganhando erudição não tanto extensa, antes aprofundada, como experiência da freqüentação de casos autorizados de atos e hábitos virtuosos, uma vez que só a extensão nunca pôde passar da mediania, que é praga de homens universais querer estar em tudo, e estar em nada (*idem* 14, p. 160).

Estuda Filosofia em seguida, começando pela natural para alcançar a causa das coisas; neo-escolástico, prefere a moral, como guia da prudência, investigando-a em sábios e filósofos. Discípulo de Sêneca, apaixonado por Platão, também a lê em Epicteto, Plutarco e Tácito, não desdenhando o útil Esopo⁽⁷⁾, sem que se fale do óbvio e divino Aristóteles, e Túlio, o nome familiar de Cícero no XVII. Aprende também Cosmografia, natural e formal, medindo terras e mares para saber onde tem os pés; de Astrologia o discreto saberá o que permite a cordura; finaliza os estudos com o que será toda a vida uma contínua lição de Sagradas Escrituras (*idem* 13), com que se prepara para os desempenhos do *desengaño*. Porque o mais, como diz Calderón de La Barca, é o mundo⁽⁸⁾.

Entrando-se no grande teatro do mundo, máxima discrição é saber morrer; meditando-se a morte muitas vezes, talvez se possa acertar fazê-la bem uma só. Toda ocasião, como um conjunto de circunstâncias que favorecem o livre-arbítrio no desempenho de causas livres, apresenta-se ao discreto como prova. Porque a inteireza dos afetos é indiscrição danosa das conveniências (cf. Saavedra Fajardo 23, p. 406), contudo, néscia seria a ingenuidade que descobrisse o coração, e perigoso o império sem recato (*id., ibid.*). No mundo, tudo vai por extremos de precipícios da fama e da honra nas mãos da Fortuna madrasta e não pode haver outro arbítrio nos enfrentamentos dos acasos senão o da prudência, em que toda a representa-

ção se resume. O discreto é prudente, pois avalia cada ocasião como a última, desenganando-se da vaidade de todas com o *memorare novissima et in aeternum non peccabis* do Eclesiástico.

Aplicando-se à ocasião como técnica do entendimento prático, a prudência recicla exemplos e instrumentos antigos, adequados à ascese da *ars moriendi*. Sensata e lenta, visa o útil da verdade sob a aparência⁽⁹⁾, como regra e medida das virtudes, enfim, que sem ela são vícios. Pois a História ensina que os mais elevados tornam-se perigosos para o governo quando ultrapassam os limites da razão e perdem-se nas paixões fracas e fortes, por tibieza ou temeridade, que se tornam tirânicas; e a plebe nunca a tem, por isso é tão volúvel sua murmuração sediciosa. Como a prudência é virtude própria de príncipes, e a que faz o homem mais excelente, a natureza a reparte com avareza; se a muitos deu grandes engenhos, a poucos deu grande prudência. Logo, o discreto sabe que ela também é adquirida no exercício de atos (Saavedra Fajardo 25) de uma educação adequada de letras e armas, que reedita um mito heróico e faz da vida uma obra de arte⁽¹⁰⁾ acabada do ponto de vista dos fins. Catolicamente, a natureza é perfectível, porque é mortal; redime-se a besta cultivando-se (Gracián 14, p. 177). A mesma sabedoria é grosseira, no entanto, se desalinhada (*id., ibid.*): não basta a substância, requer-se também a circunstância (*id., ibid.*, p. 157); em todas as coisas, decisivo é o *como*. Como diz o ditado de Veneza, *degli effetti nascono gli affeti*.

Prudente é, assim, aquele capaz de também afetar a imprudência, fazendo do artifício um não-artifício, fundando sua astúcia na maior candura (*id., ibid.*): *dissimulação honesta*⁽¹¹⁾, como propõe Torquato Accetto, emuladíssimo no mundo católico às voltas com a *simulação* de Maquiavel e êmulos. Senso absoluto de proporção: às vezes sai melhor o aviso em um chiste que no mais grave conselho. Senso absoluto de decoro: não há maior desaire que o contínuo donaire (*id., ibid.*, p. 174). Senso absoluto da aparência: como dizia Tibério, não sabe morrer quem não sabe fingir⁽¹²⁾. Logo, senso generalizado da metáfora: vai-se empenhando a vida como na comédia, no fim o faz-de-conta vem a desenredar-se, espera-se; a atenção ao acabar bem (*id., ibid.*, p. 209) é a discrição máxima. Como diz o ditado, ciência sem siso, loucura dupla.

