

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

LAVINIA SILVARES FIORUSSI

*No man is an island:*

John Donne e a poética da agudeza na Inglaterra no século XVII

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LAVINIA SILVARES FIORUSSI

*No man is an island:*

John Donne e a poética da agudeza na Inglaterra no século XVII

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção do título de Doutora.

Orientador: prof. dr. John Milton

São Paulo

2008

Lavinia Silveiras Fiorussi

*No man is an island*: John Donne e a poética da agudeza na Inglaterra no século XVII

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) para obtenção do título de Doutora.

**Data de aprovação:** \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**Banca examinadora**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

*Para João Adolfo Hansen*

## Agradecimentos

Agradeço especialmente a:

Capes, pela bolsa de doutorado;  
meus professores;  
meus amigos;  
meus vizinhos, Luciana e Ricardo;  
meus gatos;  
minha família *lato sensu*;  
meus amados pais, José Carlos e Maria Cecília;  
José de Sá Porto, *in memoriam*, mestre *hic et nunc*;  
Luisa López Grigera, generosa instrutora;  
John Milton, orientador e amigo;  
Marcos Martinho dos Santos;  
Sandra T. Guardini Vasconcelos;  
Alcir Pécora;  
João Adolfo Hansen, *piramidal*;  
André, companheiro de vida e obras;  
Ana Livia, o botãozinho que a roseira deu.

Since to the awe of thy imperious wit  
Our stubborne language bends, made only fit  
With her tough-thick-rib'd hoopes to gird about  
Thy Giant phansie, which had proved too stout  
For their soft melting phrases.

THOMAS CAREW, *An Elegy upon the death of  
the Deane of Pauls, Dr. John Donne, 1633*

I have studied philosophy, therefore marvayle  
not if I make such accompt of arguments *qui  
trahuntur ab effectibus.*

JOHN DONNE, *To Sir Henry Wotton, 1600*

FIORUSSI, Lavinia Silveiras. *No man is an island: John Donne e a poética da agudeza na Inglaterra no século XVII*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), São Paulo, 2008. 257p.

## RESUMO

Esta tese se propõe examinar a poesia de John Donne (1572-1631) na perspectiva de um âmbito mais amplo de práticas representativas dos meios letrados das cortes do século XVII. Pressupondo a vigência de uma instituição retórica cujos preceitos condicionavam a prática poética, adota-se uma metodologia de pesquisa que flexibiliza os limites classificatórios da historiografia oitocentista posteriormente impostos aos poetas do século XVII. Assim, procede-se a uma análise retórico-poética da poesia de Donne, particularmente, mas também de seus coetâneos George Chapman, Fulke Greville, William Shakespeare e outros considerando os gêneros e estilos de suas composições, as espécies de agudeza que efetuavam, a adequação dos conceitos que formulavam como *ornato dialético enigmático* e a legibilidade que constituíam nas obras. Propõe-se uma investigação dos pressupostos doutrinários vigentes na época que significam as práticas representativas e as categorias que a envolvem, como a conceituação de que a poesia vernacular culta se define como prática de emulação da poesia greco-latina em seu elenco de autoridades; de que a preceituação vernacular analogamente se define como prática de emulação da preceituação antiga em seus postulados diversos; que a prática de emulação é ativa e não pressupõe cópia servil, mas variação dos argumentos de um mesmo lugar de invenção e variação do tópico elocutório, assumindo a versatilidade das operações retórico-poéticas como prova de engenho e arte. Tendo como força determinante a valoração do *wit* (“engenho”; “*ingenio*”; “*ingegno*”) nos meios letrados do século XVII, esta tese considera sempre que pode as práticas poéticas e preceptivas continentais, cruzando-as com suas contrapartes inglesas, buscando definir os critérios variados de recepção da poesia e os preceitos em uso que constituem a “poética da agudeza”.

*Palavras-chave: engenho; agudeza; retórica; poesia inglesa do século XVII; John Donne*



FIORUSSI, Lavinia Silveiras. *No man is an island: John Donne and the poetics of wit in England in the early 17th century*. Ph.D. Dissertation – School of Philosophy, Languages and Human Sciences, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. 257p.

## ABSTRACT

This Ph.D. thesis examines the poetry of John Donne (1572-1631) in the light of the representative practices in the learned circles of 17th century courts. Presuming that there was an effective presence of a rhetorical institution at that time, which conditioned poetical production, I have adopted a critical methodology that displaces the classificatory limits of 19th century historiography later imposed on the poets of the early 17th century. I have specifically made a rhetorical-poetical analysis of the poetry of Donne, but also of George Chapman, Fulke Greville, William Shakespeare and others, considering the genres and the styles of their composition, the types of wit they used, the aptness of the conceits formulated as *enigmatic dialectical ornaments*, and the legibility of their works. I have also investigated the doctrinal conjectures current at the time which then signified the representative practices, such as the concept that cultivated vernacular poetry was defined as an emulation of Greek and Latin poetry; that the vernacular doctrines of rhetoric were also defined as emulation of ancient doctrines; and that the practice of emulation was an active force, and did not imply servile imitation, but rather a variation of the places of argument and the elocutory topic, taking on the diversity of rhetorical and poetical procedures as proof of wit and art. Taking as a determining force the value given to wit (“*engenho*”; “*ingenio*”; “*ingegno*”) in the learned circles of the early 17th century, this thesis also takes into consideration continental poetical and rhetorical practices, cross-examining them with English ones, in an attempt to define the diverse criteria of poetry reception and the precepts then extant which ultimately constituted the “poetics of wit”.

*Keywords: wit; sharpness of wit; rhetoric; English poetry in the 17<sup>th</sup> century; John Donne*

## SUMÁRIO

Introdução .....	05
Capítulo I. Exercício do engenho nas sutilezas .....	23
1.1 Um retrato de John Donne .....	27
1.2 “ <i>his sharp wit and high fancy</i> ”: engenho & arte .....	35
1.3 A instituição retórica na corte inglesa. ....	50
1.4 <i>Mimesis</i> e emulação .....	55
Capítulo II. Insularidade suspendida: intercâmbios entre ilha e continente .....	69
2.1 Movimento de dentro para fora da ilha: o cortesão inglês no continente .....	77
2.2 Movimento de fora para dentro da ilha: <i>scholars</i> continentais na corte inglesa .....	81
2.3 Movimento em todos os sentidos: entrada e saída de textos .....	86
2.4 Educação do cortesão: os manuais das escolas de gramática .....	93
Capítulo III. Espécies de agudeza e a conveniência dos estilos .....	101
3.1 Clareza e obscuridade justificadas .....	120
3.2 A conveniência dos estilos .....	129
3.3 “ <i>As Livy before Salust, Sidney before Donne</i> ” .....	147
Capítulo IV. Donne e a poética da agudeza .....	155
4.1 Análise retórica de <i>The Flea</i> .....	159
4.2 Donne no gênero satírico .....	170
4.3 Chapman e o ornato dialético enigmático .....	196

Conclusões .....	212
Referências bibliográficas .....	220
Apêndices .....	232



## Introdução

O objetivo desta tese é tratar da poesia de John Donne (1572-1631) como participante no âmbito da poética da agudeza que constituía os preceitos das práticas letradas nos meios cultos das cortes cristãs do século XVII. Ao longo do trabalho, faremos análises da poesia de Donne, elegendo-a como representativa do que se produzia nesses meios que tinham como modelo autorizado as doutrinas retóricas antigas sobre os lugares da invenção poética e as variações elocutivas do estilo. Atentando sempre para as emulações de tais pressupostos doutrinários feitas ao longo do século XVII e interpretando como valor historicamente funcional o epíteto de “monarca do *wit*” outorgado a Donne por contemporâneos, juizes de seu engenho exercitado nas sutilezas, formulamos a hipótese de que os enunciados agudos e muitas vezes obscuros de seus poemas constituíam a legibilidade específica de um público de cortesãos discretos, maturados nas convenções de uma poesia vernacular culta. A agudeza hermética atestava o engenho do poeta e, conseqüentemente, sua aptidão para ocupar o posto central no âmbito letrado inglês. Para realizar essa tarefa, é preciso iniciar-se nos usos das categorias retóricas que conferem significação e sentidos aos termos “engenho”, “agudeza”, “sutileza”, entre outros, no tempo de Donne. Assim, ao longo da tese, os enunciados poéticos sob investigação serão cruzados com outros textos, como tratados de retórica e lógica e verbetes de dicionários coetâneos que veiculavam preceitos que regravam os usos do vernáculo, isto é, lugares dos elencos de autoridades vigentes no meio cortesão culto. É pertinente, também, estudar mais a fundo os processos simbólicos geradores do *wit* e, mais particularmente, das espécies de agudeza praticadas segundo a verossimilhança e o decoro de cada gênero. Temos como pressuposto crítico que tais discursos constituem uma poética compartilhada por cortesãos de meios cultos das cortes cristãs do século XVII, e que uma leitura atenta às categorias históricas envolvidas neles hoje favorece a crítica histórica da poesia de Donne e de seus companheiros na agudeza.

Em primeiro lugar, deve-se localizar o século XVII nesta tese como um recorte temporal específico: sua duração equivale ao tempo de vigência dos pressupostos doutrinários movimentados pela poética da agudeza e seus respectivos modelos de representação. Nesse caso, o século XVII terá mais do que cem anos, e certamente não corresponde às limitações de figuração do tempo que o encerram nos limites cronológicos do termo “Seiscentos”. Também não deve equivaler, para os propósitos desta tese, à época a que convencionalmente se aplica o nome “Barroco” ou “Pós-renascentista”, pois as qualidades romântico-positivistas

embutidas nesses rótulos não são funcionais para um trabalho que historiciza o objeto pressupondo a legibilidade dada por ele mesmo e pelos discursos que o constituem historicamente. Diluindo-se noções de uma historiografia literária normativa, que programaticamente separa um “Quinhentos” “renascentista” de um “Seiscentos” “barroco”, o que chamamos de “a poética da agudeza” é um conjunto de pressupostos, categorias, preceitos e procedimentos de representação correntes nos meios cultos das cortes absolutistas. Assim, para esta tese, o século XVII equivalerá, como classificação de um recorte temporal, a um intervalo correspondente a um lugar social, um espaço cortesão restrito, gerador de práticas de representação que o constituem gradativamente como *culto*. Nele, nada é aleatório pois tudo é código definidor e supervisor das hierarquias que o estruturam socialmente. Seguindo diretrizes de modelos antigos e contemporâneos muito específicos, o meio letrado inglês freqüentado por Donne e outros participa de uma estrutura simbólica mais ampla que não se pode definir em termos de territórios nacionais e que também não é nada indefinida. Trata-se, como se aprende com Norbert Elias, de uma rede de “vasos comunicantes”: são os âmbitos letrados cultos das cortes e dos principados cristãos católicos e reformados dos séculos XVI e XVII<sup>1</sup>. Logo, nesta tese, o *wit* da poesia de John Donne não está circunscrito nos aspectos de estilo definidos posteriormente como característicos do que se convencionou chamar na crítica literária de “poesia metafísica inglesa”. Entendemos que o *wit* como agudeza de rápida associação, definidor da “poesia metafísica”, é uma subespécie presente num conjunto maior de técnicas preceituadas na poética da agudeza para a efetuação do estilo engenhoso.

É também oportuno postular aqui que, nesse intervalo temporal que denominamos “o século XVII”, e dentro desse âmbito restrito das práticas letradas cultas, o tempo é cumulativo, isto é: na poética da agudeza, os modelos de representação das autoridades antigas são todos contemporâneos daqueles que os imitam. Assim, quando Donne compõe uma elegia lasciva, ele necessariamente o faz como emulação de Ovídio e outras autoridades do gênero, como Propércio e Catulo. Não cabe, portanto, pensar em categorias românticas de valor e crítica posteriormente normalizadas como “originalidade” e “influência”. Se a poesia da agudeza é condicionada por modelos autorizados e por preceitos retórico-poéticos em uso, sua legibilidade não tem por pressuposto a descontinuidade evolutiva das práticas antigas que elege como seu próprio parâmetro. Não sendo lida como original, a poesia do século XVII é julgada em sua época como “novidade”, prevendo-se a adequação das suas variações inventivas e elocutivas a regras admitidas de proporção, verossimilhança, decoro, fidelidade

---

<sup>1</sup> Cf. Norbert Elias. *O processo civilizador*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, v. 2.

ao gênero etc., de que trataremos ao longo desta tese. Tendo por certa a força determinante dos antigos – a apropriação que o século XVII faz do *costume*, a *consuetudo* latina veiculada em Quintiliano e outras autoridades –, a emulação variada ou combinada de lugares-comuns dos gêneros poéticos ignora a noção vaga de “influência”, pois imitar Homero no épico, por exemplo, não é escolha individual do poeta, mas condição da prática poética nesse gênero. Os próprios limites da *verossimilhança*, preceito aristotélico e horaciano que rege a poesia como imitação, não são definidos a partir de um provável que se infere naturalmente, mas estão estabelecidos nas autoridades de cada gênero poético. Logo, preconiza Giraldo Cinthio, em *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, de 1554:

Concerning the verisimilar, one should know that not only that which happens probably can be so called but also that which is accepted in the usage of the poets as the verisimilar. Many things in Boiardo, in Ariosto, also in Homer, Vergil, and in Ovid's *Metamorphoses* never happened nor can happen. Nevertheless these have passed as verisimilar through the use and authority of the writers<sup>2</sup>.

E também Pierre de Ronsard, em 1565, parafraseando Aristóteles sobre as artes de imitação: “*car tout ainsi que le but de l'orateurs est de persuader, ainsi celui du Poëte est d'imiter, inuenter, & représenter les choses qui sont, qui peuuent estre, ou que les anciens ont estimé comme veritable*”<sup>3</sup>.

Considerando a prioridade, no caso desta tese, de constituir categorias históricas que dão sentido à representação poética no século XVII, certos pressupostos críticos adotados por intérpretes modernos da poesia de Donne serão revistos. Observa-se, em relação à célebre apreciação de T.S. Eliot sobre os poetas que chama de “metafísicos”, elaborada no início do século XX, que ao mesmo tempo em que revigora o interesse por eles, circunscreve, também, um aparato crítico que julga a poesia da agudeza por meio de categorias estranhas a ela. Instaura-se, por exemplo, ao longo do século XX, um modelo interpretativo devedor de categorias românticas como a psicologização do autor e o interesse na formação/reparação do cânone literário inglês. Com os limites decorrentes da classificação da poesia inglesa do *wit* como “poesia metafísica”, excluem-se poetas agudos como George Chapman (1559-1634) e Fulke Greville (1554-1628), os quais cultivaram um estilo elocutivo diverso daquele posteriormente categorizado como o “*wit* metafísico”. Excluem-se, igualmente, poemas de Donne compostos em gêneros que permitem a elocução aguda obscura, efetuada, por exemplo, por meio do acúmulo de referentes que não promovem, necessariamente, uma

---

<sup>2</sup> In *Giraldi Cinthio on Romances*, tr. Henry L. Snuggs. Lexington: U. of Kentucky P., 1968, p. 49. Infelizmente, a despeito de muita procura, não conseguimos ter acesso ao texto no original italiano.

<sup>3</sup> Pierre de Ronsard. *Abregé de l'Art Poétique François*. Paris, 1565.

rápida associação de idéias<sup>4</sup>. Ademais, predominam, nos textos de Eliot, enunciados litigiosos sobre a reputação dos elisabetanos, os quais reforçam noções idealistas de “gosto” ou “qualidade poética” que são reproduzidas em diversos estudos posteriores, conforme mostraremos. É, aliás, o mesmo Eliot quem chama a atenção para a permanência de valores do século XIX na crítica do século XX: “*the twentieth century is still the nineteenth, although it may in time acquire its own character*”<sup>5</sup>. Assim, evidencia-se a necessidade para esta tese de, por um lado, observar os momentos em que essa continuidade perspectiva incide sobre a legibilidade da poesia de Donne atualmente, e, por outro, de propôr caminhos alternativos de interpretação que visam evitar, na medida do possível, o anacronismo da crítica. Não se pretende, com isso, congelar a poesia da agudeza em seu tempo, o que seria inclusive impossível, pois implicaria tirar o tempo da poesia. Não se pretende, tampouco, negar possibilidades de leitura que não a nossa, pois isso implicaria a pretensão de verdade e exaustividade incompatível com um gênero limitado como uma tese. Propomos, apenas, seguir de forma razoavelmente coerente o programa de buscar sentidos históricos para a valoração do engenho exercitado e, com isso, condicionar a leitura dos versos de Donne e de seus contemporâneos às práticas circunscritas na poética da agudeza do século XVII.

O primeiro capítulo cuidará de juízos constitutivos da autoridade de *maior engenheiro* adquirida por Donne em seu tempo e logo após sua morte; enunciados coetâneos de poetas como Ben Jonson, William Drummond de Hawthorne e Thomas Carew, bem como de Izaak Walton, autor de *Life of Dr. John Donne* (1640), atestam o prestígio do poeta, e indicam quais atributos sustentavam esse julgamento favorável. A partir desses enunciados históricos, buscamos constituir os sentidos agregados aos termos “engenho” e “agudeza” – ou “*wit*” e “*sharpness of wit / fancy*” –, e também as aplicações particulares dos termos nas contingências da instituição retórica reguladora da prática poética no século XVII. Para tanto, foram considerados enunciados diversos, como as definições variadas de agudeza de Baltasar Gracián, por exemplo, ao lado das formulações de George Puttenham sobre o *wit*. Uma questão que se tornou central a esta tese, a qual talvez seja relevante comentar aqui, é a correspondência entre os termos *wit* e “engenho”. Explica-se: escrevendo a tese, tivemos de

---

<sup>4</sup> Desprezando as agudezas acumuladas de Giambattista Marino e Luis de Góngora, o crítico Mario Praz desqualifica também essa espécie de agudeza praticada por Donne na elegia filosófico-moral *The Anniversaries*: “Had Donne always written in the style of the *Anniversaries*, he would not rank higher than Marino or Góngora”. Praz, “Donne’s Relation to the Poetry of His Time”, in Helen Gardner (org.). *John Donne: A Collection of Critical Essays*. London: Prentice-Hall, 1962, p. 67.

<sup>5</sup> Eliot. “John Dryden” (1922), in *Selected Essays*. New York: Harcourt, 1932, p. 264. E, sobre a mesma questão, John Buxton afirma: “We find it difficult, with Romantic conceptions of poetry still dominant, to imagine the problems that faced the Elizabethans nearly four hundreds years ago.” Buxton, *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*. London: Macmillian, 1966, p. 8.



fazer uma investigação sobre a adequação de se traduzir diretamente *wit* por “engenho”, o que implicaria estabelecer uma identificação entre os termos e seus usos. Sabendo que os sentidos aplicados a *wit* e a “engenho”, hoje, são bastante diferentes – o que evidencia não se tratar de uma categoria transistórica –, e que os cânones literários “nacionais” foram estabelecidos ao longo do século XIX e XX, com a definição posterior do que seria selecionado como poesia do *wit* ou do “engenho”, preconiza-se que, nesta tese, os sentidos de *wit* devem ser investigados em suas aplicações específicas no século XVII. Com Hermógenes e seus tipos de estilo, temos condições de averiguar por que as agudezas efetuadas no estilo abundante – como praticado por Luis de Góngora e Fulke Greville, por exemplo –, são diversas daquelas efetuadas no estilo rápido – como em versos de Donne em alguns gêneros. A partir da tarefa que nos impusemos – a qual envolveu a leitura de obras em espanhol e português traduzidas para o inglês no século XVII – de levantar os sentidos aplicados aos termos tanto em enunciados escritos em inglês quanto em português, francês, italiano e espanhol, fazendo consultas sistemáticas a dicionários coetâneos, ficaram evidentes certos aspectos sistêmicos da instituição retórica que então regula a prática letrada. O cortesão letrado inglês pressupõe conceituações do *asteion* aristotélico e do *ingenium* e *acumen* latinos análogas àquelas que também presumem homens letrados de outros reinos cristãos do século XVII. Essa coincidência é possível devido principalmente a dois fatores, de que trataremos detalhadamente mais adiante: 1. em todos os reinos cristãos, a educação do cortesão tem por base as doutrinas antigas retomadas e reformuladas ao longo do século XVI e XVII, por Erasmo, Vives, Melanchthon e outros, e também exercícios análogos para o treinamento do engenho; 2. a extensa circulação de gente e textos entre reinos promove a adoção de parâmetros praticamente invariáveis para o discurso culto. As divergências discursivas teológico-políticas entre reinos presumem os mesmos sistemas retóricos de representação: o que faz com que as polarizações das teologias em guerra, como as de anglicanos e católicos, obedeçam a um mesmo pressuposto retórico quando formuladas.

A propósito, no segundo capítulo desta tese, procuramos relativizar a insularidade da Inglaterra quanto a sua prática poética no século XVII, deslocando o foco nacionalista comum na crítica. Na abertura do terceiro capítulo de *The Donne Tradition* (1958), George Williamson diz não “se interessar” por fenômenos que orientam a poesia de outros reinos cristãos do século XVII, e reforça o enfoque no espaço inglês:

**I am not concerned** with the general European phenomenon in literary style of which Euphuism was the English manifestation, but I am concerned with any

distinctly Metaphysical trait which may have appeared in Donne's immediate background<sup>6</sup>.

Presume-se, nesse discurso, que seja possível falar de uma “tradição de Donne” abdicando de uma compreensão mais ampla do que ocorria fora da Inglaterra. Não é isso o que se observa quando se investigam as práticas letradas de Oxford, Cambridge, Londres. Ao longo desta pesquisa, fez-se evidente que a poesia do *wit* não é autóctone, se relacionada aos lugares-comuns retóricos, poéticos e dialéticos da matéria figurada e aos preceitos e procedimentos, como gênero, formas poéticas, decoro, verossimilhança, variações elocutivas dos estilos, proporções e adequações etc. De fato, nota-se que a insistência em enxergar a poesia do *wit* como fenômeno circunscrito ao âmbito inglês gera uma série de complicações interpretativas. Williamson, por exemplo, prevê dois tipos de conceito em Donne: o *expanded conceit* que, como evidencia a denominação, formula-se por meio de analogias continuadas, como nas alegorias; e o *condensed conceit*, que muito claramente refere as condensações rápidas das analogias. Ora, a condensação culta e rápida de conceitos define o *asteion* aristotélico, e está na base da poesia da agudeza praticada não apenas por Donne em certos gêneros, mas também por Luis de Góngora (1561-1627), Giambattista Marino (1569-1625), Salluste Du Bartas (1544-1590), Martin Opitz (1597-1639), William Shakespeare (1564-1616), Francisco Manuel de Melo (1608-1666), Manuel Botelho de Oliveira (1663-1711) etc. e também pelos antigos, como Gracián fez questão de apontar. Com Williamson, aprende-se que há conceito expandido em *A Valediction: Forbidding Mourning*, no caso da célebre comparação entre os amantes e as pernas de um compasso; conceito condensado em *The Extasie*; novamente conceito expandido em *The Flea*; etc. Isso parece muito restrito diante da gigantesca máquina produtora de agudezas que impulsiona a prática poética do século XVII.

Tratando-se de uma situação histórica em que a versatilidade denota um engenho sutil, talvez seja mais relevante estudar a diversidade de técnicas disponíveis e compartilhadas nos meios cultos cortesãos. E então, lendo Donne ao lado de outros (não necessariamente de seu vizinho inglês), talvez chegar mais perto de sua singularidade de exímio artífice de certas espécies de agudeza mais praticadas em seus versos. Com Gracián, por exemplo, percebe-se que interromper o desenvolvimento de um conceito com uma “ponderação sentenciosa”, isto é, um aforismo grave e misterioso, é causa de uma agudeza do tipo sublime (um recurso favorito de Donne e também de Góngora); ou, ainda, que os conceitos não se formulam

---

<sup>6</sup> Williamson. *The Donne Tradition: Study in English poetry from Donne to the death of Cowley*. New York: The Noonday Press, 1958, p. 50, grifos nossos. As categorias analíticas propostas por Williamson continuam sendo umas das mais utilizadas em trabalhos recentes sobre a poesia de Donne; por isso elegemos referi-las aqui.

apenas a partir da “fusão de imagens heterogêneas”, como se usa divulgar a partir de Eliot, mas que têm como base de composição a dialética aristotélica mobilizadora de diversos pressupostos doutrinários<sup>7</sup>. Em síntese, esperamos demonstrar, nesse segundo capítulo, que o engenho exercitado na sutileza é valor no século XVII; que o “*wit*” não é uma categoria transistórica, e por isso deve ser compreendido em seus sentidos históricos específicos; que tampouco é uma categoria nacional, autóctone; que o engenho treinado provia distinção social e política, tornando a comenda “mais engenhoso” cobiçada por pleiteantes de cargos públicos, como é o caso de Donne; e, por fim, que havia uma instituição retórica na Inglaterra – sem ser necessariamente inglesa – produtora de discursos autorizados, de modelos para a prática letrada, de preceitos que regravam o vernáculo etc. Para tratar desses assuntos, faremos uma breve exposição sobre a educação do cortesão inglês por meio de estudos dos currículos das escolas de gramática e das universidades, sempre pensando nos modelos continentais que seguem; veremos também que a insularidade da Inglaterra se suspende quando se nota que o discurso de urbanidade nem sempre corresponde a um espaço empírico de urbanidade. Explica-se: o forjamento de um espaço culto para a prática letrada no meio cortesão inglês é articulado através de texto, tecido no discurso, e para isso é evidente a necessidade de modelos também discursivos. Diante disso, encontram-se nos tratados ingleses emulações diretas da encenação de diálogos cortesãos efetuada em textos continentais, como *O Cortesão* de Baldassare Castiglione.

No terceiro capítulo, a questão central será a obscuridade como efeito programático de agudezas. A autoridade de Donne como poeta obscuro, que compunha para um público “raro”, firmava-se entre seus contemporâneos; colocado ao lado de Anacreonte, Pérsio e Salústio, Donne competia com poetas coetâneos para vencê-los em obscuridade e, assim, conquistar a admiração de seu público. Aqui, a pesquisa se beneficia ao cotejar os enunciados de autoridades inglesas com as espanholas que, no caso das disputas entre Luis de Góngora e Francisco de Quevedo (ou Lope de Vega) pelo título de mais engenhoso, legitimavam ou desautorizavam argumentos relativos ao estilo obscuro. As discussões correntes nos meios letrados cultos sobre a mistura de gêneros, a eleição de estilos e modelos, as possibilidades métricas dos vernáculos, acendiam a arena de debates entre cortesãos discretos, pressupondo o interesse comum de cada corte de firmar regras para a poesia culta; no processo, estabelecem-se os destinatários e os lugares distintos para quem compunha poesia de

---

<sup>7</sup> Cf. João Adolfo Hansen. “Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII”, in *Para Segismundo Spina*. São Paulo: Iluminuras, 1995. A partir desse estudo fundamental, o conceito como *constructio* da poesia da agudeza será entendido aqui como “ornato dialético”.

entretenimento (como as *masques* apresentadas diante de Jaime I), poesia de agudeza suave (como os sonetos pastorais da *Arcadia* de Sir Philip Sidney), poesia de agudeza obscura (como a elegia filosófico-moral *The Shadow of Night*, de George Chapman) etc. Logo, não é idiosincrasia ou esnobismo Góngora dizer que escrevia para poucos<sup>8</sup>; Chapman professar seu desdém pela “multidão profana”<sup>9</sup>; Donne rechaçar leitores que pudessem aprender com ele<sup>10</sup>. Esse capítulo pretende levantar e sustentar a hipótese de que a obscuridade é *feito programado* dos versos de Donne em certos estilos e gêneros, como a sátira, porque define o lugar a que pertencem e constitui sua legibilidade. Nesse caso, obscuridade é valor, porque está associada a tipos de agudeza que mobilizam muitas técnicas e pressupõem a versatilidade do engenho do poeta. Exibindo sua versatilidade, os versos escritos sob encomenda, as elegias fúnebres para mortos eminentes, as cartas em verso endereçadas a pessoas distintas e as sátiras são gêneros em que Donne afeta agudezas acumuladas, geradoras de uma obscuridade programática. O coetâneo Ben Jonson, por exemplo, referindo-se às sátiras de Donne, defendia que seus “*rare poems*” se destinassem a “*rare friends*”. Assim, constitui-se a autoridade de Donne como poeta de estilo engenhoso; embora não agradasse a todos – havia, certamente, disputas, como no caso de Góngora e Quevedo –, granjeou, entre outras, a admiração do rei Jaime I. A análise proposta nesse capítulo é pertinente pois evidencia enunciados históricos que dão sentido à obscuridade proposta por Donne e outros, sempre partindo da adequação ao gênero e da emulação dos modelos autorizados. Considera-se, também, a possibilidade de se efetuar o estilo híbrido a partir de preceitos de Demétrio Faléreo e Hermógenes, tornando-se fundamental o critério da *conveniência* como força reguladora dos limites prudentes das proposições poéticas para novos usos de preceitos antigos. Dessa forma, podemos notar a inobservância histórica da crítica que elege a obscuridade de Donne como denotadora de uma atitude rebelde contra a imitação dos modelos antigos autorizados. Arnold Stein, por exemplo: “*There is important evidence to indicate that Donne’s literary attitude is in any material way directly influenced by classical*

---

<sup>8</sup> “[...] Demás que honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego [...]”. In Don Luís de Góngora y Argote, “Carta de don Luís de Góngora, em respuesta de la que le escribieron”. In Ana Martínez Arancón (org.), *La Batalla em Torno a Góngora*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978, p. 43.

<sup>9</sup> “The prophane multitude I hate, & onelie consecrate my strange Poems to these serching spirits, whõ learning hath made noble, and nobilitie sacred”. In “To the trlvie Learned, and my worthy Friende, Ma. Mathew Royden”. Epístola dedicatória a *Ouids Banquet of Sence. A Coronet for his Mistresse Philosophie, and his amorous Zodiacke. With a translation of a Latine coppie, written by a Fryar, Anno Dom. 1400. Quis leget haec? Nemo Hercule Nemo, uel duo uel nemo: Persius*. London, 1595. Todas as citações de Chapman dessa obra são tiradas a partir dessa primeira edição. Ver, no Apêndice, p. 233, o frontispício.

<sup>10</sup> “I will have no such Readers as I can teach”. Epístola prologal a *Infiniti Sacrum, The Progresse of the Soule*, 1601. *The Complete Poetry & Selected Prose*. Ed. by Charles M. Coffin. New York: The Modern Library, 1994, p. 109.

*satire. [...] He is a recognized leader in the movement against mythology, and he also leads in rejecting the Elizabethan ideal of imitation*”<sup>11</sup>. Verificando que Donne imita sistematicamente Pérsio e Juvenal nas sátiras, referindo com frequência lugares de invenção tirados das *Metamorfoses* de Ovídio, o enunciado de Stein não se comprova.

No quarto capítulo, examinam-se algumas técnicas disponíveis de efetuação de agudezas nos conceitos na prática poética dos meios cultos do século XVII. Para realizar essa tarefa, são analisados versos de outros poetas que, como Donne, cultivaram o enunciado enigmático da poesia culta. Se, no capítulo anterior, analisa-se um soneto de Fulke Greville como exemplo de agudeza no estilo abundante, considerando os preceitos de Hermógenes sobre os estilos elocutivos, agora, nesse quarto capítulo, seleciona-se a elegia filosófico-moral de George Chapman, *The Shadow of Night*, como exemplo das agudezas estendidas da alegoria. Também faremos uma análise retórico-poética do poema lírico-jocosos *The Flea* e, em seguida, de cinco sátiras de Donne, elucidando certas escolhas poéticas funcionais para os efeitos programados. Cruzando os enunciados poéticos de uns e outros, observa-se mais precisamente que havia uma poética compartilhada da agudeza no século XVII inglês, assim como autoridades definidas que serviam de modelo para os argumentos da invenção. Nesse sentido, verifica-se que a opção pela obscuridade não constitui idiosincrasia de poetas que afetavam erudição e nem conchavo entre obscurantistas. Ao mesmo tempo, nota-se também que a autoridade de cada poeta se organizava nas diferenças formadoras de estilo; enquanto se assemelhavam na eleição das agudezas cultas, se distinguiam nas variações elocutivas e inventivas. Parte da crítica corrente associa Donne a Chapman, ou Chapman a Greville, vendo neles um parentesco de “mentalidades” ou uma comunhão de “espíritos reclusos”. Procuraremos desfazer tais apreciações psicologizantes, mostrando que não há auto-expressividade na poesia da agudeza no século XVII. Nesse ponto, seguimos o entendimento de John Buxton, estudioso britânico, quando diz que categorias românticas como “originalidade” e “auto-expressividade” seriam estranhas aos coetâneos de Donne: “*They did not seek originality, and they would not have understood the meaning of ‘self-expression’ – or if they had they would have rejected it as easy, vulgar, and therefore disgusting*”<sup>12</sup>.

A tese traz, ao fim, além das referências bibliográficas, um apêndice de textos e figuras que foram referidos ao longo dos capítulos. A intenção é oferecer trechos de tratados, poemas, epístolas, entre outros, que são de difícil acesso nos meios acadêmicos, incitando futuros trabalhos. No caso de George Chapman e Fulke Greville, fortemente afetados desde o

---

<sup>11</sup> “Donne and the Satiric Spirit”, in *ELH* XI, 1944, p. 267.

<sup>12</sup> John Buxton. *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*. London: Macmillan, 1966, p. 5.

século XIX pela censura de que são obscuros, artificiais e “maus poetas”, existe uma dificuldade quase intransponível de se obter edições de seus poemas e peças. Porque figuram ao lado de Donne, segundo esta tese, como formuladores do estilo agudo-enigmático na Inglaterra, é imprescindível trazê-los para o centro de nosso estudo. Com relação às figuras, trata-se de emblemas, páginas de rosto de publicações do século XVII, retratos de cortesãos e poetas, entre outros. Lendo Gracián, verifica-se que as agudezas não se restringem a enunciados verbais. Ao contrário, o gestual engenhoso que caracteriza os cortesãos discretos é posto em ação por meio de comportamentos que seguem regras compartilhadas e específicas com meios diversos de exteriorização. Assim, Gracián exemplifica determinadas agudezas com ações não-verbais, como no caso do conde de Saboya que, ao ser indagado sobre seus títulos, demonstra seu engenho treinado nas sutilezas, sacando a espada e acionando os sentidos vigentes relacionados à autoridade. As figuras, então, são também enunciados que participam das práticas de representação da época em várias cortes. Inclusive, a poesia aguda obscura de Donne e Chapman aplica procedimentos de figuração do *wit* similares aos que se efetuam nos emblemas e nas pinturas de ilusão óptica de Holbein, por exemplo: como os emblemas, os poemas propõem enigmas a serem traduzidos pelo intelecto discreto de seus leitores; como a ilusão óptica, com versatilidade e agudeza elocutiva, propõem mais de uma tradução possível dos conceitos, possibilitando o exercício da “perspectiva judiciosa”, como disse Chapman, dos leitores mais agudos de suas alegorias:

It serues not a skilfull Painters turne, to draw the figure of a face onely to make knowne who it represents; but hee must lymn, giue luster, shaddow, and heightning; which though ignorants will esteeme spic'd, and too curious, yet such as haue the iudiciall perspectiue, will see it hath, motion, spirit and life<sup>13</sup>.

Deve-se dizer, por fim, que os pressupostos teóricos e críticos desta tese se apóiam particularmente em trabalhos recentes que alvitram uma leitura retórico-poética de enunciados do século XVII (poéticos, preceptivos, figurativos, gestuais)<sup>14</sup>. Trata-se de procurar estudar o objeto do passado segundo critérios de leitura que se possam reconhecer em práticas discursivas contemporâneas, estabelecendo elos verossímeis entre os vestígios textuais de que dispomos para constituir, na medida do possível, seus limites normativos e os valores associados aos procedimentos adotados na contigência em que se produziu. Assim, a metodologia empregada durante esta pesquisa prevê a leitura de tratados antigos de retórica e lógica – Aristóteles, Hermógenes, Demétrio Faléreo, Longino, Cícero, Quintiliano, Horácio,

---

<sup>13</sup> Dedicatória a *Ouids Banquet of Sence*, *op. cit.*

<sup>14</sup> Cf. Alcír Pécora. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 11ss.

outros –; de textos preceptivos dos séculos XVI e XVII – Erasmo, Vives, Tasso, Sidney, Castiglione, Lipsius, Ramus, Casaubon, outros –; de edições da poesia de Donne, Greville, Chapman, Shakespeare, Camões, Garcilaso, outros, que circulavam no século XVI e XVII; e, finalmente, de estudos fundamentais sobre o âmbito letrado no século XVII, como *The Elizabethan Imagery*, de Rosemund Tuve, e *William Shakspeare's Small Latine and Lesse Greeke*, de T.W. Baldwin. Além disso, nosso método prevê também a leitura de textos posteriores ao período específico em que Donne viveu – como os de John Dryden, Baltasar Gracián, Emanuele Tesauro, Samuel Johnson, Alexander Pope – por apresentarem, retrospectivamente, sistematizações e identificações dos recursos operados em uma poesia recente. Esta tese, enquanto adota tais pressupostos críticos e metodologia, beneficia-se particularmente dos trabalhos dos professores Alcir Pécora, Marcos Martinho dos Santos, Brian Vickers, Rosemund Tuve e Luisa López Grigera; fundamenta-se, sobretudo, nos estudos do professor João Adolfo Hansen, sem os quais não se exibiriam os primeiros contornos desta pesquisa.

## I. Exercício do engenho nas sutilezas

Wit, like all other things subject by their nature to the choice of man, has its changes and fashions, and at different times takes different forms.

SAMUEL JOHNSON,  
*Life of Cowley*, 1781



No século XVII, veiculava-se a idéia de que qualquer qualidade honrosa era antes atribuída ou outorgada a alguém do que, propriamente, característica da pessoa<sup>1</sup>. Um alto soldado da rainha Elisabeth I, por exemplo, granjearia honradez no momento em que sua ação fosse qualificada positivamente por subalternos, os quais formulariam a opinião seguindo modelos específicos de coragem ou probidade vigentes no meio social. Em enunciados diversos (epistolares, satíricos, líricos), John Donne incita a que se garanta, estrategicamente, distinção pela concessão social de qualidades honrosas. Nos seguintes versos epistolares endereçados à condessa de Bedford, Donne compõe este arrazoado:

Honour is so sublime perfection,  
And so refinde; that when God was alone  
And creaturelesse at first, himselfe had none;

But as of the elements, these which we tread,  
Produce all things with which wee'are joy'd or fed,  
And, those are barren both above our head:

So from low persons doth all honour flow;  
Kings, whom they would have honoured, to us show,  
And but *direct* our honour, not *bestow*<sup>2</sup>.

A conclusão do entimema seria herética se não se levasse em conta a lógica de que a honra é qualidade que se imputa a alguém em função da opinião do meio social, e que qualquer ato qualificativo repõe as regras de uma determinada hierarquia. A Donne, como veremos, imputaram ser exímio artífice de agudezas<sup>3</sup>, o que lhe rendeu favores politicamente interessantes e inclusive um dos postos fundamentais do reino inglês: o de deão da catedral de St. Paul's, isto é, o cargo de composição e manutenção de discursos formadores da política de Estado. Enquanto o poeta ostentava seu engenho no meio cortesão culto, constituía-se sua autoridade como rei de uma monarquia do *wit*. Leia-se, por exemplo, este trecho da elegia fúnebre composta pelo poeta Thomas Carew por ocasião da morte de Donne:

---

<sup>1</sup> Cf. João Adolfo Hansen. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Ateliê e Unicamp, 2004, 2ª edição, p. 136: “Honra, reputação e reverência são, neste caso, praticamente sinônimas no século XVII, sendo doutrinadas politicamente como função da opinião, que se aplica sobre um ponto social determinado, conferindo-lhe a forma de ‘honra’”.

<sup>2</sup> *To the Countess of Bedford* (1611/12). Nessa epístola em verso, a *persona* argumenta que a condessa somente é honrada enquanto houver aqueles que a considerem assim. In *Poems by J.D. with Elegies on the Authors Death. Printed by M.F. for Iohn Marriot, and are to be sold at his shop in St Dunstons Church-yard in Fleet-Street*. London, 1633, 1ed, p. 108. Todos os poemas de Donne citados nesta tese foram transcritos a partir desta primeira edição, exceto quando indicado de outra forma. Ver, no Apêndice, p. 234, o frontispício da primeira edição, em que consta um retrato de Donne acompanhado de versos laudatórios de Izaak Walton.

<sup>3</sup> Ou “a great writer of conceited Verses”, segundo *A Chronicle of the Kings of England* (1641), de Sir Richard Baker.

I will not draw the envy to engrosse  
 All thy perfections, or weepe all our losse;  
 Those are too numerous for an Elegie,  
 And this too great, to be express'd by mee.  
 Though every pen should share a distinct part,  
 Yet art thou Theme enough to tyre all Art;  
 Let others carve the rest, it shall suffice  
 I on thy Tombe this Epitaph incise.  
*Here lies a King, that rul'd as he thought fit*  
*The universal Monarchy of wit;*  
*Here lie two Flamens, and both those, the best,*  
*Apollo's first, at last, the true Gods Priest*<sup>4</sup>.

A comenda de *mais engenhoso* continuou sendo outorgada a Donne em tempos subsequentes ao seu. John Dryden, em 1693, define-o como “*the greatest Wit, though not the best Poet of our nation*”<sup>5</sup>; Alexander Pope, na década de 1730, reforça o julgamento: “*Donne had no imagination, but as much wit, I think, as any writer can possibly have*”<sup>6</sup>; Samuel Johnson, em 1781, escreve sobre os poetas do século XVII inglês (dentre os quais Donne, para ele, era o *princeps*): “*if they frequently threw away their wit upon false conceits, they likewise sometimes struck unexpected truth*”<sup>7</sup>; Samuel Taylor Coleridge, por volta de 1818, compôs uma quadra intitulada “*On Donne's Poetry*”, indicando, não sem censuras, a qualidade engenhosa de seus versos:

With Donne, whose muse on dromedary trots,  
 Wreath iron pokers into true-love knots;  
 Rhyme's sturdy cripple, fancy's maze and clue,  
 Wit's forge and fire-blast, meaning's press and screw<sup>8</sup>.

Algernon Charles Swinburne, na segunda metade do século XIX, define o engenho de Donne como produtor de um estilo excêntrico: “*Donne's most elaborately eccentric style*”<sup>9</sup>; T.S. Eliot, em artigo de 1923, acha engenho em todo lugar dele: “*when we find his poetry containing everywhere potential or actual wit, our thirst has been relieved.*”<sup>10</sup>

<sup>4</sup> *An Elegie upon the death of the Deane of Pauls, Dr. Iohn Donne*, de Thomas Carew, 1633. In *Poems by J.D...*, *op. cit.*, p. 385. Ver, no Apêndice, p. 235, a versão integral da elegia.

<sup>5</sup> “Dedication to Eleonora”, in *The Works of John Dryden*. Ed. William Frost. Berkeley; Los Angeles; London: U. of California P., 1974, v. 3, p. 231.

<sup>6</sup> In *Alexander Pope – The Major Works*. Ed. Pat Rogers. Oxford: Oxford U.P., 2006, p. 652.

<sup>7</sup> “Life of Cowley”, in *A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Donald Greene. Oxford: Oxford U.P., 1984, p. 679.

<sup>8</sup> In *Samuel Taylor Coleridge – The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems*. New York: Dover, 1992, p. 72. Nota-se que Coleridge procura mimetizar, nos versos, a condensação de conceitos (“meaning's press and screw”) que considera típica de Donne. O engenho do artífice, nessa chave, continua sendo o foco do juízo de Coleridge, já que produtor de agudezas rápidas (“fire-blast”) e labirintos dialéticos (“maze and clue”).

<sup>9</sup> “Contemporaries of Shakespeare”, in *Algernon Charles Swinburne – The Complete Works*. Ed. Sir Edmund Gosse. Vol. 2 (*Prose Works*). London: Heinemann, 1926, p. 363.

<sup>10</sup> “John Donne,” in *The Nation and the Athenaeum*, vol. XXXIII, n. 10, 9 jun. 1923, p. 331.

Como se vê, o engenho exercitado de Donne tem uma qualidade distintiva mais ou menos louvável que incide sobre sua autoridade como poeta e sobre a legibilidade de seus versos (que devem ser lidos como agudos), e figura em diversos enunciados sobre ele desde a época em que viveu. Como não é uma categoria transistórica, porém, o *wit* – o “engenho” e também seu produto, a “agudeza” –, deve ser definido variavelmente, isto é, de acordo com os sentidos que foram sendo dados ao termo. De um lado, essa prática mostraria a variação histórica do valor conferido à categoria *wit* e, assim, da legibilidade dos versos de Donne e de seus contemporâneos. De outro, teria como efeito uma compreensão acumulativa dos juízos normativos que estabilizaram Donne como autor, no tempo, localizando-o ainda hoje num determinado cânone literário. Este capítulo pretende apenas elencar a significação e os sentidos de *wit*, cruzando-os com certos enunciados considerados formativos da posição ocupada por Donne em seu tempo e logo após sua morte. O esforço convém, aqui, para constituir, na medida do possível, categorias históricas que dão sentido à prática da poesia da agudeza, e, a partir do caso específico de Donne, para especificar como o engenho exercitado atestava seu valor para juízes coetâneos, no âmbito letrado da corte inglesa no século XVII.

## 1.1 Um retrato de John Donne

Na década de 1640, Izaak Walton publicou *Life of Dr. John Donne* como introdução a uma coletânea de sermões. Essa primeira “Vida” incidiu fortemente sobre a legibilidade de seus escritos, e instaurou a visão de que o poeta e pregador anglicano teria sido um *engenhoso* ao mesmo tempo discreto e prudente. Alegando neutralidade, Walton forja para si um lugar de “relator”; afirma ter tido acesso a informações privilegiadas, por meio da convivência com o próprio Donne ou com pessoas próximas ao poeta, que sabiam de seus mais íntimos “segredos”:

I forbear, lest I, that intended to be but a relator, may be thought to be an engaged person for the proving what was related to me; and yet I think myself bound to declare that, though it was not told me by Mr. Donne himself, it was told me, now long since, by a person of honour, and of such intimacy with him, that he knew more of the secrets of his soul than any person then living<sup>11</sup>.

Dá a qualidade de “honrada” para a fonte secundária, como forma de autorizá-la. Como João Adolfo Hansen já mostrou no caso do relato setecentista do licenciado Manuel Rabelo sobre Gregório de Matos<sup>12</sup>, a narrativa do retrato encomiástico obedece, retoricamente, às diretrizes do decoro impostas ao subgênero epidítico, de louvor, incidindo sobre a escolha das tópicas e dos argumentos figurados ali. Assim, quando dispõe feitos da vida de Donne, Walton preenche lugares-comuns previstos, como momentos de coragem ímpar, a exaltação do poeta enquanto grande engenhoso, a demonstração das virtudes de seu caráter, as provas de que era homem religioso etc. O que não está em conformidade com o propósito de exaltação é posto de lado ou, tecnicamente (com frequência por *meiosis*), diminuído e identificado como secundário. É necessário, então, para seu propósito, que Walton diga que Donne nasceu de família boa e virtuosa: “*of good and virtuous parents*”, e que estabeleça uma linhagem que a torne legítima: “*his father was masculinely and lineally descended from a very ancient family in Wales*”. Tanto a vida quanto a morte de Donne figuram como moralmente virtuosas: “*Thus variable, thus virtuous was the life; thus excellent, thus exemplary was the death of this memorable man.*” O incidente que poderia obscurecer, segundo o decoro da época, a virtude moral de Donne – isto é, seu casamento às escondidas com a sobrinha de Sir George More,

<sup>11</sup> Izaak Walton, “Life of Dr. John Donne”, in John Donne. *LXXX Sermons, preached by that learned and reverend divine, John Donne, Dr. in Divinity, late Dean of the Cathedrall Church of S. Pauls London*. London: 1640. Todos os trechos de Walton transcritos nesta tese foram extraídos dessa edição.

<sup>12</sup> Cf. João Adolfo Hansen. *A Sátira...*, *op. cit.*, todo o capítulo 1; por exemplo, a p. 30 (nota de rodapé): “Como retrato, o texto desenvolve-se por aplicação de tópicas do gênero demonstrativo ou epidítico da oratória, no subgênero ‘encômio’ ou ‘louvor’, apresentando elementos caracteriais e tipificadores”.

que, para azar do poeta, era tenente guardião da Torre de Londres –, é tomado por Walton, programaticamente, como culpa “*de los agravios que el amor nos hace*”, como diria Dom Quixote<sup>13</sup>; assim, é Cupido que faz cegar os mais prudentes e confundir os mais altos juízos:

for love is a flattering mischief that hath denied aged and wise men a foresight of those evils that too often prove to be the children of that blind father; a passion that carries us to commit errors with as much ease as whirlwinds move feathers, and begets in us an unwearied industry to the attainment of what we desire<sup>14</sup>.

Nota-se, nesse trecho, a elocução cuidada (aliterações, paralelismos sintáticos) e o símile que rende agudeza à invenção. Walton, como retratista de Donne, constitui sua autoridade, posicionando lado a lado o engenho e a prudência do retratado, para que seu talento para as agudezas seja visto positivamente segundo as regras legitimadas e impostas sobre bons cortesãos. Donne aparece, assim, como cortesão discreto, que atende os pré-requisitos de um favorecido do rei, e se distingue pela força do engenho. Não é um “*Sir*”, ou seja, não é fidalgo. Para redimi-lo da falta do título, Walton ressalta que vinha de uma família de linhagem antiga, do País de Gales (o que pode ou não ser verdade, o que interessa é a funcionalidade do discurso); que teve uma educação sólida e versátil nas doutrinas antigas, como deveria ser, primeiro com preceptores e depois em Cambridge e Oxford; que passou pela experiência requerida de aspirantes a cortesão, isto é, uma longa viagem ao continente, com o aprendizado de francês, italiano e espanhol:

he resolved to travel; he returned not into England until he had staid some years, first in Italy and then in Spain, where he made many useful observations of those countries, their laws and manner of government, and returned perfect in their languages<sup>15</sup>.

E é, sobretudo, o engenho de Donne – treinado nas sutilezas – que lhe confere distinção entre cortesãos, mesmo entre os mais calibrados. Assim, sobram menções, ao longo do retrato, a essas qualidades do poeta: “*so sharp an inquirer*”; “*he had too much ingenuity*”; “*his winning behaviour [...] had a strange kind of elegant irresistible art*”; “*his sharp wit and high fancy*”. Percebe-se que são atribuições fundamentais para a constituição da autoridade de Donne, e que procuram legitimar o sucesso que obteve entre seus pares.

Graças às qualidades concedidas ao poeta, Walton enuncia que Donne teria granjeado os favores de gente importante, integrando-se assim ao meio cortesão: “*he was as often visited by many of the nobility and others of this nation, who used him in their counsels of greatest*

<sup>13</sup> Cf. *Dom Quixote*, parte II, cap. XXI.

<sup>14</sup> Walton, *op. cit.*

<sup>15</sup> Idem.

