

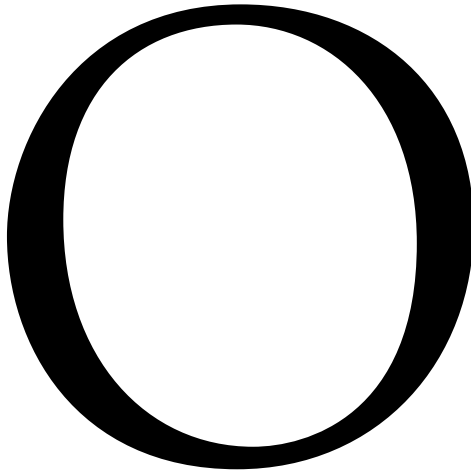
MARCELLO MOREIRA

O LOUVOR AO MARQUÊS DE MARIALVA:

MARCELLO MOREIRA

é professor de
Literatura Brasileira e
de História Literária
do Departamento de
Estudos Linguísticos
e Literários da
Universidade Estadual
do Sudoeste
da Bahia (UESB).

UM ESTUDO SOBRE O PANEGÍRICO



bjetiva-se, aqui, apresentar uma análise de poema composto na segunda metade do século XVII, de autoria de Manuel Botelho de

Oliveira, poeta que, em seu livro, *Música do Parnasso*, impresso em 1705, mais especificamente na dedicatória ao duque do Cadaval, Nuno Álvares Pereira de Melo, afirma ter sido o primeiro poeta brasileiro a fazer imprimir os seus versos. O que a análise visa a demonstrar é como a poesia laudatória, mais especificamente o panegírico, produz a figuração de caracteres agentes por meio da aplicação ao discurso da noção de “verossimilhança”, que equivale àquela de “opinião”, tal como já definida por Gerard Genette, atualizando tipos e não sujeitos, conquanto se predique aqueles pela aposição de nomes próprios. Referem-se outrossim alguns usos civis possíveis do panegírico ao tempo de sua produção.

INTRODUÇÃO

Principiamos este estudo por um conjunto de questões que julgamos central para uma melhor compreensão da poesia laudatória: ela implica um gosto dessueto que, não sendo o nosso, pode ser compreendido por uma pesquisa de cunho histórico? Quais são as condições em que se produz esse gosto? E quais são as formas de apropriação dessa poesia ajuizadas legítimas por seu auditório coevo? A apropriação implicaria o conhecimento de um código, de preceitos que teriam sido atualizados pelo poeta quando

da composição e que o auditório teria de reconhecer ao ouvir ou ler o poema para apresentar-se como detentor das disposições cognitivas e perceptuais que tornariam sua apropriação legítima? Tem pertinência, ao falar-se da recepção da poesia composta nos séculos XVI e XVII, uma categoria do juízo tal como “legitimidade” de apropriação?

As questões acima apresentadas não são as únicas que devem nortear uma pesquisa sobre a poesia laudatória, mas se nos apresentam como centrais para qualquer proposta de compreensão de vários gêneros ditos exornativos ao tempo de sua produção e recepção primeiras, conquanto não possamos, em um artigo curto como o que ora se escreve, responder a todas as questões acima levantadas. Em outros estudos já publicados sobre a poesia laudatória, tentamos responder, mesmo que de forma precária, a algumas das questões postas acima, embora algumas delas estejam até agora à espera de resposta. Condição inevitável de uma pesquisa que se faz por partes e de forma sempre precária. Procuraremos tratar por ora do modo opinativo de figuração dos caracteres agentes e de como a elocução, no louvor, é constitutiva da figuração. Em um estudo breve como o que se escreve, a argumentação apresenta evidente caráter indutivo, em que se poderia supor o apagamento, por parte do pesquisador, de toda a diversidade em prol de uma homogeneidade – procedimental, derivada do regramento a que os poemas estavam então sujeitos, é o que a crítica aqui toma como pressuposto – que, contrariamente ao que se afirma, não existiria nos poemas, mas apenas no discurso acerca deles. Poder-se-ia pensar que o acúmulo de dados, extraídos de novos testemunhos, poderia vir a minar os resultados a que chegamos. Esperamos demonstrar, em trabalho mais alentado que ora escrevemos sobre o louvor, que o procedimento indutivo por nós adotado não implica, por razões a serem demonstradas ulteriormente, a falência de nossa proposta de análise, já que uma taxonomia de análise, como, por exemplo, “o louvor”, deriva de uma classificação dos discursos por gêneros – judiciário, deliberativo, epidítico –, de práticas de composição e de usos civis dos dis-

cursos, compondo as espécies e subespécies dentro de cada gênero e suas hibridações uma casuística riquíssima, prevista pelo próprio sistema de convenções, e, o mais importante, que apresenta “permanência no tempo” e “coerência no espaço” (De Certeau, 2002, p. 87), não derivando a coerência da compreensão de uma suposta unidade imposta aos poemas pela interpretação, embora esta não seja neutra e implique por necessidade a “demonstração” da unidade pressuposta.