Lugares-comuns seiscentistas, outros poderiam ter lugar aqui. Em todos, também nos que não refiro, sempre se supõe a *sindérese*, propensão a agir em tudo conforme a razão como guia⁽¹³⁾. Prudente é o engenho que aprende a exercitar o talento contra a simulação do mundo, aconselhado pela luz natural da Graça inata, aquela centelha da consciência que faz desejar o Bem e aborrecer o mal. Com ela, teatraliza-se a verdade nas agudezas da dissimulação honesta⁽¹⁴⁾, que é a indústria de não fazer ver as coisas como são porque, no teatro do mundo, a esperança logo vê com desengano que a representação vai sendo levada entre verdade encoberta e aparências da verdade. Logo, na peça em que se agitam todos, simula-se o que não é, dissimula-se o que é (Accetto 1, p. 50). Metáfora sempre, contudo, pois a vida é o sonho da morte, um nada.

Na oposição de maquiavelismo e catolicismo, de falsidade e verdade, de hipocrisia cortesã⁽¹⁵⁾ e honestidade virtuosa, que vinca a representação ibérica do XVII, são variadíssimas as adaptações engenhosas. Como um teatro do artifício, toda uma preceptiva das representações convenientes, toda uma arte de fazer o signo valer mais que a coisa, todo um complicar das formas da aparência adequada à posição, toda uma técnica do maravilhamento persuasivo, todo um casuismo de *distinguos* neo-escolásticos, todo um conflito de representações. E, como sempre, entre dois pontos, a linha curva é o caminho mais reto.

Como teatro do engenho, em todas as ocasiões, recolhendo o juízo prudente num dito breve, o engenho encontra sua formulação mais prazerosamente apta na mãe de todo discurso, a metáfora, como agudeza que diz “sim” significando “não”, ou “talvez”. Prudente não é só o tipo que já a tem ou o que a adquire, assim, nem apenas o que tem engenho ou o que o exercita nas agudezas, mas aquele que em toda ocasião sabe morrer-se para si mesmo, figurando o juízo no artifício decoroso⁽¹⁶⁾ de um dito breve, que finge a aparência adequada à ocasião e ao caso⁽¹⁷⁾, segundo os usos.

Como o protocolo de todos os decoros, a descrição seiscentista é um saber-fazer que funde dialética e retórica, prudência e engenho, juízo e agudeza, verdade e artifício, utilidade e prazer. Nela se junta o modo prudencial ou ético do juízo com as maneiras retórico-poéticas de compô-lo numa agudeza. Certamente, há juízo sem agudeza, mas não pode existir agudeza sem

o juízo. Ética e poética, ou prudencial e retórica, a agudeza é o efeito breve e sensível – como a *imago* de Quintiliano ou a *circumscriptio* de Santo Tomás – do afeto que se entende, no discurso, como o universal. Aristotelicamente, as espécies de coisas e ações ditas e feitas segundo a necessidade e a verossimilhança⁽¹⁸⁾ de casos autorizados que a invenção imita. Como *circumscriptio*, a agudeza evidencia-se como o resultado sensível das operações de um juízo prudente, portanto eticamente proporcionado segundo a racionalidade de Corte, o que faz com que o decoro retórico que se aplica também tenha interpretação de conveniência moral e política. A agudeza é mimética; logo, implica a proporção do silogismo, principalmente quando seu efeito é incongruente e aparentemente sem medida.

Não diz o divino Aristóteles em seu *De Anima* que só o homem tem a deliberação, pois tem o juízo? Tanto o homem quanto a besta têm a *phantasia aisthetiké*, mas a deliberação só existe para os seres dotados de razão. E como a causa final visada em todos atos é a unidade do Bem maior, segue-se que de inúmeros *phantásmata*, ou imagens das sensações, não se conseguiria fazer um só, sendo necessário o juízo. Aristóteles permite aos seiscentistas a opinião de que só o animal racional opina, e que o faz com proporção, pois é o único que tem a *phantasia* proveniente do silogismo. Se a apetição animal não comporta a faculdade de deliberação, como diria Emanuele Tesauro, a humana implica, em toda produção de imagens, os critérios do juízo iluminado da luz natural, segundo inúmeras proporções silogísticas⁽¹⁹⁾, evidenciadas na agudeza como aplicação das dez categorias aristotélicas.

Pela proporção pressuposta, a agudeza deve demonstrar que a equidade da prudência corresponde ao decoro no estilo, ainda quando desproporcionado é seu efeito. Logo, outro lugar-comum seiscentista, a fantasia aguda sem medida é própria de néscios ou vulgares, como diz Peregrini secundado por Pallavicino e Vieira⁽²⁰⁾, assim como o juízo sem agudeza é árido e pedestre. Decoroso é o meio-termo da proporção aplicada; decorosa também será, por isso, a fantasia maravilhosamente aguda, cuja desproporção fantástica resulta da proporção de um juízo icástico⁽²¹⁾ e prudente: *discreto*.