*consideration, and with some rewards for his better subsistence*". Mas não apenas conterrâneos ilustres lhe faziam visitas e prestavam favores; eminentes de outras cortes também se admiravam de seu engenho sutil: "*his acquaintance and friendship was sought for by most Ambassadors of foreign nations*". Não sem esforço, segundo Walton, Donne conquistou um importante patrono, Sir Robert Drewry (quem lhe encomendou a célebre elegia *The Anniversaries: An Anatomy of the World*), "*a gentleman of a very noble state*"; com Drewry, Donne teria recebido casa e meios para continuar compondo: "*[Drewry] was also a cherisher of his studies*". Para o retratista, foram esses admiradores de Donne que o recomendaram ao rei, e tudo fizeram para lhe dar um cargo público na corte, porque Donne veicularia persuasivamente os discursos ordenadores da política de Estado do reino inglês: "*many of the nobility and others that were powerful at court, were watchful and solicitous to the King for some state employment for him.*" Infere-se a partir desses enunciados que o engenho também outorgava distinção no meio político, figurando como atestado de capacidade e qualidades desejáveis numa figura pública. Ainda que Walton, no retrato que faz, ponha em cena nobres de toda parte como solícitos adoradores de Donne, num exagero proposital e funcional dentro do subgênero epidítico, pode-se apreender, pelo menos, que o aspecto político relacionado ao *wit* é discurso válido na época; ou seja, sabendo que Donne conquistou o posto – político, é claro, antes de religioso – de deão da maior catedral de Londres, seria verossímil que um coetâneo atribuísse o sucesso ao celebrado engenho do pregador/poeta. É o bastante, em termos de relevância, para que se investigue o caráter político associado ao *wit*, principalmente quando se busca uma interpretação plausível da motivação externa – isto é, não subjetiva – que levava um poeta como Donne a cultivar sistematicamente a elocução aguda, e a procurar o reconhecimento de seu engenho singular.

Walton diz pouco da poesia amorosa de Donne. Por outro lado, diz muito de sua conversão ao anglicanismo e de suas composições religiosas. Segundo as conveniências, Donne como autor de sonetos amorosos, elegias lascivas e sátiras mordazes não serve para a proposta de exaltação do pregador virtuoso. Assim, Walton inventa a fantasia da transformação do indivíduo: de um heterodoxo Saulo, Donne passou a ser um ortodoxo Paulo.<sup>16</sup> Redimindo seu passado no discurso, o Donne de Walton exime-se do título de lascivo, embora não do de monarca do engenho. Tratando da constituição de autoridade dos

---

<sup>16</sup> A comparação é altamente eficaz quando se recorda a censura feita nas sátiras em verso de Donne ao discurso protestante de intolerância religiosa, e, depois, a defesa ardente da mesma intolerância em *Ignatius His Conclave*, uma sátira menipéica em prosa encomendada pelo rei. Ou seja, de um Saulo que perseguia a "verdadeira" fé, passou a ser Paulo, seu principal intercessor. A sutileza da estratégia de Walton coloca em evidência seu próprio engenho, e explica por que seu retrato de Donne continuou sendo reproduzido com tanto entusiasmo. Não explica, por outro lado, por que parte da crítica corrente ainda o usa como prova de fatos reais.

poetas como *auctors* nos séculos XVI e XVII, João Adolfo Hansen mostra que a poesia erótica de Ovídio, por exemplo, nem sempre convinha, segundo o decoro da circunstância (o que não o rebaixava em momento algum como poeta lírico):

Evidenciando-se a *auctoritas* também como um princípio de classificação dos *auctores* segundo circunstâncias do decoro externo, segue-se que, embora Ovídio, por exemplo, seja excelentíssimo poeta erótico, pois é *auctor* de um decoro *lascivior*, mais lascivo, não é adequado sempre, em todas as circunstâncias convencionadas<sup>17</sup>.

Assim, Donne como *auctor* de poesia lasciva não é conveniente na contingência de seu retrato encomiástico como pregador anglicano e *auctor* de sonetos sacros. Dessa forma, quando refere a poesia amorosa de Donne, Walton inventa, retoricamente, o discurso de “arrependimento” do poeta:

It is a truth, that in his penitential years, viewing some of those pieces that had been loosely – God knows, too loosely – scattered in his youth, he wished they had been abortive, or so short-lived that his own eyes had witnessed their funerals; but, though he was no friend to them, he was not so fallen out with heavenly poetry, as to forsake that; no, not in his declining age; witnessed then by many divine sonnets, and other high, holy, and harmonious composures. Yea, even on his former sick-bed he wrote this heavenly hymn, expressing the great joy that then possessed his soul, in the assurance of God’s favour to him when he composed it [segue transcrição de “*An Hymn to God the Father*”]<sup>18</sup>.

Aplica a tópica do homem que renega o passado pecaminoso, presente em diversos sonetos sacros de Donne, ao *topos* inventado no retrato, deliberadamente tratando os versos como provas de um Donne penitente. Explica, por exemplo, que o catolicismo lhe fora imposto, na juventude, pela família: “*They had almost obliged him to their faith*”. Mas o episódio, talvez, mais marcante do retrato, tanto em termos de invenção quanto de elocução, é aquele em que Donne presencia um milagre, o que Walton justifica com o argumento de que a santidade do futuro pregador lhe possibilitara a visão sobrenatural. Trata-se de um caso ocorrido enquanto Donne prestava serviços a seu patrono, Sir Robert Drewry, em Paris. A esposa de Donne estava prestes a dar à luz um dos muitos filhos do casal, em Londres. A distância os separava fisicamente, mas não apartaria as almas, que se mantinham comunicantes. Assim, Donne pôde ver, em Paris, o vulto da esposa, carregando o filho morto nos braços. Quando voltou a Londres, Donne teria recebido a notícia de que a esposa havia de fato abortado e corria risco de vida: logo, o milagre da aparição se confirmara. Walton, prevendo que houvesse entre seus

---

<sup>17</sup> Cf. João Adolfo Hansen, “Autor”, in *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 25.

<sup>18</sup> Walton, *op. cit.*

leitores alguns não muito afeitos ao relato místico, comumente associado ao discurso católico, promove uma defesa teológica da existência de milagres como esse. Como efeito, a autoridade de Donne constituída pela invenção de Walton fica acrescida de um poder místico e visionário. Ora, isso incide diretamente sobre a legibilidade de seus sonetos sacros e sermões, de um lado, e de sua poesia amorosa, de outro; por isso, vale a pena cuidar mais de perto dessa questão.

O trecho que versa sobre os milagres evidencia a configuração retórica do retrato segundo o decoro do gênero encomiástico. Verifica-se o caráter retórico do texto não apenas na disposição dos argumentos, como temos acompanhado, mas também na invenção engenhosa, expressa muitas vezes por meio de elocução aguda. Veja-se o exemplo do conceito apresentado para ilustrar a comunicação entre as almas:

though it is most certain that two lutes, being both strung and tuned to an equal pitch, and then one played upon, the other that is not touched, being laid upon a table at a fit distance, will – like an echo to a trumpet – warble a flint audible harmony in answer to the same tune; yet many will not believe there is any such thing as a sympathy of souls<sup>19</sup>.

O conceito de Walton faz lembrar, não sem propósito, a célebre comparação entre os amantes e as pernas do compasso, em *A Valediction, Forbidding Mourning*. Vejam-se os quatro últimos quartetos:

Our two soules therefore, which are one,  
Though I must goe, endure not yet  
A breach, but an expansion,  
Like gold to ayery thinnesse beate.

If they be two, they are two so  
As stiffe twin compasses are two,  
Thy soule the fixt foot, makes no show  
To move, but doth, if the'other doe.

And though it in the center sit,  
Yet when the other far doth rome,  
It leanes, and hearkens after it,  
And growes erect, as that comes home.

Such wilt thou be to mee, who must  
Like th'other foot, obliquely runne.  
Thy firmnes makes my circle just,  
And makes me end, where I begunne<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Walton, *op. cit.*

<sup>20</sup> *Poems, by J.D...., op. cit.*, p. 164.



Esse poema, no gênero lírico-amoroso, cujas convenções remetem com frequência à tópica da separação dos amantes, vem sendo interpretado pela crítica em termos autobiográficos; teria sido escrito, segundo a hipótese, por ocasião daquela viagem de Donne a Paris, e entregue à esposa como argumento de que a distância, espiritualmente, não os afastaria<sup>21</sup>. Percebe-se, de fato, que foi Walton quem, na fantasia programática de seu retrato, deu origem a essa associação. O que diz do alaúde que ecoa o som distante de outro incide diretamente sobre a leitura desse poema e de seus conceitos como transferências metafísicas de sentido. Por essa razão, Walton qualifica *A Valediction* como exemplo máximo da faculdade inventiva de Donne, que, achando correspondência entre os amantes inseparáveis e as fixas pernas do compasso, descobre também a porção divina nos homens, isto é, a possibilidade da comunicação entre almas. Levando em conta a interpretação metafísica que Walton faz do poema, não é de se admirar que o tenha julgado – e divulgado, no retrato – como de beleza e engenho sem precedentes: “*I beg leave to tell, that I have heard some critics, learned, both in languages and poetry, say, that none of the Greeks or Latin poets did ever equal them [i.e., os versos de A Valediction]*”. Por um lado, Walton refere, no julgamento, a qualidade elocutiva superior do poema de Donne; por outro, afirma, no discurso, que a poesia antiga pagã seria menos adequada para efetuar a transferência metafísica tendo como efeito o desvendamento de uma verdade cristã. Assim, deve-se ler o texto de Walton como participante no estabelecimento da legibilidade da poesia de Donne, e não se deve, em contrapartida, tomá-lo como “crítica literária”, nem como neutra fonte de fatos sobre o poeta e sua poesia.

Era comum e programático, nos retratos do século XVII, usar versos de um poeta para explicar supostos eventos de sua vida. Poder-se-ia citar o que escreveu Faria e Sousa em seu retrato de Camões – produzido no início da década de 1640, como o de Walton; há também nele a prática, funcional, de preencher as lacunas biográficas com dados advindos da interpretação de poemas. Havia, é claro, um propósito para isso. A ficção em torno do poeta – que, como Ovídio, foi desterrado; que, como Petrarca, morria de amores por uma Laura, ou Natércia, ou Dinamene – serve para estabilizá-lo dentro da corrente de poetas líricos, como grande poeta de determinado gênero, e marcar sua legibilidade. Como Ovídio, Camões trata do amor; como Petrarca, compõe sonetos que revelam a perdição de quem sofre a rejeição amorosa; como Virgílio, canta na epopéia os feitos de um herói, etc. No caso dos sonetos,

---

<sup>21</sup> Observa-se que parte da crítica corrente tem seguido, sem muita desconfiança, os relatos de Walton e, assim, dado continuidade à afirmação de que a lírica amorosa de Donne é sempre endereçada a sua esposa; cf., por exemplo, o artigo recente, publicado em pleno século XXI, de Andrew Hadfield: “Donne’s lyrics seem to be written for or about his wife [...], which helped revise the convention of the distant and disdainful lady of the Petrarchan poem”. In *The Cambridge Companion to John Donne*. Ed. de Achsah Guibbory. Cambridge: Cambridge U.P., 2006, p. 59.

desde Petrarca preconizava-se o emprego da voz “subjéctiva”, como narraçãõ evidentemente fictícia de supostos fatos da vida do poeta. Conhecedores do decoro, os leitores saberiam identificar a fantasia poética. Assim, Faria e Sousa:

Lo que se tiene por infalible es, que de averse encendido mucho estos amores en Palacio con esta Señora, resultó (parece que a instancia de los parientes della) el desterrarle. El lugar deste destierro tiene qualquer duda: pero lo que se pode entender de la Elegia 3 en que le llora, parece fué en Santarén; porque desde alli se vé el Tajo, y el dize en ella que le estava viendo; y tambien se infere algo desto de las Redondillas 14. [...]

No puedo averiguar se vivia aun su Querida la Dama de Palacio, porque ella falleció; mas veo que el Son. 19. de la cent. I parece ser Escrito a esta muerte; y lo que en él dize de, *aquelle amor ardente que ja nos olhos meus tão puro viste*, presumo yo alude a la herida que traia en los ojos; y si esto es assi murió ella luego despues de verle cõ aquel daño de que avia sido causa del destierro por sus amores...<sup>22</sup>

Como aconteceu no caso da crítica inglesa, com certos intérpretes, alguns críticos portugueses deram continuidade, nos séculos XIX e XX, à constituição de Camões segundo Faria e Sousa, mas sem o caráter retórico seiscentista, sem a fantasia própria do subgênero encomiástico. Ao contrário, houve a crença de que a pesquisa era qualquer coisa de científica, e de que se é capaz de achar, de fato, a real mulher a quem Camões aludiria em seus sonetos<sup>23</sup>. Assim, seguindo os passos de Walton, mas com uma interpretação romântica do caso do milagre que ele relata, houve quem comparasse Donne a Hamlet, no século XIX, como alguém capaz de ser visitado por fantasmas<sup>24</sup>.

No caso da constituição da *persona* autoral, Walton leva adiante a prática comum, na época, de descrever o poeta como um “tipo”, segundo o humor e o temperamento. Os qualificativos e sua disposição no texto de Walton apontam para uma harmonia física que é espelho de um temperamento equilibrado, um engenho judicioso, um espírito perspicaz e um coração nobre (os itálicos, que são nossos, os mostram bem):

He was of stature moderately tall; of a straight and *equally-proportioned* body, to which all his words and actions gave an unexpressible addition of comeliness.

The melancholy and pleasant humour were in him so *contempered*, that each gave advantage to the other, and made his company one of the delights of mankind.

His fancy was unimitably high, equalled only by his great wit; both being made useful by a *commanding* judgment.

His aspect was cheerful, and such as gave a silent testimony of a *clear knowing* soul, and of a conscience at peace with itself.

<sup>22</sup> In Luís de Camões. *Rimas, Autos e Cartas*. Ed. de A. J. da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1983, p. xxx.

<sup>23</sup> Veja-se, a respeito, in *idem*, p. xxii, a censura feita por A. J. da Costa Pimpão a esse tipo de prática, referindo a polémica entre J. Maria Rodrigues e Alfredo Pimenta nas revistas *O Instituto* e *Cultura*, na década de 1930. Discutiam a identidade da Dinamene camoniana, supondo haver uma pessoal real descrita nos sonetos.

<sup>24</sup> Cf. Helen Gardner, na introdução a *John Donne: A Collection of Critical Essays*. NJ: Prentice-Hall, 1962, p. 4: “As early as 1880 [Donne] was compared to Hamlet”.

His melting eye showed that he had a *soft* heart, full of *noble* compassion; of too *brave* a soul to offer injuries, and too much a *Christian* not to pardon them in others<sup>25</sup>.

Para a divulgação de Donne como um “*memorable man*”, vê-se que o engenho agudo (“*great wit*”) ocupa posição central dentre suas qualidades; mas é regulado pelo juízo (“*commanding judgment*”), como deve ser no caso de gente discreta, sobretudo quando ocupa cargos públicos. Evidente apologia, o retrato de Walton forja, no discurso, o julgamento de toda uma geração de pessoas que teriam convivido com o poeta-pregador, e procura instituir que a leitura de sua obra seja feita segundo essa chave. A seguir, cuidaremos dos sentidos aplicados aos termos “engenho”, “agudeza”, “conceito” etc., seguindo a proposta de compreender os enunciados a partir de categorias em uso nos meios letrados do século XVII.

---

<sup>25</sup> Walton, *op. cit.*

## 1.2 “His sharp wit and high fancy”: engenho & arte

Cantando espalharey por toda parte,  
Se a tanto me ajudar o engenho & arte.

LUIS DE CAMÕES, *Os Lusíadas*, 1572

We Englishe men haue wits, as wel as  
men of other nations haue.

RALPH LEVER, *The Arte of Reason*, 1573

A conceituação de *wit* deriva de noções antigas, embora os sentidos agregados ao termo tenham variado, como vimos, e assim também o valor posto sobre ele. O *wit* no século XVI e XVII é derivação do grego *asteion*, formulado na *Retórica* de Aristóteles na categorização sobre as transferências metafóricas, como o “dito brilhante”, ou agudo, que condensa conceitos com rapidez<sup>26</sup>. O entendimento aristotélico de que a metáfora está na base de um enunciado brilhante envolve necessariamente o *asteion*, pois o estilo agudo do “dito engenhoso e rápido” afeta positivamente o ouvinte. O termo, no sentido específico do enunciado aristotélico, foi usado em latim como *urbanitas* (por estar relacionado à sutileza dos instruídos, dos habitantes da *urbs*, em oposição à rudeza dos camponeses incultos), e nesse ponto refere a elegância do estilo culto, refinado, polido. Entretanto, é o termo latino *ingenium* que aparece em dicionários e preceptivas do século XVII como o correlato primeiro de *wit*<sup>27</sup>; ao passo que significa a capacidade de “gerar dentro”, isto é, de formular abstrações na mente, o *ingenium* constitui a faculdade inventiva que, quando fecunda e exercitada, gera o dito agudo, o *acumen*, ou *asteia*, agudezas<sup>28</sup> – valor inquestionável na contingência de uma instituição retórica e oratória que, pela palavra, organiza e instaura os discursos que estarão na base das políticas dos reinos cristãos. Se em Roma essa palavra era transmitida pelo orador, das fileiras da tribuna, no século XVII a eloquência dirigia a produção oral (oratória sacra; *disputatio*) e a escrita, ambas brilhando com o *acumen* persuasivo. O *asteion* aristotélico como *ingenium* é uma leitura comum aos âmbitos letrados cultos das cortes cristãs do século XVII. Assim, a significação e os sentidos aplicados a *wit* e “engenho”, por compartilharem os

<sup>26</sup> Aristotle. *The Art of Rhetoric*. Trad. H.C. Lawson-Tancred. Londres: Penguin Books, 1991, Livro III, seção 10, p. 235.

<sup>27</sup> Cf. Thomas Thomas, *Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae* [...], 1587: “Ingenium: Wit”; Paul Greaves, *Grammatica Anglicana* [...], 1594: “Wit: Ingenium”; Richard Perceval, *A Dictionary in Spanish and English* [...], 1599: “Ingénio, m. wit”.

<sup>28</sup> Em inglês, o termo latino *acumen* permanece sendo usado, com o sentido de “agudeza”, ou “sharpness of wit”; como no caso de “acume” em português.

mesmos pressupostos doutrinários, serão bem invariáveis, ou melhor, variáveis apenas a partir da própria previsibilidade das variações.

O dicionário inglês de John Baret, de 1574, relaciona os termos “perspicácia”, “agudeza”, “argúcia”, “sagacidade” e “graça” sob o verbete “*ingenium*”, demonstrando a imitação no século XVII de categorias antigas e, ao mesmo tempo, o acúmulo de novos sentidos sobre elas<sup>29</sup>. Vale reproduzir aqui este trecho, pela vantagem de se verem formuladas em um mesmo espaço noções centrais que, mais adiante, exploraremos individualmente:

**Ingenium**, nij, n.g. Ter. & Ingeniosus, sa, sum. Cic. Wittie. **Ingenieux**. And Ingeniosè. Aduerb. wittily. Ingenieusement. Vide Wisedome. 271 \* A sharpnesse of witte, whan any body smelleth by and by, and doubteth of some thing. **Sagácitas**, tatis, fœm. gen. 272 \* Wittie: hauing the senses sharpe, that perceiueh or foreseeth quickly. Sagax, gâcis, om. g. Cic. 273 \* Wittily: finely: with great quicknesse of witte & sharpnesse of senses. Sagáciter, Aduer. Cic. Very witty & wise: of a fine witte and very wise. Homo ingenio prudentiaque acutissimus. Cic. He hath no witte. Nihil habet acuminis, nihil ingenij. Hic plane nihil sapit. Well in his wittes: of whole minde and perfite remembraunce. Mentis compos, idem quod sane mentis, vel suæ mentis. Cic. To coniecture wittely. **Acutè, argutéque** conijcere. 274 \* Very wittie. Peringeniosus, sa, sum. Cic. To make one out of his witte. Exturbare mentem alicuius. Cic. Lacking witte. Mentis inops. Ouid. 275 \* Very sharpely: very wittily: rigorously. Para cutè. Aduerb. Cic. 276 \* Wittily: wisely: pleasauntly: merily: with a **grace**. Salse. Aduerb. Cic. And Persalsus, sa, sum. Cic. Very witty & preaty. And Persalse. Aduerb. Cic. Very wittely, &c. Per metaphoram. To dooe a thing of our owne proper witte and inuention without the help and ayde of any. Nostro marte rem aliquam peragere dicimur. Cic. 277 \* That seeth quickly, quicke witted, that perceiueh quickly: quicke of vnderstanding. **Pérspicax**, câcis. om. g. Cic. Wittily. Hoc ipsum non insulse interpretantur. Full of wittie and pleasaunt sayinges. Conditus sale & facetijs. Cæsar. Out of his witte: beside himselfe. Exul mentis. Ouid. Alienatus mente. Plin. Madde and without all witte. Qui admodum est excors. Cic. Excors & demens. Cic. Insanus & ex cors. Horat. The liuelinesse of a quicke witte. Velocis ingenij vigor. Ouid. Very wittie to coniecture thinges. Ad suspican dum sagacissimus. 278 \* **Subtile**: wittie: that can sharply search a mans witte. **Argûtus**. Adiect. Sharpe and wittie sentences full of pleasanthesse. Attico lepore tincti sales. Mart.<sup>30</sup>

Articulando os sentidos de *wit*, há sempre o entendimento de base aristotélica que contrapõe o intelecto ativo ao passivo<sup>31</sup>; assim, John Baret elege a “rapidez” como qualificativa da ação do engenho agudo: “*hauing the senses sharpe, that perceiueh or foreseeth quickly*”; “*that seeth*

<sup>29</sup> Os enunciados de dicionários apresentam acepções diversas de um mesmo termo, o que colabora para a investigação da variação de sentidos aplicados a ele. Postula-se, aqui, que os dicionários não possuem mais autoridade que outros textos, mas formalizam conceituações, como no caso dos tratados e das preceptivas. Os autores de dicionários, aliás, são preceptistas, professores de retórica, tradutores de textos antigos e, alguns, poetas. John Florio (1553-1625), por exemplo, autor de *A Worlde of Wordes* (1598), era tutor do príncipe Henry, traduziu os *Essayes* de Montaigne (publicados em 1603), compôs peças para serem encenadas na corte e acompanhou Giordano Bruno durante sua estadia em Londres (1583).

<sup>30</sup> In *An Alveary or Triple Dictionary, in English, Latin, and French. Very profitable for all such as be desirous of any of those three Languages [...]*, 1574. Os negritos são nossos, e destacam a escolha de termos colocados sobre o verbete *ingenium*.

<sup>31</sup> Cf. Florence Vuilleumier. “Les Conceptismes”, in *Histoire de la Rhétorique dans l’Europe Moderne*. Paris: PUF, 1999, p. 520.

*quickly*”; “*that perceiueth quickly: quick of vnderstanding*”; “*the liuelinesse of a quicke witte*”. Ou seja, o *ingenium* como *wit* não apenas refere a capacidade inata como potência para estabelecer mentalmente as analogias, mas pressupõe, ainda, o exercício da atividade inventiva para que gere as agudezas, exprimindo as analogias concebidas. Daí, as definições de Baret incorporam a noção de *vigor* caracterizadora da *rapidez* do engenho: “*the liuelinesse of a quicke witte*” (grifos nossos). Não há passividade, mas atividade nas analogias feitas pelo engenho exercitado. Torna-se funcional, nesse caso, a relação do engenho com a “sagacidade”, agudeza dos sentidos (“*senses sharpe*”); com a “perspicácia”, vigor e velocidade de visão, olhar agudo (como o da águia e do lince) que vê antes o objeto escondido, passando através do facilmente visível<sup>32</sup>; com a “sutileza”, finura do engenho; com a “argúcia”, agudeza sentenciosa e condensadora; e com a “graça”, efeito prazeroso da agudeza.

As letras do século XVII, tanto preceptivas quanto poéticas, circunscrevem toda a gestualidade culta das cortes dentro da tríade *engenho, agudeza e conceito*. A relação entre os termos é, naturalmente, complexa. É evidente sua interdependência: o engenho (*wit; asteion*) gera as agudezas (*sharpness of wit; asteia*) compondo conceitos (*conceits; conceptos*). Porém, o conceito é formulado pelo engenho com agudeza. Ou a agudeza é o próprio conceito, resultante dos processos mentais de tecer as analogias nas metáforas. Assim, a polissemia dos termos faz com que sejam usados variavelmente, com freqüência de forma cambiável, mas nunca indefinida ou aleatória<sup>33</sup>. No dicionário de Richard Perceval, a agudeza é “rapidez de invenção” e “prontidão/aptidão do engenho”:

Agudéza, f. sharpnes, quicknes of conceit, readines of wit, nimblenes of sight, the edge of any weapon or toole<sup>34</sup>.

No dicionário de John Florio<sup>35</sup>, a agudeza é “vivacidade do engenho”, mas é também qualidade do próprio engenho, (con)fundindo-se com ele: “*the sharpnes of the sight or wit of man. Also wit.*” Na preceptiva de George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, de 1589, o conceito louvável é agudo e fruto de um engenho exercitado: primeiro, a correspondência escondida entre certas coisas é descoberta pelo engenho que faz a analogia; depois, ela será

<sup>32</sup> É iluminadora, aqui, a metáfora de Góngora: a águia é “*rayo con plumas*”, de onde se tira a velocidade inerente ao olhar perspicaz, agudo. In *Polifemo y Galatea*, estrofe 33.

<sup>33</sup> Cf. Terence E. May. *Wit of the Golden Age – Articles on Spanish Literature*. Kassel: Reichenberger, 1986, p. 5, sobre a polissemia dos termos em Gracián: “the terms *sutileza, agudeza, and concepto* can be used indifferently in reference to a conceit, when the conveyance of an exact shade of meaning is unnecessary”.

<sup>34</sup> Richard Perceval. *A Dictionarie in Spanish and English, first published into the English tongue by Ric. Perciuale Gent. Now enlarged and amplified with many thousand words [...]*, 1599.

<sup>35</sup> John Florio. *A Worlde of Wordes, Or Most copious, and exact Dictionarie in Italian and English [...]*, 1598.

expressa agudamente de forma a causar a maravilha pelo estilo elocutivo<sup>36</sup>. No dicionário francês-latim de Robert Estienne, de 1539, o engenho (*esprit*) é sutil e perspicaz quando agudo, isto é, capaz de gerar agudezas: “*La pointe d’ung esprit subtil & uehement*”; assim, mobilizam-se os sentidos de “arguto”, “agudo”, “sutil” quando se refere ao engenhoso:

Ingenieux. Ingenieusement. qui ha bon esprit & entendement, Argute, Artificiose, Acute<sup>37</sup>.

E também no *Thresor de las dos lenguas francesa y española*, de César Oudin (tradutor de *Don Quijote* para o francês), de 1607:

*Ingenio*, esprit, entendement, engin, subtilité. *Ingenioso*, ingenieux, qui a bon esprit & entendement.  
*Agudeza*, acuité, subtilité, acrimonie, finesse, vivacité d’esprit<sup>38</sup>.

No dicionário de John Baret, também os termos “sutileza” e “argúcia” são qualidade do engenho agudo:

Argutus, Adiectiuum nomen. Subtile: witty: that can sharply searche mans witte. Argutiae, argutiarum. Sharpe wordes: wittie sayings: subtilties. Multum argutiarum & vrbanitatis. A stile: a manner or forme of words in speaking: an elegant forme or order in speaking or writing: fashion and maner of ones penning. Acumen ingenii. Sharpnesse of wit: Sagacitas, solertia<sup>39</sup>.

A transposição direta de “engenho” como *ingenium*, isto é, “a capacidade de gerar dentro”, promove a definição do conceito como “*an apprehension of the minde*”, isto é, como a analogia formulada no interior da mente, pela faculdade inventiva do engenhoso treinado nas técnicas. Analogamente, no manual de gramática de Richard Mulcaster, *The First part of the Elementarie which entreateth cheffelie of the right writing of our English tung*, publicado em 1582, o *wit* é definido como *ingenium*, o qual é agudo (“*sharp*”) quando capaz de produzir rapidamente as analogias entre as coisas. Citando Aristóteles, Cícero, Porfírio, Quintiliano e

---

<sup>36</sup> Cf. George Puttenham. *The Arte of English Poesie*. Menston: Scolar Press, 1968, Book II, 124: “his inward conceits be the mettall of his minde, and his manner of vtterance the very warp and woofe of his conceits”.

<sup>37</sup> *Dictionaire Francois latin, contenant lest motz & manieres de parler Francois, tourne en Latin par Robert Estienne*. Paris, 1539.

<sup>38</sup> *Thresor des deux Langues Françoise et Espagnolle: auquelest contene l’explication de toutes les deux respectiuement l’vne par l’autre: Diuidé en deux parties. Par Cesar Ovdin, Secretaire Interprete du Roy és langues Germanique, Italienne, & Espagnolle [...]*. Paris, 1607. E analogamente no: *Thresor de la langue Françoise, Italienne, & Espagnole*: “*agudéza*, acuité, subtilité, acrimonie, finesse, viuacité d’esprit, *accutezza*, *astutezza*, *accortezza*”.

<sup>39</sup> Baret, *op. cit.*, 1574.

outros, Mulcaster elenca as qualidades e o exercício do engenho, os quais postula como condição para quem ocupará cargos de distinção no reino:

In the minde theie consider first the means to conceiue well, and to kepe fast, and then those qualities, which be fittest for performance, when the habit is had. In conceiuing well, first theie require a sharpnesse of wit to perceiue soon, without tainte of dulnesse or difficultie by hard learning [...]. In the retaining of that, which theie haue conceiued theie require a fast memorie to kepe well, and a good foresight to continew it well [...]. In both these qualities, to conceiue soon, & to kepe fast, theie vse to consider certain other signes which be ordinarie companions to anie toward wit, as to be naturallie well giuen, to be curteous in behauior, & such of that sort<sup>40</sup>.

Assim, engenho, agudeza, memória e cortesia são os índices de urbanidade e de instrução do homem distinto, *engenhoso* pelo exercício contínuo e *discreto* pela educação nas doutrinas cultas. Voltaremos ao tratado de Mulcaster em capítulo posterior sobre a educação do cortesão. No tratado *The Defense of Poesy*, de Sir Philip Sidney, encontra-se a mesma conceituação de *wit* como faculdade inventiva que deve ser treinada pela educação e enriquecida pelo vasto repertório da memória:

This purifying of wit, this enriching of memory, enabling of judgement, and enlarging of conceit, which commonly we call learning, under what name soever it come forth, or to what immediate end soever it be directed, the final end is to lead and draw us to as high a perfection as our degenerate souls, made worse by they clayey lodgings, can be capable of<sup>41</sup>.

Observa-se que Sidney circunscreve o exercício da faculdade inventiva ao âmbito culto da educação, prevendo também o enriquecimento da memória e a regulação do juízo como partes integrantes da educação do cortesão. Também se formula a força do entendimento como *ingenium* / *ingenio* no *Tesoro de la lengua castellana o española*, cujo exercício deve ter por meta a aptidão para alcançar as sutilezas do raciocínio penetrante:

INGENIO, Latine Ingenium. Vulgarmente llamamos ingenio vna fuerça natural de entendimiento [...] de lo que por razón, y discurso se puede alcançar en todo genero de ciencias, disciplinas, artes liberales, y mecanicas, sutilezas, inuenciones, y engaños: y así llamamos ingeniero al que fabrica maquinas para defenderse del enemigo, y ofenderle: ingenioso, el que tiene sutil, y delgado ingenio. [...] Finalmente, qualquiera cosa que se fabrica con entendimiento, y facilita el executar lo que con fuerças era dificultoso, y costoso, se llama ingenio<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Richard Mulcaster, *The First part...*, p. 15.

<sup>41</sup> Sir Philip Sidney. *The Major Works*. Oxford: Oxford U.P., 2002, p. 219.

<sup>42</sup> *Del origen y principio de la lengua castellana, o Romance que oy se vsa en España / compuesto por el Doctor Bernardo Aldrete... [Parte primera del Tesoro de la lengua castellana, o española; Parte Segunda.../ compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarruvias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens... de los PP. Clerigos Regulares Menores...]*, Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674.



Logo, engenhoso é aquele que tem o engenho exercitado nas sutilezas: “*dezimos agudo al que tiene ingenio sutil, y penetrante*”. Percebe-se, no cruzamento dos enunciados produzidos no século XVII, tanto em textos ingleses quanto em espanhóis e franceses, que há uma notável analogia entre a significação proposta em uns e outros para uma mesma categoria: *wit*, *ingenium*, *ingenio*. Não apenas a significação coincide, mas também as aplicações de seus sentidos para a efetuação de variadas espécies de agudeza dentro de um âmbito cortesão letrado em que a prática poética se insere. Vale advertir, porém, que a produção letrada em vernáculo segue imposições determinantes de cada língua, o que faz com que a poesia aguda escrita em inglês e a poesia aguda escrita em espanhol ou português nem sempre se identifiquem nos usos específicos que caracterizam suas locuções engenhosas.

É pertinente, antes, notar que a noção de “invenção”, no século XVII, não pressupõe “criação”, mas “descobertas” ou “associações analógicas”<sup>43</sup>. Esse entendimento segue, naturalmente, a definição antiga da primeira parte da retórica, a *inventio*: o momento em que se “acham” os argumentos que se vão empregar, a partir das categorias que classificam as coisas, ou de lugares de autoridade. Segundo o *The Arte of Rhetorique* de Thomas Wilson, de 1553, assim se define a invenção: “*The finding out of apt matter, called otherwise invention, is a searching out of things true or things likely, the which may reasonably set forth a matter and make it appear probable*”<sup>44</sup>. Ou seja, “procuram-se” os argumentos e, no caso dos engenhosos, “acham-se” os mais adequados.

Ao passo que seguem Aristóteles, Cícero e Quintiliano (e também o anônimo da *Retórica a Herênio* e os autores de retórica bizantinos) em suas definições, os preceptistas do século XVII acrescem à compreensão da *inventio* a dimensão teológica que acompanhará a preceituação e as práticas representativas do meio culto cristão. Considerando que toda criação seja divina, cada coisa carrega consigo a marca da divindade; encontrar os elos que evidenciem a correspondência entre coisas aparentemente dessemelhantes é tarefa do engenho sutil/perspicaz/sagaz. Assim, aquele enunciado de Walton sobre Donne, “*his sharpe wit and high fancy*”, deve ser entendido como louvor da faculdade inventiva do poeta/pregador que “descobre” correspondências veladas aos olhos não agudos do homem comum. Nesse caso, o elogio de Walton evidencia a função máxima do *wit* na contingência de um meio culto cristão: o engenho de Donne não apenas causa a maravilha pela agudeza, mas também desvenda a porção divina das coisas e, conseqüentemente, a marca de Deus na terra dos homens.

---

<sup>43</sup> Cf. Michel Foucault. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, cap. II, parte I “As quatro similitudes”.

<sup>44</sup> Thomas Wilson. *The Arte of Rhetorique, for the use of all soch as are studious in Eloquence* [...]. In Brian Vickers. *English Renaissance Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge U.P., 2000, p. 80.

Conforme Alcir Pécora demonstra no caso dos sermões seiscentistas, essa lógica “supõe a projeção permanente de Deus nas formas de existência do universo criado”<sup>45</sup>. Assim, no caso de Donne, Walton faz apologia ao mesmo tempo de seu engenho agudo (“*sharpe wit*”) e de sua alta capacidade de invenção (“*high fancy*”). Compreendendo que, ao contrário dos anjos e de Deus, o homem tem um intelecto finito, isto é, incapaz de vislumbrar diretamente as coisas divinas, o engenhoso prevê que é possível apenas entendê-las indiretamente, por analogia. Como explica João Adolfo Hansen, considerando a teoria de Emanuele Tesauro sobre o intelecto angélico,

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, o próprio conceito e sua formulação não seriam necessários; logo, é preciso encontrar os meios indiretos para a figuração das idéias<sup>46</sup>.

É adequado, portanto, que Walton privilegie, quando oferece a *evidentia* do engenho agudo de Donne, seus sonetos sacros e sermões; mas, para o cortesão culto do século XVII, também a elegia lasciva ou a sátira mordaz, em suas proposições agudas, demonstram a mesma sutileza do engenho exercitado, isto é, a faculdade inventiva de descobrir correspondência entre as coisas, sejam humanas, sejam divinas, e de achar os argumentos apropriados para desenvolver os entimemas. Diga-se, a propósito, que a interferência de matéria filosófica teologizada em poesia amorosa ou satírica, que, como veremos, é proposta sistemática de Donne – e de Chapman, Greville, Herbert, Góngora, Marino, outros –, torna seus conceitos geradores de *êxtase*, entendido como efeito da apreensão do sentido proposto em sua incidência particular sobre coisas espirituais. Formado sempre por analogia, o conceito dá à luz da razão humana algo que antes não se via; causa a maravilha pelo engenho, e o êxtase ao colocar diante dos olhos do leitor a coisa divina. No limite, prova-se a existência de Deus através da máquina analógica do engenho.

Aproveitando, então, a apropriação escolástica de doutrinas aristotélicas, os grandes engenhosos colocaram a máquina retórica antiga para funcionar no caso das letras cultas teologizadas das cortes européias. A retórica antiga, com todas as suas regras para a oratória, seria apropriada como meio de se chegar à persuasão através da elocução artificialmente cuidada e também da disposição adequada de argumentos. A instrução em retórica, no século XVII, era parte do currículo dos sistemas de ensino em todas as cortes. Como ensina Luisa

---

<sup>45</sup> In Antonio Vieira. *Sermões*. Org. Alcir Pécora. Tomo 1. São Paulo: Hedra, 2000, introdução, p. 11.

<sup>46</sup> João Adolfo Hansen. “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII”, *op. cit.*, p. 201.

López Grigera, “*Todo hombre cultivado necesitaba ser un poco orador: para enseñar algo, para convencer de algo, y para mover a los otros hombres a tomar decisiones y posiciones, tanto en el campo ideológico y político, como en el jurídico*”<sup>47</sup>. Assim, os currículos das escolas de gramática e, depois, das universidades de Oxford e Cambridge proviam cedo aos alunos o exercício em gramática e retórica, contemplando o estudo das partes do discurso, exercícios de variação de estilo, emprego adequado de figuras e tropos etc. O poder da eloquência, entendido como presente divino aos homens (por terem sido criados à imagem e semelhança de Deus), é o que distingue não apenas os humanos dos animais, mas, sobretudo, o discreto do vulgar, garantindo ao homem uma segunda natureza, exercitada nos artificios e, portanto, culta e urbana. Gracián pressupõe a discrição como segunda natureza quando determina a hierarquia dos engenhos: “*Hay a veces entre un hombre y otro casi otra tanta distancia como entre el hombre y la bestia, si no en substancia, en la circunstancia; si no en la vitalidad, en el ejercicio de ella*”<sup>48</sup>. Thomas Wilson atribui ao poder da persuasão o início da formação de uma sociedade verdadeiramente humana (porque cultivada), que estivesse orientada pelo engenho, pela memória e pelas diretrizes cristãs; lembra o caso emblemático (e retórico) de Hércules, que, por sua notável eloquência (e não pela força física, animal), logrou prender dezenas de homens pelas orelhas, numa corrente que saía de sua boca<sup>49</sup>. E entende que o *grande engenhoso* (que é prudente), dominador das técnicas inventivas e elocutivas, se aproxima mais de Deus e do intelecto angélico: “*For he that is among the reasonable of all most reasonable, and among the witty of all most witty, and among the eloquent of all most eloquent – him, think I, among all men not only to be taken for a singular man, but rather to be counted for half a god*”<sup>50</sup>. Pois haverá o exercício da faculdade inventiva da razão, o que o torna, por consequência, mais afastado dos vulgares e dos animais desprovidos de engenho cultivado. A par disso, o treinamento do engenho confere ao discreto a aptidão para gerar, através das metáforas nos conceitos, formas que não estão na natureza. Essa faculdade do engenho sutil é o que há de mais análogo à faculdade divina de criação, por isso valorizada. Philip Sidney engrandece o poeta engenhoso nessa chave:

Only the poet, disdainful to be tied to any objections, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in Nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like: so as he goeth hand in

<sup>47</sup> Luisa López Grigera. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1994, p. 17.

<sup>48</sup> Baltasar Gracián. “El Discreto”. In *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1992, cap. I.

<sup>49</sup> Veja no Apêndice, p. 237, o emblema de Alciato figurando o conceito “*eloquentia fortitudine praestantior*”.

<sup>50</sup> Wilson, *op. cit.*, p. 76.

hand with Nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit<sup>51</sup>.

Se a retórica organizava a eloquência, uma outra disciplina serviria para o treinamento da faculdade inventiva: a lógica dialética, organizadora do pensamento produtor de analogias. Luisa López Grigera explica a cisão estabelecida no século XVI entre *res* e *uerba*: “*El siglo XVI, ya en plenitud de Renacimiento, fracturó con Petrus Ramus la unidad de res et verba, enviando los significados a la dialéctica, y dejándo a la retórica solo los significantes*”<sup>52</sup>. Para a *inventio*, então, serve-se da dialética; para a *elocutio*, da retórica. A dupla articulação de lógica dialética e arte retórica está expressa e operante nos manuais e preceptivas ao longo dos séculos XVI e XVII, e fundamenta o *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián. Em *The Arcadian Rhetorike*<sup>53</sup>, de Abraham Fraunce, publicada em 1588, o autor segue a reforma de Petrus Ramus (a qual teve bastante entrada em Cambridge, conforme veremos) e prevê duas partes para a retórica: elocução e pronúnciação. A invenção será tratada em outro texto: *The Lawiers Logike, exemplifying the precepts of Logike by the practice of the common Lawe*, publicado no mesmo ano de 1588. Também Wilson adota a cisão e propõe a retórica como “*an art to set forth by utterance of words matter at large*”<sup>54</sup>; a arte incide, assim, sobre a eloquência, deixando o “*matter at large*” para outro lugar: “*they that will prove any cause, and seek only to teach thereby the truth, must search out the places of logic, and no doubt they shall find much plenty*”<sup>55</sup>. Gracián, em *Agudeza y arte de ingenio*, afirma já como pressuposto a dupla articulação do ornato formulado dialeticamente: “*Atienda la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo; y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura*”<sup>56</sup>. Para o treinamento em gramática, lógica e retórica, os discretos do século XVII, emulando os antigos, usavam para exercício matéria e tópicos tirados dos casos esdrúxulos da *declamatio*, ou dos casos ambíguos dos *progymnasmata* de Hermógenes via Aftônio. A educação do

---

<sup>51</sup> Sidney, *op. cit.*, p. 216. Cf. Hansen, “*Ut pictura poesis* e verossimilhança...”, *op. cit.*, p. 202: “[os seiscentistas] pressupõem que homens engenhosos são divinos, pois com a metáfora seu engenho do não-ente faz ente”.

<sup>52</sup> Grigera, *La retórica...*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>53</sup> *The Arcadian Rhetorike: Or The Praecepts of Rhetorike made plaine by examples, Greeke, Latin, English, Italian, French, Spanish, out of Homers Ilias, and Odisssea, Virgils Aeglogs, Georgikes, and Aeneis, Sir Philip Sidneyis Arcadia, Songs, and Sonets, Torquato Tassoos Goffredo, Aminta, Torrismondo, Salust his Iudith, and both his Semaines, Boscan and Garcilassoos Sonets and Aeglogs.* By Abraham Fraunce. London, 1588. Reprodução fac-similada. Menston: The Scholar Press, 1969.

<sup>54</sup> Wilson, *op. cit.*, p. 76.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 80.

<sup>56</sup> Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Tomo 1. Madrid: Clásicos Castalia, 1987, p. 54.

cortesão, assim, é ponto central para que se compreenda a funcionalidade de uma poética da agudeza; isto, aliás, será matéria do capítulo seguinte. Por ora, volta-se a considerar os sentidos de *wit*.

Enseja reflexão o fato de que, atualmente, os estudiosos anglófonos da poesia da agudeza espanhola naturalizem a transferência *wit – ingenio*. Por exemplo: em publicação da década de 1990, Michael J. Woods, especialista em Gracián e professor do King’s College de Londres, considerando a reputação de grandes engenhosos dos poetas do *Siglo de Oro* espanhol, afirma que na Inglaterra houve semelhante costume de valorização do engenho:

In this respect, the situation was not dissimilar to that in England, where wit is not only the most obvious distinguishing feature of the Metaphysical Poets, but is also, in a way which has perhaps been insufficiently recognised, a vital ingredient in Shakespeare’s works<sup>57</sup>.

Embora reconheça, então, que havia semelhanças entre a poesia de agudeza espanhola e a “poesia metafísica” inglesa, e que esses pontos de contato não são costumeiramente tratados pela crítica corrente, Woods formula a seguinte hipótese para explicar o fenômeno: “*Perhaps this recognition might have been more forthcoming if the English had produced a theory of wit of comparable stature to Gracián’s*”<sup>58</sup>. Verifica-se, com clareza, que Woods não apenas emprega com naturalidade o termo *wit* como “engenho”, mas que o elege como a própria categoria de valor que aproxima, no século XVII, a prática poética em inglês e em espanhol. Além disso, levanta a hipótese, embora não a proponha explicitamente, que usar o tratado de Gracián para identificar as espécies de agudeza efetuadas em Shakespeare, como se faz no caso de análises dos sonetos de Camões ou de Góngora, traria vantagens para a crítica literária dessa poesia. De forma semelhante, o hispanista britânico Terence E. May, em seu livro *Wit of the Golden Age*, fala de Góngora e Quevedo como exemplos de poetas que exploraram as doutrinas do engenho para a efetuação de agudezas variadas, e menciona também, sem pormenores, mas com naturalidade, Donne e Shakespeare. Introduzindo seu estudo sobre o tratado de Gracián, May postula a dificuldade de se entender, hoje, a amplitude da “arte de engenho” proposta ali:

The theory of wit attempted by Gracián in his *Agudeza y arte de ingenio* is not easy to understand; and there are signs that Gracián himself was not satisfied with it. One important difficulty has been aggravated by the passage of time. The modern reader,

---

<sup>57</sup> M. J. Woods. *Gracián Meets Góngora – The Theorie and Practice of Wit*. Warminster: Aris & Phillips, 1995, p. 1.

<sup>58</sup> Idem, *Ibid.*

thinking of the conceit, almost invariably starts with the opinion that it is a kind of trope, or is somehow manufactured from a simple trope<sup>59</sup>.

Como Woods, além de fazer a transposição *ingenio* – *wit*, May estabelece, ainda, a relação do termo com as agudezas, as analogias feitas pela faculdade inventiva. Quando cita a dificuldade moderna de se entender a teoria do engenho proposta por Gracián, o autor não atribui a causa a uma suposta variação da significação de *wit* e *ingenio* nas cortes inglesa e espanhola, mas sim à variação entre o entendimento moderno do *conceito* e aquele vigente no século XVII. Não sendo categorias transistóricas, conforme postulamos, “engenho”, “agudeza” e “conceito” terão sua significação definida e seus sentidos aplicados variavelmente no tempo. Pensando na historiografia literária inglesa, o célebre *wit* de Oscar Wilde evidentemente não corresponde ao *wit* de Donne conforme os contemporâneos do “monarca do engenho” o entendiam. Ora, mas foram os coetâneos de Oscar Wilde (e não os de Donne), no fim do século XIX, que inseriram a “poesia metafísica” no cânone moderno, escolhendo que tipo de poesia entraria nas grandes antologias “representativas” da produção literária inglesa da época. É de se supor, portanto, que o entendimento de *wit* como restrito ao “dito rápido de salão”, isto é, a uma espécie de agudeza específica que condensa rapidamente o conceito, tenha definido, no século XIX, quais poetas do século XVII seriam representativos disso. Assim, talvez se explique por que Fulke Greville, poeta que, conforme veremos, efetua espécies de agudeza sentenciosa e enigmática pelo acúmulo de referentes, lembrando muito Góngora, tenha ficado sempre de fora das antologias inglesas até, pelo menos, a década de 1960. Talvez se compreenda, também, a escolha sistemática da lírica (amorosa ou religiosa) de Donne, Andrew Marvell e George Herbert como integrante de qualquer antologia de “poesia metafísica”, porque os gêneros curtos, em muitos casos, ensejam a leitura do conceito como metáfora de rápida efetuação. Enfim, aventa-se aqui a hipótese de que a arte de engenho, ou poética da agudeza, preveja espécies diversas de agudeza segundo gêneros e variação de estilo, tanto na corte inglesa quanto na espanhola e em outras, e que tenha havido poetas que praticaram a agudeza concisa e rápida (hoje associada à “poesia metafísica” do *wit*) e a agudeza de lenta efetuação (hoje associada à poesia do engenho em alguns gêneros). A não-identidade de “engenho” e *wit*, nessa chave interpretativa, reside mais nos pressupostos pós-românticos de seus sentidos e significação do que, propriamente, naqueles aplicados aos termos no século XVII. E, assim, o que a crítica literária tem proposto como “poesia metafísica” é, de fato, a poesia de uma *espécie de agudeza*, e não toda a poesia da agudeza.

---

<sup>59</sup> Terence May, *op. cit.*, p. 3.

Suspendendo o rótulo, é possível ler os sonetos de Shakespeare, as elegias filosófico-morais de Chapman e o ornato dialético enigmático das epístolas em verso de Donne como pertencentes, todos, a práticas propostas pela *arte de ingenio*, ou poética da agudeza. Essa hipótese não implica, evidentemente, que as locuções engenhosas ou *witty* sejam idênticas na poesia de uns e outros; ao contrário, postula que os modos de efetuar as agudezas segundo espécies eleitas para a prática poética justamente definem a singularidade de poetas engenhosos.

O *ut pictura poesis* horaciano prevê dois tipos possíveis de legibilidade do verso segundo o estilo da composição. Veja-se, abaixo, os versos latinos e na tradução francesa de Jacques Peletier du Mans, de 1545:

Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes,  
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;  
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,  
Judicis argutum quae non formidat acumen;  
Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit<sup>60</sup>.

La Poesie a la peinture approche,  
Car l'une plait quant plus on en est proche,  
Et l'autre rend plus beau lustre de loing.  
L'une demande estre ueue en un coing,  
L'autre en plein jour si naïve se trouue,  
Que rien ne craint l'oeil sutil qui l'eprouue.  
L'une une foi seulement plait aux ieux,  
L'autre plaire tousiours de bien en mieux<sup>61</sup>.

Tido no século XVII como preceptiva corrente, o *ut pictura* autoriza a prática da poesia de agudeza de espécie enigmática, feita para ser lida várias vezes, de perto. Nela, a rápida associação de idéias nem sempre convém, pois as agudezas compostas por acúmulo de referentes ou por entimemas amplificados, como ocorre por exemplo no *Polifemo y Galatea* de Góngora e em *The Anniversaries* de Donne, demandam uma leitura pausada e repetida, pela qual os sentidos vão sendo gradativamente compostos, constituindo a agudeza no conjunto<sup>62</sup>. Nesse caso, a glosa é necessária, e a leitura se constitui como escrutínio culto das partes articuladoras do todo que, no fim, equivale ao próprio sentido proposto pelo enigma. A partir dos parâmetros pré-estabelecidos de decoro, adequação ao gênero e verossimilhança, a agudeza enigmática será julgada como proporcional ou desproporcional sempre relativamente

---

<sup>60</sup> In Horace. *Oeuvres d'Horace*. Texte latin publiée avec une étude biographique et littéraire [...] par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Librairie Hachette, s/d, p. 618.

<sup>61</sup> *L'Art Poétique D'Horace, traduit en Vers Francois par Iacques Peletier du Mans*. Paris, 1545, p. 19.

<sup>62</sup> Cf. João Adolfo Hansen, "*Ut Pictura* [...]", *op. cit.*, p. 204.