LOUVOR E REPRESENTAÇÃO DE CARACTERES

Aristóteles, em sua *Poética*, ao prescrever os objetos da imitação, afirma que os imitadores “imitam homens que praticam alguma ação” (Aristóteles, 1986, p. 105), e os caracteres ditos, portanto, agentes, ou, como se costuma também denominá-los – na medida em que seriam, sobretudo, característicos do drama –, *drontes*, são, por necessidade, “indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto ao caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude])” (Aristóteles, 1986, p. 105). É proporcionada à diferença de índole ou de caráter a figuração dos caracteres agentes, que se apresentam didaticamente tripartidos, de acordo com Aristóteles, em “homens melhores, piores ou iguais a nós” (Aristóteles, 1986, p. 105), procedimento de figuração também encontrado, segundo o Estagirita, entre os pintores, que adotariam, assim, como objeto de imitação, aquilo que é matéria do poeta. A figuração de caracteres é produzida pela atualização de lugares-comuns retóricos, estando eles codificados nas preceptivas retóricas desde *A Retórica*, de Aristóteles (1994, pp. 91-105), podendo-se encontrá-los definidos de forma análoga na *Retórica para Alexandre*¹, de Anaxímenes, ou ainda nos tratados de Cícero (1958) e de Quintiliano (1959). Em seção do *Ad Herennium*, expõe-se de maneira escolar os *loci* a partir

dos quais o louvor deve ser produzido, bastando invertê-los para que se produza o vitupério:

“*Nunc ad demonstrativum genus causae transeamus. Quoniam haec causa dividitur in laudem et vituperationem, quibus ex rebus laudem constituerimus, ex contrariis rebus erit vituperatio comparata. Laus igitur potest esse rerum externarum, corporis, animi. Rerum externarum sunt ea quae casu aut fortuna secunda aut adversa accidere possunt: genus, educatio, divitiae, potestates, gloriae, civitas, amicitiae, et quae huiusmodi sunt et quae his contraria. Corporis sunt ea quae natura corpori adtribuit commoda aut incommoda: velocitas, vires, dignitas, valetudo, et quae contraria sunt. Animi sunt ea quae consilio et cogitatione nostra constant: prudentia, iustitia, fortitudo, modestia, et quae contraria sunt. Erit igitur haec confirmatio et confutatio nobis in huiusmodi causa*” (*Ad Herennium*, 1989, pp. 172-4)².

Em esclarecedora passagem de *A Retórica*, que complementa aquela da *Poética* respeitante à figuração de caracteres, ao discorrer sobre o louvor, Aristóteles (1994, pp. 100-1) afirma que:

“[...] como o louvor está baseado em ações, e desde que o agir de acordo com um fim moral é característico de homens dignos, é preciso que nos esforcemos por mostrar que um homem está agindo dessa maneira, movido por um fim moral, e é útil que pareça que ele tenha agido desse modo em várias ocasiões”.

As ações a serem selecionadas como *exempla* do agir do encomiado serão aquelas ajuizadas mais aptas a produzir sobre o auditório um efeito persuasivo concernente à excelência daquele, de acordo com o que o auditório e o poeta partilhem em termos dóxicos. Mas, embora o agir virtuoso seja aparentemente condição para o louvor, este não equivale exatamente àquele, pois, como o diz o próprio Aristóteles, “o louvor é linguagem que produz a grandeza da virtude” (1994, pp. 100-1). Não se pode dizer, contudo, que