Agudeza, desengano, dissimulação, engenho, ética, etiqueta, erudição, juízo, luz natural, paciência, proporção, prudência, sindérese, pensamento contínuo do fim especificam o tipo discreto nas letras como um modelo

da prática dos letrados seiscentistas. Como o Dom Francisco, o Justo Lísio, o Bocalino e o Quevedo que, no *Hospital das Letras*, só discutem os remédios de obras de poesia e alguma prosa porque são mestres do decoro da *ars moriendi*, o discreto de Gracián também é um tipo modelado por caracteres que especificam a produção e a recepção do conceptismo engenhoso. Como padrões operatórios e interpretativos das letras, os caracteres são sistêmicos e formam o elenco ou os modelos da memória, do intelecto e da vontade de letrados, como procedimentos técnicos, afetos, efeitos e circunstâncias que especificam uma tipologia da excelência humana disseminada em práticas diversas, nas quais os caracteres passam a ter valores determinados pelos usos. Formam, como dizia Robert Klein em outra circunstância, a “antropologia filosófica” da enunciação das letras seiscentistas (cf. Klein 16).

Como em inúmeros outros textos de eruditos do século anterior ao seu, antiga divisão da alma opera no de Gracián, formando-a de *razão particular e universal*. A primeira, também chamada *cogitativa*, tradicionalmente é aquela que só entende coisas particulares e corruptíveis. Toda arte aplica-se a amestrá-la, mantendo-a sob controle, uma vez que a falta de discernimento que a caracteriza é rude e específica o gosto imprudente e confuso de vulgares⁽²²⁾. A outra, *razão universal*, é própria do discreto, pois considera sempre as coisas universais despojadas de toda paixão e acidentes e, por conseguinte, distingue-as incorruptíveis enquanto lhes aplica o artifício.

Divide-se em duas partes, *intelecto contemplativo e intelecto ativo*. No primeiro, acham-se três hábitos contemplativos: um é propriamente o *intelecto*, como conhecimento dos primeiros princípios; o segundo é a *sapiência* que, embora compreenda o primeiro e o terceiro, distingue-se deles; o último é a *ciência*. Intelecto, sapiência e ciência concorrem em todo engenho natural; e o exercício, como freqüentação e emulação de textos autorizados, certamente pode aperfeiçoá-lo, quando é um tanto obtuso.

Na razão inferior, ou intelecto ativo, cujo fim não é entender, mas operar ou fazer, estão outros dois hábitos, que são práticos: o *agível*, no qual está contida a prudência, cabeça de todas as virtudes morais, e o *factível*, que em si contém todas as artes. A arte é um hábito intelectual que faz com certa razão algumas coisas que não são necessárias⁽²³⁾; ou um hábito factivo (cf. Varchi 28, p. 102), que implica a aptidão do artifício.

A consideração de uma atividade produtiva ou poética – como *poiesis*, *tekhné*, *ars*, *artificium* – e de outra prudencial ou ética – como *ética*, *etiqueta*, *moral*, *virtude* – é feita aqui para se especificar a particularidade das letras ibéricas seiscentistas quando reciclam o aristotelismo, e, por vezes, o neoplatonismo, com Santo Agostinho, adaptando-os aos interesses modernos da “razão de Estado”, doutrinados neo-escolasticamente em Portugal. A mesma consideração pode, por exemplo, ser útil para especificar-se a questão da verossimilhança nessas práticas, em termos técnicos, estritamente retórico-poéticos, e em termos práticos, de conveniência ou adequação ético-política dos discursos, subordinados também fora do campo das “belas letras” a convenções hierárquicas de decoro, como uma “retórica da ação” generalizada. Nas duas repartições – simultâneas nos discursos seiscentistas e separadas aqui como um artifício da fala – põe-se a questão da proporção e do ponto fixo.

O intelecto angélico, como uma reverberação da inteligência de Deus, não saberia conceber conceitos senão espirituais. A afirmação de Tesauro, lugar-comum seiscentista (Tesauro 27), deve ser tomada ao pé da letra, como evidenciou Klein estudando outro assunto correlato, os tratados de empresas do século XVI, pois o pressuposto teológico de que só o anjo conhece diretamente o universal implica, pelo avesso, o de que o conhecimento humano é teórico e análogo, não divino. Se fosse possível conhecer diretamente os conceitos do Outro, enfim, o próprio conceito e sua formulação aguda não seriam necessários (Klein 15, p. 148). Logo, é preciso encontrar os meios indiretos para figurar as idéias, que são meios agudamente indiretos. Podem incluir, como nos jesuítas franceses do XVII, o uso da “metáfora sem semelhança adequada”, corrente no neoplatonismo apropriado pelos místicos do XVI e definida pelo Pseudo Dionísio Areopagita como meio negativo da ascese, ou *apophasis* (cf. Pseudo Dionísio Areopagita 22, p. 256). Quando se amplia a aplicação da metáfora sem semelhança, tornam-se algo secundários o *docere* e o *delectare* próprios da representação icástica, substituídos na poesia pela “maravilha” fantástica de uma arte intelectualista de comparações puras, elemento maneirista típico da poesia de Shakespeare, Donne, Góngora, Marino, que se mantém reciclado de vários modos nas letras seiscentistas. Nelas, a doutrina do conceito como agudeza discreta reatualiza

a direção maneirista do XVI de assimilar *lógica* (como dialética) e *arte* (como retórica), entendendo por “arte” o ato de efetuar um modelo interior. Onde o seu intelectualismo, pois o modelo a ser efetuado é sempre um conceito (Klein 15, p. 149). Como, por exemplo, se pode ler no “Discurso II” de *Agudeza y Arte de Ingenio*, de Gracián (Gracián 12).