à legibilidade dada na composição. No terceiro capítulo desta tese, trataremos particularmente dos procedimentos associados à espécie de agudeza obscura, ou ornato dialético enigmático<sup>63</sup>, analisando poemas compostos num estilo que efetua a obscuridade no conceito. Mostraremos, então, que a par dos sentidos de *wit* mobilizados na conceituação aristotélica do *asteion* como dito rápido e brilhante, são também correntes preceitos para os tipos de agudeza segundo os estilos formulados no *Peri Ideōn* de Hermógenes e segundo a mistura de estilos proposta em Demétrio Faléreo. Por ora, é necessário apenas postular que a poesia do *wit* pressupõe “agudeza” na variedade de suas espécies, e que abrange o conceito formado por rápida associação de idéias, mas não se restringe a ele.

Ao investigar os limites de significação de *wit* nos meios cultos do século XVII, procedemos ao exame de diversas traduções inglesas de obras em espanhol feitas no período, que circulavam no âmbito cortesão de que tratamos. Como mostramos no caso das preceptivas, também as adaptações elocutivas das traduções evidenciam as correlações semânticas de *wit* / “engenho” (quando referem a faculdade inventiva) e *wit* ou *sharpeness of wit* / “agudeza” (quando referem o produto expresso da invenção). Para efeito de demonstração, apresenta-se, aqui, apenas um exemplo dentre vários que pudemos estudar<sup>64</sup>. Em 1612, Thomas Shelton publicou a primeira parte de sua tradução de *Don Quijote*, de Cervantes; o título, em inglês, foi adaptado da seguinte maneira: *The History of the Valorous and Wittie Knight-errant, Don-Quixote*<sup>65</sup>. O adjetivo *wittie*, muito claramente substituindo o espanhol *ingenioso*, já estabelece a correlação dos termos em seus limites de significação. Cotejando um trecho do prólogo da parte I no original espanhol e na tradução inglesa de Shelton, observa-se a continuidade da correlação dos termos:

---

<sup>63</sup> Definimos o conceito que efetua a espécie de agudeza enigmática como “ornato dialético enigmático”, conforme propõe João Adolfo Hansen a partir de leituras de Aristóteles e também de Emanuele Tesauro e outros tratadistas do século XVII. Cf. o já citado estudo, fundamental para esta tese, “*Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII*”, *op. cit.*, p. 208.

<sup>64</sup> A partir de um grande número de títulos citados no estudo *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-chivalric Spanish Fiction in English Translation (1543-1657)*, de Dale B.J. Randall, selecionamos as seguintes obras para pesquisa durante estadia na biblioteca da Universidade de Michigan: *The Rogue: or The Life of Guzman de Alfarache.*, tr. James Mabbe, 1622; *Diana of Jorge de Montemayor*, tr. Bartholomew Yong, 1598; *The Life and Adventures of Buscon*, tr. John Davies, 1657; *Visions, or, Hels Kingdome [Sueños, de Francisco de Quevedo]*, tr. Richard Croshaw, 1640; *The Pleasaunt Historie of Lazarillo de Tormes*, tr. David Rowland, 1576; *Wits Fittes and Fancies [Floresta española de apotegmas]*, tr. Anthony Copley, 1595; *The Pilgrime of Castelee [El peregrino en su patria, de Lope de Vega]*, tr. anon., 1621. Ver, na p. 238 do Apêndice, uma lista de títulos de traduções de obras espanholas para o inglês, em que se observa o alcance da circulação de textos de outras cortes no meio letrado inglês do século XVII.

<sup>65</sup> A tradução de Shelton de *Don Quijote* foi a primeira tradução integral a ser publicada fora da Espanha. A primeira tradução francesa foi publicada em 1614 (Parte I) e 1618 (Parte II), sob o título “L’ingenieux Don Quixote de la Manche composé par Michel de Cervantes, traduit fidellement d’espagnol en françois, et dédié au Roy par Cesar Oudin, secrétaire interprète de Sa Majesté, ès langues germanique, italienne et espagnole”. A primeira tradução italiana, publicada em 1622 em Veneza, foi feita por Lorenzo Franciosini, e tinha o seguinte título: “L’ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancha”.



Y así, qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco [...]? [...] Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas, y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires<sup>66</sup>.

which being so, what could my sterile and ill-tilled wit engender but the history of a dry-toasted and humorous son [...]? [...] It oftentimes befalls that a father hath a child both by birth evil-favoured and quite devoid of all perfection, and yet the love that he bears him is such as it casts a mask over his eyes, which hinders his discerning of the faults and simplicities thereof, and makes him rather deem them discretions and beauty, and so tells them to his friends for witty jests and conceits<sup>67</sup>.

Verificar o emprego incondicional de *wit* como “engenho” certamente não seria o suficiente para estabelecer identidade entre os termos, já que é próprio da tradução produzir equivalências entre signos. No entanto, o que se apresenta como relevante numa leitura atenta aos sentidos históricos das categorias empregadas em inglês é a funcionalidade do termo *wit* como provedor de uma significação adequada aos sentidos veiculados nos enunciados. Enquanto denotativo da faculdade inventiva qualificada, na narrativa, como “estéril” e “mal cultivada”, a locução “*sterile and ill-tilled wit*” mobiliza a mesma significação historicamente específica da categoria “engenho” como referente à “faculdade inventiva”. E, analogamente, evidencia-se a funcionalidade dos termos da locução “*witty jests and conceits*” para a geração de sentidos no enunciado em inglês; considerando a legibilidade histórica das categorias envolvidas, nota-se a equivalência direta com a locução “*agudezas y donaires*”. Formulamos a hipótese, portanto, de que a significação da categoria basilar da poesia aguda do século XVII, isto é, o “engenho”/ *wit*, e os seus pressupostos doutrinários de base coincidem nos meios cultos das cortes cristãs, sem a implicação de constituir identidades entre as *agudezas efetuadas* em versos de vernáculos diferentes ou na poesia aguda de um mesmo vernáculo. Postula-se, analogamente, a partir do que se apresentou ao longo deste capítulo, que a adjetivação de *wit* como *witty* equivale à adjetivação de “engenho” como “engenhoso”, nos sentidos que os termos mobilizam; e, por fim, que a “agudeza” como qualidade tanto do “engenho” quanto do “conceito” definido como analogia expressa equivale semanticamente, no século XVII, aos termos “*sharp*”, “*sharpness of wit*”, “*liveliness of wit*” etc. E movimentamos os mesmos correlatos: “argúcia”, “sutileza”, “perspicácia” etc. A seguir, faremos uma breve análise de preceptivas e tratados correntes no âmbito cortesão inglês. Propõe-se citar

<sup>66</sup> Cervantes, *op. cit.*, parte I, p. 79.

<sup>67</sup> Cervantes. *The History of the Valorous and Wittie Knight-errant, Don-Quixote*. Tr. Thomas Shelton. Cambridge: The Harvard Classics, 1914, p. 1. Veja-se, a propósito, a tradução italiana de 1622 do mesmo trecho: “Et stante questo, che poteua generar mai il mio sterile, & mal cultiuato ingegno, se non l’historia d’un figliuolo secco [...]”.

diretamente, sempre que possível, os enunciados formulados neles, pois a paráfrase, ainda que útil em diversos momentos, ineludivelmente dilui o elemento histórico que constitui a legibilidade dos textos como produto temporal<sup>68</sup>. A tarefa de ler esses enunciados procurando uma materialidade verossímil é necessária para que se possa tentar constituir, a partir dos sentidos historicamente circunscritos que veiculam, categorias pertinentes à poética da agudeza, como as conceituações de “*mimesis*” e “emulação”.

---

<sup>68</sup> Cf. Michel de Certeau, “A operação historiográfica”. In *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 2002, cap. 2.

### 1.3 A instituição retórica na corte inglesa

Yet confess I always that as the fertilest  
ground must be manured, so must the highest-  
flying wit have a Daedalus to guide him.

SIR PHILIP SIDNEY, *The Defense of Poesy*, 1595

Os cortesãos ingleses, difundindo tópicos que circulavam nos meios cultos das cortes continentais, escreveram inúmeros tratados que emulavam preceitos poéticos e retóricos antigos e contemporâneos. Além de definir as partes da retórica (cinco, três ou duas), estabelecer modelos de imitação, preceituar espécies de agudeza sempre com o apoio de autoridades, providenciar listas de figuras e tropos, esses tratados serviram também para estabelecer normas que regravam a escrita culta em vernáculo. De um lado, marcavam sua própria autoridade como emuladores de discursos *cultos*; de outro, superavam na emulação seus modelos antigos em determinados predicados, estabelecendo novas legibilidades para os preceitos convencionados. A metáfora de Antoine Fouquelin, autor de *La Rhetorique Françoise*, publicada em 1557, mostra bem como os cortesãos cultos dos reinos cristãos do século XVI entendiam a emulação de preceitos antigos: “*comme les bons iardiniers transportent des gresses & entes de toutes parts, affin de peupler & embellir leurs vergers, ainsi ilz eussent transferé en leur vulgaire, les preceptes des sciences & ars liberaus*”<sup>69</sup>. A partir disso, também no reino inglês, surgem hipóteses que vão definir questões contemporâneas pertinentes, como, por exemplo, o desenvolvimento de padrões de metrificação e rima; a concessão, a Geoffrey Chaucer, do papel de “pai dos poetas ingleses”, embora se fizessem ressalvas quanto à “erudição” de seu vernáculo; e a inclusão das letras inglesas no cenário culto das cortes cristãs. O estudo desses tratados, hoje, mostra qual era o lugar social da poesia segundo os discursos constituídos na época e as doutrinas políticas, teológicas e retóricas que movimentavam. A partir da segunda metade do século XVI, há um crescimento vertiginoso do número de preceptivas e tratados impressos ou divulgados em manuscrito. Seus autores são quase sempre figuras distintas da nobreza; muitos compõem também poesia em vários gêneros, outros são professores de gramática ou tutores da realeza, mas todos estão, de alguma forma, relacionados ao âmbito da corte e/ou das universidades,

---

<sup>69</sup> *La Rhetorique Françoise D'Antoine Fovqvelin de Chauny en Vermandois. A Tresillvstre Princesse Madame Marie Royne d'Ecosse*. Paris, 1557.

fora dos quais não seria relevante qualquer hipótese sobre as letras cultas da época. Como se formula em George Puttenham, seu tratado está inconfundivelmente endereçado a cortesãos: “for Courtiers for whose instruction this trauaile is taken”<sup>70</sup>.

Em 1535, Leonard Cox publica *The Arte or Crafte of Rhetoryke*, a primeira retórica em inglês. Professor de gramática com educação em Cambridge e Oxford, Cox trouxe de suas viagens ao continente preceitos de Erasmo e de Melanchthon (dois autores que, ao lado de Vives, serviriam como grandes modelos contemporâneos para a constituição do sistema de ensino inglês)<sup>71</sup>. Em 1550, publica-se *A Treatise of Schemes and Tropes*, de Richard Sherry, o primeiro que providencia uma lista de figuras e tropos em vernáculo, e enumera uma série de vícios e virtudes da elocução. Como apêndice, Sherry traduziu um breve discurso de Erasmo para mostrar como a amplificação (*auxesis*, no grego, *amplificatio*, no latim) é capaz de dilatar, oportunamente, um tópico, e inclui regras para uma composição proporcional, que ocasione o deleite. Seus argumentos, além de incidirem sobre o comportamento cortesão (porque definem regras de conversação e estabelecem o que se considera prudente), cumprem função sobretudo no âmbito das letras, em que se formam preceitos para tornar a composição ao mesmo tempo engenhosa (o que pressupõe a agudeza da invenção) e persuasiva (o que pressupõe a clareza relativa da elocução), segundo valores coetâneos. A parte mais interessante do tratado é a sistematização que Sherry faz das figuras retóricas de *evidentia*, que servem para a descrição de coisas, lugares, pessoas, seguindo as circunstâncias dadas em Cícero. Logo depois, em 1553, Thomas Wilson publicou *The Arte of Rhetorique*<sup>72</sup>, uma obra mais ampla, tida como a primeira grande retórica em inglês e vastamente consultada. Wilson enumera as regras mestras para a eloquência, seguindo estritamente Quintiliano, Cícero e a *Retórica a Herênio*; como Sherry, também inclui a tradução de uma epístola de Erasmo, em que a persuasão é tópica central. Gabriel Harvey possuía um exemplar da Arte Retórica de Wilson, na edição de 1567. Completamente anotado e grifado, o volume lido por Harvey, em uma das *marginalia*, resume a importância do tratado, colocando-o ao lado de grandes autoridades do gênero: “One of my best for the art of jesting: next Tullie, Quintilian, the Courtier in Italian, the fourth of mensa philosoph. Of all, the shortest, & most familiar, ovr

---

<sup>70</sup> Puttenham, *op. cit.*, I, 132.

<sup>71</sup> Cf. Kennedy, *op. cit.*, p. 289: “La *Rhetoryke* de Cox es en parte traducción de las *Institutiones Rhetoricae* de Melanchthon de 1521 y en parte un comentario de Cox sobre aspectos de la retórica, siguiendo una guía de estudio compilada por uno de los alumnos de Melanchthon”.

<sup>72</sup> *The Arte of Rhetorique, for the use of all soche as are studious in Eloquence, set forthe in Englishe.*

*Wilson*”<sup>73</sup>. Wilson, expoente do ciceronianismo da primeira metade do XVI, desempenhou papel de relevo no âmbito das letras cultas na Inglaterra. Teve formação nas universidades de Pádua e de Carrara, e trouxe desses lugares cultivados diversos preceitos ainda não sistematizados em inglês (embora, como veremos, esses preceitos fossem lidos por ingleses em latim, italiano etc.). Publicou, em 1550, *The Rule of Reason, conteyning the Arte of Logike*, o primeiro tratado sobre lógica escrito em vernáculo, e traduziu três orações de Demóstenes, também pela primeira vez em inglês. Harvey, que também possuía um exemplar da lógica de Wilson, anotou na página do índice: “*Great varietie of rhetorique, logique, & much other learning*”.<sup>74</sup> Em 1577, surge *The Garden of Eloquence*, de Henry Peacham, que preceitua para a elocução imitando o tratado de Sherry e, assim, estabelece o início da produção de preceptivas inglesas auto-referentes.

Porém, a obra que talvez interesse mais a quem estuda a poesia inglesa do século XVII – por sua divulgação mais ampla na corte e variedade de tópicos – é o tratado de vasto alcance de George Puttenham, *The Arte of English Poesie*<sup>75</sup>, publicado em 1589 (embora o poeta contemporâneo Ben Jonson argumente que tenha sido escrito vinte anos antes e circulado em partes manuscritas, o que era muito comum<sup>76</sup>). Além de dispor metaplasmos, figuras e tropos segundo o modelo antigo da *Retórica a Herênio*, o preceptista insere no cenário inglês (regrando-os em vernáculo) diversos preceitos para o *wit* que já circulavam no continente, citando copiosamente os italianos e os franceses. A partir da obra de Puttenham, percebemos que certas eleições passam a integrar de maneira sistemática os escritos sobre poesia e retórica na época. Assim, Francisco Petrarca figura como grande “mestre” da poesia moderna, ao lado de Dante e Ariosto; Geoffrey Chaucer passa a ocupar, como se disse acima, o posto de pai da poesia inglesa, ao lado de Gower e Lydgate; Aristóteles, Horácio, Cícero e Quintiliano são as autoridades máximas em questões de retórica e oratória; Homero e Virgílio competem pela comenda de maior poeta épico; a metáfora segue sendo o tropo preferido e o mais belo de todos, sendo desse modo objeto de grande refinamento; o treinamento do engenho na sutileza é o que garante ao poeta distinção, porque o engenhoso acha argumentos escondidos e efetua agudezas; entre os poetas ingleses contemporâneos, elege como os mais cultos “*Sir Philip*

---

<sup>73</sup> In Virginia F. Stern. *Gabriel Harvey: A Study of His Life, Marginalia and Library*. Oxford: Clarendon Press, 1979, p. 239. Mais tarde, no entanto, com a prevalência da proposta ramista das duas partes da retórica em Cambridge, Harvey revisará o valor da obra de Wilson.

<sup>74</sup> Idem, *ibid.*

<sup>75</sup> *The Arte of English Poesie. Contrived into three Bookes: The first of Poets and Poesie, the second of Proportion, the third of Ornament.*

<sup>76</sup> Cf. William Drummond, in Vickers, *op. cit.*, p. 535: “The old book that goes about, The Arte of English Poesy, was done twenty years since, and kept long writ as a secret.”

*Sydney, Sir Walter Rawleigh, Master Edward Dyar, Maister Fulke Greuell*<sup>77</sup>, entre outros. Propôs, inclusive, traduções para o inglês de figuras e tropos sempre referidos, antes, em grego ou em latim<sup>78</sup>. E, quando os refere, dá exemplos de versos de poetas antigos e contemporâneos, e conta casos de agudezas verbais, por exemplo, tirados de notícias envolvendo o espanhol Carlos V e personagens nobres do reino inglês; ou então cita casos contados por autoridades antigas. Enfim, poder-se-ia listar uma série de lugares de invenção e de preceitos para a poesia que vinham sendo sistematizados nos tratados; mais adiante, trataremos de alguns juízos centrais que se acham neles.

Puttenham, como outros, lança mão do lugar comum contemporâneo que gira em torno da legitimação da poesia vernacular, empreendendo uma defesa da poesia inglesa, e considerando-a uma arte à altura da grega e latina<sup>79</sup>. Os argumentos centrais, nesse caso, são sua copiosidade (virtude para a elocução) e o engenho cultivado dos poetas (virtude para a invenção), que em nada ficariam devendo aos antigos:

And if th'art of Poesie be but a skill appertaining to vtterance, why may not the same be with vs aswel as with them, our language being no less copious pithie and significatiue then theirs, our concepts the same, and our wits no less apt to deuise and imitate then theirs were?<sup>80</sup>

O mesmo argumento será usado e repetido exaustivamente durante toda a segunda metade do século XVI. Veja-se, por exemplo, a formulação idêntica de Ralphe Lever para justificar não a poesia vernacular, mas um tratado sobre lógica em vernáculo:

To proue that the arte of Reasoning may be taught in Englishe, I reason thus: First, we Englishe men haue wits, as wel as men of other nations haue: Whereby we conceyue what standeth with reason, and is well doone, and what seemeth to be so, and is not. Wee have also framed unto our selues a language, whereby we do expresse by uoice or writing, all deuices that we conceyue in our minde<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> Puttenham, *op. cit.*, book I, §49.

<sup>78</sup> Neste ponto, é iluminador o que a professora Luisa López Grigera mostra sobre a adoção de termos retóricos em espanhol; ao passo que a maioria já adquirira tradução no século XV, algumas figuras, como “*prosopopeia*”, “*sinédocque*”, “*metonimia*”, “*hipérbole*”, por exemplo, surgem em vernáculo apenas em 1580. Puttenham, na Inglaterra, propôs uma tradução literal dos nomes, como esta: “Then haue ye a figure which the Latines call *Traductio*, and I the tranlacer: which is when ye turne and tranlace a word into many sundry shapes as the Tailor doth his garment”, I, § 170. A única outra ocorrência desse *modus operandi* que encontramos foi em *The Arte of Reason*, de Ralphe Lever, publicada em 1573. Nela, Lever cria neologismos em inglês para fazer a equivalência de termos latinos, coisa que provocou censuras.

<sup>79</sup> Seguindo a prática de autores do continente, em especial italianos e franceses, que desde Dante argumentam a favor da poesia culta vernacular. Cf. Bembo, *Prose della volgar lingua*; Cinthio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*; Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*; Du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoise*; Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei*; entre outros.

<sup>80</sup> Puttenham, *op. cit.*, book I, 3.

<sup>81</sup> Ralphe Lever. *The Arte of Reason, rightly termed, Witcraft, teaching a perfect way to argue and dispute*, 1573, *The forespeache*. Ed. facsimilar. Menston: The Scholar Press, 1972.

No entanto, o acolhimento da poesia vernacular não era uma questão fechada na época; o tutor da rainha Elisabeth I, Roger Ascham, por exemplo, sustentou o uso do latim para toda escrita culta, incluindo aí a poesia<sup>82</sup>: “*in the Greek and Latin tongue, the only two learned tongues which be kept not in common talk but in private books, we find always wisdom and eloquence, good matter and good utterance, never or seldom asunder*”<sup>83</sup>. Sir Philip Sidney, em *The Defense of Poesy*, publicada em 1595, também advoga em favor dos poetas, mas ainda em outra questão. No caso, combate o desmerecimento do gênero lírico-amoroso, levado a cabo por alguns que queriam restringir a matéria poética a tópicos religiosos ou filosófico-morais. Os embates entre filósofos e teólogos, de um lado, e gramáticos, retores e poetas, de outro, são antigos, e emulados nesse período. Há ainda o puritanismo teológico-político no Parlamento inglês, que se colocava em oposição à poesia e às artes imitativas em geral; um exemplo é o tratado de Stephen Gosson, *The School of Abuse*, de 1579, dedicado a Sir Philip Sidney<sup>84</sup>. Neste, a lírica amorosa vernacular é vista como inimiga das virtudes cristãs, porque formula sofismas e afeta veracidade em suas invenções fantasiosas:

Pul off the visard that Poets maske in, you shall disclose their reproch, bewray their vanitie, loth their wantonnesse, lament their follie, and perceiue their sharpe sayings to be placed as Pearles in Dunghils, fresh pictures on rotten walles, chaste Matrons apparel on common Curtesans. [...] No marueyle though Plato shut them out of his schoole, and banished them quite from his common wealth, as effeminate writers, vnprofitable members, and vtter enemies to vertue<sup>85</sup>.

A censura de Gosson – e de outros que sustentam o mesmo discurso contra as artes imitativas – provoca uma série de reiteraões do valor da imitação, como base sobre a qual se erguirão as defesas da poesia culta vernacular. Por esse motivo, é relevante fazer uma exposição sobre o entendimento de imitação – de um lado, a *mimesis* grega; de outro, a *imitatio* latina – no século XVII, para que depois se compreenda um princípio básico que rege a poesia da agudeza: a emulação.

---

<sup>82</sup> A rainha parece ter seguido à risca a recomendação de Ascham; seus poemas foram escritos quase todos em latim, inclusive os epigramas invectivos dedicados a seu arquiinimigo, o rei Filipe II da Espanha.

<sup>83</sup> *The Schoolmaster. Or plain and perfect way of teaching children, to understand, write, and speak the Latin tongue, but specially purposed for the private bringing-up of youth in gentlemen's and noblemen's houses [...]*, 1570.

<sup>84</sup> *The Schoole of Abuse, conteining a plesaunt inuective against Poets, Pipers, Plaiers, Iesters, and such like Caterpillers of a commonwealth [...]. To the right noble Gentleman, Master Philip Sidney, Esquier, Stephen Gosson wisheth health of body, wealth of minde, rewarde of vertue, aduancement of honour, and good success in godly affairs.*

<sup>85</sup> Puttenham, *op. cit.*, book I, par. 4.

## 1.4 *Mimesis* e emulação

So I think none so simple would say  
that Aesop lied in the tales of his beasts;  
for who thinks that Aesop writ it for  
actually true were well worthy to have  
his name chronicled among the beasts  
he writeth of.

SIR PHILIP SIDNEY, *The Defense of Poesy*

No século XVII, a crença de que a eficácia do poema evidencia a aptidão do engenho do artífice e a adequação do estilo ao gênero está intimamente associada ao fato de que a poesia é tida como imitação regrada, artificiosa, conforme aparece formulado desde os antigos. No capítulo XXVI da *Arte Poética* de Aristóteles, encontra-se a célebre preceituação, retomada pelas preceptivas e reiterada com frequência no século XVII: “*Since the poet, like any other image-maker, is a mimetic artist, he must represent, in any instance, one of three objects: the kind of things which were or are the case; the kind of things that people say or think; the kind of things that ought to be the case*”<sup>86</sup>. O poeta se distingue do historiador porque, em vez de narrar fatos acontecidos, considera o que poderia acontecer ou o que poderia ter acontecido; se Heródoto tivesse escrito em versos, como ensina Aristóteles, sua obra não deixaria de ser história, porque a invenção não pertenceria ao âmbito da fantasia poética<sup>87</sup>. A preceptiva inglesa emula este e outros preceitos, defendendo, ora em termos aristotélicos, ora segundo outras autoridades antigas, a poesia vernacular que agora se tem como “cult”, seguidora de modelos autorizados. Assim, pode-se encontrar diversos trechos em que os preceptistas argumentam em favor da imitação e do artifício, percebendo e formulando, de forma aguda, que não há nada mais propício para os homens discretos do que empregar seu engenho exercitado nas sutilezas – dom divino, em chave cristã – para imitar e inventar obras engenhosas. Como o alquimista que transforma pedra em ouro, o poeta fabrica o artificial valioso.

---

<sup>86</sup> Aristotle. *Poetics*. Tr. Stephen Halliwell. London; Cambridge: Harvard U.P., 1995, p. 125. Loeb Classical Library. Cf. a variação que Pierre de Ronsard faz, em 1565, da preceituação aristotélica: “L’invention n’est autre chose que le bon naturel d’une imagination conceuant les Idées & formes de toutes choses qui se peuuent imaginer tant celestes que terrestres, animées ou inanimées, pour apres les représenter, descrire, & imiter: car tout ainsi que le but de l’orateurs est de persuader, ainsi celui du Poëte est d’imiter, inuenter, & représenter les choses qui sont, qui peuuent estre, ou que les anciens ont estimé comme veritable”.

<sup>87</sup> Cf. a variação que Sidney faz da proposição aristotélica, emulando-a: “it is not rhyming and versing that maketh a poet – no more than a long gown maketh an advocate, who though he pleaded in armour should be an advocate and no soldier”. *The Defense of Poesy, op. cit.*, p. 347.



Como foco de extensa consideração, aparece a divisão entre as duas formas de arte da imitação formulada no *Sofista*: a de se produzir a imagem icástica (*eikastikē*) – cópias feitas em conformidade com o modelo, e portanto proporcionais – e a imagem fantástica (*phantastikē*) – simulacro desproporcional, que se distancia do modelo copiado (ainda que almeje a beleza, essa imagem é enganosa e, portanto, não instrui). Platão preceitua que a primeira forma de imitação gera a arte verdadeira, enquanto a segunda produz o falso, o enganoso: “*So artists, leaving the truth to take care of itself, do in fact put into the images they make, not the real proportions, but those that will appear beautiful*”<sup>88</sup>. Nas preceptivas inglesas, como não há o desejo de negar o entendimento platônico, essa regra aparece redefinida, atendendo a critérios outros. Puttenham propõe outra legibilidade da conceituação platônica de imagem fantástica, combinando-a com preceitos de Aristóteles e com o *ut pictura poesis* de Horácio: o preceptista advoga que há método para se compor poesia aguda segundo preceitos de adequação, proporção e verossimilhança que, se não atendidos, levam ao monstro disforme – invenção de imagens desordenadas e portanto inverossímeis; elocução inartificial ou indecorosa – ou à deformidade proporcional: “*such persons as be illuminated with the brightest irradiations of knowledge and of the veritie and due proportion of things, they are called by the learned men not phantastici but euphantasiote, and of this sorte of phantasie are all good Poets*”<sup>89</sup>. Se o poeta inventa imagens que parecerão uniformes mesmo em sua multiformidade, segundo o preceito horaciano, então produz um todo proporcional, que promoverá o deleite do leitor. Se passadas através do espelho ou vidro do intelecto, essas imagens vão revelar que não são falsas, ainda que aparentemente desproporcionais, pois, vistas pelo ângulo adequado, adquirirão sentido na agudeza do conjunto<sup>90</sup>. Pressuposta nesse discurso está a noção do poeta “judicioso”, que sabe definir na própria composição a legibilidade exigida do poema, suspendendo uma leitura inadequada ou “extraordinária”: “*the discret poet lookes for no such extraordinary fauors*”<sup>91</sup>. Assim como o poeta e seus leitores, o preceptista deve ser igualmente discreto – e judicioso –, sabendo discernir a fantasia justa e proporcional daquela que não o é, e classificar adequadamente cada caso: “*Euen so is the phantasticall part of man (if it be not disordered) a representer of the best, most comely and*

<sup>88</sup> Cf. Plato. *Sophist*. In *The Collected Dialogues*. Princeton: Princeton U.P., 1989, pp. 957-1017, 236, a.

<sup>89</sup> Puttenham, I, 15.

<sup>90</sup> “as by a glasse or mirroure, are represented vnto the soule all maner of bewtifull visions”. Puttenham, *op. cit.*, Book I, 14. Sobre o espelho como representação do intelecto, cf. João Adolfo Hansen, “Retórica da agudeza”, in *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 4, 2000, p. 322: “Acredita-se no século XVII que o intelecto humano é um espelho sempre idêntico a si mesmo e simultaneamente sempre vário, que exprime imagens dos pensamentos das coisas postas à sua frente”.

<sup>91</sup> Puttenham., I, 16.

*bewtifull images or apparances of thinges to the soule and according to their very truth*". Dessa forma, Puttenham desqualifica os censores da poesia que, por ignorância própria, confundem os poetas *phantastici* com os *euphantasiote*, ou seja, aqueles que inventam o fantástico desproporcional e aqueles que produzem a fantasia medida. Destaca-se o trecho reproduzido a seguir, em que Puttenham define, por meio da ridicularização do tipo vulgar, a conceituação do discreto exercitado nas sutilezas tão frequente nos discursos cultos do século XVII:

whose grosse heads not being brought vp or acquainted with any excellent Arte, nor able to contriue, or in manner conceiue any matter of subtiltie in any businesse or science, they doe deride and scorne it in all others as superfluous knowledges and vayne sciences, and whatsoeuer deuise be of rare inuention they terme it phantasticall<sup>92</sup>.

Ademais, o preceptista advoga com base em Aristóteles que sem a fantasia não haveria como produzir a “novidade”, entendida como emulação culta das autoridades previstas para cada gênero poético. Assim também entende Geraldí Cinthio: “[Aristotle] therefore taught us that the untrue ought to be feigned, since the wonderful originates from it”<sup>93</sup>. Ficando a encargo dos juízes contemporâneos o aplauso ou a condenação de um poeta, haverá divergências de apreciação, sempre pressupondo as mesmas doutrinas e os mesmos sistemas de representação; enquanto a maior parte dos juízes de Donne consideram suas invenções proporcionais, outros censurarão alguns versos, como veremos em breve, por gerarem agudezas obscuras e, assim, um todo inverossímil. Como mostra bem o caso das diatribes entre os espanhóis Góngora e Quevedo, haverá espaço para que se formem juízos de que as imagens fantásticas do cordobês são representações do *monstrum* horaciano ou provas de um grande engenho, a quem se deve erguer estátuas<sup>94</sup>. Assim, a função do discreto judicioso tem implicações políticas, pois determina, no combate discursivo, o que vale ou não no âmbito das letras cultas do século XVII. E exerce função prescritiva porque determina os lugares de insulto (decorosos nos gêneros baixos) e de louvor (decorosos nos gêneros altos).

Sir Philip Sidney também aplica outra legibilidade da distinção platônica entre o icástico e o fantástico. Primeiro, faz a conceituação de imitação conforme Aristóteles e Horácio: “*Poesy is an art of imitation, for so Aristotle termeth it in his word mimesis, that is to say, a representing, counterfeiting, or figuring forth – to speak metaphorically, a speaking*

---

<sup>92</sup> Puttenham, *op. cit.*, I, 14.

<sup>93</sup> Cinthio, *op. cit.*, p. 49.

<sup>94</sup> Ver o terceiro capítulo desta tese, em que se desenvolve essa questão.

*picture – with this end, to teach and delight*<sup>95</sup>. Quando quer afastar as acusações dos *misomousoi* (*poet-haters*, como qualifica Gosson) de que poesia é imitação sem valor, Sidney lembra que terá de explicar a conceituação platônica acerca das artes miméticas: “*But now indeed my burden is great; now Plato’s name is laid upon me*”<sup>96</sup>. Ao contrário do que aparece em Puttenham, não há defesa do fantástico na poesia culta; veicula o entendimento de que a verdadeira poesia culta é sempre icástica. Dessa forma, Sidney reduz a distinção platônica a apenas uma questão: a de poesia regrada ou desregrada. Para ele, os poetas que compõem agudezas obscuras, incapazes de instruir ou deleitar, não podem ser tomados como exemplo ou parâmetro para um julgamento discreto da poesia vernacular<sup>97</sup>. Por outro lado, aqueles que compõem poesia regrada – para Sidney, isto seria a correta imitação, de ordem icástica – devem ser louvados e imitados. Assim, oferece a definição de poesia *eikastikē*: “*figuring forth good things*”, e de poesia *phantistikē*: “*which doth, contrariwise, infect the fancy with unworthy objects*”<sup>98</sup>. A maneira sistêmica com que Sidney conceitua a *mimesis*, isto é, advogando a arte imitativa ora referindo-se a Platão, ora a Aristóteles, faz com que, por fim, sobreponha o estilo médio a outros estilos, pois aquele de fato visa ao deleite ou à instrução. Seguindo Quintiliano, Sidney qualifica os diálogos platônicos como poéticos: “*since of all philosophers he is the most poetical*”<sup>99</sup>, e levanta trechos em que a elocução evidencia o emprego de figuras e tropos, demonstrando que o filósofo não poderia estar contra a poesia<sup>100</sup>. Defendendo o estilo médio, Sidney reitera qualidades das artes imitativas já autorizadas pelos discursos correntes, sem propor novas legibilidades. O interesse de sua preceptiva é particularmente a defesa eloqüente que faz da prática poética vernacular nos meios cultos ingleses, emulando com eficácia os lugares-comuns de argumentação produzidos em textos continentais: “*that poesy, thus embraced in all other places, should only find in our time a*

<sup>95</sup> Sidney, *op. cit.*, p. 217.

<sup>96</sup> Idem, p. 238.

<sup>97</sup> Como veremos em capítulo sobre os estilos, Sidney é partidário de um estilo agudo suave em poesia, em que se afeta naturalidade, segundo o preceito cortesão da *sprezzatura*. Não por acaso, seus poemas são escritos no estilo médio do gênero lírico-pastoral.

<sup>98</sup> Sidney, *op. cit.*, p. 236.

<sup>99</sup> Cf. Quintiliano, *Institutio Oratoria* (Trad. H. E. Butler). Cambridge, MA: The Loeb Classical Library, Harvard U.P., 1986, Book X, I. 81: “we shall all admit that Plato is supreme whether in acuteness or perception or in virtue of his divine gift of style, which is worthy of Homer. For he soars high above the levels of ordinary prose [...] and seems to me to be inspired not by mere genius, but, as it were, by the oracles of the god of Delphi”.

<sup>100</sup> Sidney, *op. cit.*, p. 238: “And truly even Plato, whosoever well considereth shall find that in the body of his work, though the inside and strength were philosophy, the skin as it were and beauty depended most of poetry”. Em seguida, Sidney lembra a descrição de circunstâncias, a ordenação do banquete, as caminhadas prazerosas, entre outros exemplos, como presença de elaboração poética em Platão. Cf., sobre linguagem poética na filosofia, Quintiliano, *op. cit.*, V, XI. 39-40: “As for reflexions drawn from the poets, not only speeches, but even the works of the philosophers, are full of them; for although the philosophers think everything inferior to their own precepts and writings, they have not thought it beneath their dignity to quote numbers of lines from the poets to lend authority to statements.”

*hard welcome in England, I think the very earth lamenteth it, and therefore decketh our soil with fewer laurels than it was accustomed*<sup>101</sup>. Colocando a poesia inglesa a par do que estava sendo praticado nos meios cultos de outras cortes, Sidney forja um lugar de urbanidade equivalente às contrapartes continentais, abrindo caminho para que essa prática seja continuada por outros. Elegendo a mansão de sua irmã, a condessa de Pembroke, como âmbito cortesão adequado para a prática letrada, Sidney inventa, na Inglaterra, um lugar análogo à “corte de Urbino”. A partir desse referencial contituído no discurso, diversos poetas vão eleger a condessa de Pembroke e seu reduto letrado como lugar adequado para suas representações de diálogos cultos.

Ao lado das defesas da arte mimética em si, isto é, da poesia como arte legítima de imitação, há ainda uma outra categoria orientadora da prática poética do século XVII: a conceituação latina da *imitatio* como emulação de casos retóricos, lugares de invenção, elocução adequada segundo gêneros, estilos etc. Seguindo Quintiliano, modelos continentais e outros, os preceptistas ingleses normalizam a noção de que toda prática representativa é necessariamente emulação, pois tem por base um elenco pré-estabelecido de autores que determina os modelos de cada gênero poético e todos os procedimentos de adequação, como decoro e verossimilhança. Dionísio Longino, em *De Sublimitate*, preceitua enfaticamente a imitação dos antigos: “*Zealous imitation of the great prose writers and poets of the past. That is the aim, dear friend; let us hold to it with all our might*”<sup>102</sup>; e ainda neste passo: “*Emulation will bring those great characters before our eyes*”<sup>103</sup>. Geraldí Cinthio, sobre a emulação, postula: “[*the poet*] ought to follow the path of others not as a slave but as those who, retaining their power, will not depart from what is essential to write artistically, as is the custom of good poets”<sup>104</sup>. Roger Ascham, em seu manual de gramática e retórica *The Scholemaster*, de 1570, primeiro formula a conceituação da *mimesis* aristotélica:

*Imitation is a facultie to expresse livelie and perfitelie that example which ye go about to folow. And of it self it is large and wide: for all the workes of nature, in a manner be examples for arte to folow*<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> Sidney, *op. cit.*, p. 213.

<sup>102</sup> Longinus. *On the Sublime*. Tr. W.H. Fyfe. Cambridge; London: Harvard U.P., p. 211. Loeb Classical Library.

<sup>103</sup> Idem, p. 215.

<sup>104</sup> Cinthio, *op. cit.*, p. 48.

<sup>105</sup> Ascham, *op. cit.*, p. 135. Cf. o dicionário de Thomas Thomas, *op. cit.*: “Aemulatio, onis. Emulation: following: imitation with desire to excell”.

Em seguida, faz distinção entre *mimesis* e *imitatio*. O primeiro caso remete às considerações expostas acima, como aparecem em Platão, Aristóteles e no *ut pictura poesis* de Horácio. O segundo caso concerne à emulação de autoridades gregas e latinas:

The second kind of Imitation is to folow for learning of tonges and sciences the best authors. Here riseth emonges proude and envious wittes a great controversie, whether one or many are to be folowed: and if one, who is that one: Seneca or Cicero: Salust or Caesar, and so forth in Greek and Latin<sup>106</sup>.

Ascham preconiza que a rudeza do vernáculo se beneficia da imitação de autores antigos, pois argumenta que não possui autoridade própria, sendo uma língua vulgar sem um passado culto:

[...] if ye would speake as the best and wisest do, ye must be conversant, where the best and wisest are: but if yow be borne or brought up in a rude contrie, ye shall not chose but speake rudelie: the rudest man of all knoweth this to be trewe. Yet neverthelesse the rudenes of common and mother tonges is no bar for wise speaking. For in the rudest contrie and most barbarous mother language many be found can speake very wiselie: but in the Greeke and Latin tonge, the two onelie learned tonges, which be kept not in common taulke but in private bookes, we finde alwayes wisdom and eloquence, good matter and good utterance, never or seldom asonder<sup>107</sup>.

O enunciado de Ascham evidencia que a prática da emulação de autores antigos tem um mesmo fundamento doutrinário, tanto na Inglaterra quanto nos reinos continentais, pois o vernáculo não permite auto-referência exclusiva nos meios cultos das práticas letradas. Uma objeção possível a essa tese é que os italianos do século XVI já tinham Dante, Boccaccio; os espanhóis, o *El Cid*, os romances de cavalaria e Gonzalo de Berceo; os franceses tinham François Villon; os ingleses, Chaucer e Lydgate; os portugueses, as canções trovadorescas etc. O argumento autorizador de um vernáculo já pré-existente e praticado em poesia será usado amplamente por preceptistas e poetas do século XVI, com objetivos específicos. Porém, os próprios autores “medievais” selecionados no século XVI como representativos de um “passado da língua” não serão autorizados como parâmetro incondicional para imitação, mas, apenas, como casos singulares de autores que, antes do século XVI, já cultivavam o vernáculo (embora com um regramento próprio) com a imitação de modelos antigos. Assim, Sir Philip Sidney reconhece a excelência de Chaucer, mas faz ressalvas: “*Chaucer, undoubtedly, did excellently in his ‘Troilus and Criseyde’ [...]. Yet he had great wants, fit to be forgiven in so reverent an antiquity*”<sup>108</sup>. E também no caso do espanhol *Amadís de Gaula*: “*which God*

---

<sup>106</sup> Ibid., p. 139.

<sup>107</sup> Ibid., p. 136.

<sup>108</sup> Sidney, *op. cit.*, p. 242.

*knoweth wanteth much of a perfect poesy*”<sup>109</sup>. Se um poeta agudo da corte inglesa fosse chamado para justificar sua invenção poética, ele nunca a autorizaria citando versos de Chaucer. Para a prática de emulação, valem os gregos e latinos e os poetas continentais que já emulavam os antigos – Garcilaso, Petrarca, Ariosto etc. Sob essa perspectiva, argumenta-se com solidez que a poesia vernacular culta das cortes cristãs do século XVII seguia um elenco praticamente invariável para a imitação (considerando a entrada gradativa de modelos que alargavam as possibilidades de estilo, promovida pelas novas edições de autores antigos que ocorreu em todos os meios cultos) e também pressupostos doutrinários muito análogos, pois estes advinham direta ou indiretamente de textos antigos autorizados para a prática de emulação nos vernáculos. Tanto Donne quanto os poetas da agudeza de reinos continentais certamente afirmariam emular, antes, o obscuro Lícofron do que, por exemplo, Chaucer ou mesmo Dante. Giraldo Cinthio, embora reconheça a excelência do tópico casuístico na *Divina Comédia*, faz ressalvas quando trata do tópico elocutório: “*I prefer in this connection not to discuss Dante, since through either the fault of his time or his own nature he took such liberties that his license became vice*”<sup>110</sup>. Na preceptiva do século XVII, a emulação de lugares de invenção antigos e de lugares contemporâneos que emulavam antigos também acontecia, de forma análoga ao que ocorria na prática poética. Tome-se, por exemplo, o elenco (em ordem) citado por Sidney para autorizar seu argumento de que a poesia é arte legítima de imitação: Aristóteles, Bembo, Escalígero, Clausero (tradutor de Cornuto) e Landino:

[...] to believe, with Aristotle, that [poets] were the ancient treasurers of the Grecians’ divinity; to believe, with Bembo, that they were first bringers-in of all civility; to believe, with Scaliger, that no philosopher’s precepts can sooner make you an honest man than the reading of Virgil; to believe, with Clauserus, the translator of Cornutus, that it pleased the heavenly deity, by Hesiod and Homer, under the veil of fables, to give us all knowledge, logic, rhetoric, philosophy natural and moral, and *quid non?*; to believe, with me, that there are many mysteries contained in poetry, which of purpose were written darkly, lest by profane wits it should be abused; to believe, with Landino, that they are so beloved of the gods that whatsoever they write proceeds of a divine fury<sup>111</sup>.

Como Quintiliano e outros, Roger Ascham prevê os limites da emulação, desvalendo a cópia sem acréscimo, ou seja, a imitação sem novidade. E prescreve: “*This Imitatio is dissimilis materiei similis tractatio: and also, similis materiei dissimilis tractatio, as Virgil*

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 227.

<sup>110</sup> Cinthio, *op. cit.*, p. 113.

<sup>111</sup> Sidney, *op. cit.*, p. 249.

*followed Homer: but the Argument to the one was Ulysses, to the other Aeneas*<sup>112</sup>. Como se observa, o entendimento de Ascham espelha o de tratadistas continentais, que sempre defendem a imitação dos modelos antigos na poesia vernacular com a variação nos argumentos e a variação elocutiva, sem que se constitua “roubo”. Veja-se o caso, por exemplo, da defesa que o espanhol Francisco Sánchez de las Brozas fez, na segunda metade do século XVI, da imitação praticada por Garcilaso de la Vega, em sua edição comentada da obra de seu conterrâneo:

To say that with these annotations there is made more affront to the poet than honor, because by them are discovered and made manifest the thefts, which were before hidden, is an opinion certainly not worthy of a response, if we spoke with the very wise. But to satisfy those who are not so, I say and affirm, that I do not take for a good poet one who does not imitate the excellent ancients. And if they ask me why, among so many thousands of poets, as our Spain has, so few can count themselves worthy of this name, I say, that there is no other reason, than that because they lack knowledge, languages, and doctrine to know how to imitate<sup>113</sup>.

Isto é, se o comentador apresenta os passos em que Garcilaso tira matéria a partir dos lugares de invenção antigos, a descoberta é mais digna de aplauso que de censura, pois demonstra a erudição do poeta e sua aptidão para a prática imitativa; a quem não entende assim, falta discrição e juízo para discernir emulação de “roubo”.

Desse modo, na poesia culta, a imitação de modelos antigos, o regramento retórico da invenção e da elocução, a adequação do estilo pela matéria de que o poema trata, segundo convenções de gênero ou de novas legibilidades justificadas pelo uso, são práticas previstas na poética da agudeza do século XVII, deixando pouco espaço para que se pense em “originalidade” ou outras categorias românticas de apreciação. É justamente pela emulação dos antigos que a poesia vernacular *se constitui como prática poética autorizada*, pois a única distinção que terá em relação a seus modelos tange questões não da excelência da invenção ou de regramento pela retórica, mas de adequação lingüística considerando os vernáculos. É a entendimento que vê no *La Deffence, et illvstration de la Langue Francoyse*, de Joachim du Bellay, publicado em 1549 e emulado em todos os meios cultos cristãos do século XVI: “& ne me puyt assez emerueiller de l’etrange opinion d’aucuns scauans, qui pensent que nostre

---

<sup>112</sup> Ascham, *op. cit.*, p. 139. Cf. Quintiliano, X, II, 4: “The first point, then, that we must realise is that imitation alone is not sufficient, if only for the reason that a sluggish nature is only too ready to rest content with the invention of others.” Este é o entendimento predominante de preceptistas em todo o continente; cf. Emanuele Tesauro. “Argúcias Humanas”. Trad. Gabriela Cipollini e João Adolfo Hansen. In *Revista do IFAC*. Ouro Preto, IFAC-UFOP, dez. 1997, nº 4, p. 7: “é verdade que imitar não é usurpar as metáforas e as agudezas, tais quais as ouves ou lês: porque por isso não obterias elogios de imitador, mas reprovações de ladrão”.

<sup>113</sup> Cit. em Luisa López Grigera. “The Classical Tradition in Spain”, in *A Companion to the Classical Tradition*. Ed. Craig W. Kallendorf. Blackwell Publishing, p. 200.

*vulgaire soit incapable de toutes bonnes lettres, & erudition: comme si vne inuention pour le Languaige seulement deuoit estre iugée bonne, ou mauuaise*<sup>114</sup>. Tratando da emulação, Rosemund Tuve, em *The Elizabethan Imagery*, argumenta que não havia, na época de Donne, a cisão romântica de forma e conteúdo, e nem a separação sentenciosa entre o natural e o artificial:

the poet who imitates not the visible world but the intelligible as manifested in the visible will not consider that the use of artifice to emphasize form makes the imagery less ‘true to Nature’; [...] the Renaissance image could be extremely and carefully artificial without being thought of as unreal, as not natural, or as mere decoration<sup>115</sup>.

Nas preceptivas do século XVII, o termo “artificial” aparece como relativo a “artífice”, porque, seguindo o entendimento aristotélico, o poeta é um “fabricador”, isto é, aquele que cria com artifício. Assim começa o tratado de Puttenham: “*A Poet is as much to say as a maker. And our English name well conformes with the Greek word: for of poiyn to make, they call a maker Poeta*”<sup>116</sup>. Por isso Sidney, quando censura a poesia que não segue os preceitos aristotélicos ou horacianos de imitação, diz que resulta em algo “*inartificially imagined*”<sup>117</sup>; infere-se daí que seria inadequado, para Sidney, o poema não ser trabalhado artificialmente, porque poderia apenas resultar em algo descuidado e, então, vulgar. Na definição de retórica de Thomas Wilson, há a mesma compreensão do termo: “*an artificial declaration of the mind*”<sup>118</sup>. No dicionário francês-latim de Robert Estienne, de 1539, o “engenhoso” é “arguto” e “artificioso”: “*Ingenieu: qui ha bon espris & entendement. Argute. Artificiose. Acute*”<sup>119</sup>. No centro dessa questão está o entendimento de que o “natural” como “autêntico” e o “artificial” como “afetação” não são categorias correntes no século XVII. A conceituação seiscentista de “poeta” não pressupõe um tipo humano que expresse coisas subjetivas, idéias próprias ou devaneios inspirados. Como afirma John Buxton acerca dos poetas da agudeza, “*They did not seek originality, and they would not have understood the meaning of ‘self-expression’ – or if they had they would have rejected it as easy, vulgar, and therefore disgusting*”<sup>120</sup>. No entanto,

<sup>114</sup> *La Deffence, et illvstration de la Langue Francoyse*, Par I.D.B.A. Paris, 1549.

<sup>115</sup> Tuve, *op. cit.*, p. 36.

<sup>116</sup> Puttenham, *op. cit.*, I, 1.

<sup>117</sup> Sidney, *op. cit.*, p. 241.

<sup>118</sup> Thomas Wilson. *An English Rhetoric*. In Vickers, *op. cit.*, p. 76.

<sup>119</sup> *Dictionnaire Francois latin, op. cit.*

<sup>120</sup> John Buxton. *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*. London: Macmillan, 1966, p. 5. Cf. também João Adolfo Hansen, *A Sátira...*, *op. cit.*, p. 32: “Ao poeta seiscentista nada é mais estranho que a originalidade expressiva, sendo a sua invenção antes uma arte combinatória de elementos coletivizados repostos numa forma aguda e nova que, propriamente, expressão de psicologia individual ‘original’, representação realista-naturalista do ‘contexto’, ruptura estética com a tradição etc.”



parte da crítica tem ainda interpretado os poemas de Donne como auto-expressivos e não-imitativos, anacronicamente. Quando querem enaltecer Donne como monarca do engenho, muitos têm se dedicado à tarefa de tirá-lo, ou mesmo “resgatá-lo”, da artificialidade de seu meio. É bastante citado, na crítica, este enunciado de Virginia Woolf sobre Donne:

The typical Elizabethan with his love of eloquence, with his longing for brave new words, tended to enlarge and generalise [...]. Donne's genius was precisely the opposite of this. He diminished; he particularised [...]. It is this desire for nakedness in an age that was florid, this determination to record not the likenesses which go to compose a rounded and seemly whole, but the inconsistencies that break up semblances, the power to make us feel the different emotions of love and hate and laughter at the same time, that separate Donne from his contemporaries<sup>121</sup>.

Não é fácil inferir quem seriam esses “contemporâneos” de Donne referidos no texto; como se aprende com Gracián, as agudezas efetuadas por *dissonância*, *disparidade* e *equivoco*, por exemplo, têm justamente a qualidade de “*break up semblances*”, e foram praticadas por diversos coetâneos de Donne. A inadequação interpretativa, aqui, é provocada pela eleição artificiosa (nesse caso, no sentido pós-romântico do termo) de apenas uma espécie de agudeza como representativa de toda a poesia do *wit* na Inglaterra do século XVII. Maior equívoco, ainda, é determinar que essa única espécie de agudeza seja denotativa de um “traço nacional”, de um “*wit* inglês”. Nessa chave, aparta-se Donne não apenas de seus conterrâneos na agudeza (como Greville, Chapman, Bishop King, Walter Raleigh, outros;), como também de seus contemporâneos *lato sensu* (vide todos os poetas da agudeza do século XVII).