1 Para uma discussão sobre a atribuição do tratado, ver: Kennedy, 1987.

2 A tradução do fragmento acima excertado é como segue: “Passemos agora às causas do gênero demonstrativo. Já que o epídítico abarca o louvor e o vitupério, os lugares que fundam o louvor, ao serem empregados de forma inversa, servir-nos-ão para a composição do vitupério. O louvor pode basear-se em coisas externas, em atributos físicos e em qualidades do ânimo. Às coisas externas pertence o que pode ocorrer por acaso ou fortuna, favorável ou adversa, tal como linhagem, educação, riqueza, poder, glória, cidadania, amizades e elementos análogos – assim como, para o vitupério, seus opostos. Ao corpo pertence o que a natureza lhe atribuiu em termos de qualidade ou de defeitos: velocidade, força, beleza, valor; assim como, para o vitupério, os seus contrários. As qualidades do ânimo concernem aquilo que depende do nosso juízo e reflexão: prudência, justiça, fortaleza, temperança, assim como os seus opostos, se nosso desejo é vituperar. Desse modo, em uma causa demonstrativa, serão constituídas nossa prova e também a refutação”.

haja uma autonomização da figuração do objeto em relação ao objeto supostamente figurado, pois os procedimentos de figuração que implicam a *exaggeratio*, ou amplificação retórica, na própria figuração são ajuizados por aquele que os aplica proporcionados ao objeto, componente dóxico da figuração. Vivendo na e pela representação, como o afirmou João Adolfo Hansen, as sociedades de corte quinhentistas e seiscentistas teriam, por uma retoricização do vivido³, promovido a crescente indistinção da relação de termos antinômicos, que, para nós, estão no cerne da própria disciplina histórica – o real e o discurso – e, dessa maneira, nas artes, não haveria a introdução da “experiência em uma outra prática”, a que para nós seria propriamente escriturária? Assim, por exemplo, Jules de Mesnardière, em seu *La Poétique*, já definia a verossimilhança, sem o dizer expressamente, como fundada no seu elemento propriamente opinativo, o que foi discutido por Gerard Genette (1969) em um dos seus estudos reunidos no segundo volume de *Figures*:

“Les reines doivent estre chastes, pudiques, graves, magnifiques, tranquilles, & généreuses. Les moeurs d’un Gouverneur d’Empire, & ses qualitez nécessaires, sont l’extreme vigilance, la fermeté, la hardiesse, l’adresse, la modération, la prudence extraordinaire, l’exacte fidelité, la parfaite conoissance de la Science Politique; bref un utile meslange de probité & de lumières” (Mesnardière, 1639, pp. 121-2)

Se a verossimilhança é opinativa, o que impede de se transferir uma categoria como o “verossímil” do âmbito das letras para aquele das representações quotidianas cortesãs – que, para ser verossímeis, enquanto representações, demandariam também elas a atualização do opinativo? E, veja-se, esse opinativo tem de ser partilhado por grupos suficientemente amplos para que a “opinião”, apresentada por Jules de la Mesnardière, possa tornar-se uma prescrição que define o “verossímil” no campo da poesia e o “sublime” no campo dos costumes. Michel de Certeau (2002, p. 126) diz que “nenhum



3 Ver, por exemplo, a sublimação da vida a partir da transposição do sublime de Longino para o vivido em: Rapin, 1686.

código é, como tal, mais fiel ao real senão a título do seu poder operatório, quer dizer, enquanto instrumento de uma operação da sociedade sobre ela mesma”, mas, é de se perguntar, para além dos “códigos” haveria um real a operar?


A legibilidade da função, em que estão implicados os procedimentos de figuração, faz-se parcialmente presente, por exemplo, no título ou didascálias dos próprios poemas, como se vê no daquele por nós selecionado para análise: “PANEGYRICO/AO/EXCELLENTESSIMO SENHOR/MARQUEZ DE MARIALVA/Conde de Cantanhede, no tempo que governava as Armas/de Portugal” (Manuel Botelho de Oliveira). O paratexto intitulado permite que se avalie a correlação de adequação entre a legenda e sua “realização” de acordo com as expectativas do auditório, que reconhece os usos letrados e civis do gênero em que o louvor se realiza, “panegírico”, o que implica uma ativa participação dos interesses afetivos e éticos pelo objeto, *vita, bios*, interesses que a arte moderna visou a neutralizar. O panegírico, nos Estados ibéricos, é uma certa “arte de viver”, em sua lógica ou *telos* católico e contrarreformista, que ele objetiva figurar efetuando-a como *ordo*, tornando uma posição ocupada no espaço social uma posição “objetiva”, frente a outras posições, e, simultaneamente, eletiva, porque realizada nesta arte da vida como *voluntas* ou vontade de ser e fazer, nobreza como nascimento e ao mesmo tempo como ação. Como forma de figuração de caracteres multiplicada ao infinito pelo agenciamento das técnicas de reprodução manuscritas e impressas, visa à produção da ubiquidade e da eternidade do caráter figurado que se associa a um nome próprio: marquês de Marialva. É, ao mesmo tempo, prefiguração dos descendentes, que, enquanto devedores do sangue, pertencentes a um *genus*, garantirão, por adesão antecipada e agenciada pelo mesmo louvor ao modelo que lhes é apresentado, a perpetuação da crença de que *dignitas non moritur*. O panegírico, no caso do marquês de Marialva, duplica a vida pleonasticamente, porque é vida garantidora de vida duradoura, porque agenciada pela poesia,

