

ARTIFÍCIO DE AGUDEZA: ESTUDO DE GLOSA DE DOM FRANCISCO MANUEL DE MELO¹

Maria do Socorro Fernandes de CARVALHO²

RESUMO

Este texto apresenta dois poemas do português Francisco Manuel de Melo, sendo um "soneto truncado" e um "soneto glosa", como mostra do exercício poético de imitação. Os sonetos são apresentados como artifício decoroso da poesia de agudeza escrita em Portugal no século XVII. Apresenta-se o conceito de artifício poético e a filiação dos poemas à poesia metafórica característica da época na península Ibérica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Portugal; barroco; agudeza; artifício; metáfora; Francisco Manuel de Melo.

ABSTRACT

This paper seeks to evince the featured wit as the effect that specifies the Portuguese lyric poetry of the 1600s, as imitation of model authors and as a pattern of poetry that bears acute metaphors. This featured wit poetry keeps a precise notion of decorum as vindicates the cult poetry of the period. This study focuses on two sonnets by the Portuguese poet Francisco Manuel de Melo.

KEYWORDS: Poetics; Portugal; baroque; wit, feature; metaphor; Francisco Manuel de Melo.

Os autores seiscentistas concebem a imitação da poesia a partir da autoridade dos melhores antigos, oradores e poetas, sendo autoridade definida como a excelência de um gênero. Compõem ou buscam compor seus poemas conforme os antigos autores e os melhores modernos, insertos, contudo, em determinada condição muito específica de adequação, o decoro, noção fundamental no período. Decoro pode ser sintetizado como certa adequação que as partes de um discurso devem ter em função da busca de um sentido global. Além disso, decoro implica ainda determinada conveniência de enunciação, o que faz patente considerar quem fala no discurso, o lugar de onde fala, a audiência, enfim, as variadas condições de enunciação.

Emular poemas perfeitos é preceito antigo primordial de todo “engenho”, como são chamados por vezes os poetas nesse período; mas evidentemente configuram essa prática dentro dos pressupostos de seu tempo. O modelo preceptivo da imitação encontra-se no centro dos interesses do mesmo domínio em que gravitam gramáticos, retores e poetas, como de resto, do conjunto dos chamados “humanistas” do século XVI e dos homens de letras do século XVII. Na esfera da imitação por palavras, especificamente, e mantendo-se nesse aspecto particular próximos de Aristóteles e de retores latinos, os poetas seiscentistas concebem a poesia como um hábito da razão, ou “do entendimento”: “Que si las letras son unos señaes de los conceptos del entendimiento, (...) lo mesmo seran estas figuras, las quales son señaes de conceptos ciertos, quien les puede negar que tengan cierto sentido?”³.

A concepção racional das atividades humanas de representação presente desde a primeira codificação normativa da poesia, com a *Poética* de Aristóteles – e depois com outros autores gregos e latinos –, leva à abordagem técnica da poesia seiscentista. A técnica da arte poética explica porque teóricos italianos e ibéricos do século XVII revelam especial interesse pelo aspecto operacional da poesia de agudeza, o artifício, concebido como eminente indústria humana. A denominação “poesia de agudeza” diz como os poetas do Seiscentos entendiam seu fazer poético, a partir das idéias de sagacidade e perspicácia de linguagem. A poesia é compreendida como lugar

¹ Este trabalho foi adaptado da tese de doutorado “Poesia de Agudeza em Portugal”, defendida na Unicamp em 01/04/2004.

² Professora doutora do curso de Letras – UFPI.