Conceito arbitrário nas práticas maneiristas, diga-se, é substancializado nas seiscentistas “barrocas”, que, nos termos neo-escolásticos de participação e analogia divina, “normalizam” a *maniera* como proporção que, sendo retórica, fundamenta-se teologicamente, como é evidente nos tratados de Gilio e Pallavicino, na oratória de Vieira e também no tratado sobre o conceito predicável de Tesauro, em *Il Cannocchiale Aristotelico*.

A referência principal dos tratadistas seiscentistas da agudeza é o Livro III, da *Retórica*, em que Aristóteles trata da elocução. Doutrinando o conceito como formulação mental que condensa conceitos extremos analisados dialeticamente, os tratadistas deslocam a metáfora, antes simples tropo ou ornamento de estilo, para a base da invenção. Neste sentido, propõem o *conceito arquétipo*, que é o resultado, antes da expressão, da análise e condensação de dois outros, que são metáforas. Por isso, a metáfora torna-se o núcleo da concepção do discurso. Ela é “*gran Madre di tutte le Argutezze*”, o que implica que homens engenhosos também são divinos, pois seu engenho do não-ente faz ente.

Três gêneros de pessoas são mais condicionadas para formular símbolos argutos: engenhosos, furiosos e exercitados. O engenho natural é força intelectual dotada de dois talentos, perspicuidade e versatilidade, que fazem a análise dialética e a ornamentação retórica das matérias, na forma de conceitos. Propondo que o juízo é sempre o árbitro das operações, embora tenda sempre a fundir engenho e prudência, o letrado seiscentista também costuma distingui-los. Assim, se o engenho é mais perspicaz e veloz, considerando as aparências e visando a admiração e o aplauso, a prudência é mais sensata e lenta, buscando a verdade e tendo por fim o útil. A distinção caracteriza, como disse, os tipos do político cortesão e do engenhoso. Embora o engenhoso seja dotado do juízo técnico que proporciona os ditos e os atos agudos, necessariamente não tem a prudência, pois busca admiração e aplauso, expondo-se em quase todas as ocasiões ao azar das circunstâncias. Se-

gundo a concepção cristianizada do *topos* greco-latino da Fortuna, é a prudência que pode comandar os acasos da deusa cega; por isso, geralmente os engenhosos são tipos desafortunados porque não avaliam as situações, o que é uma tópica articulada ao tema do *desengaño*, freqüente nas letras, como na sátira de Quevedo ou na que se atribui a Gregório de Matos, ou em composições de gênero alto, onde adquire tons elegíacos. Por isso, também, enquanto a prudência, a dissimulação honesta e seu complemento, a adulação, conduzem os homens às dignidades e às riquezas, como secretários, ministros e conselheiros de Príncipe – os discretos porteiros de palácio de que Gracián fala com ironia –, o engenho costuma fazer com que acabem no hospital.

A agudeza seiscentista não é propriamente, assim, a expressão do conceito, mas o conceito expresso. A doutrina do conceito implica a idéia de que a arte de representá-lo é uma lógica, traduzida *tecnicamente* como uma *lógica aguda*, que busca os efeitos sensíveis de suas operações, dando-os em espetáculo sempre, numa espécie de efeitoismo também dos procedimentos. A diferença, no caso, entre um filósofo e um poeta ou um orador reside no modo, tratado por Tesouro quando dá exemplos de “agudezas angélicas”, como os últimos pensam o universal da idéia representada em seu discurso, ou seja, como metáfora, hipervalorizada e aplicada como sinédoques argumentativas, entimemas ou silogismos retóricos, que só “provam” por paralogismo: se “o leão é feroz”, diz-se que “Aquiles é um leão”, e significase também que “Aquiles é feroz”. Em outras palavras, uma concepção mimética dos efeitos do discurso implica apenas o verossímil que, no caso, por resultar da condensação metafórica, é sempre tendencialmente epigramático, sentencioso e fechado, como padrão distintivo dos melhores na hierarquia. O modo como a imitação opera varia, pois, como um cálculo das passagens do “conceito interior” para o “exterior”, que determina metáforas mais ou menos congruentes. É neste sentido que disse, no início, que a imagem seiscentista não tem nenhuma relação “realista” com a empiria, pois funciona como elemento lógico-retórico de representação de uma imagem mental construída intelectualmente segundo regras dialéticas e figurais. Nas regras está implicada, também, uma arte da memória de casos, objeto de discussões no XVII. Por exemplo, costuma-se então dizer que os agudos de

engenho têm facilidade de memorizar, embora sejam fracos em reter; ao contrário dos rudes, que recebem com dificuldade o que aprendem, mas retêm mais.