mas para quem ainda está vivo, *memorandum* de quem ainda está aqui, ênfase, por conseguinte, no merecimento de memória imorredoura por parte do encomiado. Enquanto louvor de homens pertencentes a linhagens, o panegírico é um bem de família, que dignifica os que o herdarão. Reunidos e dispostos cronologicamente, são capital acumulado por gerações de varões e capazes de prover uma linhagem da “história” de sua gênese, cuja origem, muita vez, em tempo anterior ao século XVII, se perdia na bruma do maravilhoso, do feérico – diferença pertinente, justamente por não se fundar nos nossos modos de racionalização e por escapar a formalizações científicas de qualquer natureza. Mas quando teria ocorrido essa resistência ao “Eros da origem”, como o denomina Michel de Certeau, essa ausência da encenação “da autoridade necessária e perdida sob o aspecto do evento que não ocorreu” (De Certeau, 2002, p. 99)? A memória panegírica institui o quadro do heroísmo mavórcio, como se predicava então a bravura guerreira, digna de um deus *bellator*, e, em conjunto, panegíricos formam a unidade de um devir de que se aboliu o desvio, a não ser para uma maior excelsitude, o que reforça sua função de continuação da reprodução da sociedade em seus quadros constituídos. A leitura dos panegíricos seria análoga àquela de *As Confissões* em tempos idos, tal como definida segundo Luiz Costa Lima, embora restrita a membros da nobreza. O que nela importa é ser repertório de *exempla*: “*En Las Confesiones, el registro de los acontecimientos de una vida privada se ve como ejemplo, es decir, el destino privado lo puede seguir cualquiera que se habilite para redescubrir en sí el lenguaje infundido por Dios en sus creaturas*” (Costa Lima, 2003). No panegírico, enquanto discurso elogioso, todos os elementos coexistentes, pela narração, engendram por acúmulo e redundância relações de coerência “(uma rede de catáforas e de anáforas assegura incessantes remetimentos do texto a ele mesmo, enquanto totalidade orientada)” (De Certeau, 2002, p. 103) e, assim como na história, há para nós o sabor de certa “ilusão

realista” pelo recurso a nomes próprios, lugares e dêiticos. O panegírico enquadra-se no que Paul Ricoeur, ao analisar o livro de Edward Casey, denomina *reminiscing*, ou seja, rememoração de acontecimentos, de pessoas, a serem compartilhados como um fundo memorial que, pela ruminação intelectual e afetiva, dá origem a uma memória propriamente meditativa: rastros conservados e constantemente reanimados pela apropriação e por usos pragmáticos e morais (Ricoeur, 2007, p. 56). Mas, ao tempo em que como pleonasma duplica a “vida” dos que ainda estão aqui, o panegírico enfatiza a precariedade do vivido e a sensação de que o tempo passa (o panegírico acentua a percepção – *aisthesis* – do tempo), o que, por seu turno, evidencia e positiva o papel do poeta como produtor de memória. Enquanto memória – *res gestae* – que, mais do que representada, é figurada, pois feitos derivam de caracteres, e, por conseguinte, figurar os caracteres implica representar seus efeitos, como já o declarara Aristóteles em sua *Poética*, o panegírico é visada, modelização de figuração e, por conseguinte, seleção antecipada dos efeitos que devem atualizar o caráter figurado. Não parece ter sentido, por conseguinte, no panegírico e em outras espécies de discurso exornativo, tentar distinguir o de que se fala, os *praeterita* (o quê), de um “como?”, pois o *noema*, a lembrança, está implicado no procedimento de rememoração, *noese* (Ricoeur, 2007, p. 41), retoricamente constituído. Nesse sentido, o panegírico não é uma comparação recapitulativa, ou se pode dizer que é um retrato sem rosto, ou, melhor ainda, em um aparente jogo de palavras, uma *persona* que só pode adornar, pois que lhe cabem sobre o rosto algumas *personae* com exclusão de muitas outras. Produzido por um vocabulário cujos elementos se restringem a virtudes e feitos exemplares, o panegírico é por necessidade tautológico, sobretudo quando referente a membros de uma mesma linhagem. Como disse Michel de Certeau, ao referir a conjunção da santidade e da nobreza, “o sangue é metáfora da graça” (De Certeau, 2002, p. 273), truísmo de que não se esquecerão os preceptistas, ao apre-