A prática anacrônica, evidentemente, não se restringe ao julgamento de poetas, como se infere da apreciação negativa que André Gide faz, na primeira metade do século XX, da imitação de modelos antigos em Montaigne:

O exibicionismo erudito não era peculiar a Montaigne, nessa época em que a cultura grega e romana ainda subia à cabeça. Observa Gibbon, muito judiciosamente, que o estudo das letras antigas, bem anterior ao início do Renascimento, antes retardou do que fez progredir o desenvolvimento intelectual dos povos do Ocidente. É que em tal estudo se procurava, então, menos uma inspiração e um trampolim do que modelos. A erudição no tempo de Boccaccio e Rabelais pesava sobre as inteligências, e longe de ajudá-las a se libertar, as sufocava. A autoridade dos antigos, e em particular a de Aristóteles, atolava a cultura numa rodeira, e durante o século XVI a Universidade de Paris quase que só formou pedantes e parlapatões<sup>122</sup>.

Observa-se que, na base de tal apreciação, reside uma noção teleológica (e, assim, utópica e essencialmente otimista) de que as coisas progridem, e que o olhar moderno enxerga, com

---

<sup>121</sup> *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne, op. cit.*

<sup>122</sup> Introdução a *O Pensamento Vivo de Montaigne*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Edusp, 1975, p. 12.

desprezo, as práticas servis produzidas numa época de repressão à subjetividade. Seria preciso buscar, no pântano da conformidade servil produtora de repetições sem fim, “jóias irregulares” (isto é, algumas idéias de Montaigne; os jogos “lúdico-perversivos” de Donne em *The Flea*, por exemplo, vistos como subversivos para seu tempo). Assim, a conclusão de André Gide sobre Montaigne:

Montaigne, em sua viagem à Itália, admira-se de encontrar os mais altos monumentos da antiga Roma não raro semi-enterrados entre escombros. É pelo cimo que eles pouco a pouco se esboroam. Mas seus próprios escombros erguem mais alto o solo que marchamos. E se, em nossos dias, tal ou qual campanário nos parece menos alto é porque o contemplamos de mais baixo <sup>123</sup>.

Um exemplo adequado para se tratar da noção aristotélica de *mimesis* e da conceituação latina da emulação, em Donne, é a divergência na leitura da preceituação corrente gerada em torno de uma elegia fúnebre encomendada por ocasião do primeiro aniversário da morte de Elizabeth Drewry (filha de Sir Robert Drewry que, como vimos, foi um dos patronos de Donne). A seguir, um pequeno trecho da elegia, intitulada *The Anniversarie: An Anatomie of the World* (sua versão integral conta 475 versos)<sup>124</sup>:

If she whom we lament had not beene dead:  
But shee, in whom all White, and red, and blew  
(Beuties ingredients) voluntary grew,  
As in an unvext Paradise; from whom  
Did all things verdure, and their lustre come,  
Whose composition was miraculous,  
Being all colour, all diaphanous,  
(For Ayre, and Fire but thicke grosse bodies were,  
And liveliest stones but drowsie, and pale to her,)  
Shee, shee, is dead; shee's dead: when thou know'st this,  
Thou knowest how wan a Ghost this our world is<sup>125</sup>.

Inserindo-se no subgênero encomiástico, a elegia de Donne é apologia, e assim formula argumentos de invenção para compor, na fantasia, o mais alto louvor de sua musa (sem se ater aos supostos acidentes particulares da coisa referida). A agudeza de estilo enigmático (observem-se os parênteses que inserem sintagmas nominais, os hipérbatos das orações subordinadas, as figuras de repetição e ênfase que estabelecem o *páthos* de reverência

---

<sup>123</sup> Idem, p. 27.

<sup>124</sup> *An Anatomie of the World, The First Anniversary. Wherein, by occasion of the untimely death of mistress Elizabeth Drury, the frailty and the decay of this whole world is represented*, 1611. In *Poems, by J.D., op. cit.*, 1 ed., p. 247.

<sup>125</sup> Idem, p. 247-248. O poeta emula esses últimos dísticos ao longo do poema, efetuando variações nos argumentos: “She, shee is dead, she's dead; when thou know'st this, / Thou knowest how ugly a monster this world is”; “She, shee is dead; shee's dead: when thou knowest this / Thou knowest how lame a cripple this world is”.

apaixonada, a doutrina hermética de Marsílio Ficino sobre o intelecto das substâncias etc.), programaticamente causadora de obscuridade, define a legibilidade do texto segundo o gênero e o estilo da composição culta. No entanto, houve quem julgasse, usando os mesmos pressupostos de representação, que Donne foi “afetado” na agudeza, errando como artífice. Trata-se de enunciado proferido pelo poeta Ben Jonson, em que acusa a inadequação da invenção, geradora de um todo desproporcional. Como relata o amigo William Drummond, Jonson feito a acusação da inverossimilhança da invenção:

That Donne’s *Anniversary* was profane and full of blasphemies. That he told Mr. Donne, if it had been written of the Virgin Mary it had been something; to which he answered, that he described the idea of a woman, and not as she was<sup>126</sup>.

Respondendo à acusação, Donne se defende a partir da conceituação aristotélica de *mimesis*, dizendo que não se tratava de descrever a pessoa tal qual ela era (pois nem conhecera a moça), mas sim de formular o verossímil – o que poderia ou deveria ser<sup>127</sup>:

my defence is, that my purpose was to say as well as I could: for since I never saw the Gentlewoman, I cannot be understood to have bound myself to have spoken just truths, but I would not be thought to have gone about to praise her, or any other in rime: except I took such a person, as might be capable of all that I could say<sup>128</sup>.

O empenho do poeta direcionava-se a elaborar o elogio como adequação da matéria poética segundo regras definidas para o gênero epidítico, e também segundo o princípio, corrente no costume cortesão do século XVII, de que mais se louva quanto mais agudo e obscuro for o poema. A transferência da qualidade engenhosa da composição para o destinatário é um pressuposto da poesia da agudeza. Comentando essa questão, John Buxton formula uma comparação relevante e efetiva para explicar o caso da censura recebida por Donne. Relata que William Wordsworth, o poeta romântico inglês, se negou a atender o pedido de um tio para que compusesse uma elegia fúnebre para o reitor de Cambridge (universidade em que estudava), alegando que não poderia expressar sentimentos inexistentes pelo morto: “*I felt no interest in the deceased person, with whom I had had no intercourse and whom I had never*

---

<sup>126</sup> Cf. Drummond, *op. cit.*, p. 530.

<sup>127</sup> Cf. Aristóteles, *op. cit.*, capítulo XXVI, 11: “Se, além disso, se critica a ausência de verdade, é possível responder que o autor representou as coisas como elas devem ser, a exemplo de Sófocles, que dizia ter pintado homens tais quais deveriam ser, quando Eurípides os representava tais quais são”.

<sup>128</sup> In *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, *op. cit.*, p. 382. Cf. *John Donne: The Complete English Poems*, ed. by A. J. Smith. London: Penguin Books, 1996, p. 594: “it became me to say not what I was sure was just truth, but the best I could conceive; for that had been a new weakness in me, to have praised anybody in printed verses, that had not been capable of the best praise that I could give”.

seen”<sup>129</sup>. Buxton mostra, eficazmente, as diferenças fundamentais das categorias definidoras das práticas poéticas correntes nos séculos XVII e XIX:

Such a reason for refusing to write an elegy would have been as incomprehensible to Spenser or Donne as to Wordsworth’s uncle, for they would never have supposed for a moment that it was any more necessary for a poet than for a monumental mason to feel an ‘interest in the deceased person’. Both poet and mason were invited to produce a suitable object for commemorating the dead, not to burst into tears. Donne had never seen Elizabeth Drury, but the defects in his celebration of her virtues do not in any way derive from that circumstance. Ben Jonson told Donne that ‘if it had been written of the Virgin Marie it had been something’ – not ‘if it had been written of Anne Donne, or Magdalen Herbert’, by whose deaths Donne was deeply moved<sup>130</sup>.

Comparando o poeta ao pedreiro que ergue o ornamento tumular, Buxton desvincula da função do artífice a auto-expressividade. A censura de Jonson, prevista no século XVII, incide sobre questões de adequação poética, apontando uma falha no processamento inventivo enquanto gerador um todo inverossímil (porque o estilo seria desproporcional à matéria tratada no poema). O enunciado de Donne em que se defende também opera dentro de convenções poéticas correntes, e conta com a autoridade de Aristóteles para que se sustente. Embora o poeta não tenha citado nominalmente a *Arte Poética*, seu destinatário certamente teria na memória esse trecho, que articula a sua defesa:

No que respeita à poesia, deve-se preferir o impossível crível ao possível incrível. [...] o paradigma deve ser de valor superior ao que existe; quanto às coisas irracionais referidas pela opinião, temos de admiti-las tais como são propaladas e mostrar que por vezes não são desarrazoadas, pois é verossímil que aconteçam coisas que parecem inverossímeis<sup>131</sup>.

Assim também Sidney; seguindo a conceituação aristotélica, ao lado do *ut pictura poesis* horaciano, compara o poeta ao pintor que, querendo retratar o lamento de Lucrecia em sua penitência, busca argumentos pertinentes à tópica da virtude, em vez de acidentes constitutivos do objeto louvado<sup>132</sup>. Gibaldi Cinthio, muito agudamente, narra a anedota de que Leonardo da Vinci teria demorado um ano para terminar sua pintura da Santa Ceia; tudo estava pronto, exceto a cabeça de Judas. Cinthio explica que o pintor, judicioso artífice, coletou centenas de desenhos que fez a partir de modelos vivos, anônimos vilões que

---

<sup>129</sup> In Buxton, *op. cit.*, p. 26.

<sup>130</sup> Idem, *ibid.*

<sup>131</sup> Aristóteles, *op. cit.*, capítulo XXVI, 27-29.

<sup>132</sup> Cf. Sidney, *op. cit.*, p. 218: “as the constant though lamenting look of Lucretia, when she punished in herself another’s fault; wherein he painteth not Lucretia whom he never saw, but painteth the outward beauty of such a virtue”.

freqüentavam os lugares inóspitos da cidade<sup>133</sup>. Combinando, na proporção decorosa, a expressão de um com a expressão de vários, e a forma do olho de um com a de outros, chegou enfim à imagem que sua faculdade inventiva exercitada havia apreendido como “espelho do vício”.

Se Donne, como qualquer poeta do século XVII, pensava a *mimesis* aristotelicamente, também no caso da *imitatio*, isto é, da emulação de modelos previstos para cada gênero, ele o pensava como os latinos. Como o poeta era um artífice – e não um demiurgo segundo a acepção romântica do termo –, era conveniente que trabalhasse a partir de preceitos cristalizados pela *consuetudo*, contemplando o mais possível a sua variedade (o que evidenciava a versatilidade do poeta). Para competir com outros engenhosos, Donne devia superá-los, efetuando analogia de analogias, e vencendo-os na novidade dos argumentos e da variação elocutiva.

---

<sup>133</sup> Cinthio, *op. cit.*, p. 161-163.

## II. Insularidade suspendida: intercâmbios entre ilha e continente

A comunicação social entre uma corte e outra, isto é, no interior da sociedade aristocrática de corte, durante muito tempo é mais forte do que entre uma corte e outros estratos de seu próprio país.

NORBERT ELIAS,  
*O processo civilizador*

A poética em que se valoriza o engenho agudo, como mostramos, não é uma exclusividade inglesa. Se Donne lesse os sonetos agudos de Góngora ou as *Rimas* de Marino – e não há por que pensar que não os tenha lido –, certamente reconheceria seu engenho e lhes aplaudiria as invenções. Conforme demonstra o historiador inglês Douglas Bush, a educação no âmbito letrado inglês pressupunha, de um lado, a exaustiva instrução nas doutrinas antigas imitadas no século XVI, e, de outro, o conhecimento do que se produzia no continente:

It was difficult for the seventeenth-century writer to be insular, since his reading was likely to be more European than English. He was an intellectual citizen of the world, the child of the whole past as well as of the present<sup>1</sup>.

De fato, quando se lêem poetas e tratadistas ingleses, observa-se que a locução “*from beyond the seas*” é enunciada com frequência para referir as práticas de representação do continente. Samuel Daniel qualifica a ilha como “*this vniuersall Iland*”<sup>2</sup>. Outro poeta contemporâneo, John Lyly, diz por que viviam em uma “ilha universal”: “*Trafficke and travell hath woven the nature of all Nations into ours, and made this land like Arras, full of devise*”<sup>3</sup>. Desde sempre, na crítica, os textos italianos foram tidos como uma espécie de “fonte primária” a partir da qual os engenhos ingleses produziram suas obras. Em segundo lugar figurariam os textos franceses e, em terceiro, os espanhóis. Mary Augusta Scott, em seu compêndio de 1899 sobre as traduções do italiano para o inglês feitas entre os séculos XVI e XVII, afirma exatamente isso:

Italian discovery, history, science, manners, music, all that Italy had so abundantly contributed to the general stock of intellectual wealth, was becoming more and more familiar to the eager, open, impressionable minds of Elizabethan Englishman, and almost everything of importance that appeared in France and Spain was sooner or later pressed into the service of English genius<sup>4</sup>.

Trabalhando com categorias românticas, como “gênio” e “influência”, Scott elege a Itália como ponto de partida para a geração do conhecimento culto que seria absorvido e depois posto em movimento (aí sim, com uma “originalidade” que seria produto do “gênio inglês”)

<sup>1</sup> Douglas Bush, *English Literature in the Early Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 32.

<sup>2</sup> Na Dedicatória a *A Defence of Ryme*, de 1603.

<sup>3</sup> In Robert Weimann. *Structure and Society in Literary History – Studies in the History and Theory of Historical Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins, 1984, p. 227. O enunciado de Lily refere, no termo *Arras*, um tipo de tapete confeccionado com fibras coloridas que formavam várias pequenas imagens. Lugar-comum contemporâneo para citar um “todo” feito de muitas partes, o *Arras* aparece em diversos enunciados poéticos, e também no *Don Quijote* de Cervantes.

<sup>4</sup> *Elizabethan Translations From the Italian: the Titles of Such Works Now First Collected and Arranged, with Annotations*. PMLA. V. 14, n. 4, 1899, pp. 465-571. O catálogo de Scott foi publicado em partes na PMLA.

no âmbito letrado elisabetano. Esse é um senso comum da crítica, e não sem motivo: basta ler os próprios elisabetanos para constatar que, de fato, Ariosto, Sannazaro, Petrarca, Tasso, Geraldi Cinthio, Castiglione e outros adquiriram autoridade inquestionável no século XVI, sendo tidos por mestres – não apenas na Inglaterra mas em outras cortes. A massa de textos italianos que circula é incalculável e não se duvida de que os ingleses os tinham como modelo de escrita culta em vernáculo (como, é sempre bom lembrar, Garcilasso, Quevedo, Ronsard e Du Bartas também os tinham). Quando voltavam de suas viagens às cortes italianas, os cortesãos ingleses se diziam “*Italianated*”, fenômeno que se verificava na pronúncia “cantada” do inglês, no vestuário, no corte de cabelo e da barba etc. O próprio Gabriel Harvey, embora nunca tenha ido à Itália, imitava com afinco a gestualidade elegante proposta no *Cortesão* de Castiglione, obra que possuía em italiano, latim e inglês. Vangloriava-se, por exemplo, nas notas que fez em um dos seus livros, de passar por italiano na corte da rainha Elisabeth. Constata-se que a imitação dos modelos italianos na Inglaterra dos séculos XVI e XVII é sistemática; mas, para que se faça o exame da não-insularidade inglesa, é preciso pensar no cortesão como tipo humano versado nos antigos, exercitado no engenho, conhecedor da produção continental contemporânea (italiana, portuguesa, francesa, espanhola, não necessariamente nessa ordem), produtor e juiz de agudezas. Deslocando também a crítica que pressupõe categorias nacionalistas, enfatiza-se que a própria Itália não é “italiana” nos séculos XVI e XVII: se os cortesãos ingleses estudavam em Pádua, Carrara ou Bolonha, certamente levavam desses lugares textos como a edição de retóricas gregas pós-aristotélicas, os *Rhetoricorum Libri V*, preparada pelo bizantino Jorge de Trebizonda; ou a edição bilingüe, greco-latina, da *Retórica* de Aristóteles publicada por Aldo Manúcio. E tinham como colegas de classe gente culta vinda de diversos lugares, que, como os ingleses, havia sido educada em doutrinas antigas e tido o engenho sistematicamente exercitado a partir de exercícios muito análogos. Como mostra Luisa López Grigera, também os espanhóis letrados do século XVI e do XVII passavam por várias universidades continentais; assim, não é surpresa verificar que o ramismo – considerado herético pela Contra-Reforma – era ensinado em certos meios cultos espanhóis: “*Discípulos de Ramus en París hubo varios españoles. El más destacado sin duda fue Pedro Juan Núñez, catedrático de retórica en Valencia, Zaragoza y Barcelona*”<sup>5</sup>.

Considerando que o ensino seja o lugar de propagação dos discursos que visam regular a produção escrita culta; lugar de ingresso do cortesão no âmbito letrado em que se seleciona

---

<sup>5</sup> Luisa López Griegera. *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*. Salamanca: 1998, p. 42.



o que se há de aprender e como, e em que se treina o *wit* e se praticam a versatilidade, a sutileza etc.; lugar em que, no limite, a prática do letramento é ordenada por normas que artificializam a língua (tornando-a assim apta para a arte, para a diplomacia, para a oratória sacra etc.), dedicar-se-á este capítulo justamente ao lugar do ensino, buscando constituir alguns de seus aspectos que interessam centralmente a esta tese.

Tratando de investigar as diretrizes de educação do cortesão inglês no século XVII, acham-se diversos documentos publicados e alguns estudados por pesquisadores da área; há registros de alunos, professores, currículos, tanto de Oxford e Cambridge quanto de escolas de gramática espalhadas pelo reino. Há notícias também sobre bibliotecas particulares de cortesãos eminentes, catálogos de compra e venda de livros, comentários sobre a marginália feita por autores em seus exemplares de retórica, de poética, de poesia. Podem-se encontrar informações sobre a estadia de discretos estrangeiros em Oxford ou Cambridge, como, por exemplo, a de Erasmo em 1506, a de Giordano Bruno em 1585 e a de Isaac Casaubon em 1610. Nem mesmo o grande incêndio londrino de 1660 – embora tenha destruído milhares de documentos – pôde abalar a eficácia do sistema burocrático inglês daquele século em seu hábito de registro<sup>6</sup>. O enorme compêndio *Athenae Oxonienses*, elaborado por Anthony à Wood e publicado em dois volumes em Londres, em 1691, elenca os registros de alunos matriculados em Oxford nos séculos XVI e XVII e de seus professores, retomando suas trajetórias acadêmicas e listando as obras que publicaram<sup>7</sup>. Embora não se possam tomar os registros de Wood como descrições exatas de acontecimentos, é possível – e interessa – tomá-los como enunciados que produzem e formalizam discursos sobre a autoridade de determinados autores, a recepção local de obras em prosa ou em verso etc.

O interesse da crítica por documentos relacionados a currículos acadêmicos e à circulação de textos tem sido o mais variado possível, e assim também o modo como se elegeu analisá-los. Para os propósitos desta tese, estudamos três grandes trabalhos que apresentam e examinam dados relacionados ao âmbito letrado inglês, a partir dos quais pudemos proceder à análise da não-insularidade inglesa. O primeiro é o extenso estudo elaborado por T.W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*, publicado em dois volumes, em 1944. Livro raro de se achar, a despeito de sua contribuição ímpar para os estudos de Shakespeare, a obra de Baldwin visa desbancar a tese lendária de

---

<sup>6</sup> Cf. Stern, *op. cit.*, p. 83.

<sup>7</sup> O título completo lê *Athenae Oxonienses, an exact history of all the Writers and Bishops who have had their Education in the most ancient and famous University of Oxford, from the Fifteenth Year of King Henry the Seventh, Dom. 1500, to the End of the Year 1690. Representing the Birth, Fortune, Preferment, and Death of all those Authors and Prelates, the great Accidents of their Lives, and Fate and Character of their Writings. To which are added, the Fasti or Annals, of the said University, for the same time.*

que o poeta não teria tido instrução formal: “*Whether or not Shakspeare ever spent a single day in petty or grammar school, nonetheless petty and grammar school were a powerful shaping influence upon him, as they were, and were planned to be, upon the whole society of his day*”<sup>8</sup>. E, a partir desse pressuposto, busca responder à seguinte questão: “*In grammar school, with what subjects would Shakspeare have come in contact, and how would they have been taught?*”<sup>9</sup>. Levantando os currículos das escolas de gramática do sistema educacional elisabetano, com ênfase em sua uniformidade, Baldwin mostra que o aluno era formado nos autores gregos e latinos, em suas doutrinas sobre retórica, dialética, aritmética, música etc.; que a memorização de textos antigos, os exercícios preliminares de variação elocutiva, a declamação pública de versos de Ovídio ou trechos de Cícero eram parte da vida diária desses futuros empregados da corte ou da igreja anglicana; e que, como ocorreu em Paris, Bolonha, Coimbra, Sevilha ou Genebra, os ingleses partiram das obras de Erasmo, Vives e Melanchthon para reformar o sistema de ensino do *trivium* ao longo do século XVI. Para nós, interessa sobretudo enfatizar que os sistemas de organização e de representação do pensamento no âmbito letrado inglês, com base retórica e dialética, não eram autóctones, mas mobilizavam pressupostos análogos aos de outros meios cultos de reinos continentais. Comparando, por exemplo, o currículo exposto no manual jesuítico arqui-usado dos reinos católicos para a educação de seus alunos, o *Ratio Studiorum*, com os currículos de escolas de gramática inglesas do fim do século XVI estudadas por Baldwin, observam-se claramente as doutrinas aristotélicas e ciceronianas como fundamento em ambos os casos, além das diversas práticas de treinamento estudantil análogas. Conforme se pretende mostrar neste capítulo, a insularidade inglesa deixa de existir quando se examinam os pressupostos doutrinários compartilhados entre cortes, bem como os elencos de autores que são bastante invariáveis, tendo por modelo central as autoridades já eleitas na Antigüidade canonizada e nas cortes italianas tempos antes. O historiador inglês Douglas Bush resumiu, a partir do exame dos currículos escolares, a seguinte rotina de um aluno em Westminster no início do século XVII:

From a quarter-past five, when the boys were roused by a monitor's *Surgite!* for Latin prayers and ablutions, until supper at five, they were almost continuously occupied in repeating rules of Latin and Greek grammar, writing prose and verse in Latin or Greek, translating from one form or language into the other, and analysing the grammatical and rhetorical figures of classical texts. [...] On Friday the week's lessons were reviewed. On Saturdays declamations were held. On Sunday the King's Scholars construed the Greek Testament and wrote verses on the morning sermon.

---

<sup>8</sup> Baldwin, *op. cit.*, p. vii.

<sup>9</sup> Idem, p. 75.

At all times, even on the playing-field, monitors took care that the boys spoke only Latin<sup>10</sup>.

Nota-se a significativa semelhança entre essa descrição da rotina de uma escola de gramática inglesa e a rotina exposta no *Ratio Studiorum* jesuítico<sup>11</sup>.

Outro estudo central que norteou nossa pesquisa é o de Virginia F. Stern: *Gabriel Harvey: A Study of His Life, Marginalia, and Library*, publicado em 1979. A autora busca reconstituir a biblioteca poliglota desse catedrático de grego e de direito civil de Cambridge e Oxford, autor versátil de sátiras, elegias fúnebres e filosófico-morais, sonetos, compêndios de todo tipo e sobre diversos assuntos. O resultado da organização de textos de Stern é magnífico, pois coloca à disposição de outros pesquisadores documentos e registros de difícil acesso<sup>12</sup>; a autora transcreve algumas anotações feitas por Harvey em livros dos mais usados, como o conjunto do *Organon* aristotélico e também a *Retórica* (na mesma edição latina que usava Quevedo, aliás) e as obras poéticas de Tasso; remonta, por fim, ainda que de forma parcial, um catálogo dos livros que pertenceram a Harvey (não é surpresa encontrar ali dezenas de livros publicados fora da Inglaterra e gramáticas espanholas, francesas, italianas). Embora a abordagem da autora privilegie o estudo da psicologia por trás do autor – pois seu objetivo expresso era desfazer a má-fama de erudito frio, pedante e afetado que Harvey adquiriu no século XIX –, seu trabalho nos beneficia, porque registra discussões sobre retórica e poética entre Harvey e Spenser, por exemplo, que tangem os preceitos para agudezas<sup>13</sup>. Infelizmente, no entanto, a interpretação que a autora dá a quase todas as anotações de Harvey apenas reforça a abordagem psicologizante da crítica corrente. O autor deixa de ser um seiscentista pedante e ridicularizado (como era, por exemplo, para Grosart em 1884)<sup>14</sup>, e passa a ser um amargurado, uma vítima do cruel sistema sociopolítico vigente, um excêntrico autista devorador de livros<sup>15</sup>. Falta fazer um trabalho que mostre com mais clareza o caráter retórico dos textos e das anotações de Harvey, para que então se possa entender melhor o tipo de coisa culta e historicamente relevantíssima que ele produziu. Assim

---

<sup>10</sup> Bush, *op. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> Cf. *Ratio Studiorum – Plan raisonnée et institution des études dans la Compagnie de Jésus*. Édition bilingue Latin-français. Paris: Belin, 1997, p. 165-192.

<sup>12</sup> Inclusive, Stern teve acesso a edições importantíssimas anotadas por Harvey que pertencem, hoje, a coleções particulares nos Estados Unidos, como a edição de 1555 em seis volumes da História Romana de Tito Lívio, e o exemplar da *Arte da Guerra*, de Maquiavel, em tradução inglesa de 1573. Neste último, há copiosa marginália em inglês e latim, inclusive poemas em latim provavelmente de autoria de Harvey.

<sup>13</sup> Ver, no Apêndice, p. 240, uma tradução da carta enviada a Spenser por Harvey.

<sup>14</sup> Cf. “Memorial Introduction”, em *The Works of Gabriel Harvey* (1884). Org. por Alexander B. Grosart. Nova York: AMS Press, 1966, v.I.

<sup>15</sup> A autora fala, por exemplo, em “aloofness from the mundane world”. *Op. cit.*, p. 17

como no caso do estudo de Baldwin sobre a educação de Shakespeare, também o catálogo de Stern nos assegura que a instrução de Harvey pressupunha a contemporaneidade dos autores antigos e de suas doutrinas no século XVII inglês, bem como o estreito contato com a produção dos âmbitos letrados continentais, conforme veremos mais adiante.

O terceiro estudo que nos favoreceu na elaboração deste capítulo é o pouco comentado *The Golden Tapestry: A Critical Survey of Non-chivalric Spanish Fiction in English Translation (1543-1657)*, de Dale B.J. Randall, publicado em 1963. A lista de obras espanholas vertidas para o inglês impressiona pela extensão e pela abrangência de gêneros, colocando em evidência o interesse do público letrado da época pelo que se produzia no continente. A investigação de Randall vai além e evidencia a circulação de textos espanhóis na corte inglesa, o trânsito de professores de gramática espanhola em Oxford e Cambridge e as contingências sobretudo políticas que favoreciam esse intercâmbio. É possível encontrar, dentre os registros feitos por Randall, curiosidades significativas como esta: em 1596, Thomas Lodge<sup>16</sup> publica em Londres uma novela intitulada *Margarite of America*; no prólogo, o autor alega que, durante viagem ao que se presume ser a cidade de Santos, no Brasil, ele se deparou por acaso com uma obra em espanhol na biblioteca de um colégio jesuítico, que o deleitou tremendamente. Ainda segundo a *persona* prologal, tal deleite provocou o desejo de recontar a história em inglês, e publicá-la na Inglaterra na ocasião de seu retorno: “*it was my chance in the librerie of the Iesuits in Sanctum to find this historie in the Spanish tong, which as I read delighted me, and delighting me, wonne me, and winning me, made me write it*”<sup>17</sup>. Embora Randall não tenha localizado tal obra em espanhol e até duvide da veracidade do relato, o registro nos interessa porque mostra o quão imprevisível pode ser a circulação de textos entre os ingleses, o que flexibiliza sobremaneira os limites das relações entre cortes e evidencia a dinâmica desses movimentos.

Por fim, usamos para a pesquisa deste capítulo também uma série de textos e artigos aos quais obtivemos acesso por ocasião de uma pesquisa na biblioteca da Universidade de Michigan sobre fontes primárias, fac-símiles, coletâneas realizadas na segunda metade do século XIX, etc. Destaca-se, entre outros, o imenso catálogo elaborado na década de 1890 por Mary Augusta Scott, *Elizabethan Translations from the Italian: the Titles of Such Works Now First Collected and Arranged, with Annotations*. Nesse catálogo, fica explícito o variado

---

<sup>16</sup> Thomas Lodge (1558-1625), célebre autor de tratados e poemas, estudou em Oxford e na universidade de Avignon, na França. Anthony à Wood registra que ele teria viajado “beyond the Seas” por alguns anos, período em que estudava física, e que era de formação católica. Há notícias também de que Lodge teria participado de uma das expedições piráticas capitaneadas por Thomas Cavendish nas Américas, em 1591.

<sup>17</sup> In Dale B. J. Randall. *The Golden Tapestry*. Durham: Duke U.P., 1963, p. 244.

interesse dos letrados ingleses por tudo de mais contemporâneo que se produzia no continente (e fora dele também, como se nota): relatos de empreitadas espanholas e portuguesas na América<sup>18</sup>, decisões políticas a respeito do Tratado de Tordesilhas, descrições da África e novas teorias sobre a cor dos negros africanos e o fluxo das águas do rio Nilo:

*A Reporte of the Kingdome of Congo, a Region of Africa. [...] That the blacke colour which is in the skinnes of the Ethiopians & Negroes &c. proceedeth not from the Sunne. And that the Riuer Nilus springeth not out of the mountains of the Moone, as hath beene heretofore beleued: Together with the true cause of the rysing and increse thereof [...]. Drawen out of the writings and discourses of Odoardo Lopes [Duarte Lopes], a Portingall, by Philipppo Pigafetta. Translated out of Italian by Abraham Hartwell. London, 1597.*

Os ingleses, como mostra Scott, traduziam do italiano textos cujos originais estavam em espanhol, latim, português, árabe, chinês. Mostra, ainda, como Shakespeare teria se apropriado de alguns desses relatos para a composição de *The Tempest*<sup>19</sup>. Assim, a partir dos diversos dados recolhidos, discutiremos nas próximas páginas alguns aspectos da educação do cortesão inglês como tipo perito em letras e armas (*tam Marti quam Mercurio*), examinando os textos que circulavam nos meios cultos freqüentados, como as escolas, as universidades; e, enfim, as imitações inglesas da “corte de Urbino”, e as doutrinas que propagavam e institucionalizavam. Com isso, não pretendemos abordar de forma determinista o que liam sujeitos empíricos e os “reais” ou “verdadeiros” efeitos que as leituras tiveram sobre seu “pensamento” ou sua “sensibilidade”. Queremos apenas buscar constituir, com algum critério, o que “poderia ter sido” – para usar termos aristotélicos sobre uma situação hipotética – o âmbito letrado freqüentado por Donne, Greville, Chapman, Harvey e outros engenhosos ingleses, para que se possa falar, depois, em preceitos plausíveis para as agudezas que efetuavam em suas obras, cujas origens não são necessariamente inglesas. Este capítulo dedicar-se-á a compreender o fenômeno do não-isolamento da Inglaterra e os sistemas que promoviam o ingresso do âmbito letrado inglês num âmbito mais amplo: o da sociedade de corte do fim do século XVI e início do XVII como cultora do engenho e da agudeza.

---

<sup>18</sup> Cf., por exemplo, *The [Three] Decades of the new worlde or West India, conteynyng the navigations and conquestes of the Spanyards, with the particular description of the moste riche and large lands and Ilandes lately founde in the west Ocean perteynyng to the inheritaunce of the Kinges of Spayne [...]. The dabate and stryfe betweene the Spanyards and Portugales, for the division of the Indies and the trade of Spices and also for the Ilandes of Molucca. Written in the Latine tounge by Peter Martyr of Angleria, and translated into Englyshe by R. Eden. London, 1555.* Esta edição, publicada em oito volumes, recebeu acréscimos posteriormente de relatos como *The Voyages of the Spanyards round about the worlde*. Cf., também, *Historie of the uniting of the Kingdom of Portugall to the Crowne of Castill*, 1600.

<sup>19</sup> “It is more than likely that Shakspeare had read Pigafetta’s journal in Eden’s *History of Travayle*, for he takes from it the name of Caliban’s god, Setebos [Tempest, i. 2. and v. I]”. In Scott, *op. cit.*, p. 472.

## 2.1 Movimento de dentro para fora da ilha: o cortesão inglês

Escrevendo sobre os anos de educação de Sir Philip Sidney, com vistas a apresentar plausíveis motivos que levaram coetâneos a lhe imputar o título de *melhor cortesão*, John Buxton mostra que o jovem nobre esteve por três anos no continente, tempo em que conheceu autoridades em retórica e filosofia e os poetas franceses do *La Pléiade*; por intermédio de Pierre de Ronsard, foi apresentado a Petrus Ramus; teve seu retrato pintado por Paolo Veronese, e diversos livros – do retor Justus Lipsius; do colega de Petrus Ramus, De Banos; de Giordano Bruno – lhe foram dedicados. A viagem foi feita assim que Sidney completou os estudos em Oxford, como era de praxe entre filhos de nobres ou mesmo de oficiais da corte menos calibrados na hierarquia. A obrigatoriedade de estender os conhecimentos adquiridos em classe ou em casa fazia com que os jovens cortesãos se dirigissem ao continente para aperfeiçoar a fluência em italiano e francês (que já estudavam na escola, ao lado do latim) e, em muitos casos, aprender outros idiomas vernáculos, como espanhol e alemão. Seguindo os preceitos de cortesia de Baltassare Castiglione (que esteve na Inglaterra por ocasião de sua condecoração como cavaleiro, aliás) e outros, os ingleses importavam do continente os padrões de refinamento cortesão, entre os quais estavam o domínio de línguas vernáculos e a capacidade de afetar naturalidade no gestual e na conversação culta – a técnica da *sprezzatura*, passada para o inglês como “*recklessness*”, era algo a ser aprendido<sup>20</sup>. Sidney, por exemplo, articula em poesia e prosa seu amplo conhecimento das regras estabelecidas para o perfeito cortesão. Pela ostentação sistemática dos preceitos que aplicava, angariou a aprovação do meio culto de diversas cortes continentais; tornou-se modelo de cortesia na Inglaterra. A suavidade controlada das maneiras, a aparência de naturalidade, a modéstia afetada e, inclusive, a exímia habilidade como cavaleiro são predicados que Sidney demonstrava possuir, mostrando ter assimilado bem as lições de *Castilio*, como os ingleses do século XVII o chamavam.

Além de adquirir fluência nas línguas vernáculos continentais, a saída do aspirante a cortesão inglês da ilha era obrigatória também por motivos de treinamento para cargos

---

<sup>20</sup> Na tradução de Thomas Hoby de *El Libro del Cortegiano*, de 1561, publicada por Walter Raleigh, há um apêndice que resume essas e outras qualidades esperadas de um bom cortesão: “To be seen in tungen, and specially in Italian, French, and Spanish”; “To do his feats with a slight, as though they were rather naturally in him, then learned with studye; and use a Recklessness to cover art, without minding greatly what he hath in hande, to a mans seeming”. Ver no Apêndice, p. 245, a lista de qualidades elaborada por Hoby na primeira edição de *The Courtier*.

públicos na corte. Em carta endereçada a Robert, seu irmão mais novo, Sidney o encoraja a fazer a prevista viagem ao continente. Aprende-se, com os enunciados da carta, que, como o jovem nobre aspirava adquirir um cargo na corte quando retornasse, a experiência fora da Inglaterra contava como uma espécie de estágio em diplomacia. É o que Sidney, com graça, postula ao irmão: “*your purpose is, being a gentleman born, to furnish yourself with the knowledge of such things as may be serviceable to your country, and fit for your calling; which certainly stands not in the change of air, for the warmest sun makes not a wise man*”<sup>21</sup>. Assim, Sidney o orienta a dar atenção para a organização política das cortes; os tipos de produto centrais que cada lugar fabrica, exporta, importa; a contingência bélica, investigando se o reino é mais defensivo ou ofensivo; a topografia local, com especial enfoque para a costa litorânea e a condição dos portos (“*how they are to the sea; well harboured or not; how stored with ships*”<sup>22</sup>); as leis e sua aplicação etc. Com as cortes do norte – os principados alemães, a Holanda – Sidney prevê alianças políticas (“*with whom we may have league*”<sup>23</sup>). Na França, interessam as jurisdições e o funcionamento das tropas mercenárias; na Espanha, a qualidade maior é o engenho e os conceitos dos espanhóis que, embora pareçam afetados, demonstram ao mesmo tempo severidade e perspicácia. Nas cortes italianas, Sidney orienta o irmão para que assimile as regras de comportamento e cortesia, inclusive equitação e manejo de armas. A razão para obter todos esses conhecimentos, Sidney enfatiza, é servir melhor o reino inglês e, na comparação com outras cortes, compreender melhor suas fraquezas e seus potenciais:

For hard, sure, it is to know England without you know it by comparing it with others; no more than a man can know the swiftness of his horse without seeing him well matched. For you that are a logician know that as greatness of itself is a quantity, so yet the judgement of it, as of might, riches, and all other strengths, stands in the predicament of relation; so that you cannot tell what the Queen of England is able to do defensively or offensively, but by thorough comparing what they are able to do with whom she is to be matched<sup>24</sup>.

Dispostos retoricamente, os argumentos de Sidney montam uma rigorosa preceituação interessante para qualquer jovem nobre que queira explorar o continente com vistas a assumir responsabilidades diplomáticas e políticas no reino. Assim, o discurso epistolar de Sidney integrou posteriormente um compêndio publicado sob o título *Profitable Instructions: Describing what special observations are to be taken by travellers*, em 1633.

---

<sup>21</sup> “To Robert Sidney” (c. 1578). In *Sir Philip Sidney – The Major Works*. Ed. de Katherine Duncan-Jones. Oxford: Oxford U.P., 2002, p. 284. A edição atualiza a grafia, embora preserve a pontuação original; essa escolha editorial impede, porém, que se saiba a extensão da interferência feita sobre o texto, o que é sempre ruim.

<sup>22</sup> Idem, p. 285. Interessa ver nessa carta a preocupação notável de Sidney quanto ao aparato náutico francês e espanhol; nesse caso, a insularidade da Inglaterra vale muito.

<sup>23</sup> Idem, p. 286.

<sup>24</sup> Idem, p. 285.

Além dessa primeira estadia programática no continente para o exercício do engenho e do corpo do cortesão ascendente, há ainda as viagens diplomáticas que se faziam com frequência durante os reinados de Elisabeth I e Jaime I. Sidney esteve diversas vezes em cortes do norte, com a missão de estreitar os laços entre reinos protestantes; morreu, aliás, ferido durante a guerra contra os espanhóis na Holanda<sup>25</sup>. A contingência de um império ibérico contra-reformista, que se fortalecia cada vez mais com o ouro vindo das Américas, favorecia o interesse inglês em achar união com suas contrapartes protestantes no continente. A batalha contra a Armada espanhola no canal da Mancha, a guerra contra a Espanha na Holanda de Guilherme I, o massacre de protestantes no dia de São Bartolomeu<sup>26</sup>, na França, a imputação de hereges a autores protestantes pela Inquisição, entre diversos outros acontecimentos do tipo na virada do século XVI para o XVII, instauravam uma política dinâmica entre o reino inglês e as cortes do continente. Como o âmbito cortesão culto era exatamente o mesmo para a prática poética e a política, a formação, a organização e a manutenção de discursos a respeito das relações entre cortesãos ingleses e outros discretos cristãos estavam ativamente em curso.

Assim, quando se acha um enunciado satírico agudo de Donne referindo os fogos da Inquisição na Espanha<sup>27</sup>, ou um enunciado epistolar engenhoso censurando o banimento de autores (e não de livros) protestantes nos redutos católicos<sup>28</sup>, deve-se pensar que participavam da constituição dos discursos autorizados vigentes (e não meramente os refletiam). O fato de produzir enunciados com engenho e agudeza, persuadindo o leitor pelos argumentos montados dialeticamente e causando a maravilha pela elocução ou por seus conceitos brilhantes, assegurava a um poeta como Donne o prestígio no meio culto, a amizade de patronos influentes e, por fim, garantiu que fosse *preferido* – como sempre se dizia em relação à obtenção de cargos públicos – como pregador do reino. A carreira diplomática de Donne, embora não tenha sido oficial em alguns momentos, não deixou, por isso, de ser consistente e

---

<sup>25</sup> O rei espanhol Filipe II, aliás, era padrinho de Sidney, e compôs versos lamentando a morte prematura do jovem cortesão.

<sup>26</sup> Sidney não retornou à França depois do massacre, mesmo recebendo convite do próprio Duc d'Alençon, herdeiro do trono francês. Cf. Buxton, *op. cit.*, p. 84. A perseguição aos huguenotes em Paris levou à morte ou ao exílio gente discreta como Petrus Ramus e o músico Claude Goudimel, ambos conhecidos de Sidney. Infere-se, daí, a enorme repercussão do caso na corte inglesa e o subsequente costume inglês de abrigar tratadistas e poetas protestantes no reino.

<sup>27</sup> Cf. Satyre III, v. 24: “fires of Spain” etc.

<sup>28</sup> Cf. a epístola prologal de *The Progresse of the Soule* (1601), de Donne: “I forbid no reprehender, but him that like the Trent Councell forbids not bookes, but Authors, damning what ever such a name hath or shall write”.



sistemática<sup>29</sup>. As sátiras que compôs logo após o término dos estudos em Direito foram o princípio de sua profissão na corte; fez uma primeira viagem ao continente para se aperfeiçoar em francês e italiano e aprender o espanhol; em seguida, embarcou em uma expedição a Cádiz e aos Açores, sob o comando de Walter Raleigh e do conde de Essex, com o objetivo de interceptar a valiosa carga que uma frota espanhola trazia da América, expediente muito comum na época<sup>30</sup>. As epístolas em verso *The Storme* e *The Calme*, a propósito, tidas como exemplo de sua poesia em estilo mais obscuro, foram compostas na ocasião dessas viagens, e formulam discursos centrais para o entendimento das políticas de Estado vigentes, sempre a partir de referências cultas e correspondências ocultas aos olhos do não-discreto<sup>31</sup>. Acrescenta-se que, no caso da *descriptio* de tormentas na costa de Cádiz, em *The Storme*, Donne coloca em prática os lugares já estabelecidos pela técnica da *evidentia*, objeto de exercícios de composição propostos tanto pela *Ratio Studiorum* como pelos programas de escolas de gramática inglesas. Vemos aí que a experiência do homem (a viagem até a costa espanhola) não está narrada *ipsis uerbis* na epístola em verso, mas os casos retóricos previstos para esse tipo de *descriptio* (i.e., as tormentas em alto-mar, cuja figuração verossímil está constituída na *Odisséia* e na *Eneida*, por exemplo) é que são tomados como ponto de partida para a composição de algo verossímil. Mas a isso voltaremos mais adiante.

---

<sup>29</sup> Como qualquer aspirante a cargo público, Donne estava sujeito ao favorecimento de seus superiores na hierarquia social; algumas vezes, ele obteve grandes vantagens de suas relações com patronos; em outras ocasiões, houve perda de prestígio.

<sup>30</sup> Cf. Arthur F. Marotti, no artigo “Occasional Verses and Letters”, em *The Cambridge Companion to John Donne*, *op. cit.*, p. 38. O caráter por assim dizer “pirático” dessa empreitada de Donne é pouquíssimo comentado pelos críticos ingleses, o que nos leva a supor um certo moralismo ainda vigente na crítica. A ação de piratas ingleses, que levaria à ascensão política de Walter Raleigh, por exemplo, na corte da rainha Elisabeth I, é fator importante quando se considera a dinâmica das relações entre a Inglaterra e a Espanha, e os correspondentes discursos formados a respeito na época.

<sup>31</sup> Cf. *The Calme* (1597), v. 21-22: “We can nor lost friends, nor sought foes recover, / But meteorlike, save that wee move not, hover”.

## 2.2 Movimento de fora para dentro da ilha: *scholars* continentais na corte inglesa

A entrada de cortesãos cultos de outros reinos cristãos na Inglaterra é algo que merece estudos mais aprofundados; neste subcapítulo, procederemos apenas a um breve exame que consideramos representativo desse trânsito no século XVII. Desde a estadia de Erasmo na ilha, na virada do século XV para o XVI, o âmbito letrado beneficiou-se de uma circulação cada vez mais intensa de gente culta e de suas produções. A investigação desse movimento nos mostra, por exemplo, que a educação do cortesão inglês o habilitava para o diálogo com cultos de outros reinos. O fato de a base dos estudos no século XVII ter como pressuposto o conhecimento extensivo dos antigos e advogar a prática do engenho através de exercícios muito análogos em diversos lugares, possibilita o regramento prescritivo da poética da agudeza e seu compartilhamento em diversos meios cultos. Giordano Bruno, por exemplo, excomungado pela Inquisição, passou por Toulouse, Paris, Genebra, Londres, Praga e Frankfurt (quando foi, também, expulso pelos luteranos). Esteve em Londres entre 1583 e 1585, período no qual lecionou em Oxford; procurou obter licença para permanecer na cidade, embora sem sucesso – suas relações estreitas com patronos franceses inviabilizavam uma recepção mais favorável entre os bispos anglicanos. Por outro lado, teve acolhimento por parte do grupo de discretos que se reunia na casa da condessa de Pembroke, irmã de Sidney (sempre comparada à duquesa de Urbino); entre os convivas, estavam Fulke Greville, Edward Dyer, John Florio e John Dee, renomado por seus estudos de hermetismo. Na epístola proemial de seu tratado dialógico *La Cena de le ceneri*, publicado em 1584 em Londres, Bruno situa uma reunião na mansão de Greville (“Folco Grivello”), e compõe o tipo de conversa que teria havido nesse encontro entre cultos numa quarta-feira de Cinzas:

Non già in considerar l’animo et effetti del molto nobile et ben creato sig[nor] Folco Grivello, alla cui ornata stanza si convenne. [...] si tirano a proposito topografie, altre geografice, altre raziocinale, altre morali. Speculazioni ancora altre metafisiche, altre matematiche, altre naturali<sup>32</sup>.

Típicos interesses do meio culto cortesão de qualquer reino, não é inverossímil que Bruno enuncie tópicos da física natural ou da metafísica como assunto na casa do cultíssimo e *molto nobile* Fulke Greville, poeta que determinou a legibilidade de seus versos como ornato

---

<sup>32</sup> *La Cena de le Ceneri. Descritta in cinque dialogi, per quattro interlocutori, Con tre considerationi, Circa doi soggetti.* Jordani Bruni Nolani, 1584. Reedição de Giovanni Aquilecchia. Torino: Einaudi, 1955.

dialético enigmático, conforme veremos. Outro tratado dialógico de Bruno, dessa vez sobre as paixões, *De gli Eroici Furori*, publicado em 1585, também foi composto na Inglaterra, e dedicado a Sidney: “*Al molto illustre ed eccelente cavallero Signor Filippo Sidneo*”. Chapman, que estudava em Oxford nesse momento, seguramente teve contato com Bruno, talvez diretamente por meio de seu colega Thomas Hariot<sup>33</sup>. Sua elegia filosófico-moral *The Shadow of Night*, de 1594, opera com enunciados que definem a obscuridade e o hermetismo das invenções como sinais de superioridade intelectual do artífice, além de estabelecer as tópicas filosófica e metafísica como de maior valor no meio culto, desprezando a tópica amorosa. Essa formulação discursiva está presente em diversos enunciados de Bruno, e também de Greville, Dee e Hariot, o que nos faz supor existir não uma espécie de “conchavo” entre pensadores obscurantistas, como parte da crítica inglesa vem dizendo<sup>34</sup>, mas uma prática discursiva em comum produzida por discretos de cortes européias (que liam Marsílio Ficino e, antes, Platão e Plotino), os quais se preocupavam com o estabelecimento de gêneros discursivos e determinavam a legibilidade de um público restrito.

Sobre a passagem de Giordano Bruno por Oxford, tem-se uma anotação de Gabriel Harvey gravada em 1584 na margem de seu exemplar de *Oikonomia, seu Dispositio Regularum utriusque Juris in Locos Communes brevi interpretatione subiecta*, de Joannes Ramus. Diz o seguinte:

Jordanus Neopolitanus, (Oxonii disputans cum Doctore Underhill) tam in theologia, quam in philosophia, omnia revocabat ad Locos Topicos, et axiomata Aristotelis: atque inde de quavis materia promotissime arguebat<sup>35</sup>.

Bruno demonstra ter tido conhecimento prévio de que em Oxford havia, então, o domínio de grupos que advogavam a primazia de Aristóteles como autoridade máxima para assuntos filosóficos. O próprio Harvey fora diversas vezes (enquanto ali lecionava) repreendido por apresentar reparos ramistas às partes da retórica aristotélica. O sucesso da argumentação de Bruno dependia, assim, de uma adequação do discurso ao meio, isto é, de uma aparente e

---

<sup>33</sup> Cf. “The Magus and the Poet: Bruno and Chapman’s *The Shadow of Night*”, de Barbara L. Lakin. In *Sixteenth Century Journal*, X, 2, 1979. A tese defendida pela autora de que a presença de Giordano Bruno na Inglaterra afetou o meio letrado culto é convincente, e conta com documentos. Porém, não se levarão adiante, aqui, as interpretações que a autora faz a partir dessa inferência; para ela, as idéias de Bruno são *fonte* das idéias de Chapman, com a clara precedência de Bruno sobre Chapman que a hipótese de *influência* faz supor. No entanto, deve-se lembrar que Bruno não havia sido, ainda, queimado nas fogueiras da Inquisição, e muito menos considerado mártir das causas do “livre pensamento”. Em suma, não havia sido constituída a autoridade de Bruno tal qual existe hoje, o que torna inadequada a pronta suposição de sua *auctoritas*.

<sup>34</sup> Cf. Stern, *op. cit.*, p. 74.

<sup>35</sup> In idem, *ibid.*

cordial aquiescência prévia às regras daquela instituição<sup>36</sup>. Também implicava, por outro lado, um preparo anterior da munição conveniente: usar os lugares das mesmas tópicas aristotélicas para superar os concorrentes que acham que as dominam. A *disputatio* entre catedráticos de universidades diversas, ademais, era prática que dava distinção aos bons combatentes, conforme mostram vários registros a respeito; quando a rainha Elisabeth visitou Cambridge em 1578, reuniram-se ali professores de gramática, retórica e lógica para disputar questões filosóficas em sua presença, dentre eles Harvey. Por fim, o grupo vencedor recebeu o honroso prêmio de ser apresentado à rainha, beijar-lhe as mãos e dar-lhe presentes. Nessa ocasião, Harvey pôde entregar a Elisabeth elegias filosófico-morais em sua homenagem, compostas em latim. Considerados engenhosos e decorosamente obscuros, os versos de Harvey lhe abriram as portas do patronato na corte inglesa.