Os modos de imitação dos conceitos inventados no discurso interior variam, como disse, e implicam diferentes aplicações técnicas: há um modo naturalmente engenhoso, um modo furioso e outro exercitado. Cada um deles produz um discurso característico de determinado tipo humano e situação. Evidencia-se que o engenhoso é capaz, discretamente, graças aos seus talentos naturais de perspicácia e versatilidade, de imitar conceitos do modo furioso, aplicando racionalmente um decoro que finge o irracional. O que pode outra vez evidenciar que são anacrônicas as interpretações romântico-positivistas correntes, que psicologizam as letras do XVII como excessos informais, pois não consideram que são imitações criteriosas – inclusive da falta de decoro – operadas como aplicação de decoros. Em outras palavras, costuma pressupor-se, universalizando-se o expressivismo romântico, que o discurso “barroco” é um *espremer/exprimir*, imediato e informal, de conteúdos psicológicos de uma subjetividade liberal autônoma de indivíduo burguês. Mas a representação seiscentista é artifício técnico, procedimento intelectualista que calcula dialética e retoricamente os efeitos da representação para que ela seja entendida, quando isso é conveniente, como efeito informal ou como estrutura recebida como ausência de estrutura.

Consumado em todo gênero de boas letras segundo tais critérios, o letrado seiscentista constitui a enunciação decorosa dos discursos como própria de um tipo dotado dos cinco hábitos: *intelecto*, *sapiência*, *ciência*, *agível* e *factível*. Eles o tornam apto para produzir e reconhecer a maravilha dos discursos como um efeito proporcionado do desempenho do artifício retórico, o que também propõe o seu tipo e o discurso produzido por ele como adequados a várias situações da hierarquia. Ora, sendo sempre rigidamente regrada a produção das letras de então, também é regrada retoricamente a

sua apropriação contemporânea, evidenciando-se – quando se evitam os preconceitos ilustrados, positivistas, hegelianos e católicos da crítica brasileira – que a oposição wölffliniana corrente de *clássico/barroco* e também os mesmos termos isolados da oposição têm pouca ou nenhuma pertinência histórica para determiná-las, sendo preferível não usá-los. Basta lembrar-se aqui a permanência da instituição retórica nas preceptivas e nos usos do *conchetto* seiscentista como critério da proporção do seu decoro, especificado então como efeito de uma variação ou grau no intervalo de aplicação dos preceitos técnicos.

É anacrônico, enfim, falar-se das letras do século XVII definindo-as como a unicidade de uma estilística ou de uma retórica restrita à elocução, como a dos tropos e figuras dos manuais escolares em voga, segundo o modelo de “cultismo” formalista e “conceptismo” conteudista; também é historicamente impróprio, ainda que não o seja poeticamente, autonomizar-lhes os procedimentos técnicos e efeitos de significação como novidades e rupturas estéticas que, se até os anos 60 podiam fundamentar heurísticamente a tradição do novo do programa formal de poéticas experimentalistas, hoje, quando o experimental está morto e arquivado no museu como mais um clássico da ruptura, generalizam a invenção a-historicamente, como ecletismo; também é inadequado desqualificá-las pela universalização, *à la Croce*, de enunciados organicistas que, em nome de um dever ser do humano genérico, alegam evitar o labirinto formalista em defesa da História entendida como história sacra; e também é anacrônico supor-se que, no caso colonial, os discursos são ora uma exterioridade afetada e totalmente descartável, sem capacidade de representar a Colônia, entendida como um espaço exterior e vazio de eventos que importa o tempo e os modelos metropolitanos para enchê-lo de simulacros que falseiam a expressão realista da incipiente “Realidade Brasileira” retroprojetada no XVII como nacionalismo, e em relação à qual os discursos são entendidos ora como o oco do oco ideológico que se supõe já fossem na matriz como reflexo da infra-estrutura, ora como um oráculo nativista em que o abacaxi descrito profetiza em potência, na letargia tropical do azedume verde-amarelo, o Advento do Espírito na forma de sua necessidade ideal, o Estado Nacional, as etapas e as conciliações que se conhecem.

Abstract: The aim of the text is historical discussion of Italian, Spanish and Lusitano-Brazilian practices unified as "Baroque" today. It analyses theological-political and rhetorical models of wit that characterizes the curial rationality that is dramatized in them, particularly with Baltasar Gracián's *El Discreto*.