sentar os preceitos que deveriam reger o panegírico (Alcaçar, 1750), que partejam o *ethos* extraíndo-o do nascimento e o ilustram pelas particularizações de tempo.

As espécies exornativas de discurso denegam, como inartísticas, ou seja, não feitas de acordo com a arte, pois esta é, ao bem realizar-se, apagamento de procedimento, a ideia bergsoniana de esquema dinâmico: “Entendemos com isso que essa representação contém menos as próprias imagens do que a indicação daquilo que é preciso fazer para reconstituí-las” (Ricoeur, 2007, p. 47). O conjunto de feitos exemplares representados no panegírico, enquanto memória, pressupõe aparentemente um vivido, passado, mas os *exempla* selecionados pelo poeta nada mais fazem do que ilustrar um hábito, de que os feitos brotam como flores oriundas de uma raiz. O caráter é hábito e este traz a marca do presente, dado importante quando nos recordamos de que o encomiado, aquele de quem se fala, ainda obra, no presente da recepção seiscentista, segundo o hábito de que nascem outros botões. O hábito, porque não explícita a marca da experiência inicial (Ricoeur, 2007, p. 43), é condizente com a expectativa de grupos aristocráticos, para quem o hábito não é aquisição, não é acúmulo de experiência, mas derivação do caráter – atualização da opinião, transformada em tópica, de que o rebento é primavera do tronco. É essa crença que funda o aristocratismo de grupos aristocratas dentro da própria nobreza, que distinguem entre os mais e menos bem nascidos, de que derivam, nos manuais de civilidade, os alertas contra a hiperidentificação ansiosa ou contra a hipercorreção, simulacros do hábito que acusam o *parvenu*. O *parvenu* age o tempo todo movido pela reflexividade, é o que se crê, levado a ponderar cada ato, cada gesto, marcados pela penosidade do esforço de recordação dos modos próprios. João Adolfo Hansen, ao discorrer sobre o que se entendia, nos séculos XVI e XVII, por vulgaridade, assevera que “a afetação vulgar é, justamente, a hiperdeterminação do modelo cortesão. Ridícula pelo exagero, ela evidencia os limites da convenção da discricção que pretende ser naturalmente fundada” (Hansen, 2006, p. 97).



No panegírico, cabe importante papel à pintura de lugares, à “fixação” de uma situação, ou, melhor, de sua constituição retórica pelo recurso à topografia, pois o que foi teve lugar: o espaço é mais do que *aide-mémoire*, é condição para que se monumentalize a memória – a memória-feito demanda o lócus, exige-o. No louvor, há uma relação de proporcionalidade e adequação entre o caráter agente e o lócus em que se desdobra a ação, ambos constituídos por aguda elocução, sendo o campo de batalha, por exemplo, no texto de Manuel Botelho de Oliveira, “Mar Vermelho” – em que se desdobra a “Mavórcia História” –, campo inundado de sangue inimigo derramado pelas armas portuguesas, vestidos os rios – “sanguinosas correntes” –, por recurso à nova metáfora aguda, de cravo, o que refere a morte ao fio da espada, urbanamente, por paradoxal que isso nos pareça, como a sega de uma flor, colhida por obrigação ou dever político e em legítima defesa. A personagem, a ação e o lugar em que esta se realiza são figurados preferencialmente por metáforas representantes – *prosomaton* –, pois no-los põem diante dos olhos (Hansen, 2006, p. 94).

Enquanto figurações de caracteres visantes ao louvor, o panegírico ao marquês de Marialva põe em questão o estilo, no sentido retórico, em que a matéria deve ser tratada.

Sendo, por conseguinte, um procedimento na e pela linguagem, como a elocução é elaborada com vistas à produção de encômios, à figuração de caracteres?