A poética da agudeza do século XVII é vigente no meio letrado culto, como vimos, e os enunciados que davam privilégio às invenções mais engenhosas, inclusive as de estilo obscuro, estavam inseridos nessa poética, e eram defendidos com base em autoridades antigas. Assim, o louvor de Bruno a Diana e o culto de Chapman a Cíntia referem ambos aquela luz lunar que brilha em meio à escuridão; é uma luz solitária e noturna, que revela apenas em parte os segredos ocultos à visão humana. Na aguda fantasia poética, tanto Bruno quanto Chapman acham argumentos tanto a partir do referente (das coisas) – explorando, nas categorias aristotélicas, as correspondências entre lua/luz/razão/etc. – quanto a partir de autores (acham-se as relações Artemis/lua, Diana/lua e Cíntia/lua em Ovídio, nos hinos de Orfeu e nos textos de Marsílio Ficino, por exemplo). E efetuam diversas transferências metafóricas na formulação dos conceitos: em oposição ao sol que é Deus (luz total, clarividência, intelecto infinito) está a lua que é mais humana (luz parcial, obscuridade, intelecto finito); como Diana é cultuada pelos caçadores que precisam da luz lunar para iluminar seus caminhos, os discretos mais cultos querem achar (como quem caça) as agudezas mais raras, escondidas nas coisas; Cíntia é também Hécate, em seu comando das profundezas do Hades, e então se associa com a magia de quem encontra correspondência nas coisas mais improváveis, e descobre tesouros sob a terra. Vejam-se, por exemplo, estes enunciados de Bruno e Chapman:

Però a nessun pare possibile de vedere il sole, l'universale Apolline e luce assoluta per specie suprema ed eccellentissima; ma sí bene la sua ombra, la sua Diana, il

---

<sup>36</sup> Cf, a respeito da disputa entre Bruno e o catedrático Underhill, em Oxford, o capítulo “Giordano Bruno in England: the Hermetic Reform”, in Frances Yates. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago; London: The U. of Chicago P., p. 205.

mondo, l'universo, la natura che è nelle cose, la luce che è nell'opacità della materia, cioè quella in quanto splende nelle tenebre. De molti dunque, che per dette vie ed altre assai discorreno in questa deserta selva, pochissimi son quelli che s'abbattono al fonte de Diana. Molti rimagnono contenti de caccia de fiere salvatiche e meno illustri, e la massima parte non trova da comprendere avendo tese le reti al vento, e trovandosi le mani piene di mosche<sup>37</sup>.

[...] and the praises sing  
Of mightie Cynthia: truely figuring,  
(As she is Heccate) her soueraigne kinde,  
And in her force, the forces of the mind:  
An argument to rauish and refine  
An earthly soule, and make it meere diuine.  
Sing then withall, her Pallace brightnesse bright,  
The dasle-sunne perfections of her light<sup>38</sup>.

Como se percebe, Bruno e Chapman formam o discurso de louvor ao artífice mais engenhoso como aquele capaz de vislumbrar o que não se vê com facilidade. E, assim, ambos instauram a legibilidade de seus enunciados como enigmáticos, produzindo um destinatário textual apto a decifrar enigmas. Como veremos mais detalhadamente em outro capítulo, os poetas de estilo agudo obscuro formulam sistematicamente a fantasia do louvor à escuridão, e têm uma leitura particular de preceitos para a elocução que se podem encontrar, por exemplo, em Demétrio Faléreo e Hermógenes.

Assim como no caso de Giordano Bruno, a presença do helenista francês Isaac Casaubon em 1610 no reino inglês demonstra a entrada e saída de gente culta na ilha. Como Bruno, o calvinista Casaubon fugia de perseguições na França. Esteve por vários anos em Genebra, onde conheceu diversos ingleses discretos, como o poeta e diplomata Sir Henry Wotton, assíduo correspondente de Donne. Suas edições comentadas de Aristóteles, Dionísio de Halicarnasso, Teofrasto e Pérsio tiveram grande circulação na Inglaterra, e lhe garantiram o convite de Jaime I para que fosse hóspede na corte inglesa. O diálogo entre Casaubon e os *scholars* principalmente de Oxford era extenso; disputavam questões de gramática e retórica, e também de teologia. Mas, aqui, nosso principal interesse recai sobre a edição e o estudo que fez das sátiras de Pérsio. Embora a publicação tenha ocorrido apenas em 1605, sabe-se que sua correspondência com discretos era vasta, e consistia de um amplo intercâmbio de juízos sobre preceitos e autoridades; assim, pode-se inferir que seus pareceres sobre a obscuridade

---

<sup>37</sup> *De gli Eroici Furori al molto illustre ed eccellente cavalliero, Signor Filippo Sidneo*. Paris, 1585, dialogo secondo, p. 84.

<sup>38</sup> Chapman, *Hymnus in Cynthiam*. In *The Shadow of Night*, op. cit., 1594.

de Pérsio e sua imitação de Horácio tenham circulado muito antes da publicação<sup>39</sup>. Um dos interlocutores mais constantes de Casaubon era Escalígero, cujas lições sobre retórica e autores antigos, inclusive Pérsio, eram também autorizadas na época, e lidas na Inglaterra. Como veremos em capítulo sobre a agudeza obscura em Donne, Chapman e Greville, Pérsio era autoridade para quem desejasse compor poesia obscura, e os juízos que se faziam sobre as invenções e, principalmente, a elocução de suas sátiras são devedores de comentários continentais. Sabendo da pouca insularidade da Inglaterra quando se pensa no meio culto cortesão, compreende-se mais razoavelmente que a prática discursiva de elevação do estilo de, por exemplo, Pérsio, ou Píndaro, ou Lícofron, tenha sido realizada na ilha, e suspende-se o entendimento crítico de que os poetas agudos ingleses eram idiossincráticos na obscuridade.

---

<sup>39</sup> Cf. o estudo do latinista basco Miguel Dolç, publicado em sua edição latina das sátiras de Pérsio. A. Persio Flaco. *Sátiras*. Barcelona: Publicaciones de la Escuela de Filología de Barcelona, 1949.

## 2.3 Movimento em todos os sentidos: entrada e saída de textos na ilha

As bibliotecas inglesas da virada do século XVI para o XVII careciam de obras escritas em inglês; das que estavam nesse vernáculo, a maioria consistia de traduções do latim e de outras línguas européias. Douglas Bush apresenta um dado histórico significativo sobre o caso. A biblioteca de Sir Thomas Bodley, figura proeminente do meio cortesão culto, tinha em 1605 um catálogo de volumes que evidenciava a grande circulação de livros na ilha; do total, pouquíssimos estavam escritos em inglês: “*Of nearly 6,000 volumes only 36 were in English and only 3 belonged to English literature – Chaucer’s works, Lydgate’s ‘Fall of Princes’, and Puttenham’s ‘The Arte of English Poesie’.*”<sup>40</sup> Assim também poderia ocorrer na biblioteca particular de Donne, como se infere de um enunciado epistolar do poeta endereçado ao Marquês de Buckingham, correspondente que se encontrava em missão diplomática na Espanha; diz que possui mais obras espanholas do que de outras cortes européias:

Most Honored Lord, I can thus far make myselfe beleeeve, that I ame where you Lordship is, in Spaine, that in my poore Librarie, where indeed I ame, I can turne mine Ey towards no shelve, in any profession, from the Mistress of my youth, Poetry, to the wyfe of mine age, Divinity, but that I meet more Autors of that nation, than of any other<sup>41</sup>.

Observa-se que, além de poesia em espanhol, o poeta indica tratados espanhóis sobre religião como predominantes em sua biblioteca. Donne, como vimos, esteve na Espanha, na Itália, nos Açores e na França; quando estava em Londres, atendia embaixadores, diplomatas e discretos de várias partes da Europa; teve, como se sabe, sua primeira educação com preceptores jesuítas (há documentação, inclusive, a respeito da morte de seu irmão enquanto estava preso na Torre de Londres por ter abrigado um jesuíta, em 1593<sup>42</sup>). Mias tarde, travou uma batalha letrada com Francisco Suárez advogando em favor das doutrinas reformadas de Jaime I censuradas na Contra-Reforma. Nessa conjuntura, é verossímil supor que Donne tivesse, de fato, uma biblioteca pouquíssimo anglófona.

A biblioteca de Gabriel Harvey, apresenta uma relação maior de livros em inglês. Dos 179 que a pesquisadora Virginia F. Stern pôde reunir como pertencentes à biblioteca original de Harvey (não há dúvidas de que era muito mais extensa), podem-se contar 93 em latim, 67

---

<sup>40</sup> Bush, *op. cit.*, p. 32.

<sup>41</sup> In *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne*, *op. cit.*, p. 394. Não se toma aqui esse enunciado epistolar de Donne em termos de uma *veracidade* indiscutível, mas de uma *verossimilhança* de seu discurso em face ao que se tem pesquisado sobre a entrada de textos continentais no meio culto inglês.

<sup>42</sup> Cf. Tom Cain, “Donne’s Religious World”, in *The Cambridge Companion to John Donne*, *op. cit.*, p. 86.

em inglês e o restante dividido entre italiano, francês e espanhol (nessa ordem)<sup>43</sup>. Porém, do total em inglês, muitos exemplares são traduções – do *Cortesão* de Castiglione (que Harvey tinha também no original italiano e na tradução latina), de Stefano Guazzo, Saluste Du Bartas, um discurso de Isócrates, livros do *Velho Testamento*, um manual alemão de física, o *Lazarillo de Tormes*; e gramáticas de espanhol, italiano e francês. Chama a atenção, na lista de livros que pertenceram a Harvey, o tratado *De Gloria*, de Jerônimo Osório, célebre jesuíta português; conforme pudemos verificar ao longo da pesquisa, a entrada de textos católicos nos reinos protestantes e vice-versa era comum, especialmente nos âmbitos letrados cultos. Luisa López Grigera mostra que os letrados espanhóis, burlando a censura da Inquisição, incluíam trechos inteiros dos protestantes Melanchthon e Hasperius dentro de obras de circulação permitida<sup>44</sup>. Na Inglaterra, uma parte considerável da antiga nobreza nunca se converteu ao anglicanismo, mantendo-se fiel a Roma, e certamente importando textos católicos do continente para o reino protestante. Donne, por exemplo, tem antepassados ilustres, como o fidalgo católico Sir Thomas More. Assim, verifica-se que, quando se trata da circulação de textos na Inglaterra do século XVII, não se deve presumir que as diferenças religiosas fossem barreiras intransponíveis para a entrada de qualquer autor nos meios letrados cultos.

No tratado de Puttenham sobre a elocução, *The Arte of English Poesie*, há ênfase na importação de preceitos e modelos do continente: “*our intent is to make this Art vulgar for all English mens vse*”<sup>45</sup>. Entende-se, é claro, que o enunciado restringe “todos os homens ingleses” a gentis-homens da corte. Para demarcar o *corpus* de sua preceptiva, Puttenham faz em retrospectiva um apanhado da poesia escrita em vernáculo, considerando Geoffrey Chaucer “*the father of our English poets*”<sup>46</sup>. Por esse motivo, o alcance do tratado de Puttenham restringe-se ao fim do século XIII em diante, quando poetas ingleses, estando a par da prática poética realizada no continente, sobretudo na Itália, começam a observar os preceitos antigos ao lado dos novos e produzir, a partir do século XVI, uma poesia vernácula tida como culta (o único tipo que interessava na corte, pois descartam-se as canções populares, vistas como desregradas<sup>47</sup>). Examinando a poesia de Sir Thomas Wyatt e Henry,

---

<sup>43</sup> Ver, no Apêndice, p. 248, a lista dos 179 livros catalogados por Stern.

<sup>44</sup> Grigera, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 41-42.

<sup>45</sup> Puttenham, *op. cit.*, Book I, 18.

<sup>46</sup> *Ibid.*, Book III, 188. Cf. Sir Philip Sidney, em *The Defense of Poesy*, p. 380: “Chaucer, undoubtedly, did excellently in his ‘Troilus and Criseyde’; of whom, truly, I know not whether to marvel more, either that he in that misty time could see so clearly, or that we in this clear age go so stumbling after him. Yet he had great wants, fit to be forgiven in so reverent an antiquity.”

<sup>47</sup> Que seriam retomadas, com propósitos específicos, pelos românticos Coleridge e Wordsworth, por exemplo, em suas *Lyrical Ballads*.



Conde de Surrey, Puttenham observa a entrada da novidade italiana que, para ele, foi modelo basilar para a poesia inglesa:

having traailed into Italie, and there tasted the sweete and stately measures and stile of the Italian Poesie as nouices newly crept out of the schooles of Dante, Arioste and Petrarch, they greatly polished our rude & homely maner of vulgar Poesie, from that it had bene before, and for that cause may iustly be sayd the first reformers of our English meetre and stile<sup>48</sup>.

Ainda escrevendo sobre os mesmos sonetistas ingleses, o preceptista refere a imitação do “mestre” Petrarca ao lado dos modelos antigos, cuja autoridade teria garantido a propriedade de suas invenções poéticas: “*their conceits were loftie, their stiles stately, their conueyance cleanelly, their termes proper, their meetre sweete and well proportioned, in all imitating very naturally and studiously their Maister Francis Petrarcha*”<sup>49</sup>.

Em 1588, Abraham Fraunce publicou *The Arcadian Rhetorike*, em que faz juízo das agudezas elocutórias da *Arcadia* de Sidney. Como Puttenham, Fraunce identifica uma figuração exemplar do que era preceituado para a *elocutio* nos versos de Torquato Tasso, Saluste du Bartas, Garcilaso de la Vega, Boscán (com mais frequência) e também, claro, nos antigos; quando traz exemplos da *Arcadia* de Sidney, demonstra que o poeta inglês está entre os grandes de seu tempo, e que, como eles, emula bem os modelos antigos, principalmente Virgílio, e também contemporâneos. Fraunce, como Sidney, conhecia toda a prática poética coetânea do continente, e assim pôde reconhecer agudezas efetuadas pelos poetas da *Pléiade* – como o programático helenismo das locuções compostas – em Sidney, e julgar se foram bem-sucedidas ou não, comparando-as<sup>50</sup>. Assim, esse tratado de Fraunce nos mostra mais uma vez que a poética da agudeza era compartilhada entre âmbitos letrados ingleses e continentais no século XVII.

Mas Fraunce é mais conhecido hoje por ter sido um dos introdutores da lógica ramista na Inglaterra<sup>51</sup>; assim, em *The Arcadian Rhetorike*, reconhece apenas duas partes da retórica, que chama de “*eloquution*” e “*pronuntiation*”. A primeira trata convencionalmente da *elocutio*, tropos e figuras que ornamentam o discurso; a segunda se ocupa da antiga *actio*, isto é, da dramatização oral do discurso, entoação das frases, gestualidade e simbologia de certas posições dos dedos e das mãos etc. que acompanham a *narratio*. O interessante é notar que,

<sup>48</sup> Puttenham, *op. cit.*, Book I, 48-49.

<sup>49</sup> *Ibid.*, Book I, 50.

<sup>50</sup> Cf. Buxton, *op. cit.*, p. 124-125. A *Arcadia* traz muitas locuções compostas, como “*scorne-gold haire*”; “*love-enstructed pace*” etc. Chapman usa esse artifício sistematicamente, embora, como veremos, com espécie de agudeza mais obscura, para constituir suas alegorias; por exemplo, “*rich-taper’d sanctuary of the blest*”.

<sup>51</sup> Cf. Wilbur Samuel Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*. NJ: Princeton U.P., 1956, capítulo 4.

recusando-se a tratar da *inventio* (objeto da dialética para os ramistas), Fraunce é forçado a falar dela, já que trata de poesia e não de oratória; porque o texto escrito – a poesia culta da corte – deve conter em si mesmo a figuração das paixões para que seu leitor as encene mentalmente, ou mesmo oralmente. Assim, todo o segundo livro, que pretendia abordar a gestualidade aguda da *actio*, na verdade se torna um exame da figura retórica da *evidentia* – sem que ela seja, porém, nomeada. A ação narrada deve ser posta “diante dos olhos” do espectador – regra mestra aristotélica da oratória. Mas, no caso da poesia, a ação dos personagens – que, pela figura da prosopopéia, adquirem vida e capacidade de falar como se existissem – deve explicitar os movimentos do *páthos*, as reações a cada acontecimento, a gestualidade elegante dos heróis etc. Assim, Fraunce preceitua para a *evidentia* da expressão facial de um personagem: “*the chiefest force of the head is in the countenance, and of the countenance, in the eyes, which express liuelilie euen anie conceit or passion of the mind: as therfore the face & countenance must bee comelilie and orderlilie composed, so the eyes verie diligentlie are to be regarded*”<sup>52</sup>. E exemplifica com Tasso:

Leuò al fin gli occhi e disse, ò dio, che scerni  
L’opre più occulte.

E com Du Bartas:

Etant donc de ce point saintement resoluë,  
Vers le pole elle eleue & ses mains & sa veue:  
Et puis à basse vois prie ainsi l’Eternel.  
O bon dieu &c.

E também com Boscán:

Boluiendo al cielo sus cansados oios,  
A los mayores dioses y menores, &c.

Fraunce faz o mesmo quando preceitua certa inclinação da cabeça para denotar humildade, ou, ao contrário, prescreve a rigidez do braço direito levantado em posição horizontal para representar a força de palavras de comando. Em vários trechos, Fraunce diz que a escolha e a disposição das palavras devem também acompanhar o tipo de fala dos personagens, segundo a paixão que vai ser veiculada pela voz: “*In pitie and lamentation, the voice must be full,*

---

<sup>52</sup> Abraham Fraunce. *The Arcadian Rhetorike: or The praecepts of Rhetorike made plaine by examples, Greeke, Latin, English, Italian, French, Spanish*. London, 1588. Livro II, cap. 4. Os exemplos que seguem estão no mesmo capítulo.

*sobbing, flexible, interrupted*<sup>53</sup>. Seguem exemplos, dentre eles este, de Boscán, que mimetiza o soluço da amante com a repetição de “*dulce*”:

Mi dulce bien, mi dulce esposo, y dulce  
Coraçon mio, por quien todo me es dulce,  
Pudiste tu mi bien tan gran trabaio,  
Y peligro passar como has passado?

Observa-se assim que, ao tratar da antiga *actio*, Fraunce prescreve a adequada invenção, elocução e disposição das palavras, às vezes seguindo também as prescrições normativas para a representação de agudezas verbais por meio da técnica retórica da *evidentia* (ou *descriptio*, se fosse o caso de paisagens mais estáticas, ou *hypotiposis*)<sup>54</sup>. Aliás, é possível imaginar a aplicação direta dos preceitos de Fraunce no teatro de Shakespeare, Ben Jonson e Chapman, por exemplo. Por ora, buscamos apenas enfatizar o caráter continental de uma poética que trabalha a agudeza em todos os níveis da composição, como nos mostra Fraunce. Também não se pode deixar de notar a serventia da ênfase da *actio* para a oratória sacra protestante; Donne, por exemplo, era célebre na época por ser um excelente comovedor de platéias. Em sermões ministrados para grandes públicos, muitas vezes vertia lágrimas em momentos inusitados, ou elevava subitamente a voz, pondo em cena todo um conjunto gestual que comprova o domínio técnico dos preceitos para a *actio*. É relevante notar, aqui, que o tratado de Fraunce segue muito de perto *La Rhetorique Françoise*, de Antoine Fouquelin, publicada em Paris, em 1557. Nela, a retórica é definida do mesmo modo, e também possui duas partes. Assim, lê-se em Fouquelin:

Definition de rhetorique. Rhetorique, est un art de bien & elegamment parler. Les parties de Rhetorique. Rhetorique à deux parties Elocution & Pronuntiation. Elocution n'est autre chose, que l'ornement & enrichissement de la parole & oraison: laquelle a deux espèces, l'une est appellée Trope, l'autre Figure<sup>55</sup>.

O fato de Abraham Fraunce imitar o tratado continental de Fouquelin é apenas um exemplo dentre os muitos que se poderiam elencar aqui. Ao contrário de comprovar uma suposta “falta de originalidade” dos meios cultos da corte inglesa – pois, como vimos, a categoria de “originalidade”, pensada romanticamente, não é operante no século XVII –, demonstra que os cortesãos daquele reino estavam a par do que se fazia no continente, e que tomavam esses

---

<sup>53</sup> Idem, Livro II, cap. 2.

<sup>54</sup> Cf. Puttenham,

<sup>55</sup> *La Rhetorique Françoise D'Antoine Fovqvelin de Chauny en Vermandois. A Tresillvstre princesse madame Marie Royne d'Ecosse*. Paris, 1557.

textos como modelo para solidificar, na ilha, a instituição retórica que regravava a prática culta nos idiomas vernáculos.

Se a entrada de textos e autores continentais na Inglaterra era extensa, também se pode inferir, em contrapartida, que houvesse certa entrada de textos e autores ingleses no continente, embora nos faltem dados para estudar com ênfase esse movimento. Citaremos, assim, apenas o caso específico de Donne. O prefácio da primeira edição de seus poemas, publicada em 1633 sob o título *The Printer to the Understanders*, traz enunciados que afirmam a circulação da poesia de Donne fora da corte inglesa. Buscando autorizar a publicação das sátiras e das elegias lascivas de um *auctor* de sermões e sonetos sacros, o editor refere que, se a tarefa não fosse realizada por ingleses, certamente o seria no continente:

You may imagine (if it please you) that I could endear it unto you, by saying, that importunity drew it on; that had it not beene presented here, it would have come from beyond the Seas; (which perhaps is true enough)<sup>56</sup>.

Em outro trecho, o editor alude à autoridade de Donne como *mais engenhoso*, garantindo que no continente o poeta tenha recebido semelhante comenda:

you shall consider that this is not ordinary, for if I should say it were the best in this kinde, that ever this Kingdome hath yet seen; he that would doubt of it must goe out of the Kingdome to enforme himselfe, for the best judgements, within it, take it for granted<sup>57</sup>.

Os enunciados adquirem sentido quando se recorda a autoridade de Donne como porta-voz da política de Estado do reino anglicano sob Jaime I. Defendendo o tratado *Basilikon Doron, or, His Maiesties Instrvctions to his dearest Sonne, Henry the Prince*, em que Jaime I advoga o direito divino dos reis, Donne responde, em seus sermões, às acusações de heresia levantadas pelo jesuíta Francisco Suárez<sup>58</sup>. No tratado invectivo *Pseudo-Martyr*, publicado em 1610 a pedido do rei, Donne argumenta a favor de que os súditos católicos reconheçam a soberania de Jaime I, garantindo, assim, a paz do Reino: “*Wherein out of Certaine Propositions and Gradations, This conclusion is evicted: That those which are of the Romane Religion in this Kingdome, may and ought to take the Oath of Allegeance*”<sup>59</sup>. Na dedicatória ao rei, Donne desenvolve o conceito de que o reino inglês está em guerra; as armas não são canhões, mas

---

<sup>56</sup> In *Poems, by J.D., op. cit.*

<sup>57</sup> *Idem, Ibid.*

<sup>58</sup> *De Defensio Fidei Catholicae adversus Anglicanae sectae errores*, Coimbra, 1613.

<sup>59</sup> *Pseudo Martyr*. London. Printed by W. Stansby for Walter Burre, 1610. Frontispício dessa edição.

livros que incitam a discórdia entre os súditos da corte. O rei, por meio de seu livro (*Basilikon Doron*), atravessou as fronteiras do reino, gerando retaliações “papistas”:

As temporall armies consist of Press'd men, and voluntaries, so doe they also in this warfare, in which your Maiestie hath appear'd by your Bookes. [...] For, the equall interest, which all your Subiects have in the cause (all being equally endanger'd in your dangers) gives every one of us a Title to the Dignitie of this warfare; And so makes those, whom the Civill Lawes made opposite, all one, Paganos, Milites. Besides, since in this Battaile, your Maiestie, by your Bookes, is gone in Person out of the Kingdome, who can be exempt from waiting upon you in such an expedition<sup>60</sup>.

Assim também, em 1611, Donne publica a pedido do rei a sátira em prosa *Ignatius His Conclave*<sup>61</sup>, em que vituperiza os jesuítas e suas doutrinas. Com função política assaz contundente na época, o texto de Donne serve mais uma vez como apologia a Jaime I e sua doutrina de Estado no que se refere ao direito divino dos reis. Embora os discursos formulados por Donne nessa “batalha” entre católicos e reformados sejam evidentemente relevantes para a constituição de sua autoridade, não se poderá tratar deles detalhadamente nesta tese. Apenas os citamos aqui para reforçar a hipótese de que os textos circulavam de forma extensiva dentro e fora da ilha, comprovando a dinâmica desse trânsito e a não-insularidade da Inglaterra no caso das práticas letradas cultas do século XVII.

---

<sup>60</sup> Ibid., *To the High and Mightie Prince James, by the Grace of God, King of Great Britaine, France and Ireland, Defender of the Faith*.

<sup>61</sup> *Conclave Ignati: Siue Eivs in Nyperis Inferni Comitiiis Inthronisatio. Vbi uaria De Iesuitarum Indole, De nouo inferno creando, De Ecclesia Lunatica instituenda, per Satyram congesta sunt*. London, 1611.

## 2.4 Educação do cortesão: os manuais das escolas de gramática

A casa editorial inglesa Menston – The Scholar Press publicou, ao longo da década de 1970, uma série de edições fac-similares de textos ingleses de gramática, retórica e lógica intitulada *English Linguistics – 1500-1800*. Nessa coleção de tiragem limitada e, portanto, de difícil acesso, os pesquisadores encontram o texto integral de obras interessantes como *The Palace of Profitable Pleasure*, do gramático John Evans, publicada em 1621. Um dos primeiros dicionários de ortografia inglesa, a obra de Evans é uma tentativa de dar conta da necessidade crescente, desde as últimas décadas do século XVI, de regularização do vernáculo. Esse fenômeno, que acontecia simultaneamente nos meios cultos das cortes cristãs, contribuiu para o que aqui chamamos de “insularidade supendida”. Os cultos ingleses buscavam modelos continentais para dar conta da extensa tarefa de “artificialização” do vernáculo, como o *Prose della volgar lengua*, de Pietro Bembo; o *La defence et illustration dela langue françoise*, de Joachim du Bellay; o *Osservatione nella volgar lengua*, de Lodovico Dolce; os textos de Erasmo, Vives, Tasso e outros. Em carta de 1580 a Edmund Spenser, Gabriel Harvey, um homem de letras, falava contundentemente sobre o assunto:

I am of Opinion, there is no one more regular and iustificable direction, eyther for the assured, and infallible Certaintie of our English Artificiall Prosodye particularly, or generally to bring our Language into Arte, and to frame a Grammer or Rhetorike thereof: than first of all uniuersally to agree upon one and the same Ortographie, in all pointes conformable and proportionate to our Common Natural Prosodye [...] <sup>62</sup>.

A partir principalmente da década de 1570, observa-se que essa necessidade de regram a língua escrita segundo normas ortográficas e retóricas gerou a produção em massa de textos elaborados por professores de escolas de gramática e das universidades para uso em sala de aula ou por preceptores particulares na casa de nobres da corte. Os autores justificam a tarefa levantando sempre dois aspectos centrais: de um lado, a necessidade de habilitar as novas gerações a escreverem em vernáculo culto (obedecendo às regras de uma “prosódia artificial”, como diz Harvey, porque regrada); de outro, a urgência em definir parâmetros para os já instruídos, os quais se utilizariam do vernáculo para fazer suas traduções, compor epístolas, redigir documentos etc. Há também a questão da leitura das Escrituras agora em vernáculo; sabe-se que a diretriz da Igreja Anglicana, reformada, era a de incitar a leitura sistemática e

---

<sup>62</sup> *A Gallant familiar Letter, containing an Answer to that of M. Immerito, with sundry proper examples, and some Precepts of our English reformed Versifying*. Em *Three Proper Letters...*, Londres, 1580.

doméstica da Bíblia, o que imediatamente levou à necessidade de instrução mais generalizada do léxico e das estruturas sintáticas do vernáculo culto para um público mais abrangente de leitores do texto sagrado. É o objetivo que encontramos, por exemplo, no prólogo do manual *The English Schoolemaister, teaching all his Scholers, of what age soeuer, the most easie, short, and perfect order of distinc reading, and true writing our English tongue*, de Edmund Coote, publicado em Londres, em 1596: “*I haue made a part of a briefe Chronologie for practise of reading hardwords, wherein also thou shalt be much helped for the understanding of the Bible*”.

Consultando o *Athenae Oxoniensis* de Anthony à Wood, pudemos constatar a imensa circulação dos autores desses textos em âmbitos letrados de reinos continentais. Conforme mostramos anteriormente neste capítulo, as fronteiras são abertas, os mares, navegáveis: há ventos que levam Giordano Bruno e Isaac Casaubon para Londres; há também ventos que levam os ingleses para as universidades continentais. George Buchanan, autor de *De prosodia Libellus*, de 1590, um tratado de grande circulação que ensinava ingleses a pronunciarem o latim que aprenderam, deu aulas em Paris e Coimbra. Convertido ao protestantismo, o espanhol Antonio de Corro deixou Sevilha para dar aulas de teologia em Oxford, em 1578; sua gramática espanhola, publicada em 1586, formou alunos como Gabriel Harvey e James Mabbe, tradutor de *Guzmán de Alfarache*, no idioma. Roger Ascham esteve em Veneza; Thomas Wilson em Pádua e Carrara; a lista é extensa.

Faremos em seguida um abreviado elenco de títulos de manuais de gramática – acompanhados de algumas observações relevantes para nosso propósito – tirados dessa coleção fac-similar da Menston Press. Pretende-se, com isso, mostrar a produtividade do sistema de educação do âmbito culto inglês (com o ensino modelar do *trivium*: gramática latina, retórica, lógica); o interesse particular com relação a determinados assuntos sobre a regulamentação do vernáculo; as justificativas elencadas pelos autores para a publicação de tais obras (em que se podem identificar as práticas discursivas correntes que dão sentido para as produções do âmbito letrado); e a importação de matérias produzidas no continente, que cada vez mais ingressavam nos compêndios ingleses. É assim que se suspende a insularidade da Inglaterra: o círculo letrado de Londres, Cambridge e Oxford se aproxima (com funcionalidade) de suas contrapartes em Paris, Genebra, Bolonha, Madri, Coimbra etc.

1. *Lilii Gramatices Rudimentis*. John Colet. London, 1527.

A gramática latina de Lily e Colet, editada pela primeira vez em 1510 e pela segunda vez em 1527, foi a base para textos posteriores que normatizavam o latim ensinado nas escolas de

gramática. T.W. Baldwin, em *William Shakspeare's Small Latine and Lesse Greeke*, de 1944, argumenta que essa gramática era, porém, uma adaptação de uma gramática grega traduzida por Erasmo na Inglaterra: “[Erasmus] himself translated the Greek grammar of Gaza into Latin and is really the father of the authorized Latin grammar in England which went under the name of Lily”<sup>63</sup>. Em 1547, foi publicada a versão em duas partes (*A Shorte Introduction of Grammar e Breuissima Institutio*) dos trabalhos de Lily, Colet e de outros professores de gramática latina, a qual seria adotada em todas as escolas e chamada de “*the royal grammar*”<sup>64</sup>. O título da edição já prevê a funcionalidade do texto: *generally to be used in the kynges Maiesties Dominions, for the bryngynge up of all those that entende to atteyne the knowlege of the Latine tongue*. O rei era então Eduardo VI, único filho de Henrique VIII; esteve no trono entre 1547 e 1553.

2. *The Scholemaster, or plaine and perfite way of teachyng children, to vnderstand, write, and speake, the Latin tong, but specially purposed for the priuate brynging up of youth in Ientlemen and Noble mens houses [...]*. Roger Ascham. London, 1570.

Essa obra fundamental para o sistema de educação durante o reinado de Elisabeth I foi de extrema relevância para nossa pesquisa, pois expõe um método de ensino das disciplinas do *trivium* muito análogo ao do *Ratio Studiorum* jesuítico e de outros manuais escolares. Ascham propõe seis métodos para que se aprenda a gramática latina; porém, não conseguiu terminar a obra antes de morrer, restando assim apenas cinco métodos. São eles: a tradução dupla (latim-vernáculo e vice-versa); a paráfrase conforme preceituada em Quintiliano e Melanchthon; a metáfrase, com exemplos tirados de Sófocles, Santo Basílio, Cícero, Tito Lívio e Horácio; o epítome, conforme o praticou Luciano a partir de Isócrates; e a imitação, trecho mais extenso de seu manual. Enumera uma série de exercícios que, para quem está familiarizado com aqueles expostos no *Ratio Studiorum*, revelam notáveis equivalências com o texto jesuítico. Alguns deles: imitar uma passagem de um poeta ou orador segundo o estilo, a matéria, os lugares de invenção; para treinar a *descriptio* ou a *evidentia*, descrever jardins, templos, tempestades, segundo os *progymnasmata* de Aftônio; adaptar as figuras retóricas a determinadas matérias; tirar de lugares retóricos e de tópicos os argumentos adequados para variadas matérias; elaborar a *declamatio* privada e pública; etc. Assim, nota-se que o jovem aspirante a cortesão no reino inglês passava por um treinamento do engenho completamente

---

<sup>63</sup> Baldwin, *op. cit.*, p. 80.

<sup>64</sup> Richard Cox, tutor do rei Eduardo VI, também fez parte do grupo de gramáticos que elaboraram a versão definitiva da gramática latina escolar.



análogo àquele por que passavam os jovens de outros reinos cristãos do século XVII. Veja-se no Apêndice desta tese, à p. 242, o índice da matéria tratada no manual de Ascham, elaborado para uma edição do século XIX.

3. *Principia Latine Loqvendi, Scribendiqve, A very necessary and profitable entraunce to the speakyng and wrytyng of the Latin tongue.* London, 1575.

A célebre edição latina desse texto, escrita pelo professor francês Maturin Cordier e publicada em Paris em 1556, ganha adaptação inglesa elaborada por um certo T.W., autor não identificado. Trata-se de uma seleção de frases tiradas de epístolas de Cícero – as quais eram base para o ensino de latim em diversos lugares – listadas em latim e em inglês. Nota-se que, através de adaptações como essa, o aluno inglês obtinha instrução análoga à de alunos que estudavam em Paris e em outros lugares.

4. *Phrases Linguae Latinae ab Aldo Manutio conscriptae; nun primum in ordinem Abecedarium adductae, & in Anglicum sermonem conuersae.* Londres, 1579.

Esse é um compêndio de frases latinas tiradas de Cícero ou adaptações ciceronianas para o ensino em aulas de gramática, o qual servia como estoque para a imitação nos treinamentos escolares, tal como ocorria no manual jesuítico *Ratio Studiorum*. Um exemplo: sob a frase *Ad Ciceronem me contuli*, lê-se “*I haue given my selfe to Cicero: Tully is my whole studie*”. Segue um pequeno texto em latim, com motivos elencados para reforçar a escolha de Cícero como modelo central de imitação de estilo. Nota-se, na frase em latim, a agudeza efetuada no uso da forma *contuli*, perfeito de *confero*, referindo o nome do orador latino.

5. *The first part of the Elementarie which entreateth chefelie of the right writing of our English tung.* Richard Mulcaster. London, 1582.

Figura eminente dentre os cortesãos ingleses, embora hoje pouquíssimo estudado, Mulcaster foi o primeiro diretor da nova escola de gramática de Londres, e um favorito da rainha Elisabeth. Passou primeiro pelo King’s College de Cambridge e depois por Oxford, onde se tornou célebre pelo raro e profundo conhecimento da língua grega e a memória de textos antigos que expunha ter. Esse manual elementar da língua inglesa, dirigido ao ensino de crianças nas *grammar schools* do Reino, nos interessa particularmente por sua epístola dedicatória em gênero deliberativo e, por isso, com objetivos nítidos de persuasão. Texto que poderia passar por uma simples apostila pré-escolar (conforme a crítica costuma abordá-lo), torna-se valioso registro para uma investigação dos pressupostos basilares da política de

ensino elisabetana. Como Sidney e outros, Mulcaster faz propaganda do regramento do vernáculo seguindo modelos continentais, do investimento enfático no sistema de ensino na Inglaterra, e da centralidade de produzir “*wits*” hábeis para trabalharem pelo interesse do Reino ou da Igreja. Com esse discurso, Mulcaster obteve o favor da rainha e de seu braço-direito e conselheiro, o Conde de Leicester. Na epístola dedicatória ao Conde, defende o patrocínio aos que, como ele, ensinam e produzem o letramento culto no reino inglês: “*Which two points, I take to be most evident proufs of generall patronage to all learning, to nurish it being grene, to cherish it being grown*”. Isto é: Mulcaster advoga ao mesmo tempo o favorecimento do sistema educacional e de seus membros: “*the encouraging of students to the attainment of learning, or for helping the learned to aduancement of liuing*”. Autorizando-se com Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Erasmo e Vives, o autor atribui função central para a educação na política de Estado: “*whereas learning hath best voice in anie estate, and therefor requireth the help of such an vtterer, as is part of the state, and capable of the best state*”. A finalidade da instrução é sua utilidade pública (“*the publik end of studie*”): “*For as those, which serue in publik function do turn their learning to publik vse, which is the naturall vse of all learning*”. Pois todos devem servir o reino, seja ocupando cargos na burocracia, seja exercendo a virtude para o bem comum: “*For the common weall is the measur of euerie mans being, which if anie one respect not, he is not to liue in it*”. Mulcaster enfatiza esse ponto quando trata especificamente de quem ocupa altos cargos na hierarquia, lançando mão da alegoria do Estado como corpo físico: “*bycause their places and functions concern euerie particular sinew, euerie particular vein, euerie particular arterie, naie euerie small filet, and finest string or strip in the hole bodie of anie common weall*”. E prossegue fazendo um elenco das qualidades necessárias ao exercício do engenho, “*with the best kinde of proufs, both for autoritie in persons, and probabilitie in things*”. O “bem comum”, finalidade máxima da prática letrada culta nos discursos continentais, ganha relevo, com Mulcaster, também no reino inglês.

6. *The Latine Grammar of P. Ramus Translated into English*. London, 1585.

Adaptação do texto latino publicado pela primeira vez em Paris, em 1556, a gramática agora traduzida em inglês preserva o método “ramístico” de Ramus, isto é, com as características bifurcações de definições. Assim, a gramática é “*the art to speak well: the Latine Grammar teacheth to speak Latine wel*” e o mesmo com a gramática do grego, do hebraico etc. “*There are two parts of Grammar; Aetymologie, and Sintaxe*”. A etimologia é a primeira parte da gramática, e trata das propriedades das palavras; uma palavra é [...], uma sílaba é [...], uma

vogal é [...] e por aí em diante. O interessante de notar é que essa mesma adaptação para o inglês foi publicada em duas edições diferentes, uma em Londres e outra em Cambridge. Conforme já se disse, houve na década de 1580 uma série de disputas em torno das propostas de reformulação das disciplinas de retórica e lógica feitas por Ramus em Cambridge e em Londres, sendo Gabriel Harvey um de seus principais defensores.

7. *The Spanish Grammer: with certeine Rules teaching both the Spanish and French tongues.* Antonio del Corro. London, 1590.

Essa é uma tradução para o inglês de uma obra anterior de Corro, intitulada *Reglas grammaticales para aprender la lengua Española y Francesa*, que havia sido publicada em Londres, em 1586. A nova edição vem acrescida de um dicionário espanhol-inglês elaborado por John Thorius, de Oxford. Anthony à Wood, em *Athenae Oxonienses*, registra a entrada de Corro em Oxford em 1571, um ano depois de ter saído de Sevilha aparentemente por perseguição religiosa. Gabriel Harvey possuía um exemplar dessa gramática, no qual gravou o lugar-comum para o estudo de idiomas: “*Poco, y bueno*”. Fez uma lista, ao lado do índice, de obras espanholas que teria lido.

8. *Biblioteca Hispanica, containing a Grammer with a Dictionarie in Spanish, English, and Latine, in two parts.* Richard Percyvall e Thomas D’Oylie. London, 1591.

Doutor em Física por Oxford, D’Oylie foi catedrático nessa disciplina também na Basileia. Gabriel Harvey tinha um exemplar dessa edição, no qual escreveu: “*GH. Huc meum Dictionarium Homogeneum, proprie, et mere Hispanicam*”.

9. *Institvtio Graecae Grammatices Compendiaria, In usum Regiae Scholae Westmonasterienses.* William Camden. London, 1595.

Manual escolar de gramática grega para uso na Westminster School, em que Camden era diretor. Foi adotado por escolas de gramática em todo o reino. Camden, cognominado em Oxford “*the Learned*”, escreveu uma volumosa história da Inglaterra, *Britannia*, manteve correspondência com Lipsio, Casaubon e Escalígero, e teve por patrono Sir Fulke Greville. Observe-se como o círculo letrado se abre e se fecha sempre ao redor dos cortesãos cultos que o compõem.

10. *The English Schoolemaister, teaching all his Scholers, of what age soeuer, the most easie, short, and perfect order of distinc reading.* Edmund Coote. London, 1596.

Esse manual pré-escolar é típico do que se vê em centenas de impressões análogas do mesmo período: uma promessa de ensinar crianças pequenas a aproveitarem com mais facilidade os ensinamentos que terão durante as aulas em escolas de gramática; de ensinar mulheres (*gentlewomen*, muitas vezes ingressantes em círculos sociais mais avantajados por meio de casamentos ou enriquecimentos), que nunca tiveram uma educação formal, a dominarem a ortografia e um certo léxico mais sofisticado para que pudessem compor cartas e ler a Bíblia em inglês; de servir como um manual de apoio a alunos durante suas aulas de gramática e a comerciantes em seu trato com superiores etc. Registramos essa obra aqui para mostrar que havia demanda por um tipo de educação que normatizasse, ainda que em nível básico, a produção escrita, que antes não era objeto de regramento intenso (como dissemos, o vernáculo substituiu gradativamente o latim como idioma das instituições, coisa que ocorreu em diversos reinos cristãos).

11. *Progymnasma Scholasticvm. Hoc est, Epigrammatum Graecorum, ex Anthologia selectorum ab He. Stephano. Graeca praetera sunt omnia per lineas interlineares Latinis expressa typis, ad faciliorem eorundem lectionem, in studiosae iuuentutis gratiam. Opera & industria Iohannis Stockwoodi, Scholae Tunbridgiensis olim Ludimagistri.* John Stockwood. Londini, 1597.

A antologia de textos gregos feita pelo francês Henri Estienne, autor de *Thesaurus linguae graecae*, foi adaptada por John Stockwood para uso em aulas de gramática grega. Cada texto grego, com glosas ao lado, é seguido de uma tradução literal (*interpretatio ad uerbum*) e depois de várias adaptações feitas por Estienne, Stockwood e outros, formando uma pequena antologia de adaptações possíveis do grego para o latim, cada uma considerando aspectos de estilo, elocução etc. A publicação desse *Progymnasma* em Londres demonstra que, também no caso das aulas de gramática grega, os alunos ingleses seguiam os mesmos métodos e textos usados no continente.

12. *The Posing of the Parts. Or, a most plaine and easie way of examining the Accidence and Grammar, by Questions and Answers, arising directly out of the wordes of the Rules.* John Brinsley. London, 1612.

Adotada por escolas de gramática em todo o país, foi reeditada 15 vezes até 1687. Brinsley fez diversas traduções didáticas de textos gregos e latinos, como as fábulas de Esopo e as *Metamorfoses* de Ovídio, seguindo uma prática comum no continente, advogada inclusive no *Ratio Studiorum*.

13. *An Appeale to Truth, for the Controversie betweene Art, & Use; About the best and most expedient Course in Languages.* Joseph Webbe. London, 1622.

Webbe defendia o ensino de gramática através da leitura direta e sistemática dos textos antigos, e não de regras, conforme se praticava nos meios cultos das cortes continentais. Assim, fez versões comentadas de Cícero e Terêncio para análises em aulas de gramática.

Como vimos, essa lista de textos é apenas uma amostra do que se publicava nos meios letrados do reino inglês. Seria relevante fazer um cruzamento mais detalhado dos manuais de gramática continentais com os ingleses, a fim de verificar o elenco de autores antigos que estabelecem para a prática da imitação, as doutrinas teológicas, lógicas e retóricas que eram sistematicamente ensinadas, os exercícios propostos para o treinamento do engenho, da memória e da *compositio* etc. Como essa extensa tarefa extrapolaria sobremaneira os limites desta tese, procuramos neste capítulo apenas indicar alguns caminhos que possam levar a um maior entendimento do que era a educação do futuro cortesão inglês. Poetas como Donne, Shakespeare, Greville, Marlowe, Marvell e outros adquiriam seu primeiro conhecimento da gramática latina e grega, das regras retóricas para a prática letrada, e da gramática de vernáculos por meio de textos como os citados na lista acima. Assim, fez-se necessário, para os propósitos desta tese, granjear uma maior familiaridade com eles, para que se pudesse, em seguida, analisar as técnicas e os procedimentos previstos na poética da agudeza para a prática da poesia vernacular culta, já pressupondo a ampla educação dos autores nas doutrinas antigas.

### III. Espécies de agudeza e a conveniência dos estilos

If I should undertake to write in praise of a gentlewoman, I would neither praise her crystal eye, not her cherry lip, etc. For these things are *trita et obvia*.

GEORGE GASCOIGNE,  
*Certayne notes of Instruction*

A más dificultad, más fruición del discurso en topar con el significado, cuanto está más oscuro.

BALTASÁR GRACIÁN,  
*Agudeza y arte de ingenio*

A censura ou o elogio do conceito formulado pela agudeza de espécie obscura, ou ornato dialético enigmático, constituiu a autoridade dos versos de John Donne variavelmente no tempo. Postula-se, neste capítulo, que a legibilidade proposta na poesia de agudeza obscura supunha um uso muito específico da preceituação corrente no século XVII para a poesia: determinava paradigmas particulares para a imitação, como os versos obscuros atribuídos a Anacreonte, Píndaro, Lícofron, Pérsio; advogava a mistura de estilos conforme proposta no *Peri Ideōn*, de Hermógenes; flexibilizava os limites normativos das gramáticas vernaculares, subvertendo a sintaxe com transposições latinizantes, incorporando vocábulos gregos e latinos que nunca antes haviam sido usados nos vernáculos etc. Assim, certos censores da agudeza enigmática irão contestar, principalmente com base em Aristóteles, o próprio *status* desses versos como *poesia* (propondo que fossem apenas enigmas em verso). Os defensores, por outro lado, elegem certos passos também de Aristóteles para argumentar que os conceitos compostos por entimemas equivalentes a silogismos dialéticos (porém faltantes em uma das partes, maior ou menor), produzem o enigma por meio da *extensão do raciocínio*; assim define Aristóteles, quando explica o entimema em contraste com o silogismo dialético:

It has already been said that the enthymeme is a syllogism and in what way it is a syllogism, and in what way it differs from dialectical syllogisms; for one must draw its conclusion from not too remote premisses and not from all ones. Obscurity is produced, first of all, from the length of reasoning, and, secondly, it is a waste of time as one is stating the obvious<sup>1</sup>.

Considerando a preceptiva do século XVII, o entimema não é *imperfeito* – pois, como o próprio termo grego denota, a parte elidida está *subentendida na mente*<sup>2</sup> –; ao contrário, é adequado para a composição de conceitos em que os sentidos devem vir condensados, ou em que não se deve nomear os referentes. Assim, o entimema torna-se apropriado para o caso dos conceitos compostos como *ornato dialético enigmático*: o enigma se favorece com a elisão, com a subtração de uma das partes do silogismo, evitando a pronta exposição do sentido. Lendo dessa forma o preceito aristotélico, os defensores da poesia da agudeza de espécie enigmática propõem que os entimemas operem em poesia como se fossem silogismos dialéticos, causando programaticamente a obscuridade pela extensão do raciocínio (tirando

---

<sup>1</sup> Aristotle. *The Art of Rhetoric*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>2</sup> Cf. John Bullokar, *An English Expositor: teaching the interpretation of the hardest words in our language* (1616): “Then it is called an Enthymeme, to wit, a keeping in the minde (for so the word properly signifieth) because one of these parts is vnderstood in the minde: where note that if the two endes of the Enthymeme are like in speech, then the Minor is wanting, if the two beginnings be like, the Maior is omitted”.

conclusões de premissas remotas) e pela elisão de referentes. Aparentemente contraditória à preceituação aristotélica, essa leitura particular se autoriza considerando os convenientes próprios do âmbito poético enquanto diferem do âmbito da oratória. Por exemplo, o conceito enigmático da poesia da agudeza não se destina à grande audiência prevista na preceituação aristotélica para o entimema, mas pressupõe um público menor que pode enxergar os poemas “de perto”. George Chapman e Sir Philip Sidney, conforme veremos neste capítulo, partem de um mesmo passo de Cícero (*De Oratore*, I, XVI) para advogar a semelhança (no caso de Sidney) e a dessemelhança (no caso de Chapman) entre poesia e oratória. Leitores do preceptista grego Demétrio Faléreo, referindo-o simplesmente como *Phalerum*, os poetas ingleses do século XVII seguem este preceito, também pensando no entimema como meio de condensar idéias: “*the compression of a lot of meaning into a small space shows more skill, just as seeds contain the potential for whole trees*”<sup>3</sup>. Preceito recorrente em Demétrio, principalmente quando trata do estilo feroz (*deinótes*), os referentes implícitos geram agudeza: “*Length dissipates intensity, while a lot of meaning packed into a few words is more forceful*”<sup>4</sup>; e também a obscuridade: “*And (strange as it may seem) even obscurity is often a sort of forcefulness, since what is implied is more forceful, while what is openly stated is despised*”<sup>5</sup>.

A questão central envolvida nessa disputa entre letrados do mesmo meio cortesão é determinar se as novas leituras da preceituação antiga para a poesia e a adoção de uma maior variedade de modelos para a imitação, como os autores latinos da Idade de Prata e os poetas líricos gregos, seriam ou não autorizadas. Valor do engenho exercitado, a *versatilidade* de Donne como poeta fica explícita na variedade de estilos que adotou para a composição de seus versos, misturando estilos dentro de um mesmo subgênero poético, como Góngora o fez nas *Soledades*, por exemplo. Usando técnicas diversas, Donne efetua diferentes espécies de agudeza, conforme veremos. Porém, a agudeza do tipo obscuro ou enigmático é a que nos interessa mais, por estar no centro de uma longa divergência discursiva que promoverá juízos favoráveis e desfavoráveis acerca de sua poesia, principalmente a partir do final do século XVII, com John Dryden, e no início do século XVIII, com Samuel Johnson.

Tomem-se, por exemplo, alguns juízos de Samuel Johnson que lançariam Donne na turma dos “obscuros”, desqualificando-o. Na maioria dos casos, os conceitos compostos por entimemas dos poetas “metafísicos” – distinção que Johnson mesmo concedeu àqueles que

---

<sup>3</sup> Demetrius. *On Style*. Tr. W.H. Fyfe; rev. Donald Russell. Cambridge; London: Harvard U.P., 1995, p. 353. Loeb Classical Library.

<sup>4</sup> Idem, p. 491.

<sup>5</sup> Idem, *ibid.*



escreviam versos enigmáticos e imagens “abstrusas” (isto é, fantásticas, inverossímeis) – eram objeto de dura vituperação. Assim, Johnson mostra-se severo no julgamento geral dos versos de Donne, Cleveland, Cowley: acha neles “*disgusting hyperboles*”, “*grossness of expression*”, “*perverseness of industry*”, “*ingenious absurdity*”; vê um tipo de engenhosidade obscura, estranha, ainda que raras vezes admirável. Citando a segunda estrofe de um poema lírico de Donne que, por meio de um entimema enigmático – cuja base se apóia na analogia de proporção entre “globo terrestre” e “gota que cai do globo dos olhos” –, metaforiza as lágrimas da amante numa enchente de escala global, Johnson sugere aos leitores, com ironia, o trabalho de reler os versos repetidas vezes: “*If the lines are not easily understood, they may be read again*”<sup>6</sup>:

On a round ball  
 A workeman that hath copies by, can lay  
 An Europe, Afrique, and an Asia,  
 And quickly make that, which was nothing, *All*.  
 So doth each teare,  
 Which thee doth weare,  
 A globe, yea world by that impression grow,  
 Till thy teares mixt with mine doe overflow  
 This world, by waters sent from thee, my heaven dissolvèd so<sup>7</sup>.