Key-words: wit – decorum – discreteness – emulation – ingenious – judgement – prudence – synderesis

Notas

(1) *Por exemplo, como propõe Weimann (Weimann 30, p. 191).*

(2) *Cf. o excelente texto de Pécora (Pécora 20).*

(3) *Outra coisa, deve-se frisar bem, é sua apropriação poética na experimentação contemporânea, que por vezes encontra na representação seiscentista a metáfora do descontínuo. Se as apropriações heurísticas da representação seiscentista são válidas, pois na ficção que se diz "neobarroca" não se põe necessariamente a questão do anacronismo, não é válida a generalização trans-histórica da noção de "barroco" para a crítica, a história literária e a história das artes.*

(4) *A tópica é pitagórica, tendo sido desenvolvida inicialmente na doutrina dos quatro elementos de Empédocles (cf. Klibansky 16).*

(5) *Cf. Gracián 13, cap. xxv, pp. 144-145, "Culta Repartición de la Vida de un Discreto": "Diéronle al Hombre treinta años suyos, para gozarse y gozar, veinte después prestados del Jumento, para trabajar; otros tantos del Perro, para ladrar; y veinte ultimos de la Mona, para caducar; excelentísima ficción de la verdad".*

(6) Cf. Saavedra Fajardo 24. A “história mestra da vida” é uma tópica ciceroniana corrente no XVII. Cf. Boccalini 5: “Ninguno de qualquer grado, y condición que sea, se atreva a escribir Historia, si primero no fuere aprobado en la pureza de la lengua, por suficiente, del Emperador Iulio Cesar, en la eloquencia de Livio, en la politica de Tacito, en entender, y penetrar bien los intereses de los Principes del famoso Francisco Guichardino” (p. 87), porque é “...el fin el fin del Historiador infundir en los animos la virtud, no enseñar los vicios” (p. 89).

(7) É exemplar La Política di Esopo Frigio, de 1646, de Emanuele Tesauro. Pela mediação de Tácito, em chave política típica do XVII, as fábulas de Esopo são lidas como filosofia moral, fornecendo-se com elas aforismos sobre a “razão de Estado” e a “prudência”, como no Tacito Español Ilustrado com Aforismos, de Alamos de Barrientos (1614), ou no Aphorismos y Exemplos Politicos y Militares, de Fernando Alvía de Castro.

(8) Motley demonstra que, na época de Luís XIV, não basta nascer aristocrata, pois é preciso tornar-se um, o que se consegue pelos hábitos “civilizados” e por competências técnicas na guerra, em quatro etapas: a infância passada junto às mulheres na “maisonnée”; a cultura letrada adquirida no colégio ou com o preceptor; a formação específica na academia (equitação e conhecimento de geometria, úteis na guerra, por exemplo, ou nas festividades dos “carrousels”, como o organizado em 1662 por Luís XIV) e, finalmente, a “entrée dans le monde”, a apresentação à Corte, seguida, nas famílias mais ricas, do “grand tour”, viagem ao estrangeiro, principalmente a Itália, como iniciação nas relações internacionais, seguida da produção de diários e relatos (cf. Motley 18).

(9) Por exemplo, com a Apologia e o Fédon, de Platão; com o De Consolatione ad Marciam, de Sêneca (xix, 8); com as Epístolas 30a. e 82a., do mesmo; com as Epistolae ad Familiares, de Cícero (5a., 16; 6a., 4, 21). Cf. Beaty 4, p. 85-87.

(10) Por exemplo, com os Exercícios Espirituais, de Loyola. Veja-se também exemplos em Shakespeare. No Macbeth, por exemplo, Cawdor.

(11) O Códice 206, Aforismos da Razão de Estado (Século XVII), dos reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, traz o seguinte, quando trata do tópico “Doudice” (Discurso 3.2., p. 31):

“Fingir-se um homem doudo talvez é ser discreto. Isto não de fazer aqueles que são mal contentes de seus Príncipes; mas primeiro devem medir as suas graças, e ver se são tais que quando possam fazer resistência aberta, e fazer-lha, porque esse é o melhor caminho, menos perigoso, e mais honrado. O mal contente que não pode fazer resistência declarada deve contemporizar e acomodar-se ao gosto do Príncipe em tudo sendo necessário”.

Cf. também o Códice 43, Papéis Vários, que contém Caráter dos cortesãos maquiavélicos, e refalsados, descrito por Boileau e outros escritores. O Discurso, na página 3, diz o seguinte:

“Quais são as qualidades de um cortesão! Adular a seus inimigos, em quanto os teme, e destruí-los, se pode, aproveitando-se de seus amigos, sempre q necessite deles, e virando-lhe o rosto quando os não há de mistar: buscar Protetores poderosos a quem adora com dissimulação e indústria na aparência, e freqüentemente despreza con p.as (sic), e com secreto. A urbanidade cortesã consiste na grande fábrica de observar a Lei da dissimulação, e do dolo: de Representar todo o gênero de Personagens, segundo pedirem os próprios interesses, nas ações q se oferecerem. Sofrer com aparente desembaraço, e dissimulação apazível as desgraças, e os reveses da fortuna, e esperar com pomposa alegria, e inquieta modéstia, os favores da ventura”.