O que cabe dizer sobre a elocução apropriada ao louvor é que se nos apresenta como uma modulação da notação frente aos objetos notados, modulação essa prevista pelo código de figuração de caracteres, tal como definido nas poéticas e nas retóricas, o que leva a concluir que a disposição “estética” do auditório quinhentista ou seiscentista não pode ser compreendida como “capacidade de considerar em si mesmas e por elas mesmas, em sua forma e não em sua função” (Bordieu, 2008, p. 11), as obras ditas poéticas ou artísticas, já que a própria noção de modulação da notação se deve à necessidade de figuração

hierarquizada de caracteres agentes em uma sociedade baseada em uma liberdade sujeita e ao mesmo tempo diferenciadamente privilegiada, o que implica a ideia de distinção dos caracteres notados sob modo retórico e poético, porque já distintos sob modo jurídico. Essa distinção, ao ser não apenas mantida, mas também acentuada pela arte, que modeliza as diferenças, remete à noção de valia e de uso da própria notação ao tempo de sua produção. Cabe aqui dizer que se essa figuração se baseava, por um lado, em uma tradição de notação que se poderia chamar de escolar, já que o estudo da poética e da retórica pertencia aos currículos do período pré e pós-tridentino, por outro, fazia referência à sua própria história na medida em que modelos eram continuamente apropriados e reciclados no ato de apropriação. Quando Aristóteles, em seu *A Retórica*, declara que o louvor se produz por meio da atualização de lugares-comuns, como idade ou sexo, respeitante à figuração de caracteres, remete o juízo do auditório ao âmbito da ética de que está abolida qualquer ideia de uma contemplação “desinteressada” das artes, o que, por paradoxal que possa parecer para um auditório letrado ledor de Kant, torna as artes e seu auditório, que lhes reconhece a importância dos usos civis, evidência de excelência moral. Não se pode dizer, por conseguinte, que as artes dos séculos XVI e XVII operem um “expediente de estilização”, como o fizeram muitas artes modernas, em que se exija da “forma” uma denegação da “função” (Bourdieu, 2008, p. 14), o que torna inapropriado, para uma leitura histórica das artes dos séculos XVI e XVII, falar, em suma, como elementos autônomos, tanto de “forma” quanto de “conteúdo”, ou de “forma” e de “função”, ou ainda de “forma” e de “utilidade”. Erwin Panofsky afirma que em Poussin encontramos um dos primeiros exemplos (“*la fin de l’art est la délectation*”) da dissociação entre arte e utilidade, conquanto a tradição preceptiva sempre tenha enfatizado o ser útil do que chamamos obras de arte (Panofsky, 1979, p. 30). No entanto, como o declara o próprio Panofsky, sejam elas boas ou ruins, sirvam ou não a uma finalidade prática, toda obra

de arte demanda sempre “uma experiência estética”, embora se possa experimentar “esteticamente todo objeto, seja ele natural ou feito pelo homem” (Panofsky, 1979, p. 30). Como já se perguntara Pierre Bourdieu (2008, p. 32) ao ler a mesma passagem, se é a experiência estética, se é o ponto de vista estético que cria o objeto estético, como diferenciar obras de arte de outros objetos ou seres que podem ser experienciados esteticamente? Erwin Panofsky tentará resolver o impasse a que chegou ao asseverar que as obras de arte, diferentemente dos seres da natureza e de outros artefatos feitos pelo homem⁴, são produzidas com a intenção de ser experienciadas esteticamente e se constituiria uma infração não as experimentar dessa maneira, do mesmo modo que seria uma espécie de infração ler esteticamente um sinal de trânsito denegando-lhe seu valor comunicacional e funcional (o vermelho do semáforo tem a função de informar-me que pare – Parofsky, 1979, p. 31), e, desse modo, “no interior da classe dos objetos trabalhados que, por sua vez, são definidos por oposição aos objetos naturais, a classe dos objetos de arte definir-se-ia pelo fato de que ela exige ser percebida segundo uma intenção mais propriamente estética, ou seja, de preferência, em sua *forma* e não em sua *função*” (Bourdieu, 2008, p. 32). Erwin Panofsky parece não reconhecer a “relativa” pertinência histórica de sua tentativa de elucidação da relação entre forma e função nas artes, ao dizer que “a esfera em que o campo dos objetos práticos termina e o da arte começa depende da intenção de seus criadores”, intenção essa que, no entanto, não pode ser absolutamente determinada por aqueles que se posicionam diante dos objetos (Panofsky, 1979, p. 32). Caso não possa discernir a intenção implícita em um objeto, como posso saber se devo lhe responder esteticamente? Diante de uma carta belamente caligrafada, estou diante de um ato comunicacional ou diante de uma obra de arte que demanda uma experiência estética? Erwin Panofsky (1979, p. 32) nos diz que o “gosto clássico exigia que as cartas particulares [...] fossem artísticas”, mas dizer que se exigia das cartas, no século XVI, que fossem artísticas, não é declarar