O desenvolvimento do conceito por entimema possibilita que se faça analogia distante entre coisas elidindo as partes do silogismo, e concluindo a partir de um *a priori* subentendido na mente. A agudeza enigmática é gerada justamente pela amplificação da equação a:b (desenvolvida em pares de versos) para um tipo amplificado como a:b::c:d, em que os referentes das partes da equação não sejam nomeados, mas subentendidos. O leitor, ciente da formulação lógica por trás da expressão, terá de preencher os lugares elididos e refazer, na mente, as partes que dão sentido ao conjunto da proposição. Francisco de Quevedo, poeta que censurava a sobreposição de entimemas na poesia aguda enigmática de Góngora, anota o seguinte trecho em seu exemplar da *Retórica* de Aristóteles: “*enthymemas / no se an de derramar con orden continua anse de intermitir, que de otra suerte se escurezen reciprocamente. i se embarazan*”<sup>8</sup>. Porém, o “recíproco escurecimento” processado de um conceito a outro era técnica de se efetuar a agudeza enigmática; Quevedo sabia. Mas defendia a finalidade do *deleite* da poesia lírica, resguardando o “embaraço” como técnica a ser efetuada em outros lugares, em que o “riso” ou o “ridículo” fossem efeitos desejáveis.

<sup>6</sup> Samuel Johnson. “Life of Cowley”, in *A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Donald Greene. Oxford: Oxford U.P., 1984, p. 681.

<sup>7</sup> *A Valediction: of weeping*, conforme citação de Johnson.

<sup>8</sup> In Grigera. *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles. op. cit.*, p. 131.

Após censurar a estrofe de *A Valediction: of weeping*, Samuel Johnson, em seguida, incita os leitores a discriminarem a “confusão” de outros versos de Donne, que dessa vez propõem, no conceito, a fusão de um sol feminino com uma lua masculina: “*On reading the following lines, the reader may perhaps cry out: ‘Confusion worse confounded’*”<sup>9</sup>:

Here lyes a shee Sunne, and a hee Moone there;  
She gives the best light to his Spheare;  
Or each is both, and all, and so  
They unto one another nothing owe<sup>10</sup>.

Enfim, Johnson relaciona a dificuldade na apreensão do sentido dos versos com a invenção de metáforas agudas, porém descabidas; elege Donne como epítome de inventores do abstruso: “*Who but Donne would have thought that a good man is a telescope?*”:

Though God be our true glasse, through which we see  
All, since the beeing of all things is hee,  
Yet are the trunkes, which doe to us derive  
Things, in proportion, fit by perspective,  
Deeds of good men; for by their living here,  
Vertues, indeed remote, seeme to be neare<sup>11</sup>.

Na engenhosidade do conceito, Donne metaforiza o homem em telescópio através do qual se vê a virtude máxima divina. Transpondo a qualidade essencial de Deus como um “espelho através do qual tudo se vê” para uma subcategoria dessa qualidade, sendo um “espelho através do qual se vêem virtudes proporcionais”, tece-se a semelhança por analogia de propriedades. A sintaxe do vernáculo é flexibilizada para comportar a mais extrema distância entre sujeito e predicado: “*Yet are the trunkes, [...] / [...], [...] / Deeds of good men*”. Caso essa identificação “sujeito-predicativo do sujeito” não seja feita, o sentido proposto não será apreendido. Assim, a legibilidade do poema é dada no próprio tópico elocutório, pressupondo um público leitor de latim e conhecedor de sua disposição sintática, que possa transpor as regras do latim para o vernáculo. Observa-se, no caso do conceito expresso nesse poema, que nem sempre Donne opera com a espécie de agudeza de rápida efetuação; a analogia entre “as boas ações de um homem virtuoso” e “o telescópio” faz parte de um conjunto mais amplo de sentido que depende da combinação entre suas partes, muitas vezes gerando um efeito de “abundância”,

---

<sup>9</sup> Johnson, *op. cit.*, p. 681.

<sup>10</sup> *An Epithalamion, or marriage song, on the Lady Elizabeth and Count Palatine*, conforme citado por Johnson.

<sup>11</sup> *Obsequies to the Lord Harrington*, de 1614; conforme citado por Johnson.

conforme define Hermógenes o estilo que amplifica a tópica<sup>12</sup>, por acúmulo que impede a rápida efetuação da idéia. Ademais, nota-se que o referente “telescópio” não está nomeado, mas pressuposto nas qualidades análogas da proporção, perspectiva e aproximação das ações humanas como projeções de uma virtude essencial. A elisão é técnica central para a efetuação do enigma. Quevedo, anotando a *Retórica* de Aristóteles, escreve: “*es la elusion, vn engaño inxenioso a lo que se esperaba lo que haze la enigma enseñando con vtilidad, i deleite por las translaciones*”<sup>13</sup>. No caso da epístola em verso de Donne, o conceito como ornato dialético propõe sua legibilidade como *enigmático*, tornando necessária uma leitura de escrutínio equivalente à glosa. Relendo a conceituação aristotélica do entimema, Donne e outros agudos do século XVII propõem o conceito como uma sobreposição ora presente, ora ausente, de pressupostos deduzidos no interior de seu próprio desenvolvimento lógico, ou a partir de lugares-comuns da invenção, de convenções do meio letrado etc., o que amplia sobremaneira as possibilidades de se efetuarem analogias.

Mesmo na célebre comparação dos corpos eretos dos amantes com as pernas de um compasso, na elegia *A Valediction: forbidding mourning*, Johnson enxerga mais estranheza que engenhosidade: “*To the following comparison of a man that travels, and his wife that stays at home, with a pair of compasses, it may be doubted whether absurdity or ingenuity has the better claim*”<sup>14</sup>. Fundamentando-se sempre em uma certa leitura de Aristóteles e de preceitos latinos correntes no século XVIII, Johnson não via com bons olhos nem a obscuridade e nem os conceitos engenhosos, e censurava mais ainda o fato de os poetas terem programado a dificuldade que levava ao absurdo. Para ele, os poetas da virada do século XVI para o XVII eram contrapartes inglesas do marinismo italiano, e exibiam-se de sua vasta erudição impedindo o entendimento de seus versos: “*the authors of this race were perhaps more desirous of being admired than understood*”<sup>15</sup>; cegamente perseguiam o conceito difícil com acúmulo de imagens, sem outros cuidados: “*In forming descriptions, they looked out, not for images, but for conceits*”; afastando-se do senso comum poético em busca da novidade estranha, causavam admiração, mas não prazer, em seus leitores: “*In all these examples it is apparent, that whatever is improper or vicious is produced by a voluntary deviation from nature in pursuit of something new and strange; and that the writers fail to give delight, by*

---

<sup>12</sup> Hermogenes. *On Types of Style*. Tr. Cecil W. Wooten. Chapel Hill; London: North Carolina UP, 1987, p. 43. Veremos, mais adiante, os tipos de estilo conforme propostos em Hermógenes.

<sup>13</sup> Grigera, *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>14</sup> Johnson, *op. cit.*, p. 687.

<sup>15</sup> Idem, p. 680.

*their desire of exciting admiration*”<sup>16</sup>. Essa definição da poesia aguda do século XVII, a despeito do juízo negativo, é perfeita; quando se lêem os comentadores da poesia obscura de Donne ou de Góngora, seus juízes contemporâneos, a “novidade” gerada por um uso específico dos preceitos autorizados segundo a conveniência dos estilos é sempre ponto central dos argumentos, favoráveis ou não às obras comentadas. No caso de George Chapman, expoente da poesia da agudeza enigmática, em seus próprios enunciados prologais ele qualifica seus versos de “novos” e “estranhos”, evidentemente sem pressupor que os termos denotassem vício; ao contrário, afirma que a “novidade” (“*nouelty*”) está acompanhada da adequação (*aptnesse*).

Porém, Samuel Johnson nada diz sobre o gênero das composições de Donne; dos três poemas de Donne que cita, dois estão no subgênero encomiástico, e o terceiro no lírico-amoroso. A elegia encomiástica de Donne e outros contemporâneos, como Edward Herbert e George Chapman, é quase sempre composta programaticamente do conceito como ornato dialético *enigmático*, subespécie de agudeza do tipo obscura prevista na poética do século XVII. Como se aprende com João Adolfo Hansen, o procedimento que está na base do ornamento agudo obscuro é homólogo àquele produzido na pintura e na escultura do século XVII, constituindo uma legibilidade da obra que prevê um ponto específico de observação que evidenciará a proporcionalidade do conjunto:

No caso dos discursos, o equivalente da deformação plástica da pintura ou da escultura é o acúmulo de ornamentos, que produzem a obscuridade ou que efetuam uma representação estilística não-unitária, como misto, ou uma disposição analítica, dividida e subdividida geometricamente como quiasmas, como ocorre nas letras do XVII ditas “cultistas” ou “conceptistas”. [...] É o caso, como disse, do uso generalizado da agudeza ou “ornato dialético enigmático” das práticas letradas seiscentistas, que também exigem um ponto fixo para serem justamente avaliadas e fruídas, e que é calculado, segundo a racionalidade de Corte que as anima, como engenho, juízo, prudência e discrição<sup>17</sup>.

A elegia fúnebre que Donne compôs por ocasião da morte prematura do príncipe Henry, filho de Jaime I, é um bom exemplo de agudeza enigmática. Seguindo a lógica de que mais se agrada quanto mais difícil é a proposição expressa, Donne embute nos versos entimemas que estabelecem analogia por proporção e qualidades entre a grandeza do príncipe e a virtude essencial de Deus, ou a união rara de razão e fé no jovem príncipe, cuja morte fez abalar o centro do mundo:

---

<sup>16</sup> Idem, p. 687.

<sup>17</sup> Hansen, “*Ut Pictura Poesis* e verossimilhança nas doutrinas...”, *op. cit.*, p. 208.

For reason, put to'her best extension,  
Almost meetes faith, and makes both centers one.  
And nothing ever came so nere to this,  
As contemplation of that Prince, wee misse.  
For all that faith might credit mankinde could,  
Reason still seconded, that this prince would.  
If then least moving of the center, make  
More, then if whole hell belch'd, the world to shake<sup>18</sup>.

Na elisão sintática do predicado nos versos 5 e 6 da estrofe acima, presente apenas no pronome “*that*”, a agudeza enigmática conclui o conceito de que o príncipe supera sua própria humanidade na força de sua fé e de seu engenho. Dando continuidade a tais elogios, o poema perpassa diversas operações laudatórias de agudeza máxima; veja-se esta estrofe, em que o príncipe é a própria substância da razão:

Is th'other center, Reason, faster then?  
Where should we looke for that, now we'are not men?  
For if our Reason be'our connexion  
Of causes, now to us there can be none.  
For, as if all the substances were spent,  
'Twere madnesse, to enquire of accident,  
So is't to looke for reason, hee being gone,  
The onely subject reason wrought upon.

O príncipe, sendo a substância da razão, ainda que morto, vive; seus súditos, porém, acidentes daquela substância, na lógica da analogia, morrem. Observa-se que a amplificação do tópico gera novamente o estilo “abundante”, em que a idéia não é efetuada rapidamente, mas depende de uma série de transferências que vão sendo operadas no conceito:

But now, for us, with busie prooffe to come,  
That we'have no reason, would prove wee had some.  
So would just lamentations: Therefore wee  
May safelyer say, that we are dead, then hee.  
So, if our griefs wee do not well declare,  
We'have double excuse; he'is not dead; and we are.

Há ainda outras técnicas que, a par das proposições ora indutivas, ora dedutivas, amplificam a obscuridade programada do poema. É o caso da interferência sistemática de metáforas agudas como esta, que nomeia o pó (*Dust*) do qual os seres humanos foram criados como bisavó (em poesia, *Dust* é substantivo feminino): “*we must / still stay, and vexes our Great Grand Mother, Dust*”; e símiles como este, que transformam homens em mandrágoras: “*Therefore we live; though such a Life wee have / as but so many mandrakes on his grave*”. Sem o príncipe, não há razão; logo, apenas podem viver os homens como plantas agarradas ao túmulo dele.

---

<sup>18</sup> *Elegie on Prince Henry*. 1ed., p. 154.

Observa-se, no caso desse acúmulo de imagens que, *a priori*, não participam da formulação lógica do entimema, sendo um índice da obscuridade programada que constitui o próprio ornamento do poema. Conforme será visto no último capítulo desta tese, George Chapman, em suas elegias filosófico-morais, efetua espécies de agudeza análogas a essas efetuadas na elegia de Donne. Algumas se caracterizam pela *rapidez* das transferências de sentido; outras, pela *lentidão* na efetuação metafórica, mostrando que tanto Donne quanto Chapman (e, certamente, outros) operam a mistura de estilos dentro de um mesmo subgênero, numa variedade que resulta na representação não-unitária, mas mista, em que partes desproporcionais vão compondo a unidade semântica do conjunto. Para avaliar a adequação desse tipo de composição, os leitores contemporâneos terão de lançar mão de critérios muito específicos de julgamento, conforme buscaremos mostrar ao longo deste capítulo.

Ben Jonson, segundo o relato de um amigo, revelou a proposta de Donne de vencer seus coetâneos na obscuridade, no caso da elegia fúnebre para o príncipe: “*That Donne said to him he wrote that epitaph on Prince Henry, ‘Look to me, faith’, to match Sir Ed. Herbert in obscureness*”<sup>19</sup>. Apreende-se do enunciado que houve uma competição entre poetas para efetuar a agudeza mais obscura, com vistas a angariar o crédito de poeta mais engenhoso. Isso evidencia que havia parâmetros de julgamento específicos para a agudeza enigmática, pois mostra que a prática do estilo agudo obscuro era vigente nos meios letrados, e digna de aplauso. A emulação é evidente nesse caso: a elegia de Donne, em comparação à de Edward Herbert, serve-se dos mesmos lugares de invenção, mas com variação nos argumentos e na elocução. Embora de fato não efetue a mesma quantidade de entimemas enigmáticos acumulados nos versos de Donne, observa-se, na elegia de Herbert, a mesma intenção de gerar dificuldades, como mostram estes versos:

Do we then dye in him, only as we  
May in the worlds harmonique body see  
An universally diffused soul  
Move in the parts which moves not in the whole?<sup>20</sup>

Há o mesmo lugar de invenção de que morreriam os súditos pela morte de seu príncipe<sup>21</sup>; o corpo harmônico do mundo abalou-se com a perda da alma que o fazia mover. A proposição,

---

<sup>19</sup> *Ben Jonsonian*, in Vickers, *English Renaissance Literary Criticism*, *op. cit.* p. 531.

<sup>20</sup> Fac-símile da edição de 1665 de *Occasional Verses of Edward Lord Herbert*. Edward, Lord Herbert of Chirbury (1582-1648), era irmão do poeta George Herbert. Morou muito tempo fora da Inglaterra, inclusive na Espanha; emulava, em inglês, sonetos espanhóis, de Garcilaso e outros.

<sup>21</sup> Que é, aliás, lugar comum da invenção em elegias fúnebres do período. Cf., por exemplo, os versos da elegia de John Ford feita em ocasião da morte do poeta John Fletcher: “[...] We who survive/ Are dead, not thou, for we are dead, alive/ [...]”. Ford, *Elegy on John Fletcher*, in Vickers, *English Renaissance...*, *op. cit.*, p. 542.

condensada em poucos versos, determina uma leitura pausada que contemple as diversas linhas argumentativas mobilizadas nela. Autorizados pela noção horaciana do *ut pictura* que propõe a leitura próxima e repetida de versos que assim o exigem, os poetas agudos do século XVII não pensavam na obscuridade como vício; os que a condenam alegam, antes, a desproporção gerada por inépcia do artífice. No caso dos versos acima, é obscuro mas não absurdo propor que a morte do príncipe – centro do “corpo místico” – abalasse a harmonia do mundo, pois a matéria exigia um estilo elevado e autorizava a composição dialeticamente ornamentada. George Chapman também participou da “competição”, compondo uma elegia fúnebre agudíssima para o príncipe Henry, a qual inclusive publicou, em 1612, com um prólogo e um relato minucioso, ao fim, da grandeza dos ritos fúnebres.

Havia, na época de Donne, uma preceituação corrente que provia argumentos contra e a favor da obscuridade em poesia, contemplando especialmente critérios como a proporcionalidade das invenções, a justa medida do acúmulo prevendo os efeitos desejados em cada estilo, a verossimilhança do conjunto como invenção adequada à matéria, ao gênero etc. Dudley North<sup>22</sup>, poeta freqüentador da corte de Jaime I, compôs um prólogo para uma coletânea de seus textos, sob o título *Concerning petty Poetry, made more generall in address then at the first*, em 1610. Nele, reprova genericamente os poetas agudos que propõem o ornato enigmático como sinônimo de engenhosidade e agudeza em gêneros que, segundo uma legibilidade específica da preceituação antiga, não teria adequação. Assim, North acusa uma “vã ostentação” das técnicas desses poetas, em que a invenção não sustenta a elaboração elocutiva dos versos: “*The poetry of these times abounds in wit, high conceit, figure, and proportions; thin, light, and empty in matter and substance; like fine-coloured airy bubbles or quelque-chose, much ostentation and little food*”<sup>23</sup>. O autor autoriza seus juízos lançando mão do decoro específico de cada gênero, alegando que, na poesia lírica, cuja tópica deveria ser o amor cortesão, a agudeza não pode ser artificiosa como na poesia épica, mas, desenvolvida num estilo elegante, deveria ser suave e graciosa. Advoga que a técnica tem de estar escondida nesse tipo de poesia, afetando-se naturalidade. Com modéstia afetada, diz: “*Though I am no part of a scholar, yet thus much by casual opening of books I know, that Horace in matter of love hates difficulty*”. Longe de promover um juízo que dispensasse o regramento retórico para a poesia, o autor, ao contrário, julga a “dificuldade” como consequência da má aplicação das técnicas no gênero lírico-amoroso: “*Conceits, similes, and*

---

<sup>22</sup> O barão Dudley North (1581-1666), célebre na época por ser um hábil tocador de viola, publicou *A Forest of Varieties* (1645), uma coletânea de versos, tratados, cartas e meditações religiosas. Foi também tradutor de poemas franceses para o inglês, e ávido freqüentador da corte de Jaime I, participando das *masques*.

<sup>23</sup> In Vickers, *op. cit.*, p. 505.

*allegories are good, so the matter be carried along in them, and not interrupted by them*". Censurando o conceito amplificado com o acúmulo de agudezas, North preconiza que essa espécie de ornamento obscuro gera ostentações vazias de sentido; bolhas de ar sem substância. Numa formulação idêntica, Francisco de Quevedo também censura os poetas que usam a ambigüidade gerada pelo ornato enigmático de forma a compor um todo inverossímil, vazio de sentido. É o que anota em seu exemplar da *Retórica* de Aristóteles:

Ase de huir la Ambigüedad, si no se haze a proposito porque afectada es mala, por que ai algunos que no teniendo que dezir para disimular la pobreza del caudal train cosas de inzierto entendimiento para que parezca que dizen algo. Vazio familiar a los Poetas i de que Empedocles vso vnicamente porque con grandes rodeos diuierite la intencion. i engaña los oientes. esto le imitaron en españa. profesan dolo d. Luis de Gongora, i Hortensio<sup>24</sup>.

Como vimos, porém, Donne propõe o estilo misto da “proporção desproporcionada” no próprio subgênero lírico-amoroso, determinando sua legibilidade primeira como *conceito enigmático* e, assim, autorizando a partir da interferência de matéria própria do estilo feroz (*deinotēs*, como preceituado em Demétrio Faléreo e Hermógenes) a elocução elaborada também na tópica amorosa. O estilo misto, como veremos, é uma combinação ou alternância de propriedades elocutivas do estilo elegante, do grandiloqüente e do feroz, cuja adequação decorre não de uma preceituação fixa para a tópica central do poema em determinado gênero poético, mas de uma preceituação *in loco* que contempla a variedade da matéria inserida nele. Quevedo, em sua censura muito análoga à de Dudley North, propõe uma legibilidade da preceituação diversa da que propõem Donne e Góngora; como se infere a partir do enunciado acima, a ambigüidade do “incerto entendimento” constitui vício *a priori*.

Ben Jonson, compositor de versos líricos em estilo médio-elegante, advogava, como Dudley North e Sir Philip Sidney, a graça e a agudeza de espécie suave como tipos adequados à poesia galante de corte. Mesmo admirando o engenho capaz de inventar agudezas obscuras, censurava o ornato enigmático como recurso programado para a composição de conceitos. Partindo de critérios vigentes nos meios cultos, e empregando-os de maneira específica, Jonson refere o perigo de se praticar agudezas sem o freio do “juízo” e da “prudência”, e faz uma analogia entre o poeta inventor de “novidades” e o cortesão que dita novas modas de vestuário e elegância:

Others that in composition are nothing but what is rough and broken. *Quæ per salebras, altaque saxa cadunt*. And if it would come gently, they trouble it of

---

<sup>24</sup> In Grigera. *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 127.



purpose. They would not have it run without ruffs, as if that style were more strong and manly that struck the ear with a kind of unevenness. These men err not by chance, but knowingly and willingly; they are like men that affect a fashion by themselves; have some singularity in a ruff cloak, or hat-band; or their beards specially cut to provoke beholders, and set a mark upon themselves. They would be reprehended while they are looked on. And this vice, one that is authority with the rest, loving, delivers over to them to be imitated; so that oftentimes the faults which be fell into the others seek for. This is the danger, when vice becomes a precedent<sup>25</sup>.

O cortesão que usa apropriadamente uma fita no chapéu dá ensejo para que outros o imitem, e mal: muitos vão passar a usá-la sem decoro, sem o juízo que regra e promove o efeito da maravilha, gerando apenas o ridículo. Assim, como a espécie de agudeza obscura, a princípio, é vício, não é bom que seja preceituada. Há ainda a questão da natureza mimetizada nos versos de tópicas bucólicas, ou pastoris. Quando os poetas e tratadistas do século XVII falam em “natureza”, referem-se à aparência de naturalidade afetada como efeito programático de suavidade. Ben Jonson, que defende a eleição do estilo médio-elegante como o mais adequado para o âmbito cortesão, pois os versos nesse caso visam primordialmente o deleite, acredita que o poeta não deva expor o artifício de forma desmedida, provando que não foi capaz de escondê-lo. Sobre isso, diz: *“the true artificer will not run away from Nature as he were afraid of her, or depart from life and the likeness of truth, but speak to the capacity of his hearers. And though his language differ from the vulgar somewhat, it shall not fly from all humanity”*<sup>26</sup>. Observa-se que, pela preceituação do estilo médio, Ben Jonson, assim como Sidney, determina o lugar cortesão como destinatário de seus poemas, enaltecendo a suavidade, a graça e a doçura de versos elegantes em detrimento da elocução rebuscada, obscura e às vezes feroz de um estilo misto. O que se apreende de sua preceituação é a predeterminação da legibilidade dos versos segundo regras específicas do decoro de cada gênero, sempre pressupondo o mesmo sistema de representação pela retórica que veremos em autores que preconizam outros estilos como adequados ao âmbito cortesão. Segundo a leitura prescritiva de Jonson, embora se permita, com Hermógenes, Demétrio Faléreo e mesmo com Cícero, a mistura de estilos, o poeta deve atender às demandas do decoro de cada subgênero elegendo um estilo como predominante. No caso da poesia de corte, Sidney e Jonson vão propor que o estilo dominante seja o médio-elegante, no qual a sobreposição de metáforas e a composição de conceitos por acúmulo de entimemas são tidos como procedimentos inadequados.

---

<sup>25</sup> Ben Jonson. *Timber: or discoveries made upon men and matter; as they have flowed out of his daily readings, or had their reflux to his peculiar notion of the times* (1615). In Vickers, *op. cit.*, p. 563.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 564.

Os discursos a favor e contra a obscuridade, evidentemente, não se restringiam aos meios cultos ingleses. Como North, cortesãos de outros reinos cristãos do século XVII repreendiam poetas “*who think nothing good that is easy*”<sup>27</sup>. Os espanhóis, por exemplo, vivenciaram uma verdadeira batalha promovida por defensores e detratores da agudíssima poesia de Góngora, nas primeiras décadas do século. Em cartas trocadas entre leitores discretos, percebe-se que os argumentos ora favorecem, ora desmerecem a “novidade” do uso de preceitos antigos proposta nos versos do poeta cordobês. Francisco Cascales, filólogo que não aceitava o “transtorno” causado pelas “*perpetuas metáforas*” de *Polifemo y Galatea*, argumentava, no entanto, que a obscuridade, *a priori*, não era vício, apoiando-se na autoridade dos antigos:

No siempre la oscuridad es viciosa, que cuando (como acabamos de decir) proviene de alguna doctrina exquisita, que el poeta señalo (no siendo muy a menudo) es loable, y buena, como aquello de Marcial: *Venit et Epoto Sarmata pastus equo* [...]. Ni es viciosa cuando alguna palabra ignorada de los hombres semidoctos, escurece la oración [...]. Ni es viciosa cuando queremos con ella disimular algún concepto deshonesto y torpe, porque no ofenda las orejas castas [...]. Ni es viciosa la oscuridad en los poetas satíricos [...]<sup>28</sup>.

Embora houvesse, então, certos casos em que se perdoava a obscuridade, Cascales não estendeu esse benefício aos versos de *Fábula de Polifemo y Galatea*. Tratar-se-ia apenas de “*prueba de ingenio, y ostentación de fuerzas*” do poeta. E explica por que a obscuridade não lhe seria perdoada: “*la oscuridad del Polifemo, no tiene excusa, pues no hace de recóndita doctrina, sino de ambagioso hipérbaton tan frecuente, y de las metáforas tan continuas, que se descubren unas a otras, y aun a veces están unas sobre otras*”<sup>29</sup>. Identifica Góngora com Ícaro: de príncipe da luz (*auctor* de sonetos) tornou-se príncipe das trevas. Como Ícaro, Góngora merecia perecer no fogo, pois alçou vôo alto demais, propondo o deslumbramento da novidade inadequada. Acusa-o de promover o fim da poesia culta; quis reduzi-la a cinzas. Como? “*Volviendo a su primero caos las cosas*”; aqui, a obscuridade é ausência de razão, loucura; assim, é ausência de Deus; no limite, é ateísmo: “*Oh diabólico poema!*”. A censura a Góngora, como se vê, é pesada, embora gire em torno dos mesmos pressupostos doutrinários aceitos por aqueles que defendiam o poeta. O julgamento da poesia de corte do século XVII movimenta necessariamente um sentido político, já que a competição pelos favores dos reis e da alta nobreza estava em jogo quando se definia a hierarquia dos engenhos; deve-se lembrar

---

<sup>27</sup> In Vickers, *op. cit.*, p. 504.

<sup>28</sup> In Ana Martínez Arancón. *La batalla en torno a Góngora*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978, p. 197.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 198.

que o âmbito das letras cultas era o mesmo para a prática poética e política. Como no caso de Sir Walter Raleigh e do conde de Surrey, os inimigos adquiridos na corte podiam determinar a morte de um cortesão desprestigiado, por mais engenhosos e agudos que fossem os seus versos. Na corte contra-reformada de Góngora, há ainda um agravante: seus detratores delatavam-no à Inquisição, como fez Quevedo sempre que pôde. Como Ben Jonson censurou os poetas difíceis por abrirem um precedente que levava ao mau gosto na corte, à mistura insalubre de estilos e ao exagero na obscuridade, Quevedo irritava-se com a quantidade de “poetas gongóricos” que surgiam na Espanha e fora dela, maus imitadores que produziam “necedades”.

A poética da agudeza na Inglaterra também previa uma legibilidade diversa dos mesmos preceitos que determinaria o julgamento favorável ou desfavorável do estilo adotado por poetas. George Gascoigne, soldado da rainha Elizabeth I, defendeu que se evitasse, a qualquer custo, compor poesia que não se definisse como *culta*: “*I would [...] use the overttest mean that I could to avoid the uncomely customs of common writers*”<sup>30</sup>. Explica ainda que o engenhoso não se contenta em inventar mornas tópicos poéticas, como faz o versificador inapto para agudezas; deve haver um “certo sal” em suas invenções, um “algo a mais” que lhes dê destaque: “*By this ‘aliquid salis’ I mean some good and fine device, showing the quick capacity of a writer*”<sup>31</sup>. É a definição que se encontra, por exemplo, no dicionário de John Florio, de 1598: “*sale: salt or seasoning. Also mirth, pleasant wittines in wordes, merie conceites or wittie grace in speaking, wit, conceit, inuention, pleasantnes*”<sup>32</sup>. Essa “graça aguda no falar” é ponto de partida para uma leitura específica de preceitos que autorizavam a obscuridade nas invenções poéticas. Como Donne, Gascoigne prioriza a agudeza da elocução e desmembra a tópica central da invenção em inúmeras partes combinadas ora por símiles surpreendentes, ora por disposições anafóricas. Tome-se como exemplo um trecho do poema de tópica religiosa *De Profundis*, cuja abertura abrupta assemelha-se ao procedimento efetuado com frequência por Donne para dar um início brilhante a seus conceitos:

From depth of doole wherein my soule doth dwell,  
From heavy heart which harbours in my brest,  
From troubled sprite which sildome taketh rest,  
From hope of heaven, from dreade of darkesome hell.  
O gracious God, to thee I crye and yell.

<sup>30</sup> Gascoigne, George. “*Certayne notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English*” (1575). In Vickers, *op. cit.*, p. 163.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 163. Gascoigne argumenta aqui que ser bom (*good*) não é suficiente; é preciso ser também elegante (*fine*) nas invenções. O dicionário de Thomas Cooper, de 1584, define *fine* justamente dessa forma, como “elegante”, “agudo”, “sutil” e “ligeiro”.

<sup>32</sup> *A Worlde of Wordes, Or Most copious, and exact Dictionarie in Italian and English.*

My God, my Lorde, my lovely Lord aloane,  
 To thee I call, to thee I make my moane.  
 And thou (good God) vouchsafe in gree to take,  
 This woefull plaint,  
 Wherein I faint.  
 Oh heare me then for thy great mercies sake.  
 [...]  
 Before the breake or dawning of the daye,  
 Before the lyght be seene in loftye Skyes,  
 Before the Sunne appeare in pleasaunt wyse,  
 Before the watche (before the watche I saye)  
 Before the warde that waytes therefore alwaye:  
 My soule, my sense, my secreete thought, my sprite,  
 My wyll, my wishe, my joye, and my delight:  
 Unto the Lord that sittes in heaven on highe,  
 With hastye wing,  
 From me doeth fling,  
 And stryveth styll, unto the Lorde to flye.

O primeiro verso já causa estranheza pelo emprego de um latinismo raro na escrita da época: *doole*, forma do verbo latino *doleo*, isto é, “pesar”, “aflição”, “lamentação”. Com a grafia usada por Gascoigne, achamos apenas uma ocorrência, no dicionário de “termos obscuros” de Peter Levens, de 1570, com o significado de *sorrow*, “tristeza”. A grafia mais comum era *dole* (como aparece nos dicionários de Cotgrave, Bullokar e Cockerem, entre outros), embora os poetas usassem geralmente *sorrow* ou *grief* para designar essa paixão. Bem, Gascoigne, como vimos acima em sua preceptiva, buscava sempre o *aliquid salis*, como disse, que traria distinção a sua poesia e a tornaria aguda. Embora não preceituasse o uso sistemático de latinismos, entende que, se usados com parcimônia e adequação, rendem o elemento “estranho” aos versos, gerando a agudeza “extravagante”, como diria, depois, Gracián. Num trecho em que formula esse argumento, Gascoigne mostra também seu desprezo pelos vulgares que, com imprudência, formam frases incultas usando mal a sintaxe latina:

The Latinists do commonly set the adjective after the substantive: as, for example, *femina pulchra*, *aedes altae*, etc.; but if we should say in English ‘a woman fair’, ‘a house high’, etc., it would have but small grace [...]. And yet I will not altogether forbid it you, for in some places it may be borne, but not so hardly as some use it which write thus: Now let us go to temple ours. / I will visit mother mine, etc. Surely I smile at the simplicity of such devisers, which might as well have said it in plain English phrase [...]<sup>33</sup>.

Em seus poemas, Gascoigne alega usar artificios de forma judiciousa, sem o exagero dos ineptos. A diversidade de técnicas que emprega demonstram sua versatilidade: o latinismo do primeiro verso; as antíteses (*hope of heaven / dreade of darkesome hell*); os verbos que denotam apelo e causam estranheza no ajuste à matéria (*O gracious God, to thee I crye and*

<sup>33</sup> *Certayne notes of instruction*. In Vickers, *English Renaissance...*, *op. cit.*, p. 168.

*yell*); as contínuas aliterações que compõem efeito de litania (*From depth of doole wherein my soule doth dwell / From heavy heart which harbours in my brest / my Lorde, my lovely Lord aloane* etc.); as anáforas (*from, before, my* etc.); e, claro, o conceito amplificado referindo o espírito que, saindo da mais remota escuridão, voa em direção à luz divina (a alma, que é também sentido, razão e vontade, se apressa ao encontro do criador, antes mesmo da vigília, antes do sol nascer, antes do amanhecer etc.). Como se vê, é um poema de elocução elaborada e de invenção engenhosa, produzindo a agudeza do conjunto. O “sal” a que o poeta alude é a própria agudeza do poema.

John Lyly, autor de *Euphues: the anatomy of wit* (1578), deve sempre ser lembrado quando se investigam as origens de uma leitura de preceitos que gradativamente autoriza mais as agudezas<sup>34</sup>. Nessa obra, Lyly narra a história de um jovem cortesão, Euphues, que se destacava pela força de seu engenho. Personagem metonímico, o jovem tem por nome justamente aquilo que o caracteriza – *euphues*, em grego, é adjetivo que abarca os significados de “gracioso” e “engenhoso”. O primeiro parágrafo dessa curta novela descreve o personagem principal, suas virtudes e vícios:

This younge gallant, of more wit then wealth, and yet of more wealth then wisdome, séeing himselfe inferiour to none in pleasant conceits, thought himselfe superiour to al in honest conditions, insomuch y<sup>t</sup> he déemed himselfe so apt to all things, that he gaue himselfe almost to nothing, but practising of those things commonly which are incident to these sharp wits, fine phrases, smoth quipping, merry taunting, vsing iesting without meane, & abusing mirth without measure<sup>35</sup>.

Assim como a rosa tem seus espinhos, o jovem engenhoso tem seus caprichos. A matéria dá ensejo, então, para que Lyly explore os mecanismos associados à invenção de agudezas, e descreva os modos e as afetações do cortesão que quer exhibir seu engenho treinado. O erro do jovem recai exatamente sobre a inadequação de sua postura, na exibição exagerada do *wit*, enquanto os mais versados entendem que o *disfarce*, ou a *sprezzatura*, é fundamental para o discreto. Lyly transpõe para a elocução de sua narrativa a engenhosidade que explora, como tópica, na narrativa; assim, recebeu a censura, por parte de alguns coetâneos, de ter desenvolvido um estilo “florido”, pouco agudo porque dilui as sutilezas pelo acúmulo. Os imitadores do estilo de Lyly – cuja elocução é célebre pelos períodos longos e estrutura anafórica – foram chamados de *euphuists* por seus detratores, e identificados com os *ciceronianos* no debate sobre os estilos. O ciceronianismo da prosa, valor corrente até a

---

<sup>34</sup> É corrente, na crítica atual, a menção do nome de Lyly, ao lado do de Góngora e de Marino, como expoente da poesia dita “conceptista” do século XVII.

<sup>35</sup> *Euphues, An Anatomie of Wit*. London, 1579.

metade do século XVI nas práticas letradas das cortes, deixaria de ser modelo para aqueles que advogavam o estilo mais agudo e conciso dos autores da Idade de Prata latina, como Sêneca e Tácito. Posteriormente, na crítica literária inglesa, os seguidores de Lyly passaram a ser exemplo do ridículo, e associados ao estilo gongórico ibérico e ao rococó .

Assim também na Espanha de Góngora havia argumentos em favor dos ornamentos enigmáticos de *Polifemo y Galatea*. O discreto D. Francisco del Villar, por exemplo, responde às acusações de Cascales, reconhecendo a “*erudición*” de seu oponente. Citando da mesma forma os antigos, Villar separa casos em que o enigma proposto pelo poeta (às vezes Virgílio, às vezes Marcial, sempre exemplos de muita autoridade) causa admiração no leitor, e o instiga a desfazer as intrincadas transferências metafóricas para chegar ao sentido do poema. Citando versos das *Soledades* de Góngora, Villar alega sentir-se maravilhado pela engenhosidade dos versos e do poeta: “*Que parece que eleva, y más con aquél adyunto, mentido, que siempre que lo considero, me dan impulsos, de levantarle estatua*”<sup>36</sup>. O adjunto referido está no segundo verso das *Soledades*:

Era del año la estación florida  
en que el mentido robador de Europa,  
media luna las armas de su frente,  
y el sol todos los rayos de su pelo,  
luciente honor del cielo,  
en campos de zafiro pace estrellas<sup>37</sup>.

O enigma proposto na perífrase amplificada obscurece, de fato, o sentido dos versos, constituindo a legibilidade de cortesãos discretos dos meios cultos. Aquilo que para Cascales era vicioso – o exagero na sobreposição de metáforas, os circunlóquios, as inversões sintáticas despropositais –, para Villar, ao contrário, é virtude de poeta engenhosíssimo que domina técnicas diversas e amplifica os limites do vernáculo, tornando-o *mais culto*. Argumenta que a própria matéria escolhida permite ao poeta compor “artificiosamente”, como diriam, a agudeza obscura: “*lo que a este poeta le ha hecho oscurecerse, es permitirlo las materias que ha tratado con tanta agudeza.*” Escolhendo passos de Catulo, Horácio, Lucano e Ovídio, Villar autoriza o “atrevimento” denunciado por Cascales: “*Todos los cuales usan licencias, y transmutaciones, harto más atrevidas y temerarias que las nuestras.*” Por fim, sobram aplausos a Góngora e censura àqueles que não se admiram de suas agudezas. Se para Cascales “*el oyente se duerme al son de los incomprendibles enigmas*”, para Villar, no entanto, “*es lástima que los retóricos presuman de un ingenio que se cansa de agudezas, y metáforas*

<sup>36</sup> In Arancón, *op. cit.*, p. 199.

<sup>37</sup> Conforme citado por Villar. *Idem*, *Ibid.*

*continuas*”. Trata-se de delimitar, no embate discursivo, a adequação do uso novo de preceitos antigos, distinguindo nas autoridades o verso obscuro e eficaz do obscuro vicioso. Nesse ponto, porém, cabe registrar a resposta que Cascales deu a alguns argumentos de Villar. Quando cita trechos de poetas latinos para mostrar que a ousadia de Góngora não está sem a autoridade dos antigos, Villar, para Cascales, se equivoca ao ver identidade entre a língua latina e o castelhano: “*la lengua latina tiene su dialecto, y propio lenguaje y la castellana el suyo, en que no convienen. Que el transtorno de palabras sea natural en la latina, si es menester traeré para ello seiscientas autoridades*”<sup>38</sup>. Segue argumentando que, na poesia culta vernacular, nem os poetas franceses nem os italianos retorcem de tal maneira seus idiomas; por que o deveria fazer um poeta espanhol? Procedendo dessa forma, Cascales acha um argumento central para deslegitimar as novidades da poesia de Góngora, pois desvincula a preceituação antiga greco-latina da preceituação contemporânea para os vernáculos em questões especificamente lingüísticas. O autor defende que o regramento gramatical do castelhano com base em suas próprias referências seja um *a priori* das composições poéticas em vernáculo, desautorizando o latinismo como elemento desestruturador da sintaxe e promovedor de algo agramatical, por exemplo. Essa questão nos interessa sobremaneira, pois um dos modos de efetuar a “estranheza” na poesia aguda obscura é justamente flexibilizar os limites convencionados do vernáculo, incorporando helenismos e latinismos no tópico elocutório, como veremos depois no caso dos versos de Fulke Greville e George Chapman. Enfim, no caso da apreciação da poesia de Góngora, Cascales dá seu ultimato, chamando de “monstruosidades” aquilo que Villar qualificava como “agudezas”: “*la lengua latina y castellana corren por diferentes caminos, quererlas don Luis llevar por una misma madre, es violentar a la naturaleza, y engendrar monstruosidades*”<sup>39</sup>. Lope de Vega, cuja voz se ouvia no coro de inimigos de Góngora, compôs este soneto em que mimetiza justamente os hipérbatos “monstruosos” do cordobês; veja-se o primeiro quarteto:

Inés, tus bellos ya me matan, ojos,  
y al alma, roban pensamientos, mía,  
desde aquel triste, en que te vieron, día,  
no tan crueles por tu causa, enojos.

Lope parodia o distanciamento de substantivo e adjetivo (“*bellos...ojos*”), pronome e substantivo (“*alma...mía*”), sujeito e verbo, visto muitas vezes na poesia culta de Góngora,

---

<sup>38</sup> In Arancón, *op. cit.*, p. 204.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 205.

que traslada a sintaxe latina para o vernáculo. Conforme vimos no caso da analogia entre o homem virtuoso e o telescópio, em Donne, a sintaxe latinizada do vernáculo é técnica para gerar efeitos agudos no tópico elocutório. No verso de Donne, a distância radical entre o sujeito e seu predicado, ou entre o verbo e seu objeto, cumprem a função de gerar um estilo “abundante”, conforme veremos, em que o conceito é efetuado lentamente graças a interferências “estranhas” na elocução. Não serão essas, porém, as palavras finais desse embate; muitos sairão em defesa de Góngora, levantando ainda outros argumentos a favor de sua poesia. O fato de as divergências discursivas presumirem a mesma doutrina de representação promove um levantamento sem fim de casos pró e contra Góngora, pois são casos compartilhados no meio culto cortesão; o exercício de disputas que, conforme vimos, integrava a prática letrada no século XVII, naturalizava essa espécie de competição entre eruditos. A exaltação que Baltasar Gracián faz dos versos de Góngora, para ele “*aquel que fue cisne, fue águila, fue fénix, en lo canoro, en lo agudo, y en lo extremado*”<sup>40</sup>, coloca em evidência a efetiva entrada dos poemas do cordobês no elenco de autores cultos do vernáculo.

Entra-se, assim, em terreno fértil para discutir, por exemplo, por que North e Chapman discordavam sobre o valor da obscuridade, sendo ambos cortesãos dos mais discretos; ou por que a poesia de Góngora foi tida por obscura, sendo que os versos de Quevedo tampouco eram, por assim dizer, “concisos” ou “simples”; e também por que, tanto em Donne como em Chapman, achamos o louvor de Pérsio, o satirista latino. Para enveredar por esses caminhos, faremos um apanhado de determinadas conceituações centrais na época, espelhando sempre que necessário o parecer diverso que a elas aplicaram juízes da poesia aguda do século XVII. Devidamente versados nas conceituações pertinentes à obscuridade para os contemporâneos de Donne, poderemos seguir adiante com a análise das agudezas em sua poesia e na de outros agudos ingleses.

---

<sup>40</sup> Gracián, *Agudeza...*, *op. cit.*, p. 61, tomo 1.



### 3.1 Clareza e obscuridade justificadas

Na poesia de George Chapman, há uma legibilidade específica da obscuridade que se constitui na própria matéria do poema e em seu estilo elocutivo. Na dedicatória a *Ovids Banquet of Sence*, poema publicado em 1595, o poeta distingue entre o vício da desproporção inepta que gera *afetação* (o vício que forma par opositivo com a agudeza elegante ou burilada) e a virtude da obscuridade adequada à invenção:

Obscuritie in affection of words, & indigested concets, is pedanticall and childish; but where it shroudeth it selfe in the hart of his subiect, utterd with fitnes of figure, and expressiue Epethits; with that darknes wil I still labour to be shaddowed <sup>41</sup>.

Chapman desdenha a obscuridade infantil de poetas que compõem num estilo afetado (contrário ao elegante) ou repulsivo (contrário ao forçoso, feroz) e que desenvolvem conceitos ridículos, assim como Gascoigne rechaçava os latinismos malfeitos de gente vulgar. Mas quando é constituída pela própria matéria, desenvolvida nos conceitos expressos por meio de uma elocução adequada (*fitnes of figure*), isto é, quando a obscuridade é efeito da sutileza, então deve ser lida como virtude. Chapman figura o ornato enigmático para, de modo eficaz, trazer à luz o conceito que antes estava visível apenas para os “olhos da mente”. Assim, a agudeza obscura deve ser *iluminadora de sentidos*; não por meio da luz, mas por meio do fogo, elemento também iluminador: “*strike that fire out of darkness, which the brightest Day shall envy for beauty*”<sup>42</sup>. Nesse sentido, o conceito enigmático deve gerar o entendimento da proposição que expõe, supondo a leitura dessa poesia como escrutínio culto dos lugares de invenção. Ao mesmo tempo, constitui a legibilidade do poema como *culto* e *agudo*, feito para ser lido de perto e várias vezes, por cortesãos também cultos, aptos a efetuarem as transferências de sentido necessárias. João Adolfo Hansen, parafraseando um trecho de Emanuele Tesauro, coloca em evidência que esse discurso é operado por aqueles que advogam a veiculação de sentidos escondidos por meio da obscuridade, tanto na corte italiana de Marino, quanto na espanhola de Góngora e na inglesa de Donne: “[Tesauro] agudamente escreve que a estrela da agudeza engenhosa evita a claridade onde perde a luz, exigindo a noite hermética dos conceitos enigmáticos para que seu brilho agudo passe sob o arco do

---

<sup>41</sup> *To the Trvlie Learned, and my worthy Friende, Ma. Mathew Royden*. Epístola dedicatória a *Ovids Banquet of Sence*, *op. cit.*

<sup>42</sup> Na epístola dedicatória a *The Shadow of Night*. Chapman, *op. cit.*

triunfo do cílio do observador”<sup>43</sup>. Se Cascales censura Góngora por sua obscuridade, como vimos, é porque julga que o poeta não teve êxito em levar a cabo sua proposta, ou que foi desmedido em suas intenções de novidade, ou que exibiu exageradamente seus dotes de engenhoso; mas não censura a obscuridade em si, porque, à época, poderia constituir distinção entre poetas, se operada conforme a conveniência. Era recurso extremamente eficaz para distinguir a poesia culta direcionada a cortesãos discretos daquela almejada ao vulgo ou ao deleite de um público mais amplo da corte (como no caso dos gêneros baixos como a comédia, ou no caso das canções e dos sonetos pastoris). Ademais, o apelo de Chapman à escuridão do conceito enigmático pauta-se num entendimento sobre a função da alegoria que se pode tirar, por exemplo, deste trecho fundamental de Demétrio Faléreo:

What is implied always strikes more terror, since its meaning is open to different interpretations, whereas what is clear and plain is apt to be despised, like men who are stripped of their clothes. This is why the mysteries are revealed in allegories, to inspire the shuddering and awe associated with darkness and night. In fact, allegory is not unlike darkness and night<sup>44</sup>.

Para Rosemund Tuve, em *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, o enunciado “difícil” do poema não constitui, em si, falta de clareza; assim, o vício não é obscuridade, mas confusão: “*clearness is set in opposition not to intellectual difficulty but to confusion*”<sup>45</sup>. De fato, para o seiscentista Cascales os versos de Góngora são viciosos pela suposta confusão desordenada das idéias: “*ni los pensamientos se entiendan, ni las palabras se conozcan con la confusión, y desorden*”<sup>46</sup>. Se o poeta falhasse na tarefa de iluminar o conceito para o leitor, então seria censurado; se a obscuridade compromettesse o efeito programado da maravilha, do assombro ou da persuasão, seria censurado. Como vimos em Cascales e Villar, a divergência na leitura dos preceitos recai sobre a possibilidade de a matéria autorizar a obscuridade. Relembremos as palavras de Villar em favor de Góngora: “*lo que a este poeta le ha hecho obscurecerse, es permitirlo las materias que ha tratado con tanta agudeza*”. É o que Tuve explica em seguida: “*this clearness is a matter of fitness in images and words, so that the manner of achieving it will vary as subjects vary*”<sup>47</sup>. Chapman, na dedicatória a *Ovids Banquet of Sense*, defendia a adequação (*fitness*) das imagens do conceito e da elocução à matéria tratada no poema. Também Gascoigne argumenta que a matéria e o estilo da

---

<sup>43</sup> Hansen, *Ut Pictura Poesis...*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>44</sup> Demetrius, *op. cit.*, p. 413.

<sup>45</sup> Tuve, *op. cit.*, p. 30.

<sup>46</sup> In Arancón, *op. cit.*, p. 208.

<sup>47</sup> Tuve, *op. cit.*, p. 30. A ênfase em “*fitness*” é de Tuve.

composição, ao lado da finalidade dos versos (deleite, instrução, comoção), determinam a conveniência ou não da obscuridade. Como mostra Arnold Stein, os preceptistas e os poetas do século XVII “*recognize the existance of an obscure style that is justified by decorum. Gascoigne, for instance, implies that ‘obscure and dark phrases’ may be all right in their place, though ‘in a pleasant sonnet’ they are a grave indecorum*”<sup>48</sup>. O ornamento obscuro é decoroso se “*the weight of the matter*” lhe permitir a mistura de estilo elevado e de estilo elegante, por exemplo, num mesmo poema. Assim, quando Chapman elege a “escuridão da noite” como matéria que possibilite a composição de imagens herméticas, ou quando Donne decide louvar o príncipe morto com amplificação de entimemas, a obscuridade passa a ser eficaz, proporcional no conjunto a despeito da programada desproporcionalidade das partes, embora fosse passível de censuras segundo o decoro, o juízo e a verossimilhança da preceituação corrente. A preceituação para a clareza, assim, supõe um critério de relatividade, pois depende da conveniência da obscuridade segundo os estilos e a recepção; nessa chave, a clareza não será congênita à obra, mas relativa.

A conveniência da obscuridade mobiliza também preceitos da época para os emblemas e empresas. As proposições curtas e agudas que acompanham a iconografia dos emblemas condensam na brevidade um conceito, obscuro (no estilo) porém claro (na veiculação de um todo verossímil). Quanto mais enigmático e obscuro for o conceito condensado, mais agudeza verá nele o leitor discreto que, através do juízo, chegará à clareza da idéia proposta após efetuar as transferências necessárias. Assim, George Puttenham preconiza que as empresas estampadas nos selos de nobres poetas, soldados, cortesãos, sejam programaticamente obscuras, pois dessa forma a revelação final processada pelo entendimento discreto será mais prazerosa. Devem conter “*words of wittie sentence or secrete conceit till they vnfolded or explained by some interpretation*”<sup>49</sup>. Da mesma forma, os versos de elocução aguda contêm um “segredo”, isto é, um conceito oculto que se revela apenas após repetidas leituras, para o discreto que saiba operar com os referentes cultos da invenção. Os enunciados prologais de Chapman freqüentemente referem esse lugar oculto. Vejam-se estes versos da epístola dedicatória da tradução que fez da *Odisséia*:

When he that writes by any beam of truth  
Must dive as deep as he, past shallow youth.  
Truth dwells in gulfs, whose deep hide shades so rich  
That Night sits muffled there in clouds of pitch,  
More dark than Nature made her, and requires,

<sup>48</sup> Stein, *Donne's Obscurity...*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>49</sup> Puttenham, *op. cit.*, I, 84-85.

To clear her tough mists, heaven's great fire of fires,  
To whom the sun itself is but a beam<sup>50</sup>.