(12) *Cf. “Qui nescit fingere nescit vivere”, dito atribuído a Tibério in Accetto I. Cf. também Códice 43, Papéis Vários – Caráter dos cortesãos maquiavélicos, e refalsados etc., p. 3 (Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa):*

“Em a Corte, comumente não há nada de sinceridade, tudo é engano: fazer maus ofícios à surdina uns aos outros, fabricar enredos, q nenhum poder humano os possam (sic) desenlear; padecer mortais desgostos, debaixo da dissimulação de um semblante risonho; ocultar debaixo de ua aparente modéstia, uma soberba Luciferina. É ação mui propria freqüentemente em a Corte preverter os efeitos da mesma natureza, porque não é premetido ousar nela o que se quer, nem fazer o que se deve, nem dizer o q se sente. É necessário ter segredo para saber guardar os

próprios sentimentos no que se entender, e facilidade para mudá-los segundo o alheio gosto de quem se lisonjeia com a adulação própria, mas há de Louvar, vituperar, amar, aborrecer, falar, adular, e viver, não segundo o próprio ditame, e o que persuade a reta razão, mas somente segundo o gosto, o desejo, a inteligência, e o capricho alheio”.

(13) Cf. Tomás de Aquino. *Summa Theologica*, 2^a, I, 94, art. 1, 2: “Basilius dicit quod Conscientia sive Synderesis est lex intellectus nostri”; ou: “Synderesis dicitur instigare ad bonum et murmurare de malo in quantum per prima principia procedimus ad inveniendum et iudicamus inventa”; *ibid.*, 1^a part., 79, art. XII.

(14) *Faz-se distinção, no mundo católico, entre a simulação e a dissimulação. Identificada ao maquiavelismo, a simulação é uma arte da falsidade, que aparenta o que não é, ao passo que a dissimulação encobre o que é, como uma arte de prudência própria de um verdadeiro cristão, em termos contra-reformistas. O tratado de Accetto (Accetto I) opõe-se, neste sentido, ao texto de Maquiavel – O Príncipe. Por exemplo, ao cap. 18 deste, que aconselha ao Príncipe agir como a raposa ou o leão.*

(15) Cf. o documento português citado na nota II, Caráter dos Cortesãos Maquiavélicos, e Refalsados (BNL, Códice 43 – Papéis Vários).

(16) “No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio: a lo malo socorre y lo bueno lo perficiona” (Gracián 14, p. 156).

(17) Cf. Caráter dos cortesãos maquiavélicos, e refalsados (BNL, Códice 43 – Papéis Vários, p. 4):

“Quantas são mais as formas de um cortesão Dissimular as injúrias no Estado débil do poder com a dissimulação de q as não entende, ou de q as sofre por humildade e sujeição ao maior mando de quem as pratica, e vingá-las quando a fortuna mude as cenas, e corre a satisfação delas pela medida do próprio arbítrio de quem as sofreu; Lisonjear aos inimigos, e sempre com atenção de q não conheçam a treta para q, desvanecidos com a adulação, se conservem no engano, e destruí-los na ocasião mais própria do seu descuido, ou infortúnio, para que descabeçados não possam nunca melhorar de forças(...)”.

(18) Cf. Aristóteles. Poética, 1451b.

(19) Cf. Aristóteles. De Anima, 433b-434a.

(20) Cf. Peregrini 21; Pallavicino 19 e Vieira 29.

(21) Entendido muita vez como falsidade maquiavélica. Por exemplo, em Boccacini 5, p. 84-85, "Aviso LIII":

"Echa de ver Apolo, que el uso de un pequeño grano de hipocresia, que se concedió a sus Letrados, es causa de muchos efectos depravados; y assi le revoca por un publico edicto, y fulmina contra los hipocritas penas sobremanera rigurosas"; "Por los ordinarios pasado se ha escrito, que los discretos hombres desta Corte, que siguen el nobilissimo precepto de bene vivere & laetari, por no ser notados con el dedo de la maliciosa, y pessima canalla de aquellos hipocritas, que tienen en concepto de vida relaxada, y de perniciosas costumbres la noble virtud de la sencillez, y pureza de coraçon, les fue forçoso pedir, por medio de Platō, à los señores Censores, se les diese licencia para poder servirse de un poco de hipocresia, la qual con su infeliz suceso consiguieron; porque luego echaron de ver, que el perverso vicio de la hipocresia, de que a nadie se les puede pegar tan poco, que en un instante no inficione todo su cuerpo, lo que verdaderamente han experimentado las personas referidas; que si bien tenían en sumo horror tan nefando vicio, y odio mortal a los hipocritas; con todo eso, solamente aquella pequeña parte de un grano de hipocresia que tomaron, fue bastante para inficionar en pocos dias sus puras, y sinceras costumbres".

(22) Cf. Boccacini 5, p. 133: "El pasar de un extremo a otro, y dexar los devidos medios, es consejo temerario; porque la naturaleza de los hombres es capaz de mudancias violentas". Cf. também De Certeau 8, p. 156.

(23) Como recta ratio factibilium, "reta razão das coisas factíveis". A formulação escolástica é reciclada no XVI por Raffaele Borghini, por exemplo. Cf. Borghini 6, pp. 108-109.