4 Panofsky (1979, p.31) afirma que os artefatos produzidos pelo homem e que não demandam uma experiência estética são subdivididos da seguinte maneira: “Os objetos feitos pelo homem, que não exigem a experiência estética, são comumente chamados de ‘práticos’ e podem dividir-se em duas categorias: veículos de comunicação e ferramentas ou aparelhos”.

sub-repticiamente que deveriam não o ser, que eram antes de mais nada funcionais, simples atos comunicacionais, o que resultava por fim “no que se poderia denominar falsa beleza” (Panofsky, 1979, p. 32) das cartas “caprichosamente” artísticas? *Ars* implica sempre usos civis e o gosto aqui parece remeter a uma referência para nós muito além de si mesmo, o que nos leva mais uma vez a afirmar que a definição do “julgamento estético”, segundo Kant, que preconiza a separação entre “o interesse dos sentidos”, por que se define o agradável, “o interesse da Razão”, que define o Bom, e o “desinteresse”, “única garantia da qualidade propriamente estética da contemplação”, não se aplica à poética e às artes dos séculos XVI e XVII, que, em si, mais do que referir o *decus*, são por ele balizadas nos procedimentos de figuração, para além de explicitar um componente de prazer sensual constitutivo das artes, o *delectare*.

A própria elocução, ao acumular elementos tropológicos e figurais, que exigem do auditório procedimentos de reversão do impróprio ao próprio, ajuda a estabelecer uma propriedade de distribuição “desigualitária” das obras, cuja clivagem encontra nos discretos e nos vulgares⁵, categorias ideais do público, seus destinatários extremados, e, também, ao objetivá-los, o conspícuo da desigualdade das capacidades interpretativas. No poema de Manuel Botelho de Oliveira, composto em oitava rima, o panegírico emula a épica, e o poema principia pelo vocativo “Aquiles Lusitano”, o que reforça a analogia entre a *vita* e a heroicidade – constituída *sub specie poetica*, por meio de uma comparação, procedimento próprio da amplificação epidítica:

“Agora, Aquilles Lusitano, agora,
Se tanto concedeis se aspiro a tanto,
Deponde hum pouco a lança vencedora,
Inclinay vossa fronte ao rude canto:
Se minha vea vossa fama adora,
Corta em Mavorcio, corra em sabio
[espãto,
Chea de gloria, de Hipocrene chea,
No Mundo a fama no discurso a vea”
(Oliveira, 1705, p. 91).

No poema de Manuel Botelho de Oliveira, a grandiloquência elocutiva acaba por obrigar o poeta, ao visar ao alcance de um público mais amplo, a desdobrar o discurso em planos justapostos, em que à poesia se antepõe, na forma de escólios ou de paratextos, um seu sentido difícil demais, de outro modo, de ser constituído sem ajuda:

“[à direita da estrofe]:
Sua genealogia
Donde descendem os Menezes

[à esquerda, a estrofe, a ser lida de acordo com o escólio, paratexto ou didascália, acima excertados]:

Vós Ramo illustre de hũa excelsa planta,
Que em fecunda virtude ennobrecida,
Entre os Troncos mais altos se levanta,
Grande na estirpe, no valor crecida:
Tam nobre sempre, que em nobresa tanta,
Com agoa não, com sangue foy nacida,
Da Infanta Heroyca; dando em tempos
[muytos
De espadas folhas, de vittorias fruytos”
(Oliveira, 1705, p. 92).

A eficácia poética da mensagem é constituída justamente pelo recurso a figuras, como a metáfora, em que se verifica a capacidade do intelecto de estabelecer relações analógicas entre conceitos por meio de predicados imprevisos até então, o que redundava na maravilha metafórica e na “novidade” da elocução. Essa capacidade de estabelecer analogias entre conceitos aparentemente distantes, tanto do ponto de vista do *faber* quanto daquele de seu auditório, institui a clivagem entre discretos e vulgares, como o afirma João Adolfo Hansen (2006, p. 85):

“Acreditava-se então que o espírito cai, literalmente, quando é posto em contato direto com a chateza da verdade nua, louvando-se as agudezas como dicção e ação próprias de *discretos*, opostos a *vulgares*, convencionalmente rústicos e sem engenho”.