Pela abundância de referentes denotativos de lugares ocultos (“*deep*”; “*hide*”; “*gulfs*”) , escuros (“*night*”; “*pitch*”; “*dark*”) e nebulosos (“*mists*”), Chapman estabelece analogia entre a percepção aguda das idéias própria do discreto engenhoso e o fogo iluminador dos golfos profundos (“*Must dive as deep as he*”; “*Truth dwells in gulfs*”; etc.). E também na dedicatória a *Ovids Banquet of Sense*: “*Rich minerals are digged out of the bowels of the earth, not found in the superficies and dust of it*”<sup>51</sup>.

Assim também o louvor que Puttenham faz da perífrase: traz o enigma, obscurece o verso, propõe a dificuldade para o leitor perspicaz: “*Then haue ye the figure Periphrasis, holding somewhat of the dissembler, by reason of a secret intent not appearing by the words, [...] to the intent the reader should gesse at it [...]*”<sup>52</sup>. Se a perífrase for composta de modo a tornar evidente a coisa referida, perde a graça e a agudeza. A dificuldade é louvada porque se bem realizada traz a maravilha e faz a distinção entre o vulgar e o discreto. Conforme se aprende com Norbert Elias, apenas os “iniciados” (discretos) têm as chaves de interpretação do sistema de representação culto, e esforçam-se para mantê-las; é a via política de se inserir como membro de determinada hierarquia<sup>53</sup>. Assim, Puttenham rechaça uns versos que, compondo mal a perífrase, nomeiam o objeto que deveria ficar oculto, elidido:

The tenth of March when Aries receiued,  
Dan Phoebus raies into his horned hed.

A inclusão do dia (“*the tenth*”) e mês do ano (“*March*”) impede a graça de se adivinhar que a perífrase trata da primavera: “*the season of the yeare which should haue bene couertly disclosed by ambage, was by and by blabbed out by naming the day of the moneth, & so the purpose of the figure disapointed*”<sup>54</sup>. Puttenham oferece, em seguida, uma reelaboração do primeiro verso sem dizer o dia e o mês (“*The month and daie*”), e argumenta que o leitor

---

<sup>50</sup> In George Chapman. *Chapman's Homer: The Iliad/ The Odyssey*. Ed. Jan Parker. London: Wordsworth Classics, 2002, p. 418.

<sup>51</sup> In Vickers, *op. cit.*, p. 393.

<sup>52</sup> Puttenham, III, 161-162.

<sup>53</sup> Cf. Elias, *op. cit.*, 214: “para a nobreza de corte, o autocontrole a ela imposto por sua função e situação serviu ao mesmo tempo como valor de prestígio, como meio de distinguir-se dos grupos inferiores que a fustigavam e ela tudo fez para impedir que essas diferenças fossem apagadas. Só o membro iniciado devia conhecer os segredos da boa conduta, só na boa sociedade podiam eles ser aprendidos.” Transpomos a análise de Elias sobre códigos de conduta cortesãos para a preceituação que rege a composição poética, porque entendemos que os pressupostos doutrinários de base tanto em um quanto em outro veiculam a mesma lógica, hierarquizadora dos engenhos e estabilizadora dos poderes.

<sup>54</sup> Puttenham, *op. cit.*, III, 162.

discreto e judicioso saberá interpretá-los com propriedade: “*For now there remaineth for the Reader somewhat to studie and gesse vpon, and yet the spring time to the learned iudgement sufficiently expressed*”<sup>55</sup>. Nota-se, a propósito, que a perífrase daquele primeiro verso das *Soledades* de Góngora (“*Era del año la estación florida*”), transcrito acima, seria ótimo exemplo da figura bem trabalhada, nos termos de Puttenham. Essas noções que explicitamente levam em conta o trabalho de leitura como escrutínio do texto são basilares para que se entenda a função da poesia da agudeza do século XVII. Certos poetas propõem o deleite da interpretação dos conceitos enigmáticos como uma espécie de *deleite culto*. Assim, seguem de perto o preceito de Demétrio Faléreo, para quem o leitor “*is made aware of his own intelligence through you, who have given him the opportunity to be intelligent. To tell your listener every detail as though he were a fool seems to judge him one*”<sup>56</sup>. No último capítulo desta tese, trataremos da emulação seiscentista da *interpretatio auctoris* como parte integrante da prática culta na qual a poesia da agudeza enigmática se insere.

Embora pareça claro, tendo em vista os argumentos expostos acima, que a obscuridade era programática e desempenhava uma função objetiva na poesia aguda do século XVII, parte da crítica tem lido os ornamentos enigmáticos de Chapman, Donne e Gascoigne, por exemplo, como fruto de um pensamento sombreado, ou de um temperamento recluso e erudito dos poetas<sup>57</sup>, a partir de análises psicologizantes de base romântica. É exemplar desse tipo de apreciação o que diz Mario Praz:

Like Donne’s, Chapman’s imagination is powerfully stimulated by this or that passage in the books he is reading, very often by a barren gloss, or such pieces of pedantic information as he could find in Natale Conti’s mythological yarns. [...] the thrill other poets receive from direct experience of life, he, with Donne, gets very often from either theological or ethical acquisitions, pedantic commentaries, and learned dictionaries<sup>58</sup>.

Pressupõe-se, nesse enunciado, que haveria poetas no século XVII que, ao contrário de Donne e Chapman, tirassem matéria de uma “experiência direta de vida”, o que não se comprova a partir de uma leitura atenta às determinações retóricas regradoras da prática poética da época. A conclusão que freqüentemente se deduz é que certos poetas se destacavam de seus pares por

---

<sup>55</sup> Idem, *Ibid.*

<sup>56</sup> Demetrius, *op. cit.*, p. 481. Na retórica aristotélica, também há o preceito, embora mais diluído, de que o leitor deva ser instigado por algum elemento “estranho” nos entimemas nos quais “the intellect of the hearer is but a little behind”. Cf. *The Art of Rhetoric, op. cit.*, p. 235.

<sup>57</sup> E nesse caso, Donne ganha a admiração de críticos que lêem em seus versos obscuros uma ironia, ou uma complexidade, ao gosto moderno. Chapman não teve a mesma recepção, talvez porque a obscuridade de suas elegias filosófico-morais seja “séria” ou “sisuda” em demasia, sem chance de provocar uma leitura jocosa; nunca compôs, por exemplo, um poema sobre uma pulga.

<sup>58</sup> Praz. “*Donne’s Relation to the Poetry of His Time*”, in Gardner, *op. cit.*, p. 67.

um traço de sua natureza ou caráter; imersos sempre na introspecção, sem muito contato com o mundo circundante, escreveriam versos que espelham tortuosos caminhos de uma mente erudita, solitária, desdenhosa da época em que lhe tocou existir. Assim, a obscuridade do tópico casuístico e elocutório da poesia torna-se característica de uma certa disposição intelectual do poeta. Para Arnold Stein, reconhecido intérprete de Donne, o poeta sofria de melancolia aguda: não a do século XVII, que previa os humores retoricamente formulados, mas a do fim do século XIX, freudiana. A doença seria psíquica, segundo ele, e causadora de desilusão. Logo, explicar-se-iam o tom satírico de seus poemas, inclusive aqueles não compostos nesse gênero; a libertinagem que advoga nas elegias obscenas; o perturbado interesse por sexo, por exemplo, no soneto lírico-jocosos *The Flea*; a transição desenfreada de um extremo a outro nas idéias intrincadas de seus entimemas, ora se mostrando conservador, ora o maior dos lascivos:

Donne, it is plain to any student of his work, suffers from melancholy. What is more, there is a definite connection between his melancholy and his satiric spirit. [...]  
Most modern critics attribute his melancholy to the intense disillusionment produced by the new astronomical knowledge. [...]  
One of the more important sources of Donne's melancholy is a disturbed interest in sex. [...]  
For the disillusionment which helped produce melancholy, frequently drove a man into wild extremes of libertinism, and this in turn drove him into still more resolved melancholy<sup>59</sup>.

É questionável, porém, que o crítico perceba “melancolia sexual” em versos que emulam Pietro Aretino e Rabelais; ou que enxergue uma desilusão melancólica no caso dos versos obscuros da sátira que tiram os lugares de invenção de Juvenal e Pérsio; ou então, dizer que Donne preferiu compor sátiras como meio de obter alívio através de um discurso abusivo: “*Some poets relieve their pain by praising love, but he is a satirist and finds relief in abuse*”<sup>60</sup>. Nesse caso, o modelo psicologizante que se propõe impede o estudo das variações elocutivas de estilo que estão dadas na obra e que geram os efeitos de obscuridade; e impede também a leitura da obscenidade e libertinagem, em Donne, como decorosas e previstas na sátira e em outros subgêneros da lírica. Esse modelo faz com se priorize o estudo da psicologia do autor por trás da obra, gerando uma interpretação confusa e por vezes promíscua de supostas relações entre matéria poética e vida do poeta. Conforme alerta João Adolfo Hansen, “as leituras realista-positivistas, caudatárias do idealismo alemão, que, alegando que a sátira reflete a empiria, ignoram o estilo baixo – da sátira –, postulando que os objetos supostamente

<sup>59</sup> Stein. “*Donne and the Satiric Spirit*”, in *English Literary History*, XI, 1944, p. 271-273.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 273.

refletidos nela eram, em essência, caricatos, numa interpretação que é historicamente caricata”<sup>61</sup>. No limite, essa abordagem motiva uma *ficcionalização* da pessoa do autor, em que as convenções poéticas da época são deixadas de lado em prol de se provar a originalidade (pensada romanticamente), ou genialidade, do autor: “*He is a recognized leader in the movement against mythology, and he also leads in rejecting the Elizabethan ideal of imitation*”<sup>62</sup>. Logo, Donne teria sido contra todo discurso autorizado e estabelecido, porque apenas assim se conseguiria estabelecer sua singularidade. T.S. Eliot, o crítico que consolidou a imagem de Donne como líder de uma causa (poética; estética), dispensaria, porém, qualquer tentativa de definição acerca do que Donne “pensava” ou “acreditava”, como homem: “*In making some very commonplace investigations of the ‘thought’ of Donne, I found it quite impossible to come to the conclusion that Donne believed anything*”<sup>63</sup>. Comentando um estudo sobre as fontes da poesia de Donne, em que a autora define o poeta como um “pensador medieval”, Eliot professa novamente sua descrença nesse tipo de rótulo:

Miss Ramsay, in her learned and exhaustive study of Donne’s sources, came to the conclusion that he was a ‘mediaeval thinker’; I could not find either any ‘mediaevalism’ or any thinking, but only a vast jumble of incoherent erudition on which he drew for purely poetic effects<sup>64</sup>.

Eliot supõe ser impossível chegar a uma síntese que defina o que Donne pensava – e, assim, se coloca em oposição a métodos de análise como o de Stein ou Ramsay –; por outro lado, reforça a tese de que Donne fugia das convenções de seu tempo, vendo “incoerência” e “arbitrariedade” nas idéias formuladas em seus poemas. Assim, a obscuridade de Donne, por exemplo, continuaria sendo, na hipótese de Eliot, característica mais do autor do que da obra – ou seja, mais melancolia e menos convenção de gênero e adoção de estilo. Numa leitura que leve em conta a determinação histórica das convenções poéticas, como a emulação sistemática de um elenco pré-estabelecido de autores, talvez seja mais relevante o que disse o crítico John Buxton sobre os poetas do século XVII: “*They did not seek originality, and they would not have understood the meaning of ‘self-expression’ – or if they had they would have rejected it as easy, vulgar, and therefore disgusting*”<sup>65</sup>.

Há ainda, na crítica atual, a interpretação sociológica que observa nos poetas da agudeza obscura a voz dos “excluídos” ou “rejeitados” pela “elite social”; fora do círculo

---

<sup>61</sup> Hansen. *A sátira e o engenho...*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>63</sup> Eliot, *Shakespeare...*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>65</sup> Buxton, *op. cit.*, p. 5.

mais avantajado da corte, esses indivíduos expressariam por enigmas seu descontentamento com uma ordem social que lhes impunha a pobreza. Quanto a Chapman, explica-se correntemente que sua busca pela obscuridade poderia apenas vir como “rebeldia” aparentemente autodestrutiva, constituindo, na verdade, um “gesto social”. Pergunta-se, a propósito, um crítico de Chapman: “*Why should a poor, and as far as we can tell, patronless poet so discourage his own popularity and boast of an impenetrable obscurity?*”<sup>66</sup>. Assume-se na interrogação que a obscuridade era obstáculo para a popularidade de um poeta do século XVII; que a “dificuldade impenetrável” dos versos seria, então, protesto contra a afetação “vulgar” da aristocracia. Opondo-se a essa leitura, Tuve escreve no fim da década de 1940, como vimos, com o objetivo de mostrar que a variação elocutiva dos estilos de Sidney e Donne, ou de Spenser e Chapman, não se relaciona ao temperamento de cada um, mas sim a uma poética que prevê a determinação de diferentes legibilidades segundo gêneros e estilos. Considerando *The Calme*, uma epístola em verso de Donne, Tuve afirma categórica a esse respeito: “*he [Donne] is uniformly eager to assist rather than to block our comprehension of his meanings, a tiring quality which has received the name of obscurity from the tired*”<sup>67</sup>. Esse é o entendimento também do crítico inglês A. J. Smith. Escrevendo em 1960 sobre *Air and Angels*, outro poema de Donne julgado difícil por suas transferências metafóricas, Smith observa o anacronismo da leitura de certa parte da crítica atual: “*It is not surprising that poems and techniques alike have remained enigmatic, however sensitively handled, to an era which sought their explanation in obscure states of mental tension or lost conditions of sensibility*”<sup>68</sup>. Refere-se mais especificamente à leitura de George Williamson, que define a intensidade intelectual de Donne como resultante de “*the marriage of reason and passion, the embrace of Apollo and Dionysius*”<sup>69</sup>. Para Smith, porém, é mais pertinente perceber a relação da obscuridade em Donne com o que chama de “*tradition of wit*” no século XVII. Quanto mais engenhoso melhor, inclusive na obscuridade: “*And that tradition, in its turn, was moulded if not generated by the great Renaissance master-art of rhetoric, which characterized as ingegnosa – witty – both the ability to handle brilliantly the stock devices of argument and persuasion, and the subtle quality in the brilliantly handled device that made it*

---

<sup>66</sup> John Huntington. “Virtues Obscured: George Chapman’s social strategy”.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>68</sup> Smith, *op. cit.*, p. 174. Porém, faz-se a ressalva de que o próprio Smith lança mão de interpretações psicologizantes quando analisa as sátiras de Donne, como veremos mais adiante. É comum, na crítica, interpretar a poesia amorosa de uma maneira e a satírica ou a religiosa de outra. Também Leishman, influente crítico da poesia de Donne, aplica métodos de análise diferenciados quando trata dos sonetos religiosos, suspendendo a leitura retórica dos enunciados poéticos e partindo para uma interpretação psicologizante.

<sup>69</sup> Williamson, *op. cit.*, p. 22.



*persuasive*”<sup>70</sup>. Não se pode inferir, em contrapartida, que todos os poetas da agudeza efetuassem a obscuridade ou misturassem os estilos; mas se pode supor que a valoração da locução engenhosa no século XVII fosse a base sobre a qual se determinariam práticas diversas segundo a preceituação para as agudezas.

Há ainda, porém, outra leitura dos versos obscuros do século XVII, interessada no estabelecimento do cânone literário inglês. Wesley Trimpi, por exemplo, afirma haver uma complacência exagerada, por parte da crítica, em aceitar a obscuridade da poesia de Donne. Trimpi presume que o poeta usava a dificuldade dos versos para constituir a legibilidade de sua poesia como *mais culta*, e granjear, para si, o título de mais engenhoso: “*Donne was attempting to separate himself from the professional writers by his wit and obscurity*”<sup>71</sup>. No entanto, promove uma apreciação transistórica da obscuridade como virtude ou vício a partir de considerações essencialistas de “gosto” ou “beleza estética”. Assim, defende que muitas vezes os versos de Donne são obscuros porque mal formulados. Confessa que não compreende alguns versos de seus poemas, não pelo intervalo temporal e semântico que separa as épocas, mas por acreditar que sejam de fato “ilegíveis” ou malsucedidos. Nessa censura, vemos o interesse em dar continuidade ao processo de definir o cânone literário inglês, a partir da inclusão ou exclusão de poemas e poetas. Ben Jonson seria, nesse caso, candidato mais plausível ao posto de poeta “representativo” do “*Golden Age*” inglês, na expressão de C. S. Lewis, pois, ao compor no estilo médio, agradava a um público mais amplo em sua época. Observa-se que a obscuridade continua valendo como qualidade distintiva de tipos de poeta, para sorte ou azar de Donne, incidindo sobre a constituição de sua autoridade.

---

<sup>70</sup> Smith, *op. cit.*, p. 172.

<sup>71</sup> Wesley Trimpi. *Ben Jonson's Poems: A Study of the Plain Style*. California: Stanford U.P., 1962, p. 250.

### 3.2 A conveniência dos estilos

Enquanto Sidney era afilhado da rainha Elisabeth I e do rei Filipe II da Espanha, e transitava altivamente pelos meios letrados como epítome de cortesia, também Chapman circulava nos mesmos lugares cultos, e era exemplo de erudição. Sidney, certamente, era mais popular; como vimos, diversos livros foram-lhe dedicados por cultos de várias cortes do século XVI, e o número de elegias fúnebres compostas por ocasião de sua morte ultrapassa o de epicedios em homenagem ao próprio príncipe Henry, filho de Jaime I. A dessemelhança no retrato desses dois cortesãos levou alguns críticos a fazerem analogia entre vida e obra: como homem de sucesso, Sidney teria defendido um tipo de poesia “mais popular”, destinada a um público mais amplo; como homem amargurado e recluso, Chapman teria feito pacto com a escuridão hermética, compondo poemas em estilo agudo obscuro, desdenhando o favor das multidões. Lidos literalmente, isto é, sem considerar a legibilidade proposta pelos textos e a finalidade e o estilo dos discursos de cada um em defesa da poesia vernacular, talvez fosse possível adotar essa interpretação psicologizante. Forjando, no discurso, lugares distintos para a representação dentro do mesmo meio letrado culto, Sidney e Chapman exaltam funções, estilos e tópicos diferentes para a poesia. Sidney aponta o estilo médio-elegante (“médio” partindo de Cícero e outros; “elegante” ou “burilado”, de Demétrio Faléreo e também outros) como o mais adequado ao âmbito cortesão; a função do *deleite* será primordial e, portanto, elegerá a agudeza suave e jocosa como espécies mais convenientes nas tópicos amorosas do gênero lírico; discricção implica não apenas erudição, mas também *sprezzatura*, categoria definidora do cortesão elegante e galante. Assim, em *The Defense of Poesy*, Sidney refere as regras da oratória para compor o discurso persuasivo, capaz de mover ao deleite um público mais amplo de cortesãos: “*with a plain sensibleness they might win credit of popular ears; which credit is the nearest step to persuasion; which persuasion is the chief mark of Oratory [...]*”<sup>72</sup>. E censura os poetas que usam a dificuldade para exhibir sua erudição, enquanto deveriam dissimulá-la na aparência de simplicidade: “*any man may see doth dance to his own music, and so to be noted by the audience more careful to speak curiously than truly*”. O adjetivo *curious*, no século XVII, tem sentido de “super-elaborado”, “afetado”, e aparece em oposição a “adequado” ou “verossímil”. Sidney transfere automaticamente essas observações ao campo da prática poética: “*But what? methinks I deserve to be pounded for straying from poetry to oratory: but both have such an affinity in the wordish consideration, that I think this*

---

<sup>72</sup> In Vickers, *English Renaissance...*, *op. cit.*, p. 386.

*digression will make my meaning receive the fuller understanding*”<sup>73</sup>. Assim, com uma leitura particular da preceituação para as práticas representativas, rechaça tudo que possa constituir afetação ou repulsa na elocução; o poeta deve escolher bem as palavras, dispô-las de forma a não causar exagerado estranhamento, cuidar para que veiculem apropriadamente os sentidos propostos e, desta forma, garantir que o leitor o acompanhe e se *deleite* com o poema – que é a finalidade da *persuasão* em poesia lírica. Sidney segue o preceito aristotélico de clareza, formulado, dentre outros lugares, na *Retórica*: “*Hence may be inferred the need to disguise the art we employ, so that we give the impression of speaking naturally, not artificially. Naturalness is persuasive, artifice is the contrary*”<sup>74</sup>.

Considerando a mesma tópica da conveniência dos estilos e pressupondo o mesmo sistema de representação e elenco de autoridades, Chapman defende o contrário. Como epígrafe de *Ovids Banquet of Sence*, o poeta evoca Pérsio: “*Quis leget haec? Nemo Hercule nemo, uel duo uel nemo*”. No prólogo do poema, que foi publicado em 1595, mesmo ano da publicação de *The Defense of Poesy*, Chapman dispensa a elocução fácil, e afirma não haver obrigação de que a poesia culta seja “pérvia” (penetrável, porosa) como o discurso do orador destinado a uma grande audiência:

But that Poesie should be peruiall as Oratorie, and plainnes her speciall ornament, were the plaine way to barbarisme: and to make the Ass runne proude of his eares; to take away strength from Lyons, and giue Cammels hornes<sup>75</sup>.

Para que o asno não se orgulhe de suas orelhas de asno, então, Chapman apela para os judiciosos, afirmando que estes saberão operar com a dificuldade autorizada na poesia culta da agudeza. Censura aqueles “ignorantes” que julgam “curiosa” a elocução obscura de seus versos: “*though ignorants will esteeme spic’d and too curious, yet such as haue the iudiciall perspectiue, will see it hath, motion, spirit and life*”. Ora, como vimos, Sidney qualifica de “curiosa” a elocução afetada ou repulsiva, contrapondo-a à elocução “adequada”, “verossímil”. Assim, Chapman e Sidney ocupam lugares opostos na divergência acerca dos estilos convenientes à poesia culta da época. No entanto, não se deve pensar que pressupunham diferentes sistemas de representação; ao contrário, preenchem os lugares previstos em que se argumenta a favor ou contra uma determinada legibilidade da poesia

---

<sup>73</sup> Ibid., p. 387.

<sup>74</sup> *The Art of Rhetoric*, op. cit., 3.2.

<sup>75</sup> Chapman, *Ovids Banquet of Sence*, op. cit. Nota-se, a propósito do adjetivo *peruiall*, que constitui um latinismo aparentemente incorporado ao vernáculo por Chapman; não achamos, na consulta que fizemos a dicionários e tratados do século XVI, nenhuma referência ao termo em inglês. Como Góngora, Chapman usa como técnica de obscurecer a elocução a incorporação de latinismos ao vernáculo, alegando torná-lo *mais culto*.

culta. Coube a Sidney, compositor de versos em estilo médio, em que trata de tópicas do amor cortesão em gênero lírico-pastoril, afirmar a conveniência da afetação de naturalidade segundo o conceito de *sprezzatura*, e advogar o deleite de um público mais amplo como finalidade desse subgênero de poesia. Coube a Chapman, por outro lado, afirmar a conveniência do ornato dialético enigmático como proposta de *deleite culto* e mesmo de instrução via alegoria, evidenciando que o efeito de naturalidade nem sempre convém. Para ele, assim, a poesia não deve sempre coincidir, na leitura da preceituação e na determinação de suas funções, com a oratória. Autoriza-o Cícero, que, quando propõe a afinidade entre poesia e oratória, não deixa de afirmar a maior liberdade que têm os poetas na escolha de palavras:

The truth is that the poet is a very near kinsman of the orator, rather more heavily fettered as regards rhythm, *but with ampler freedom* in his choice of words, while in the use of many sorts of ornament he is his ally and almost his counterpart [...]<sup>76</sup>.

Se Sidney priorizou o passo do enunciado que leva ao parentesco entre orador e poeta, Chapman tomou como centro a ressalva de que o poeta tem mais liberdade na composição. E também Longino, no *De Sublimitate*, autoriza a distinção: “*That phantasia means one thing in oratory and another in poetry you will yourself detect, and also that the object of the poetical form of it is to enthral, and that of the prose form to present things vividly, though both indeed aim at the emotional and the excited*”<sup>77</sup>. Devidamente autorizados, ambos os discursos – que não são contraditórios, porque cada qual ocupa seu lugar específico segundo as conveniências (de gênero, decoro, estilo) – possibilitam, na Inglaterra e também em outros reinos do século XVII, práticas diversas, como a poesia pastoral da *Arcadia* de Sidney, os sonetos de agudeza mista de Shakespeare e a poesia obscura e moral-filosófica de Chapman.

Dentro do gênero lírico-pastoral composto para um público mais amplo de cortesãos evidentemente letrados e cultos, as agudezas são convenientes, mas não aquelas que geram obscuridade na invenção ou que tornam a elocução tortuosa. É o que se infere a partir dos enunciados poéticos da terceira estrofe de *Astrophil and Stella*, de Sidney:

Let dainty wits cry on the sisters nine,  
That bravely masked, their fancies may be told:  
Or Pindar’s apes, flaunt they in phrases fine,  
Enam’ling with pied flowers their thoughts of gold:  
Or else let them in statelier glory shine,  
Ennobling new-found tropes with problems old:

<sup>76</sup> Cícero. *De Oratore*. Trad. E. W. Sutton & H. Rackham. Cambridge/London: Harvard U.P., Loeb Classical Library, 1942, Book I, p. 51.

<sup>77</sup> Longinus, *op. cit.*, p. 217.

Or with strange similes enrich each line,  
 Of herbs or beasts, which Ind or Afric hold.  
 For me, in sooth, no muse but one I know;  
 Phrases or problems from my reach do grow,  
 And strange things cost too dear for my poor sprites.  
 How then? Even thus: in Stella's face I read  
 What love and beauty be; then all my deed  
 But copying is, what in her nature writes<sup>78</sup>.

Na contrafação do estilo misto gerador de agudeza obscura, Sidney destaca os latinismos nos versos (“*sisters nine*”; “*phrases fine*”; “*problems old*”; etc.); chama de “macacos” os imitadores da obscuridade de Píndaro (“*Pindar's apes*”); define, poeticamente, de forma maravilhosa – isto, é, que causa a maravilha pela agudeza – a emulação da poesia antiga pela variação elocutiva e de argumentos (“*Ennobling new-found tropes with problems old / Or with strange similes enrich each line [...]*”); imita a prática antiga de determinar um gênero em contraste com outros, como Ovídio faz no caso de suas elegias lascivas<sup>79</sup>; enfim, exhibe a versatilidade de seu engenho. A contrafação mimética do estilo agudo obscuro termina no nono verso dessa estrofe, quando a matéria do poema é introduzida. Agora, não há mais obscuridade na elocução, embora continue sendo, certamente, aguda na suavidade e graça do estilo elegante que aparenta simplicidade. O argumento que se infere dos últimos versos é que a matéria amorosa não permite as dificuldades sistêmicas das agudezas sobrepostas, que vão, segundo a metáfora poética, crescendo para fora do alcance do poeta (“*Phrases or problems from my reach do grow*”). Preceito para o decoro poético, essa estrofe resume o argumento de que a simplicidade é efeito de artifício, e funcional quando conveniente.

Assim também a exaltação da obscuridade. Na primeira estrofe da elegia filosófico-moral *A Coronet for his Mistress Philosophy*, Chapman desenvolve o argumento de que a matéria amorosa é indigna de grandes engenhos:

Muses that sing loues sensuall Emperie,  
 And Louers kindling your enraged fires  
 At *Cupids* bonfires burning in the eye,  
 Blowne with the emptie breath of vaine desires,  
 You that prefer the painted Cabinet  
 Before the welthy Iewels it doth store yee,  
 That all your ioyes in dying figures set,  
 And staine the living substance of your glory,  
 Abiure those ioyes, abhor their memory.  
 And let my loue the honord subiect be  
 Of loue, and honors compleate historie;  
 Your eyes were neuer yet, let in to see

<sup>78</sup> Sidney, Sir Philip. *The Major Works*. Ed. Katherine Duncan-Jones. Oxford: Oxford U.P., 2002, p. 154.

<sup>79</sup> Como na abertura de *Amores*, em que recusa o gênero épico e, assim, a matéria mais elevada.

The maiestie and riches of the minde,  
But dwell in darknes; for your God is blinde<sup>80</sup>.

O conceito que encena a pira de Cupido alimentando os fogos enfurecidos da paixão instaura, de início, o estilo misto de ferocidade e grandiloquência do ornato dialético enigmático composto por Chapman. Com analogias remotas, os enunciados poéticos se propõem desautorizar – porque inculta e transitória – a tópica amorosa que trata das paixões carnis que se extinguem na própria mortalidade dos homens. A *persona* canta o amor, mas o amor à filosofia, à sabedoria; ou seja, alega louvar uma musa mais nobre. Nota-se, porém, que, em vez de realizar pela matéria uma exaltação sistemática da “*mistress philosophy*”, a invenção constitui lugares de vitupério da tópica amorosa, estabelecendo o valor da tópica moral-filosófica em oposição àquela: “*Your eyes were neuer yet, let in to see / The maiestie and riches of the minde, / But dwell in darknes; for your God is blinde*”. O Amor, que é cego, impede seus cultores de vislumbrar as riquezas da mente; por isso, os lugares da tópica amorosa se fixam nas trevas não da escuridão hermética culta, mas da ignorância. Assim, o poema se enquadra também dentro do subgênero das diatribes, constituindo uma invectiva contra o estilo médio do gênero lírico-amoroso. Emulando o *ut pictura poesis* de Horácio, Chapman determina a legibilidade da poesia da agudeza enigmática, que prevê uma audiência restrita capaz de enxergá-la de perto. Assim como os lugares da invenção mobilizados, também a elocução determina a que lugar o poema pertence. Vejam-se, por exemplo, estes versos da oitava estrofe, em que a elocução acompanha o lugar enigmático da invenção:

And as a purple tincture giuen to Glasse  
By cleere transmission of the Sunne doth taint  
Opposed subiects; so my Mistresse face  
Doth reuerence in her viewers browes depaint,  
And like the Pansy, with a little veile  
Shee giues her inward worke the greater grace;  
Which my lines imitate, though much they faile  
Her gyfts so hie, and tymes conceits so base:  
Her virtues then aboue my verse must raise her,  
For words want Art, and Art wants words to praise her<sup>81</sup>.

No conceito, Chapman faz analogia entre a luz do sol que, passando pelos vitrais de cor púrpura, incide sobre os objetos à frente, fazendo-os adquirir a mesma tonalidade, e o rosto da soberana musa, a Filosofia, que reflete sabedoria aos olhos de quem a corteja. O conceito, ornato dialético agudíssimo, é formulado a partir das mesmas técnicas que Donne utiliza com frequência para efetuar os seus: primeiro, estabelece-se a comparação a partir de uma

<sup>80</sup> *A Coronet for his Mistresse Philosophie*, in *Ouids Banquet of Sence*, *op. cit.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

metáfora que se amplifica (a do sol passando pelos vitrais coloridos); em seguida, acrescentam-se dois versos que amplificam o conceito, mas agora a partir de outra metáfora (a amada que usa um véu, cobrindo assim a beleza aparente); segue-se, ao final, um entimema que opera a partir de inferências e lugares-comuns, equivalendo a um aforismo sentencioso. Nota-se que, enquanto o conceito efetua a obscuridade máxima, principalmente na invenção, o entimema final, diferentemente, forma argumentos pertencentes ao estoque previsível para o discurso proposto; a agudeza vem na elocução (nas rimas engenhosas: “*must raise her / to praise her*”; nas antíteses: “*high / base*”; na antimetábole: “*words want Art / Art wants words*”; etc.). Assim também em Donne, como mostram os conceitos destas estrofes tiradas de vários poemas lírico-amorosos:

As virtuous men passe mildly away,  
 And whisper to their soules, to goe,  
 Whilst some of their sad friends doe say,  
 The breath goes now, and some say, no:  
 So let us melt, and make no noise,  
 No teare-floods, nor sigh-tempests move,  
 T’were prophanation of our joyes  
 To tell the layetie our love<sup>82</sup>.

And now as broken glasses show  
 A hundred lesser faces, so  
 My ragges of heart can like, wish, and adore,  
 But after one such love, can love no more<sup>83</sup>.

And as no chymique yet th’Elixar got,  
 But glorifies his pregnant pot,  
 If by the way to him befall  
 Some odoriferous thing, or medicinall,  
 So, lovers dreame a rich and long delight,  
 But get a winter-seeming summers night<sup>84</sup>.

As all the vertuous powers which are  
 Fix’d in the starres, are said to flow  
 Into such characters, as graved bee  
 When these starres have supremacie:  
 So since this name was cut  
 When love and grieffe their exaltation had,  
 No doore ‘gainst this names influence shut  
 As much more loving, as more sad,  
 ‘Twill make thee; and thou shouldst, till I returne,  
 Since I die daily, daily mourne<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> *A Valediction: forbidding mourning*, 1 ed., p. 193.

<sup>83</sup> *The Broken Heart*, p. 193.

<sup>84</sup> *Loves Alchymie*, p. 230.

<sup>85</sup> *A Valediction: of my name, in the window*, p. 217.

Esses exemplos mostram bem que os conceitos de Donne, como o de Chapman na estrofe transcrita acima, trazem obscuridade nas invenções e agudeza verbal na elocução. Embora a fórmula “*as...so...*” dos símiles (pensados como “metáforas estendidas” a partir de Faléreo) seja usada com freqüência em Donne e em Chapman para a composição dos conceitos dialéticos, há também outras equações que são empregadas alternadamente, provando a versatilidade dos artífices. No caso desses versos, todos contêm aquilo que Gracián chama de “*sentenciosa ponderación*”, que equivale à conclusão do entimema a partir de premissas remotas nos dísticos dos últimos versos, ou mesmo dentro da estrofe. Assim, em Chapman:

Her virtues then above my verse must raise her,  
For words want art, and Art wants words to praise her.

E em Donne:

So, lovers dreame a rich and long delight,  
But get a winter-seeming summers night.

A agudeza que vem da obscuridade dos conceitos herméticos, tanto em Chapman quanto em Donne, transforma-se em maravilha quando se chega à ponderação final; o triunfo, segundo Gracián, resulta da engenhosa junção de mistério e gravidade: “*Sobre todo, cuando la semejanza va realzada con el misterio, y se le da salida con una grave y sentenciosa ponderación, es el triunfo desta agudeza*”<sup>86</sup>. Assim também em Góngora:

¡Qué presurosa corre!, ¡qué secreta  
A su fin nuestra edad! A quien lo duda,  
Fiera que sea, de razón desnuda,  
Cada sol repetido es un cometa<sup>87</sup>.

A semelhança vista entre as coisas comparadas serve lentamente para formar o conceito por analogia, cuja conclusão vem subitamente expressa, de maneira misteriosa como no caso dos enigmas, no aforismo de um verso compacto. A brevidade da vida, no caso do soneto de Góngora, é o núcleo argumentativo do poema; o aforismo do verso “*Cada sol repetido es un cometa*” funde, nos sentidos de repetição e de velocidade, todos os conceitos formulados em versos anteriores. A agudeza extrema dessa invenção conta também com o fato de o poeta ter “achado” nos acidentes de forma, cor e calor a analogia entre sol e cometa. E assim também procede Shakespeare em seu longo poema narrativo *Venus and Adonis*, publicado em 1593. Emulando o episódio das *Metamorfoses* de Ovídio, com nítida variação da elocução e dos

<sup>86</sup> Gracián, *Agudeza...*, *op. cit.*, p. 141, tomo I.

<sup>87</sup> *De la brevidad engañosa de la vida*, cit. em Idem, p. 144.



argumentos, Shakespeare opera com espécies de agudeza derivadas de entimemas analógicos. Veja-se a abertura brilhante do poema:

EVEN as the sun with purple-colour'd face  
Had ta'en his last leave of the weeping morn,  
Rose-cheek'd Adonis hied him to the chase;  
Hunting he loved, but love he laugh'd to scorn [...]<sup>88</sup>.

Na perífrase, compõe-se a cena do lugar de encontro entre Vênus e Adônis. A analogia entre a cor do sol e do rosto do amante estabelece a correspondência do sol fugidio e do homem que também foge, mas do amor. No último verso, com uma “*sentenciosa ponderación*”, como diria Gracián, e figuras que tornam a elocução aguda pela aliteração de termos que denotam paixões conflitantes (“*love*” / “*laugh'd to scorn*”), o autor já evidencia o *ethos* do poema: Vênus (= “*love*”) não logrará seduzir o desdenhoso Adônis (“*he laugh'd to scorn*”). A equação é funcional, e demonstra o caráter retórico do poema, no qual a mistura de estilos gera alternância de paixões, efetuando equívocos ao longo das estrofes. Observa-se, por exemplo, que, na agudeza suave do *pathos* amoroso, o poeta interpõe palavras-compostas (“*purple-color'd*”; “*rose-cheek'd*”; e, nos versos seguintes, “*sick-thoughted Venus*”; “*bold-fac'd suitor*”), gerando o efeito contrário à suavidade, isto é, a ferocidade, conforme preceituado por Demétrio Faléreo: “*Compound words also give force, as usage proves in many forceful compounds such as street-lay and brain-crazy*”<sup>89</sup>. Nos seguintes versos de *Venus and Adonis*, verifica-se uma formulação do conceito muito semelhante ao que temos visto em Chapman e Donne:

'The sun that shines from heaven shines but warm,  
And, lo, I lie between that sun and thee:  
The heat I have from thence doth little harm,  
Thine eye darts forth the fire that burneth me;  
And were I not immortal, life were done  
Between this heavenly and earthly sun<sup>90</sup>.

Vênus, no conceito engenhoso, morreria se não fosse imortal, pois, sofrendo duplamente o calor dos raios do sol e o fogo “dardejado” dos olhos de Adônis, sente-se tornada em “brasa”. O conceito explora ainda os sentidos gerados pelo acúmulo dos referentes “*sun*”, “*shines*”, “*warm*”, “*heat*”, “*fire*” e “*burneth*”, os quais, para a invenção do todo poético, reforçam o

---

<sup>88</sup> *Venus and Adonis*. *Vilia miretur vulgus: mihi fauus Apollo / Pocula Castalia plena ministret aqua* [epígrafe de Ovídio]. In William Shakespeare. *The Complete Works*. New York: Gramercy, 1975, p. 1151. Dedicado ao Conde de Southampton.

<sup>89</sup> Demetrius, *op. cit.*, p. 507.

<sup>90</sup> Shakespeare, *op. cit.*, p. 1153.

estado apaixonadamente feroz de Vênus. Na desproporção proporcionada, o caráter verossímil da invenção é sustentado pelas figuras de *pathos*, que reforçam o contraste entre o “fogo” de Vênus e o “gelo” de Adônis; nos quiasmas agudos e nas metáforas, os referentes se invertem, e Adônis é “fogo” porque gera calor, enquanto Vênus é “gelo” porque gera apenas frieza no amante. Adequado na mistura de estilos, principalmente em função de emular explicitamente os versos de Ovídio, o poema lírico-narrativo de Shakespeare mobiliza espécies de agudeza que mais tarde Gracián definiria como “*ponderaciones de contrariedad*”, “*semejanças conceptuosas*”, “*conceptos por disparidad*” etc. Quando Gracián dá exemplos de Camões efetuando agudezas específicas em seus sonetos, quase sempre se poderia apor poemas de Shakespeare em que se processam analogamente as agudezas. Assim, postula-se que a compreensão das obras do poeta inglês se favorece com o estudo retórico de sua riqueza ornamental e dialética a partir das categorias em uso na época para a prática poética culta. O exame talvez resulte em um Shakespeare menos “inglês” e menos “atemporal”, mas certamente não menos “singular” do ponto de vista de sua versatilidade como poeta engenhoso que gera agudezas diversas. Retorna-se, por ora, a Chapman e Sidney e ao ornato dialético enigmático.

Diametralmente opostos aos de Sidney, então, os argumentos de Chapman para louvar a obscuridade determinam a legibilidade específica do ornato dialético enigmático composto, no caso, de tópica filosófico-moral, dentro do âmbito já consolidado da poesia da agudeza (considerando a coexistência de vários subgêneros e estilos). Observa-se que era praxe, no século XVII, constituir a legibilidade dos versos por sua própria matéria e variação elocutiva. Conforme comprovam estas palavras de William Drummond, em que censura os “reformadores da poesia”, havia necessidade, no âmbito letrado culto, de fornecer argumentos que autorizassem as eleições de estilo nas práticas poéticas:

In vain have some men of late, transformers of everything, consulted upon her reformation, and endeavored to abstract her to metaphysical ideas and scholastic quiddities, denuding her of her own habits and those ornaments with which she hath amused the world some thousand years<sup>91</sup>.

Seria desnecessário, certamente, que Drummond desse nomes aos poetas-reformadores que condena; qualquer leitor de Donne, Chapman e Greville saberia a quem Drummond se referia. Vale lembrar, a propósito, que a definição da legibilidade que pressupunha uma audiência específica para cada estilo poético implicava, ao mesmo tempo, a determinação de qual poeta seria eleito como o monarca do *wit*. Vimos como a diatribe se realizou no caso dos poetas

---

<sup>91</sup> Cit. em Trimpí, *Ben Jonson's Poems*, op. cit., p. 24.

espanhóis da poesia da agudeza: Quevedo e Lope negavam o título de *mais engenhoso* a Góngora, que se auto-atribuía o posto. Os discretos da época – Cascales, Villar, Diaz de Ribas, Jáuregui, Pellicer, entre muitos outros – participavam, com argumentos, da eleição do estilo mais agudo, autorizando ou desautorizando a legibilidade proposta pela poesia de Góngora através de um trabalho de interpretação que progride rumo à prática escoliasta. No caso dos ingleses, é relevante saber que *A Coronet for his Mistress Philosophy*, de Chapman, foi publicado no mesmo ano que *Astrophil and Stella*, de Sidney; ou seja, ainda que um poeta não estivesse dialogando diretamente com o outro, seus argumentos certamente sim, pois mobilizavam doutrinas pertencentes ao mesmo âmbito cortesão culto e estabeleciam paradigmas.

É necessário, aqui, observar que a divergência entre Sidney e Chapman não incide apenas sobre a definição do que seria mais conveniente para cada gênero poético, mas marca, ao mesmo tempo, um posicionamento diverso quanto à adequação da mistura de estilos dentro de um mesmo gênero. Nos exemplos que vimos de versos obscuros de Donne pertencentes ao subgênero lírico-amoroso, observa-se que encenam matéria típica desse tipo de poesia – o encontro dos amantes, o sofrimento que a distância lhes impõe etc. – mas também incluem matérias diversas intercaladas nos conceitos. Assim, a estrofe de *A Valediction: forbidding mourning* encena o lugar mórbido de um leito de morte, em volta do qual os amigos velam o corpo de um moribundo (matéria que autoriza um estilo mais elevado); o conceito é formulado para que, através do símile amplificado, se chegue, por analogia, à matéria amorosa do momento em que os amantes se separam. Como a alma deixa silenciosamente o corpo do desfalecido, sem que os amigos presentes o percebam, também os amantes devem partir sem alarde, veladamente. No caso de *Loves Alchymie*, o conceito traz o desengano fatal da ansiada busca pelo elixir prolongador da vida, quando a alquimia produz apenas poções olorosas, medicinais: assim também os amantes, que no sonho anseiam por amor eterno, mas colhem a desilusão das noites curtas inverniais. Vale lembrar aqui a célebre censura que John Dryden fez, no fim do século XVII, aos poemas lírico-amorosos de Donne:

[He] affects the metaphysics, not only in his satires, but in his amorous verses, where nature only should reign; and perplexes the minds of the fair sex with nice speculations of philosophy, when he should engage their hearts, and entertain them with the softnesses of love<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> In Donne, *The Complete Poetry...*, *op. cit.*, p. xxix.

Portanto, “afetar metafísica” nas elegias filosófico-morais, por exemplo, é decoroso; mas na lírica amorosa é vício, porque se deve aparentar naturalidade e elegância para encenar imagens amenas com agudeza suave e graça.

Um proveitoso exemplo da interferência aguda de referentes heterogêneos em um mesmo poema é o conjunto de sonetos de Fulke Greville, *Caelica*<sup>93</sup>, composto na mesma época que *Astrophil and Stella*, de Sidney. Como no caso de *The Shadow of Night*, de Chapman, também em Greville é raro encontrar unidade no estilo; a elocução é formada de hipérbatos e palavras cultas, latinismos morfológicos e sintáticos. O soneto 78 de *Caelica*, por exemplo, trata de tópica amorosa, mas com a mesma diversidade de matéria e referentes que se vê no *A Coronet...*, de Chapman. Nota-se inclusive a presença recorrente da equação “as...so...” que vimos também em Donne como fórmula de compor o conceito dialético amplificado. O centro da argumentação poética é a censura da matéria amorosa segundo o lugar-comum das regras de cortejo, definida, na fantasia poética, como inculta e transitória, indigna de ser tratada por grandes engenhos; acrescenta-se a censura do encorajamento, realizado nos meios cortesãos, do amor carnal, frugal, em detrimento do amor à sabedoria e à religião, este sim digno da mais elevada reverência. Vejam-se as duas primeiras estrofes:

The little Hearts, where light-wing'd Passion raignes,  
Move easily upward, as all frailties doe;  
Like *Strawes to Jeat*, these follow Princes veines,  
And so, by pleasing, doe corrupt them too.  
Whence as their raising proves Kings can create;  
So *States prove sicke, where toyes beare Staple-rate.*

Like *Atomi* they neither rest, nor stand,  
Nor can erect; because they nothing be  
But baby-thoughts, fed with time-presents hand,  
Slaves, and yet darlings of Authority;  
*Eccho's* of wrong; shadows of Princes might;  
Which glow-worme-like, by shining, show 'tis night<sup>94</sup>.

Na agudeza das invenções, as damas da corte, objeto de cortejo dos poemas lírico-amorosos segundo o lugar-comum petrarquista, são bonecos manipulados pelas regras caprichosas de cortesia, e tentam os homens, levando-os a abdicar de ocupações mais honrosas. Na metáfora aguda, o amor incitado no meio cortesão ecoa o erro da vaidade; os amantes são sombras do poder monárquico (porque o príncipe estabelece as regras de comportamento), e

---

<sup>93</sup> Ver, no Apêndice, p. 253, alguns sonetos completos de *Caelica*.

<sup>94</sup> *Certaine Learned and Elegant Workes of the Right Honorable Fulke Lord Brooke*. London, Printed by E.P. for Henry Seyle, and are to be sold at his shop at the signe of the Tygers head in St. Pauls Church-yard. 1633. Observa-se que a impressão da poesia de Greville foi feita a encargo da mesma pessoa, publicada no mesmo ano e vendida na mesma “livraria”.

como os vagalumes iluminados, mostram que já é noite, com a luz enganosa de sua paixão. Obscuro e hermético como Donne e Chapman, e também como Góngora, Greville determina a legibilidade de seus poemas como ornato dialético enigmático, destinados a um público menor; adota o discurso de rechaçar os versos fáceis do sapateiro que cantarola enquanto bate os pinos em seus remendos, para usar a alegoria de Chapman (que, aliás, é emulação aguda de um verso de Pérsio<sup>95</sup>). Assim, Greville opõe-se, no estilo, a Spenser e Sidney.

Há, ainda, a técnica prevista na poética da agudeza retomada dos antigos: é a prática de achar argumentos para a invenção não apenas a partir das *coisas* comparadas, mas de *autores*, conforme está previsto na retórica antiga. Demonstrando sua *docta erudición*, como diria Gracián acerca de Góngora, Greville emprega a técnica em seus sonetos de *Caelica*, e Chapman a todo momento em *The Shadow of Night*. Apresentam-se, a seguir, trechos de poemas de Greville e de Chapman que mobilizam os mesmos lugares de invenção, referentes, na fantasia, a um âmbito *mais culto* da poesia de corte. Veja-se, primeiro, o soneto XVII de *Caelica*:

CYNTHIA, whose glories are at full forever,  
Whose beauties draw forth tears, and kindle fires,  
Fires, which kindled once are quenched never:  
So beyond hope your worth bears up desires.  
Why cast you clouds on your sweet-looking eyes?  
Are you afraid, they show me too much pleasure?  
Strong Nature decks the grave wherein it lies,  
Excellence can never be expressed in measure.  
Are you afraid because my heart adores you,  
The world will think I hold Endymion's place?  
Hippolytus, sweet Cynthia, kneeled before you;  
Yet did you not come down to kiss his face.  
Angels enjoy the Heaven's inward choirs:  
Star-gazers only multiply desires<sup>96</sup>.

A primeira tarefa do leitor é saber que Cíntia, suposta destinatária dos versos, não refere qualquer musa poética senão a lua, segundo o lugar-comum da invenção poética que identifica Ártemis/Diana/Cíntia com o astro que ilumina os passos dos caçadores notívagos<sup>97</sup>. A partir daí, formula-se o conceito do amante que, olhando a lua, inspira-se de amor por ela, ainda que saiba ser esse um amor impossível. Conta-se com o conhecimento dos referentes cultos para efetuar o sentido dos versos: que Endimião é o jovem belo a quem a lua adora; que Hipólito é o eterno velho a quem a lua nega prestar favores. O leitor culto, que lia as *Metamorfoses* de Ovídio e outros antigos, saberia decifrar o conceito formulado como ornato

---

<sup>95</sup> Cf. sátira I, versos 88-89.

<sup>96</sup> Greville, *op. cit.*

<sup>97</sup> Ártemis é Cíntia porque, segundo mitologias antigas, teria nascido no Monte Cíntio.

dialético enigmático. Puttenham, por exemplo, como é cortesão discreto, demonstra ter notícia dessas histórias (e não citava, no caso, Chapman ou Greville): “*I haue read that the Lady Cynthia came once downe out of her skye to kiss the faire yong lad Endimion as he lay asleep*”<sup>98</sup>. E assim também Chapman, que efetua a mesma invenção em *The Shadow of Night* (na segunda parte do poema, intitulada *Hymnus in Cynthia*), variando os argumentos:

Natures bright eye-sight, and the Nights fair soule,  
That with thy triple forehead dost controule  
Earth, seas, and hell: and art in dignitie  
The greatest, and swiftest Planet in the skie:  
Peacefull and warlike, and the powre of fate,  
In perfect circle of whose sacred state,  
The circles of our hopes are compassed:  
All wisdom, beautie, maiestie, and dread,  
Wrought in the speaking pourtrait of thy face.  
Great Cynthia, rise out of thy Latmian pallace,  
Wash thy bright bodie, in th’ Atlanticke streames,  
Put on those robes that are most rich in beames<sup>99</sup>.

A invenção de Chapman pressupõe também que o leitor saiba da tripartição da deusa segundo os hinos de Orfeu, os quais emula, em Diana, Luna e Hécate (dominando a terra, o mar e o inferno). Assim, tanto o soneto lírico de Greville quanto a elegia filosófico-moral de Chapman formulam os argumentos da invenção tirando-os de autores antigos. Mas há, ainda, como já dissemos, a incorporação de matéria contemporânea, isto é, o culto (nas letras, evidentemente, não espiritual) de Diana/Cíntia como deusa daqueles que buscam o conhecimento mais elevado a partir de verdades ocultas nas coisas (e, daí, a lua como emblema da luminosidade possível do intelecto finito do discreto; ou o lugar-comum de que os humanos são “sub-lunares”). Shakespeare emprega, de forma semelhante, o lugar inventivo para formular a agudeza dos seguintes versos, ditos por Romeu a Julieta: “*But, soft! What light from yonder window breaks? / It is the east, and Juliet is the sun! – / Arise, fair sun, and kill the envious moon*”<sup>100</sup>. No apelo para que Julieta se rendesse ao amor conjugal, Romeu efetua a metáfora de que ela é o sol, e, assim sendo, deve rechaçar a castidade da lua. Ora, a agudeza da invenção apenas se efetua ao passo que se saiba que a lua é Diana, deusa casta, virgem, segundo os antigos. Pressupondo a erudição de parte de seu público, Shakespeare o conquista, demonstrando ao mesmo tempo seu engenho e arte. No caso dos sonetos, Shakespeare efetua as agudezas na invenção e na elocução dos conceitos em que se misturam estilos, gerando um

---

<sup>98</sup> Puttenham, *op. cit.*, I, 16.