³ Luis Alfonso de Carvallo. *Cisne de Apollo* de las excellencias y dignidad y todo lo que al arte poetica y versificatoria pertenece. Medina del Campo: Juan Godinez de Miilis, 1602, p. 22-23.

termo "aborto" concerne a uma terminologia adotada pela preceptiva seiscentista, nomeadamente pelo autor italiano Emanuele Tesauro, um de seus principais interlocutores. Tendo por base o principal ornato da poesia escrita no século XVII, a metáfora, Tesauro a apresenta por meio de uma alegoria "genitora", cuja significação é reveladora do conjunto dessa poesia. Segundo este autor, metáforas geram outras metáforas a partir de variações das atribuições retóricas ou gramaticais de uma propriedade de sentido. Tem-se então o conceito de imitação muito singularmente figurado segundo a metáfora da genitora, (uma metáfora mãe): "Chiamo io dunque Imitatione una sagacità, con cui propostoti una Metafora, ò altro fiore dell'humano ingegno; tu attentamente consideri le sue radici, e trapiantandole in differenti Categorie, come in suolo sativo & fecondo; ne propaghi altri fiori della medesima specie; ma non gli medesimi Individui"⁷. Mãe das agudezas, a metáfora gera novas metáforas a partir de uma analogia primeira que se desdobra sucessivamente, e com isso compõe sobre uma mesma tópica o sentido do poema, ou forma alegorias, todos "partos" de engenhos. "Eccoti quante Metafore partorisce una sola Metafora; tutte significatrici di una sola proprietá"⁸. Repare-se dentro da alegoria genitora que, se há "partos engenhosos", ou artificios plenamente bem sucedidos na composição do discurso poético, há também "abortos", como assume modestamente afetada a voz do poeta dom Francisco Manuel de Melo.

De resto, refira-se que o tom burlesco do termo "soñoliente" contrasta com a gravidade do soneto em glosa, o que igualmente revela o caráter do artifício. A tópica desse soneto foi proposta como divertimento acadêmico e recomposta pelo mesmo dom Francisco. Este soneto-glosa poderia figurar como "conceptista", pelo acúmulo de conceitos que apresenta.

De que servís mis lágrimas medrosas?
 Si alivios sois de amor, salid corriendo,
 Pero no, que os dirán, que al fin saliendo
 Acudis a sus riesgos temerosas.
 Mas bien, si os manda amor, que vos piedosas
 Habléis por el, callando, y padeciendo,
 Tan poco escaparéis obedeciendo,
 Y mandadas seréis menos dichosas,
 Peregrinad, pues, lágrimas, y luego
 Fiándole a los ojos vuestra llama,
 Tras de aquel bien partid, que nunca vísteis;
 Sed, si merito no, lenguas de fuego,
 Porque os deva mi amor, ya que os derrama,
 Que mudas, y lloradas le exprimísteis.⁹

O primeiro quarteto deste soneto interroga a utilidade das lágrimas em forma de monólogo e assinala dois conceitos: demonstração da dor pelo sair das lágrimas, como alívio ou a não submissão às condições do amor, no que o poema imita a convencional dicotomia amorosa do "cuidar e sospirar". Curiosamente o primeiro verso, *De que servís mis lágrimas medrosas?*, se for descolado da temática, pode ser visto como signo do próprio artifício da glosa que o poema irá desenvolver, dado que a tópica desse soneto foi glosada do soneto truncado proposto anteriormente, como vimos. O segundo quarteto do soneto-glosa amplifica a matéria ao colocar as lágrimas, então personificadas, numa situação extrema pela antítese que o Amor, figurado em *persona*, impõe: *falar*, por ordem do *Amor*, é ficarem as lágrimas mais *callando y padeciendo*; se saírem, serão *menos dichosas*. Assim, falar é menos dizer; calar é falar por padecimento. Os tercetos provêem o desenlace. O primeiro terceto ordena que as lágrimas sejam mostradas: *peregrinad*. Daí surgem as imagens visuais. A metáfora *lágrimas / llama* (verso 10) será a analogia que materializará em palavras o conceito do amor como fogo que arde internamente, pelo que se

⁷ Emanuele Tesauro. *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L'Artistica, 2000, p. 116.

⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁹ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo IV, p. 323. O "soneto truncado" que propõe a glosa encontra-se disposto ao lado, p. 322.

assemelha a calor, efemeridade, destruição e outros sentidos, tomados comumente na poética seiscentista. A referência camonianiana é contínua e nesse caso realiza uma variedade no conceito do *bien (amor) partid*, verso 11: o bem nunca visto. Então, as lágrimas que, quer caladas quer saídas, padecem, saem *peregrinas* em busca de um bem perdido e nunca visto. *Peregrina* é palavra complexa e significa, entre outras coisas, “distante, estrangeira, alheia, outra”, é aquilo que a metáfora traz de longe para figurar algo; esse termo, após a Idade Média, foi acrescido de outras significações, como andar em busca do sacrado ou, pelo menos, dos lugares dos santos. Ao que parece, todos esses sentidos encontram-se sedimentados na significação da palavra conforme empregada nesse poema. No último terceto as imagens acumulam-se. Surge a metáfora das *linguas de fogo*: são línguas que caem como as lágrimas, por paradoxo. Além disso, sendo de fogo são, como a chama, quentes, portanto recentes e possivelmente abundantes. Os dois últimos versos explicam (*porque/ ya*) essa condição antitética das lágrimas, que forçosamente saem dos olhos; o verso 14, como é usual, dá a chave para a compreensão: *mudas e lloradas*, exprimem.

A interpretação de poesia tem muitos limites, porém acho verossímil, no contexto, pensar na Bíblia caso se queira acrescentar um sentido alegórico ao poema, tornando-o assim agudíssimo. O signo bíblico, se for admitido nessa outra interpretação, não pode ser comprovado por palavras do texto, mas sim alegoricamente pela topologia retórica, dado que o soneto glosa uma tópica da oratória da época, a exemplo de sermões de Antonio Vieira. As “línguas de fogo” referidas na Bíblia têm, entre outros significados, o de ser “dom que os apóstolos receberam do espírito santo para falarem línguas estranhas e desconhecidas”. Logo, se os dois tercetos são iniciados pelos imperativos *peregrinad / sed* significando ambos ‘sair em busca de formas desconhecidas ou estranhas’, e o de *ser linguas de fuego* para exprimirem o amor, ainda que *mudas*, tem-se portanto que as lágrimas são como as línguas de fogo bíblicas que possuem o dom de falar coisas distantes, *peregrinas*, difíceis de serem *exprimidas*. Evidentemente que, em sendo alegoria o ornato do poema, este nível de interpretação fica apenas sugerido como signo que se pode descolar do conjunto de sentidos do poema, mas permanece como artifício proposto.

REFERÊNCIAS

- A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, 5 tomos.
- ALMEIDA, Manuel Pires de./ MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., int. coment. de Eudoro de Souza. 5a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia).
- Bíblia Sagrada*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apollo* de las excellencias y dignidad y todo lo que al arte poetica y versificatoria pertenece. Medina del Campo: Juan Godinez de Miilis, 1602.
- LULIO, Antonio. *Sobre el decoro de la poética*. Intr., ed., trad., y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clasicas, 1994. (Bibliotheca Latina).
- MELO, D. Francisco Manuel de. *A Tuba de Calíope*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988.
- _____. *As Segundas Três Musas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945.
- _____. *Hospital das Letras* (1650). Rio de Janeiro: Bruguera, s/d.
- _____. *Relógios Falantes*. (1654-1657). Prefácio e notas de Rodrigues Lapa. 6a. ed. Lisboa: Seara Nova, 1974.
- MENDES, Margarida Vieira. *O cuidar e sospirar* (1483). (Fólios 1-15 do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*) Fixação do texto, introdução e notas por Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. (Outras Margens: Poesia do Tempo do Descobrimento).
- PEREGRINI, Matteo. *Delle Acutezze*. Torino: Edizioni Res, 1997. (Alethes, collezione di retorica, n.4).
- Poesia Seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apolo*. Org. Alcir Pécora; Intr. João Adolfo Hansen, 1. ed. São Paulo: Hedra, 2002.
- QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. 1. ed. 1921. Harvard, Loeb classical library, 1996, (126). 4t.
- TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L’Artistica, 2000. [Fac-simile da edição de 1670, por Zavatta, Torino].
- VIEIRA, Padre António. *Sermões*. 5v. Porto: Lello & irmãos editores, 1959.