O acúmulo de tropos e figuras, na elocução, é balizado pela *consuetudo* própria do gênero literário em que a escrita se realiza,

5 À ideia seiscentista de recepção “vulgar” poder-se-ia correlacionar a ideia contemporânea de espectador *naïf*, assim definida por Pierre Bourdieu: “[...] como acontece com o pintor chamado ‘naïf’ que, estando fora do campo e de suas tradições específicas, permanece exterior à história própria da arte considerada, assim também o acesso do espectador ‘naïf’ a uma percepção específica de obras de arte sem sentido só pode ocorrer por referência à história específica de uma tradição artística” (Bourdieu, 2008, p. 11).

para além de se observar que a *consuetudo*, no panegírico poético português do século XVII, normalmente vincula a *auctoritas* de uma tradição elocutiva exornativa, mas também épica, que toma modelos de realização como Camões e Corte Real, como visto acima em Manuel Botelho de Oliveira, ao emprego recorrente da *vetustas*, que faz abundar nos poemas os latinismos e grecismos, ressaltando-se assim o valor da matéria ao torná-la análoga, pelo recurso da elocução, àquela que se encontra em poemas mais antigos que tratam de feitos e do louvor dos *optimates*. Para reforçar o sabor “antigo” do panegírico, normalmente

o recurso à *vetustas* diz respeito não apenas à seleção de vocábulos (*verba singula*), mas também à sintaxe latinizante pelo uso recorrente da anástrofe, do hipérbato e da sínquise (*verba conjuncta*). O *ornatus* acumulado produz a clivagem no grupo dos leitores ou ouvintes, já que “a garantia pragmática da compreensibilidade da intenção concreta do discurso” (Lausberg, 1993, p. 119), ou *perspicuitas*, só pode ser assegurada caso pensemos em um auditório aristocrático, que considere como *virtus elocutionis* o fechamento semântico do discurso, uma sua certa *obscuritas*, destinada aos *litterati* e/ou aos membros de cortes.

BIBLIOGRAFIA

- AD HERENNIIUM. Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1989.
- ALCAÇAR, Bartholomeo. DAS ESPECIES/INVENÇAM, E DISPOSIÇAM/DAS ORAÇOENS,/QUE PERTEN-CEM AO GENERO/EXORNATIVO. Lisboa, Manoel Coelho Amado, 1750.
- ARISTÓTELES. *Rhetorica ad Alexandrum*. Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- _____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, Instituto Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- _____. *Art of Rhetoric*. Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção. Crítica Social do Julgamento*. São Paulo, Edusp/Zouk, 2008.
- CICERO. *De Oratore*. With an English Translation by E. W. Sutton and H. Rackham. Cambridge, Harvard University Press, 1958.
- COSTA LIMA, L. “La Función Social de la Historia: Como Pensarla?”, in *Historia y Grafía*, 21, 2003, pp. 19-53.
- DE CERTEAU, M. *A Escrita da História*. São Paulo, Forense Universitária, 2002.
- GENETTE, Gérard. “Vraisemblance et Motivation”, in *Figures II*. Paris, Seuil, 1969, pp. 71-99.
- HANSEN, João Adolfo. “Agudezas Seiscentistas”, in *Floema*. Especial João Adolfo Hansen, 2A. Vitória da Conquista, 2006, pp. 85-109.
- KENNEDY, George A. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1993.
- MESNARDIÈRE, Jules de. *La Poétique*. Paris, Antoine de Sommerville, 1639.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnasso*. Lisboa, Miguel Manescal, 1705.
- PANOFKY, Erwin. “A História da Arte como uma Disciplina Humanística”, in *Significado nas Artes Visuais*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 19-46.
- RAPIN, R. *Du Grande ou du Sublime dans les Moeurs ou et dans les Différentes Conditions des Hommes: avec Quelques Observations sur l'Éloquence des Bienséances*. Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1686.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, Editora da Unicamp, 2007.
- THE INSTITUTIO ORATORIA of Quintilian with an English Translation by H. E. Butler. Cambridge, Harvard University Press, 1959, IV vols.