Referências Bibliográficas

1. ACCETTO, T. "Che cosa è la dissimulazione". In: *Della Dissimulazione Onesta*. 2ª ed. A cura di Sergio Nigro; apresentação di Giorgio Manganelli. Gênova, Costa & Nolan, 1990.
2. AGOSTINHO. *De Doctrina Christiana*.
3. _____. *De Trinitate*.
4. BEATY, N.L. *The Craft of Dying: A Study in the Literary Tradition of the Ars Moriendi in England*. Yale University Press, Yale Studies in English 175, 1970.
5. BOCCALINI, T. *Ragguagli di Parnaso. Avisos de Parnaso: Primera e Segunda Centuria (de Traiano Boccalini)*. Traducidos de lingua toscana en español por Fernando Perez de Sousa. Madrid, por Diego Diaz de la Carrera, à custa de Mateo de la Bastida, 1653.
6. BORGHINI, R. *Riposo*. In: BAROCCHI, P. *Scritti d'Arte del Cinquecento*. Milão-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1971.
7. CIDADE, H. "Prefácio". In VIEIRA, A. *Defesa Perante o Tribunal do Santo Ofício*. Salvador, Livraria Progresso Editora, 1957.
8. DE CERTEAU, M. *L'absent de l'histoire*. Paris, Mame, Repères, 1976.
9. DELEUZE, G. *Le Pli (Leibniz et le Baroque)*. Paris, Minuit, 1988.
10. FOUCAULT, M. "A Prosa do Mundo". In: *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
11. GRACIÁN, B. "Culta Repartición de la Vida de un Discreto", Cap. XXV de *El Discreto*. In: *Obras Completas*. Madri, Aguilar, 1967.
12. _____. *Agudeza y Arte de Ingenio*. In: *Obras Completas*. Madri, Aguilar, 1967.

13. _____. *El Discreto*. In: *Obras Completas*. Madri, Aguilar, 1967.
14. _____. *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*. In: *Obras Completas*. Madri, Aguilar, 1967.
15. KLEIN, R. "La Théorie de l'Expression Figurée dans les Traités Italiens sur les 'Imprese' – 1555-1612". In: *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'Art Moderne*. Préface d'André Chastel. Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences Humaines), 1970.
16. KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E. e SAXL, F. "La Mélancolie dans la Littérature Physiologique des Anciens". In *Saturne et la Mélancolie*. Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences Humaines), 1989.
17. MARX, K. *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. Trans. M. Nicolaus. Nova York, 1973.
18. MOTLEY, M. *Becoming a French Aristocrat. The Education of the Court Nobility, 1580-1715*. Princeton, Princeton University Press, 1990.
19. PALLAVICINO, S. *Arte dello Stile, ove nel Cercarsi l'Ideal dello Scrivere Insegnativo*. Bologna, Giacomo Monti, 1647.
20. PÉCORA, A. *Teatro do Sacramento (A unidade teológico-retórico-política dos sermões de Vieira)*. Tese de doutoramento. Mimeo. São Paulo, FFLCH-USP, 1991.
21. PEREGRINI, M. *I Fonti Dell'Ingegno Ridotti Ad Arte*. In: RAIMONDI, E. (org.). *Trattatisti e Narratori del Seicento*. Milão-Nápoles, Riccardo-Ricciardi Editore, 1960.
22. PSEUDO DIONÍSIO AREOPAGITA. *Oeuvres Complètes*. Traduction, préface et notes de Maurice de Gandillac. Paris, Aubier Montaigne, 1943.
23. SAAVEDRA FAJARDO, D. "Ut sciat regnare". In: *Empresas Políticas – Idea de un Príncipe Político-Cristiano*. Ed. Quentin Aldea Vaquero. Madri, Nacional, 1976.

24. _____. *Corona Gothica Castellana, y Austríaca*. Politicamente Ilustrada por Don Diego Saavedra Faxardo. Madri, Por Andres Garcia de la Iglesia, 1670; 2ª vol., 1671.
25. _____. *Empresa XXVIII – Empresas Politicas*. Ed. preparada por Quintin Aldea Vaquero. Madri, Ed.Nacional, 1976.
26. SARAIVA, A.J. “O Discurso Engenhoso no Sermão da Sexagésima”. In: *O Discurso Engenhoso – Ensaaios sobre Vieira e outros Autores Barrocos*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
27. TESAURO, E. “Caggioni Efficienti delle Argutie Humane”. In: *Il Cannocchiale Aristotelico*. 5ª ed. Torino, Zavatta, 1670.
28. VARCHI, B. *Della Maggioranza delle Arti*. In: BAROCCHI, P. *Scritti d'Arte del Cinquecento*. Milão, Riccardo Ricciardi Editore, 1971.
29. VIEIRA, A. “Sermão da Sexagésima” (1655). In: *Sermões*. Porto, Lello & Irmão, 1959.
30. WEIMANN, R. *Structure and Society in Literary History* (Studies in the History and Theory of Historical Criticism). Expanded edition. Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1984.
31. YATES, F.A. *L'Art de la Mémoire*. Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences Humaines), 1973.
32. _____. *La Philosophie Occulte à L'Époque Elisabéthaine*. Paris, Dervy-Livres, 1987.