<sup>99</sup> Chapman, *The Shadow of Night*, *op. cit.*

<sup>100</sup> William Shakespeare. *Romeo and Juliet*, in *The Complete Works*. Nova York: Gramercy Books, 1975, p. 1019, Ato II, cena 2, v. 2-3.

efeito de desproporção proporcionada análogo ao que se encontra em Greville e também em Góngora e Camões. Veja-se o soneto 34 do poeta inglês, em que o ornato dialético opera não com lugares tirados de autores, mas a partir da analogia entre coisas dessemelhantes:

Why didst thou promise such a beauteous day,  
And make me travel forth without my cloak,  
To let base clouds o'ertake me in my way,  
Hiding thy bravery in their rotten smoke?  
'Tis not enough that through the cloud thou break,  
To dry the rain on my storm-beaten face,  
For no man well of such a salve can speak,  
That heals the wound, and cures not the disgrace:  
Nor can thy shame give physic to my grief;  
Though thou repent, yet I have still the loss:  
The offender's sorrow lends but weak relief  
To him that bears the strong offence's cross.  
Ah! but those tears are pearl which thy love sheds,  
And they are rich and ransom all ill deeds<sup>101</sup>.

Os primeiros versos estabelecem a tópica do *desengaño*, fazendo analogia entre a expectativa da *persona* por um amor correspondido e o dia ensolarado; em seguida, a analogia abruptamente se transforma em seu contrário, encenando a não-correspondência do amor metaforizado em um dia nublado. A agudeza é gerada principalmente nos dois últimos versos da primeira estrofe, em que a analogia entre a amada e o céu nublado se amplifica, numa personificação engenhosa da pessoa em nuvem que seca as lágrimas, metaforizadas em chuva, da *persona* desenganada. A qualidade do rosto desfigurado de quem chora (“*storm-beaten face*”) formula a metáfora em termos do mesmo campo semântico desenvolvido no conceito anterior, e figura a agudeza de espécie hiperbólica dentro de um estilo feroz. A contrafação do gênero oratório deliberativo, nos versos “*The offender’s sorrow lends but weak relief / To him that bears the strong offence’s cross*”, é técnica análoga à que Donne frequentemente emprega em seus sonetos lírico-amorosos, promovendo a interferência de um estilo sentencioso dentro da tópica convencional. Os dísticos da última estrofe de Shakespeare são aforismos comuns no gênero lírico, que restabelecem o estilo elegante da convenção petrarquista. Assim, como vimos em Chapman, Greville e Donne, também Shakespeare compõe segundo técnicas previstas pela poética da agudeza, o que desvale a interpretação crítica comum de que seus sonetos seriam peças autobiográficas e, logo, mobilizariam uma mistura de estilos denotativa de um não-regramento retórico da composição<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Shakespeare, *op. cit.*, p. 1196.

<sup>102</sup> Cf. Brian Vickers. “Rhetoric and Feeling in Shakespeare’s Sonnets”. In *Shakespeare Today: Directions and Methods of Research*, ed. Keir Elam. Florence: 1984, p. 54.

Determinando a legibilidade de seus versos como ornato dialético enigmático, autorizando-a por uma nova legibilidade da preceituação corrente no âmbito culto, Fulke Greville não angariou inimizade pessoal alguma com Sir Philip Sidney, o qual, por sua vez, determinava uma legibilidade outra para seus versos pastoris. Sabe-se que Greville fazia parte do grupo que freqüentava a Wilton House, casa de campo de Sidney que funcionava como uma espécie de palácio de Urbino da época. Amigo de Sidney desde os tempos de colégio, Greville o acompanhou em diversas viagens ao continente, inclusive em missões diplomáticas, como a que fizeram à corte holandesa de Guilherme I, líder protestante da revolta contra os espanhóis. Quando Sidney morreu em guerra, Greville compôs uma elegia obscuríssima em louvor do amigo; e pouco antes de sua própria morte, redigiu o texto do que seria seu epitáfio: “*Fulke Greville: Servant to Queen Elizabeth, Counsellor to King James, Friend to Sir Philip Sidney*”<sup>103</sup>. As anedotas, como se disse, valem para mostrar que, ao contrário do que se diz correntemente na crítica acerca dos poetas obscuros, a opção pela obscuridade em poesia não pressupõe nenhuma auto-expressividade romântica e nem constitui rebeldia pessoal contra o “sistema”<sup>104</sup>.

Mais interessante é notar que os títulos dos livros de Sidney e de Greville habitam o mesmo campo semântico. Enquanto o de Sidney, *Astrophil and Stella*, se destina ao louvor de Estela-estrela, figurando, na fantasia poética, uma única musa, o conjunto de sonetos de Greville, ao contrário, dirige-se aos “céus”, *Caelica*, em que já se determina a diversidade da matéria a ser tratada. Assim, alguns sonetos versam exclusivamente sobre tópicos religiosos; por exemplo, o de número 89 (última estrofe):

If this be safe, it is a pleasant way,  
The Crosse of Christ is very easily borne:  
But sixe dayes labour makes the sabboth day,  
The flesh is dead before grace can be borne.  
The heart must first bear witness with the booke,  
The earth must burne, ere we for Christ can looke<sup>105</sup>.

É o mesmo estilo agudo dos sonetos que tratam do amor, mas a matéria é diversa: a carne é fraca, e sucumbe antes de a graça eterna ser revelada; assim também a terra deve arder em chamas, no apocalipse do Juízo Final. É comum a crítica estudar os poemas de *Caelica* em

---

<sup>103</sup> Cit. por Buxton, *Sir Philip Sidney...*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>104</sup> A propósito, Greville era um dos homens mais ricos da Inglaterra; acumulava títulos de nobreza; foi conselheiro da rainha Elisabeth I e, depois, de Jaime I. Morreu aos 74 anos, assassinado por um de seus empregados, que o quis forçar a redigir um novo testamento.

<sup>105</sup> Greville, *op. cit.*



relação aos de *Astrophil and Stella*, supondo que os de Greville parodiam os de Sidney<sup>106</sup>. Para esta tese, no entanto, vale mais notar a diferença de estilos entre um e outro, principalmente quando a matéria coincide, porque assim vemos claramente como se efetua um estilo que se pretende elegante, isto é, aparentando uma “naturalidade” graciosa, e a figuração do estilo agudo obscuro, em que as técnicas ficam aparentes e as agudezas são enigmáticas. Para esse propósito, leiam-se a segunda estrofe do soneto 81 de *Astrophil and Stella* e, em seguida, a última estrofe do soneto 22 de *Caelica*:

O kisse, which soules, even soules together ties,  
By linkes of Love, and only Natures art:  
How faine would I paint thee to all mens eyes,  
Or of thy gifts at least shade out some part<sup>107</sup>.

Was it for this that I might Myra see?  
Washing the water with her beauties white,  
Yet would she never write her love to me;  
Thinks wit of change while thoughts are in delight?  
Mad Girles must safely love, as they may leave,  
No man can print a kisse, lines may deceive<sup>108</sup>.

De início, observa-se que, considerando as invenções, o soneto de Sidney traz uma unidade na matéria que falta ao de Greville: no primeiro, é possível ler uma progressão linear da matéria em que se propõem (a) o beijo aproxima as almas dos amantes, pelo laço do amor; (b) essa junção é feita pela Natureza; (c) a *persona* quer retratar o beijo em poesia, ou ao menos esboçar os efeitos que causa. No soneto de Greville, porém, as interferências não permitem uma leitura fluida, linear, da matéria, em que se propõem (a) um questionamento da motivação do amante em querer ver a amada; (b) a figuração da amada lavando a água (com sua própria brancura); (c) a desilusão do amante ao ver que não está sendo correspondido; (d) uma interferência na seqüência do relato, em que se compõe uma indagação metafísica; (e) um aforismo agudo, no qual se diz que a loucura liberta as jovens, permitindo-as amar; (f) outro aforismo agudo, do qual se infere a impossibilidade de retratar o beijo em poesia, porque o artifício engana. Enquanto o soneto de Sidney trata de matéria amorosa segundo os lugares-comuns do subgênero lírico-amoroso, assumindo a tópica do amor cortês, o soneto de Greville desenvolve a tópica do desengano, interpondo divagações metafísicas em meio à

---

<sup>106</sup> Cf., por exemplo, Buxton, *op. cit.*, p. 105: “Most writers have assumed that Sidney wrote his poems first, and that Greville then wrote his by way of comment or parody. There is no evidence for this, and I suspect the two friends were sitting in the same room together, at the same table – as Sidney wrote the *Arcadia* for Mary, with her sitting by him.”

<sup>107</sup> Sidney, *The Major Works*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>108</sup> Greville, *op. cit.*

matéria amorosa. Quanto à elocução, a diferença de estilos se mostra com igual clareza. Em Sidney, a agudeza é suave: as figuras de *pathos* e as repetições programáticas denotam o lamento amoroso; a única interrupção na fluidez da estrofe vem na continuidade semântica do primeiro verso para o segundo (“[...] *souls together ties / By links of love* [...]”), estratégia usada nos poemas amorosos para aparentar a naturalidade do discurso do amante. Em Greville, fica evidente a agudeza obscura da elocução no latinismo sintático do segundo verso (“*beauties white*”); no hipérbato que separa sujeito e verbo no quarto verso (“*Thinks wit of change* [...]”), instaurando estranheza sintática e o equívoco (“*wit of change*”); no isocólon dos dois últimos versos, cujos períodos, separados por vírgulas, contêm o mesmo número de sílabas (seis de um lado, quatro de outro); nas rimas internas, que desestabilizam a fluidez sonora, deslocando a rima do fim dos versos para o meio (“*might*”; “*white*”; “*write*”; “*delight*”); e na escolha de palavras estranhas ao repertório inventivo comum da poesia lírico-amorosa (“*Mad Girles*”, por exemplo, que evoca uma imagem pouco apropriada ao cenário do amor cortês), ferindo (decorosamente) as regras predeterminadas para a tópica segundo a unidade de estilo.

Assim como Chapman, Greville define a legibilidade de seus versos como ornato dialético enigmático, em que a desproporção proporcionada estabelece um lugar específico de leitura: o público constituído nele é pequeno, capaz de enxergar de perto o poema em todos os detalhes que vão artificialmente compondo o todo imagético. Como na pintura que emprega procedimentos relativizadores das distâncias, também a agudeza de espécie enigmática define que o ajuste feito dentro da obra prevê o modo como ela será enxergada de fora: de que ponto, de que distância, para qual finalidade, a par de que modelos ela será julgada. Citando o exemplo de Fídias, o escultor da cabeça de Palas Atena proporcional apenas segundo um ponto específico de visão do conjunto, João Adolfo Hansen afirma que *clareza* e *obscuridade* são categorias que devem ser definidas relativamente:

As categorias delineiam, portanto, a generalidade das grandes funções retóricas. Em termos absolutos, lembrando-se aqui o modo como Horácio valoriza a clareza e recusa os hibridismos, os critérios *perto*, *clareza* e *uma vez* poderiam especificar a sua produção poética, enquanto *longe*, *obscuridade* e *várias vezes* seriam rejeitados por ela. Contudo, como se disse, as três oposições são operadores da generalidade do *aptum* retórico e, neste sentido, são aplicáveis como critérios de adequações estilísticas das partes da obra ao todo, como decoro interno, e também como decoro externo, adequação da obra à circunstância convencional de recepção. Assim, os termos rejeitados ou supostamente rejeitáveis numa concepção unívoca de clareza, por exemplo, só o são de modo relativo ou diferencial, uma vez que, supondo-se os

efeitos retórico-poéticos de persuasão, às vezes o “pior” é efetivamente o “melhor”, como licença poética<sup>109</sup>.

O verso “*washing the water with her beauties white*”, de Greville, é exemplo de uma representação que define a agudeza como, nas palavras de Gracián, uma “proposta extravagante”; incorporando o paradoxo e a anfibologia nos conceitos, como Góngora, Greville define uma legibilidade específica que presume a relativização, sempre autorizada, do critério de clareza e de unidade do poema. Presume, também, a possibilidade de efetuação da mistura de estilos. Nos versos de *Caelica* citados acima, a variedade da matéria resulta na variedade do estilo, sempre adequado à matéria, variada, que está sendo exposta no conceito. Para investigar como a efetuação de estilos variados dentro de um mesmo poema não constitui, *a priori*, inaptidão para a composição unitária do sentido, veremos que outras preceituações pertinentes ao estilo corriam nos meios cultos ao lado de Horácio, Aristóteles etc.

---

<sup>109</sup> Hansen, “*Ut Pictura Poesis* e verossimilhança...”, *op. cit.*, p. 205-206.

### 3.3 “As Livy before Salust, Sidney before Donne”

Emulando os latinos, Ben Jonson, em *Discoveries*<sup>110</sup>, procura fazer um apanhado de preceitos antigos e contemporâneos com a intenção de estabelecer uma ordem de leitura de autores e obras que seja benéfica para a juventude discreta do reino inglês, “*For men do more willingly listen, and with more favour, to precept than reprehension*”. Ou seja, usando o lugar-comum das preceptivas que já expusemos, Jonson afirma ser mais fácil instruir os futuros cortesãos do que os repreender, depois, pelos vícios ou pela vulgaridade que demonstrem. Jonson sabe que, em meio a tantos preceitos antigos e novos, é necessário fazer escolhas segundo o que melhor convém para cada caso, e de acordo com o juízo que cada um faz da finalidade de suas composições: “*Among divers opinions of an art, and most of them contrary in themselves, it is hard to make election; and, therefore, though men cannot invent new things after so many, he may do a welcome work yet to help posterity to judge rightly of the old*”. Seguindo essa lógica que propõe uma outra legibilidade possível da antiga preceituação, Jonson propõe sua tese, segundo o preceito horaciano de que a virtude do estilo reside no meio-termo entre dois vícios<sup>111</sup>. Assim, um autor não deve escrever de forma simples demais a ponto de parecer que lhe falta instrução, e nem de forma afetada a ponto de comprometer o entendimento de sua obra: “*As we should take care that our style in writing be neither dry nor empty, we should look again it be not winding, or wanton with far-fetched descriptions; either is a vice*”. Mas ressalva, como é comum no século XVII, que é ainda pior pecar por falta do que por excesso, porque a demonstração exagerada de engenhosidade prova que o autor é discreto, ainda que tenha errado na dose; por outro lado, a falta de engenho coloca em dúvida a discrição do autor, coisa que seria, no meio culto cortesão, inadmissível. De todo modo, Jonson continua a pregar que a educação do jovem seja cuidada, e que suas leituras sigam o critério cortesão da prudência. Propõe que os autores sejam introduzidos aos poucos, começando com os de estilo mais claro, porque a aparência de naturalidade facilita a compreensão e coloca em evidência as virtudes do texto. Assim, Jonson encena, metaforicamente, sua perspectiva, e depois conclui com exemplos de autores que devem ser lidos antes e outros depois de certa maturidade na leitura:

---

<sup>110</sup> *Timber, or Discoveries made upon men and matter, op. cit.*

<sup>111</sup> Conforme se lê quase sempre em Horácio; cf., por exemplo, a Epístola 18 do primeiro livro (v. 9): “Virtue is a mean between vices, distant from both extremes”. Horace, *Satires and Epistles*. Trad. Niall Rudd. London: Penguin Books, 1997, p. 166.

If you pour a glut of water upon a bottle, it receives little of it; but with a funnel, and by degrees, you shall fill many of them, and spill little of your own; to their capacity they will all receive and be full. And as it is fit to read the best authors first, so let them be of the openest and clearest. As Livy before Sallust, Sidney before Donne.

Embora a crítica moderna tenha lido, quase sempre, o enunciado de Jonson como prova da primazia de Sidney sobre Donne, este não é, porém, o caso, como mostra Wesley Trimpi<sup>112</sup>. Tanto Sidney quanto Donne estão na lista dos melhores engenhos, apenas um deve ser lido antes do outro, pela clareza planejada do estilo médio-elegante de Sidney. A apreciação de Jonson colabora com o que vimos dizendo sobre a legibilidade específica dos estilos, enquanto os poetas optem pela afetação de simplicidade ou, ao contrário, pela afetação de obscuridade ou, ainda, pela mistura de estilos. Para Jonson, os versos obscuros de Donne devem ser lidos por aqueles que já saibam distinguir virtude de vício; assim, o público de Donne, segundo se apreende do enunciado de Jonson, deve ser mais restrito do que o público de Sidney: deve ser apto a ler de perto, e várias vezes, o ornato enigmático que os versos propõem.

Assim como no caso de Pérsio, Salústio era tido, no século XVII, como autor de estilo obscuro, áspero, conciso; empregava com frequência helenismos sintáticos e morfológicos, por exemplo. Roger Ascham apontava o estilo artificioso do historiador romano: “*Ceaser’s talke is so naturall and plaine, and Salusts writing so artificiall and darke, whan all they three liued in one tyme*”<sup>113</sup>. Montaigne assim justificava a adesão que fez ao estilo de Salústio: “*the cadences, and breakings of Salust, doe best agree with my humour*”<sup>114</sup>. Acrescenta-se, aqui, a interpretação que Puttenham dava à eleição de estilos diversos, em que Cícero aparece em contraposição à Salústio:

Stile is a constant & continuall phrase or tenour of speaking and writing, extending to the whole tale or processe of the poeme or historie, and not properly to any peece or member of a tale: but is of words speches and sentences together, a certaine contriued forme and qualitie, many times naturall to the writer, many times his peculier by election and arte, and such as either he keepeth by skill, or holdeth on by ignorance, and will not or peradventure cannot easily alter into any other. So we say that *Ciceroes stile*, and *Salusts* were not one, nor *Cesars* and *Liuius*, nor *Homers* and *Hesiodus*, nor *Herodotus* and *Theucidides*, nor *Europides* & *Aristophanes*, nor *Erasmus* and *Budeus stiles*<sup>115</sup>.

---

<sup>112</sup> Cf. Trimpi, *Ben Jonson’s Poems...*, *op. cit.*, capítulo 1. Embora Trimpi esteja interessado mais na eleição que Jonson fez do estilo médio para compor seus poemas, o crítico nos oferece informações relevantes acerca da divisão seiscentista dos autores antigos segundo os estilos diversos, quase sempre emulando Quintiliano.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 250, nota de rodapé número 76. A frase de Montaigne é citada a partir da tradução seiscentista de John Florio.

<sup>115</sup> Puttenham, *op. cit.*, I, 123.

Segundo Puttenham, então, o estilo do autor não deve ser notado a partir de um trecho de sua obra, mas da apreciação de seu conjunto. Podemos inferir dessa conceituação dos estilos que, quando Jonson enxergou obscuridade em Donne, ele não estivesse considerando um ou outro poema, mas a maneira sistemática com que o poeta compunha para um determinado público. Ao contrário do que acontece a partir do século XIX, no século XVII inglês os poemas de Donne não eram ordenados cronologicamente, como se representassem evidências das “fases” por que passou o poeta, mas segundo o gênero ou a matéria. Assim, os sonetos sacros são tão agudos e obscuros quanto os lírico-amorosos, respeitando o decoro que cada matéria impunha; não poderia ser diferente, já que o público de Donne permanecia o mesmo, e tinha as mesmas exigências quanto à agudeza de seus poemas. Por isso, há consistência no fato de que os coetâneos de Donne o comparassem sempre a autores obscuros, como Pérsio, Salústio ou, como queria William Drummond, Anacreonte:

Donne, among the Anacreontick Lyricks, is Second to none, and far from all Second. But as Anacreon doth not approach Callimachus, tho' he excels in his own kinde, nor Horace to Virgil, no more can I be brought to thinke him to excel Alexander's or Sidney's Verses<sup>116</sup>.

Conforme vimos, Drummond condenava os “reformadores da poesia”, isto é, aqueles que promoviam mistura de estilos e faziam interferências de matéria metafísica em poemas lírico-amorosos. A citação acima dá continuidade a essa perspectiva, colocando Donne como o melhor dentre os poetas obscuros, o que não significava que a poesia obscura se sobrepusesse, num julgamento geral, à poesia aguda suave, mais em conformidade com um público mais amplo que julgasse o deleite como finalidade da poesia de corte. Aqui, no entanto, é interessante notar que o entendimento de Drummond consolida a perspectiva de que cada variação elocutiva tinha o seu lugar, e que não seria julgada a partir dos mesmos parâmetros de apreciação, mas que mobilizava critérios específicos de julgamento.

A par dessa questão, são relevantes os estudos atuais que mostram a entrada dos tratados sobre a elocução e os estilos de autores pós-aristotélicos como Hermógenes e Demétrio Faléreo, que ampliarão os *genera dicendi*, e também Dionísio Longino, que autoriza o uso do sublime mesmo fora das composições em gênero elevado. Neles, a preceituação latina da unidade de estilo segundo a matéria adequada à tópica da representação recebe outra leitura. Assim, a poética da agudeza do século XVII incorpora preceitos que autorizam a mistura de estilos, por exemplo, e técnicas de efetuação das agudezas segundo espécies, ou tipos, adequadas à matéria tratada não no poema como um conjunto, mas em suas partes

---

<sup>116</sup> Cit. em Trimpí, *op. cit.*, p. 245.

constitutivas. No caso de Donne, Greville e Chapman, observa-se que a parte constitutiva do conjunto é quase sempre um conceito elaborado por entimemas, com licença poética para que se interfira matéria tirada de tópicos variadas. Sendo o todo harmônico e proporcional do poema o sentido final do próprio enigma proposto pelo ornato dialético, cada conceito mobilizado seguirá regras específicas de composição, alternando estilos e espécies de agudeza no interior da argumentação, sempre prevendo o decoro da recepção dos versos. Assim, constitui-se a legibilidade específica da poesia da agudeza praticada por esses autores como desproporções proporcionadas, conforme aprendemos com João Adolfo Hansen, compostas a partir de técnicas previstas e do alargamento de possibilidades do estilo na poética do século XVII.

Como a professora Luisa López Grigera já comprovou no caso dos autores espanhóis dos séculos XVI e XVII, a composição do estilo por partes consideradas individualmente, ou seja, segundo as matérias tratadas ao longo de uma obra – seja um romance, um poema, um discurso ou uma peça oratória –, amplificava as possibilidades de se efetuarem agudezas de espécies diversas. Tratando da particularidade da proposição de Hermógenes, afirma:

[El *Perí Ideón*] se trata de una presentación, muy diferente de las clásicas, del sistema de elocución retórica. En lugar de estudiar como todos, las virtudes elocutivas, luego el ornato, con su división de tropos, y figuras de elocución y pensamiento, y finalmente la *compositio*, o arte de la sintaxis del discurso, Hermógenes organiza las cosas en función de una veintena de tipos de textos en que se tratan materias diferentes y en los que se preceptúa la adecuación al tema, de las figuras, los tropos y la sintaxis. [...] Se podría decir que esta obra es la casuística retórica que debió de haber funcionado como un recetario comodísimo, para producir todo tipo de estilos<sup>117</sup>.

Quando se contrasta, conforme fizemos, o ornato dialético enigmático de Greville com os sonetos lírico-pastoris de Sidney, observa-se nitidamente no primeiro a proposta de inserir, em um só conjunto, matérias diversas que obedecerão a adequações também diversas do estilo em relação às matérias tratadas. Retome-se, agora integralmente, o soneto 22 de *Caelica*:

I, WITH whose colors Myra dressed her head,  
I, that ware posies of her own hand-making,  
I, that mine own name in the chimneys read  
By Myra finely wrought ere I was waking:  
Must I look on, in hope time coming may  
With change bring back my turn again to play?

I, that on Sunday at the church-stile found  
A garland sweet with true-love knots in flowers,  
Which I to wear about mine arms was bound,

---

<sup>117</sup> Luisa López Grigera. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, op. cit., p. 70-71.

That each of us might know that all was ours:  
Must I lead now an idle life in wishes,  
And follow Cupid for his loaves and fishes?

I, that did wear the ring her mother left,  
I, for whose love she gloried to be blamed,  
I, with whose eyes her eyes committed theft,  
I, who did make her blush when I was named:  
Must I lose ring, flowers, blush, theft, and go naked,  
Watching with sighs till dead love be awakèd?

I, that when drowsy Argus fell asleep,  
Like Jealousy o'erwatchèd with Desire,  
Was ever warnèd modesty to keep  
While her breath speaking kindled Nature's fire:  
Must I look on a-cold while others warm them?  
Do Vulcan's brothers in such fine nets arm them?

Was it for this that I might Myra see  
Washing the water with her beauties white?  
Yet would she never write her love to me:  
Thinks wit of change when thoughts are in delight?  
Mad girls may safely love as they may leave:  
No man can print a kiss; lines may deceive<sup>118</sup>.

O que prontamente se nota no caso desse soneto expandido em cinco estrofes de seis versos cada, é uma aparente desobediência geral das regras preceituadas para a poesia lírica-amorosa desde Petrarca. A tópica do desengano amoroso, amplificada nos conceitos que condensam lugares-comuns do gênero, não é composta a partir dos preceitos básicos de clareza e unidade que deveriam orientar a composição do *locus amoenus* no estilo médio-elegante. Ao contrário, ferindo o preceito horaciano que condena os hibridismos, observa-se que o poeta formula enigmas nos conceitos de cada estrofe, deixando as premissas que levam à conclusão dos dois últimos dísticos elididas, como se faz correntemente no caso de elegias filosófico-morais que efetuam as agudezas enigmáticas. O resultado é uma aparente desproporção ou inadequação das partes em relação ao todo, e do conjunto inventivo em relação à elocução. Promovendo uma falsa unidade da elocução com a repetição anafórica que dá início aos versos, com as figuras de *pathós* que articulam os lugares de invenção do desengano amoroso, e, finalmente, com a constante referência à musa do poema (*Myra*), Greville contorna o risco de gerar um todo inverossímil, equilibrando a interferência de referentes heterogêneos com uma aparente regularidade elocutiva. A última estrofe, que em tese deveria dar o sentido por dedução ou indução lógica aos entimemas desenvolvidos nas estrofes anteriores, constitui, ao contrário, um entimema em si mesma, condensando de maneira enigmática um lugar de invenção que permanece deslocado do resto do poema.

---

<sup>118</sup> Fulke Greville. *Certaine Learned and Elegant Workes of the Right Honourable Fulke Lord Brooke*. London, 1633.



Com relação às espécies de agudeza efetuadas nesse soneto, nota-se que são variadas; na primeira estrofe, a sutileza dos enigmas sobrepostos nos quatro primeiros versos se contrapõe à suavidade dos dísticos, gerando, no tópico elocutivo, uma mistura de estilos que correspondem a cada espécie de agudeza efetuada. É notável o contraste da sintaxe retorcida dos versos enigmáticos em relação à sintaxe não-fluida, mas elegante, dos dísticos finais. Essa fórmula, que se repete ao longo de cada estrofe do soneto, exceto na última, constitui em si uma agudeza que Gracián, mais tarde, classificaria como “*agudeza de improporci3n y disonancia*”. Pelo contraste entre as condensações enigmáticas que não se resolvem (nos primeiros versos) e a condensação de sentidos que se revelam nos dísticos – constituindo um todo semântico que não se remete à invenção anterior –, a estrofe efetua a deliberada desproporção do conjunto, colocando-se em relação de dependência com as estrofes seguintes e gerando a expectativa que a dissonância se resolva.

Uma análise retórica do soneto de Greville evidenciaria os procedimentos utilizados para gerar pequenos conjuntos de sentido que determinam, para cada um, separadamente, as espécies de agudeza mais adequadas. Por ora, basta verificar como a proporção do poema como um todo só existe a partir de uma aplicação muito específica dos critérios de clareza, proporcionalidade e adequação do estilo à matéria correntes na preceituação da poética da agudeza no século XVII. Há de se supor, ainda, que se leve sempre em conta a recepção específica dos versos, com a finalidade de um *deleite culto* que deve gerar a maravilha. O primeiro passo é observar que a mistura de estilos era prática autorizada – embora não por unanimidade, como vimos no caso das censuras de William Drummond e de Dudley North aos poetas da agudeza obscura – por Demétrio Faléreo e Hermógenes. No *Peri Hermeneias*, Faléreo determina que seus quatro tipos de estilo (*characteres*), isto é, o grandiloquente, o enxuto, o burilado e o feroz, podem ser combinados dentro de um só poema ou discurso: “*There are four simple styles, the plain, the grand, the elegant, and the forceful. In addition there are their various combination*”<sup>119</sup>. Hermógenes, ampliando as possibilidades de combinação, também preceitua de forma análoga:

For if we demonstrate the individual features of such an author and the general character of his work, what its constituents are, and what sort of thing it is and why, we shall have given an accurate account of every type of style and we shall have demonstrated how they can be combined and how, as a result of these combinations, the style can be poetical or unpoetical, panegyric, deliberative, forensic, or, in general, of any particular kind. [...] by mixing each of the other types with features that are not appropriate or peculiar to it, he diversifies his style and thus makes

---

<sup>119</sup> Demetrius, *On Style*, *op. cit.*, p. 373.

everything fit together and creates an unity in which all the various types are interwoven<sup>120</sup>.

O segundo passo é considerar que, tanto no caso da preceituação latina de Horácio, Cícero, Quintiliano e da *Rhetorica ad Herennium*, quanto no caso da preceituação grega de Aristóteles e dos pós-aristotélicos, como Hermógenes e Demétrio Faléreo, a poética da agudeza prevê diferentes leituras dos preceitos conforme a conveniência da prática de representação considerando diversos critérios, como temos dito, com ênfase na recepção. Dessa forma, não será apenas alegando a autoridade de Hermógenes que Donne ou Greville constituirá seus discursos, como se o preceptista grego fosse um “libertador” das amarras impostas pela retórica aristotélica e latina. Ao contrário, quando se procede a análises dos estilos combinados em Donne e outros agudos, verifica-se que os preceitos para a geração de efeito em cada estilo conforme aparecem em Hermógenes são sistematicamente flexibilizados pelo engenho do artífice, sempre em consideração à conveniência de cada operação retórica da composição. Assim, a sutileza (*Drimytes*) e a agudeza na elocução (*Oxeos Legein*), que em Hermógenes servem para gerar efeitos de elegância tendo em vista o deleite do público, aproximam-se mais daquele conceito de *wit* como “dito breve de salão”. Na poesia da agudeza enigmática, essas espécies vão servir para outros propósitos, colocadas ao lado do tipo “abundante”, por exemplo, que gera a agudeza “sobreposta” e “lenta”. O que vale é proceder à imitação dos modelos elencados por Hermógenes para gerar o mesmo efeito característico do *drimytes*, incorporando-o não à invenção de estilo suave ou elegante, mas à invenção de base dialética enigmática. Um exemplo que Hermógenes dá dessa “graça aguda no falar” é o de Xenofonte, que, num passo em que encena os cães voltando mais cedo de uma caçada, explica, com agudeza, que tal ação canina se deve à filantropia<sup>121</sup>. Ora, sendo a filantropia peculiar ao ser humano, o dito adquire agudeza, pois transporta o termo de seu âmbito particular de significação para outro, gerando a estranheza. Donne e outros grandes engenhosos incorporam as técnicas dadas por Hermógenes a seu repertório de lugares de invenção e ornamentos da elocução, usando as figuras e os tropos adequados segundo a conveniência da poesia da agudeza obscura. Conclui-se, assim, que o *Peri Ideōn* de Hermógenes amplia sobremaneira as possibilidades de se gerarem estilos diversos dentro de uma mesma obra, embora não seja o único responsável pela flexibilização geral das novas leituras da antiga preceituação propostas pelos poetas da agudeza. Como mostra Luisa Lopéz Grigera, mesmo a preceituação retórica de Aristóteles sofria divergências de leitura, pois as

---

<sup>120</sup> Hermogenes. *On Types of Style*. Tr. Cecil W. Wooten. Chapel Hill; London: The U. of North Carolina P., 1987, Book I, 219-221.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 339-340.

traduções latinas do texto grego fomentavam diferentes interpretações: “*Aristóteles había sido redescubierto, como hemos visto, a mediados del XVI en toda Europa. No era el Aristóteles medieval, no era el de Averroes, sino el que introdujeron los griegos emigrados a Italia en el siglo XV*”<sup>122</sup>. Hermógenes, assim, figura ao lado de Horácio e outros – e não em oposição a eles – como fonte de preceitos lidos com critérios específicos por Donne, Góngora etc. no âmbito da prática letrada do século XVII.

---

<sup>122</sup> Grigera. *Anotaciones...*, *op. cit.*, p. 45.

#### IV. Donne e a poética da agudeza

Cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto, despiértase con el reparo la atención, solícitase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazónadamente el misterio.

BALTASÁR GRACIÁN,  
*Agudeza y arte de ingenio*

Neste capítulo, pretende-se tratar das agudezas efetuadas por Donne e Chapman nos seguintes gêneros poéticos: lírico-jocoso, sátira e elegia filosófico-moral<sup>1</sup>. Se, no capítulo anterior, cuidamos mais amplamente da obscuridade como efeito programático da poesia da agudeza, aqui nos deteremos nos passos em que esse efeito se processa, analisando os mecanismos geradores da espécie enigmática do conceito e suas funções. Tendo por pressuposto que as práticas representativas do século XVII se formulam sempre ao mesmo tempo em que se determina o destinatário textual no tópico casuístico e elocutório, procuraremos sustentar a hipótese de que a obscuridade aguda desses poemas cumpre a proposta de estabelecer a legibilidade dos versos como ornato dialético enigmático. Nesses gêneros, os poetas da agudeza são notadamente versáteis em seus recursos para efetuar agudezas sutis, porque compõem considerando uma recepção muito específica de um público alegorizado nos discursos como “restrito”, “melhor”, “mais culto”, “raro”, entre outros epítetos. Nossa hipótese, porém, não supõe que, na empiria, esses interlocutores sejam de fato “raros” ou “mais cultos”, mas que devam, na retórica do discurso, ser constituídos como tais, numa atribuição política das qualidades honrosas vigentes no âmbito da corte do século XVII. Como vimos, o *wit* valorizado como engenho exercitado nas sutilezas mobilizava uma função duplamente articulada: enquanto sua demonstração garantia ao poeta distinção e prestígio entre seus pares, outorgava também honra aos destinatários louvados, estabelecendo a hierarquia dos engenhos nos meios cultos. Assim, não se deve considerar problemático o fato de que tanto Chapman (na dedicatória de sua tradução das epopéias homéricas) quanto Donne (numa égloga e em epístolas) tenham conferido ao conde de Somerset os epítetos de “leitor raro”, “judicioso” e “virtuoso”.

Explica-se, porque esse exemplo contribui para o entendimento da lógica social e política do sistema de favorecimento da corte absolutista. Robert Carr, conde de Somerset, havia sido pajem do rei Jaime I quando ainda ocupava o cargo de rei da Escócia. Sem nenhuma instrução formal, o pajem conquistou, pela notória coragem que demonstrou na ocasião de uma justa (comum naquele reino), a admiração do rei. Desde então, Carr se beneficiou progressivamente dos favores reais, acumulando títulos de nobreza outorgados de forma sem precedentes na Inglaterra. Foi, posteriormente, acusado de assassinato e condenado pelo Parlamento, que lhe forçou o exílio (Francis Bacon foi o líder e relator do processo contra Carr, e seu discurso de acusação figura como peça notável da eloquência seiscentista). De todo modo, enquanto vigorou sua influência na corte como conselheiro-mor do rei, Carr

---

<sup>1</sup> Os poemas lírico-jocoso, satírico e filosófico-moral, no século XVII, pertencem ao gênero Lírico, Satírico e Elegíaco, cada qual tendo seus modelos específicos e preceitos de adequação.

foi destinatário de diversas epístolas encomiásticas, elegias e dedicatórias de gente cultíssima como Chapman e Donne, embora fosse comprovadamente inculto e, assim, vulgar. Hoje, diversas leituras anacrônicas têm levantado casos como esse como prova de uma “imoralidade” operante entre cortesãos, cuja “falsidade” discursiva quase poria em risco a possibilidade de uma apreciação moderna da poesia do século XVII<sup>2</sup>. Como ensina João Adolfo Hansen, porém, “A hierarquia não é ambígua, no século XVII”<sup>3</sup>. Donne, por exemplo, solicitou a Robert Carr, em 1614, o posto de embaixador em Veneza, anteriormente ocupado por outro destinatário de suas epístolas, Sir Henry Wotton. A partir de casos como esse, evidencia-se que convém fazer leituras das práticas representativas do século XVII cruzando-as sempre com outros discursos que articulavam e com as próprias doutrinas que as balizavam.

Considerando preceitos retórico-poéticos, investigaremos questões acerca dos estilos na poesia, como os procedimentos eleitos pelos poetas para render agudeza aos versos. Notaremos que, nos gêneros satírico e elegíaco, Donne e Chapman processam primordialmente a invenção *ab auctors*, lançando mão de passos de autores antigos e contemporâneos, expondo sua versatilidade de grandes engenhosos. E, efetuando a obscuridade no tópico elocutório, provam-se habilidosos artífices, determinando sua singularidade entre seus pares. No caso das sátiras de Donne, faremos um exame dos modelos correntes que os satiristas ingleses imitavam, com vistas a esclarecer algumas opções inventivas e elocutórias muito censuradas posteriormente por juízes dessa poesia. Antes, porém, cuidaremos brevemente do conceito como ornato dialético no século XVII (*conceit; concept*) a partir da análise retórica de um poema lírico-jocosos de *Songs and Sonnets: The Flea*. Pretende-se, com essa interpolação, mostrar *in limine* o domínio que o poeta tinha das técnicas previstas na poética da agudeza para a composição dos lugares inventivos e do tópico elocutório. Por fim, faremos uma análise de algumas estrofes da elegia filosófico-moral de George Chapman, *The Shadow of Night*, com o objetivo de mostrar que a fantasia poética de louvor à escuridão do enigma é uma alegoria de valores vigentes nos meios cultos da época. Metaforizando o “conceito culto” apreendido pelo engenho sutil do poeta em “lugares ocultos” à vista do não-agudo, Chapman constitui a legibilidade de seu poema como ornato dialético enigmático, e define os critérios que considera adequados para o julgamento da

---

<sup>2</sup> É emblemático o problema gerado na crítica sobre a autenticidade da conversão de Donne ao anglicanismo, por exemplo, o que demonstra uma preocupação dos estudiosos quanto à veracidade (em vez da funcionalidade) de seus discursos. Cf. o recente artigo de Alison Shell e Arnold Hunt, “Donne’s religious world”, em que debatem se Donne poderia ser acusado de uma “sustained intellectual dishonesty” por se ter “fingido” protestante. In *A Cambridge Companion*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>3</sup> *A Sátira e o Engenho...*, *op. cit.*, p. 116.

poesia culta vernacular. Pretende-se evidenciar que é vigente, nos meios letrados do século XVII, a noção de que a poesia da agudeza pressupõe a leitura como escrutínio análogo à prática escoliasta. Glosando seus próprios poemas, Chapman e outros advogam a adoção de certos procedimentos de composição e de leitura que visam estabelecer equivalência entre a prática letrada vernacular e a prática letrada antiga, numa notória amplificação das técnicas de emulação.

## 4.1 Análise retórica de *The Flea*

As Aristotle saith, those things which in themselves are horrible, as cruel battles, unnatural monsters, are made in poetical imitation delightful.

SIR PHILIP SIDNEY, *The Defense of Poesy*, 1595

O preceptista George Puttenham, considerando que o valor de um homem é medido pelo grau de sutileza de seu engenho, preconiza que são de igual importância a capacidade de formular interiormente um conceito e a habilidade de expressá-lo agudamente: “*his inward conceits be the mettall of his minde, and his manner of vtterance the very warp and woofe of his conceits*”<sup>4</sup>. Através da maravilha como efeito poético, os poetas logriam mover os ânimos do leitor: “*stirre vp any vehement passion in a man*”<sup>5</sup>. Assim, quando trata do caráter engenhoso de um poema, qualifica seus conceitos como altos, sutis, agudos, cortesãos: “*sharpest conceit*” (I, 44); “*high conceit*” (I, 49); “*subtillitie of the conceit, loftie and ingenious*” (I, 90); “*courtly conceit*” (I, 90). Quando louva os epigramas de John Heywood, por exemplo, destaca “*the quicknesse of his conceits*”<sup>6</sup>. Se a maneira de exprimir as imagens é a própria “tessitura” ou “trama” de que é feito o conceito, nota-se que o ornamento não é algo secundário, porém central para se efetuar a agudeza. Como mostra João Adolfo Hansen, “engenho e arte”, ou “lógica” e “retórica”, estão ambos na base da composição do conceito, ou “ornato dialético”:

Nas doutrinas seiscentistas do conceito, são meios *agudamente* indiretos, como agudeza prudencial ou discreta, que reatualizam na prática a assimilação feita no XVI de *lógica* (como dialética) e *arte* (como retórica): então, o conceito expresso nas obras é definido como “ornato dialético”, entendendo-se a atividade artística como *técnica* de efetuar um modelo interior achado ou emulado pelo engenho<sup>7</sup>.

Assim, Gracián associa a qualidade *culta* à elocução, que deve ser arranjada com agudeza verbal; a invenção é obra da sutileza do engenho: “*Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus concetos; pero contiénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del*

---

<sup>4</sup> Puttenham, *op. cit.*, II, 124.

<sup>5</sup> *Ibid.*, II, 242.

<sup>6</sup> *Ibid.*, I, 49.

<sup>7</sup> Hansen, “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII”, *op. cit.*, p. 201. Itálicos do autor.



*pensamiento*”<sup>8</sup>. No entanto, nem sempre o conceito é entendido, na crítica moderna, como uma unidade composta por lógica e retórica, isto é, como “ornato dialético”, embora os poetas da agudeza o definissem assim. Mario Praz, por exemplo, classifica-o apenas como ornamento. Distingue a poesia de Donne e de Marino nesses termos:

Marino’s aim being the *concetto* for his own sake, his poems are either epigrams or fall into loose sequels of epigrams, of decorative puns. [...] But the chief thing with Donne is not the *concetti*, no matter how quaint they seem to us and how apt, in consequence, to engross our whole attention. The chief thing with him is the dialectical slant of his mind<sup>9</sup>.

Para Praz, uma coisa é o conceito, ornamento retórico; outra é a lógica dialética de sua formulação, que produz a argumentação sutil do poema. A cisão que faz passa a ser razão para qualificar ou desqualificar os poetas do século XVII; assim, Donne é mais *metafísico* que *conceptista* ou *cultista*, por isso melhor que Marino e Góngora: “*Had Donne always written in the style of the Anniversaries, he would not rank higher than Marino or Góngora*”<sup>10</sup>. Como vimos, porém, as agudezas acumuladas dos *The Anniversaries* de Donne, presentes também em outras elegias encomendadas, foram motivo de louvor máximo para o público ao qual se destinavam, e estavam previstas na poética da agudeza. A questão que Mario Praz levanta envolve a classificação correntemente determinada na crítica literária para distinguir a poesia do século XVII em termos de nacionalidade: “preciosista” (francesa), “metafísica” e “eufuista” (inglesa), “conceptista” e “cultista” (italiana e ibérica). Neste capítulo, porém, seguindo a metodologia proposta nesta tese, considera-se que as análises poéticas se favorecem quando se suspende essa classificação da poesia: tendo em vista as variadas possibilidades de se efetuarem espécies de agudeza nos conceitos, nota-se que a prática poética realizada em diferentes reinos cristãos do século XVII é também variada. Donne, por exemplo, como poeta versátil, praticava diversas espécies de agudeza; se a classificação acima valesse, sua poesia seria ora “preciosista”, ora “conceptista”, ora “metafísica” etc. Logo, verifica-se ser mais útil inserir a poesia de Donne e de outros poetas num âmbito letrado mais amplo no qual se promove a variedade das técnicas. Dessa forma, a poesia diversificada que se pratica segundo preceitos da poética da agudeza não é vista como singular enquanto inserida num determinado território nacional; como Donne, Marino (seu exato contemporâneo) é também “metafísico” quando eleger espécies de agudeza de rápida efetuação, como faz com frequência nos poemas de *La galeria del cavalier Marino*.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 235.

<sup>9</sup> Praz, *op. cit.*, p. 65.

<sup>10</sup> Ibid., p. 72.

Em *The Rape of Lucrece*, um cultíssimo poema narrativo, Shakespeare seria classificado certamente por Mario Praz como “conceptista”, pois efetua nos versos a espécie de agudeza abundante, formulando metáforas acumuladas, quiasmos, hipérbatos e diversas antíteses. Seria de grande proveito fazer uma análise comparativa das espécies de agudeza efetuadas nesse poema de Shakespeare e no poema também narrativo *L’Adone*, de Marino. Também seria elucidativo verificar se os sonetos de Shakespeare não seriam perfeito exemplo de tipos específicos de agudeza definidos por Gracián em *Agudeza y arte de ingenio*, principalmente quando exemplifica com sonetos de Camões.

No caso da poesia aguda de Donne e de outros engenhosos, todos os subgêneros da lírica permitem a formulação do conceito dialético retoricamente ornamentado, alguns mais agudos que outros; uns dispostos em série, outros embutidos em uma única condensação composta. Por esse motivo, é comum a preceptiva coetânea definir o conceito como a própria agudeza do poema. Como sempre, a metáfora (abarcando também o símile) é o tropo escolhido para a formulação dos entimemas. Na poesia lírica de Donne, há uma sobreposição de metáforas agudas que aproximam coisas distantes entre si; os argumentos ficam muitas vezes escondidos por trás dessas transferências de sentido, impedindo uma compreensão pronta ou rápida da idéia que o conceito quer traduzir. Ora, a suspensão do entendimento do leitor, que se devia dar apenas com muito esforço, era a própria finalidade do emprego das agudezas obscuras. Como compreendia Gracián, “*Fórmase el enigma de las contrariedades del sujeto, que ocasionan la dificultad y artificiosamente lo escurecen, para que le cueste al discurso el descubrirlo*”<sup>11</sup>. Se a obscuridade é efeito decorrente do “enigma” proposto ou da “aspereza” dos versos (no caso das sátiras), o leitor discreto saberá operar com ela, e tanto maior será o louvor do engenho de Donne e a fama de seus *conceits*. O fato de desenvolvê-los na lírica amorosa demonstra que a poética da agudeza flexibilizava os critérios de adequação aos gêneros considerando a conveniência dos estilos. Se o estilo é agudo e enigmático e a matéria o permite, o poema é julgado como adequado e decoroso. Em outra épocas, porém, os conceitos como ornato dialético enigmático seriam tidos por sofismas, pois os poetas da agudeza operavam com o entimema que elide uma das proposições e formulavam a obscuridade propositadamente. É o que se verifica quando Samuel Johnson acusa a poesia que chama de “metafísica” de “*perverseness of industry*”; a perversidade reside no excesso de artifício engenhoso que poderia apenas condensar – ainda que agudamente – idéias vazias, absurdas, e obscuridades injustificáveis. Assim, o conceito dos poetas da agudeza enigmática

---

<sup>11</sup> Gracián, *Agudeza...*, *op. cit.*, tomo II, p. 105.

seria carregado de falsidade: “*they frequently threw away their wit upon false conceits*”<sup>12</sup>. Porém, um dos traços almejados no conceito agudo era justamente o desmembramento – muitas vezes desproporcional, dissonante, como ensina Gracián – do argumento central. A verdade é objeto do juízo; o engenho deve se ater à beleza eficaz, que existe somente na medida em que a agudeza das proposições cause a maravilha. Para Gracián, “*No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no tendiera al ornato*”<sup>13</sup>. Assim, como veremos, a finalidade dos conceitos de Donne é produzir o próprio enigma a ser decifrado, conduzir os argumentos – tirados de lugares-comuns, ou de matéria da *disputatio*, com frequência, e amplificados a partir de referências cultas e escondidas – com o ornamento retórico, isto é, com metáforas agudíssimas, difíceis de traduzir, com figuras eficazes para causar o efeito de assombro ou de maravilha. Nem toda metáfora aguda é obscura; as espécies de agudeza se alternam na composição, demonstrando a versatilidade do poeta. O cultivo da maravilha, supondo uma recepção específica para o ornato dialético enigmático, é efeito previsto (mas não previsível) da leitura de um poema vernacular constituído como *culto*.

Para ilustrar, então, o “ornato dialético” e os procedimentos envolvidos nos conceitos engenhosos de Donne, faremos uma análise retórica de um célebre poema de *Songs and Sonnets: The Flea*.

1            Marke but this flea, and marke in this,  
2            How little that which thou deny'st me is;  
3            It suck'd me first, and now sucks thee,  
4            And in this flea, our two bloods mingled bee;  
5            Thou know'st that this cannot be said  
6            A sinne, nor shame, nor losse of maidenhead,  
7                    Yet this enjoys before it woove,  
8                    And pamper'd swells with one blood made of two,  
9                    And this, alas, is more than wee would doe.

10            Oh stay, three lives in one flea spare,  
11            Where wee almost, yea more than maryed are.  
12            This flea is you and I, and this  
13            Our mariage bed, and mariage temple is;  
14            Though parents grudge, and you, w'are met,  
15            And cloysterd in these living walls of Jet.  
16                    Though use make you apt to kill mee,  
17                    Let not to that, selfe murder added bee,  
18                    And sacrilege, three sinnes in killing three.

19            Cruell and sodaine, hast thou since  
20            Purpled thy naile, in blood of innocence?  
21            Wherein could this flea guilty bee,  
22            Except in that drop which it suckt from thee?

<sup>12</sup> Johnson, *op. cit.*, p. 670.

<sup>13</sup> Gracián, *Agudeza...*, *op. cit.*, tomo I, p. 241.

23            Yet thou triumph'st, and saist that thou  
 24            Find'st not thy selfe, nor mee the weaker now;  
 25                    'Tis true, then learne how false, feares bee;  
 26                    Just so much honor, when thou yeeld'st to mee,  
 27                    Will wast, as this flea's death tooke life from thee<sup>14</sup>.

O poema propõe o conceito formulado a partir do que Gracián mais tarde definiria como *agudeza compuesta*, isto é, “*un todo artificioso mental*”<sup>15</sup>, e consiste da seguinte proposição: assim como a pulga suga o sangue de um homem e de uma mulher, promovendo a união das duas partes sem alteração de seu bem-estar físico ou moral, do mesmo modo o coito fortaleceria a relação amorosa, sem representar pecado ou vergonha para a mulher. O recurso central aqui é a tópica aristotélica de invenção por semelhança, na qual se argumenta por analogia, utilizando a lógica para demonstrar que, se duas coisas são semelhantes entre si em um ou dois acidentes, então serão semelhantes também em outras qualidades<sup>16</sup>; vale lembrar que os poetas cultos tinham vasta instrução em lógica, e que, conforme mostramos, eram exercitados com os *Progymnasmata* de Hermógenes e Aftônio<sup>17</sup>. O uso do lugar-comum (era freqüente a noção, já presente em Aristóteles, de que haveria uma mistura de sangue durante o coito) estabelece o primeiro momento de analogia entre a união promovida pela pulga e o ato sexual dos amantes, facilitando, a seguir, o desenvolvimento do silogismo. Essa operação já está explícita na abertura do poema, abrupta e inesperada como no *asteion* aristotélico: “*Marke but this flea, and marke in this,/ How little that which thou deny'st me is*”. Definindo o poema dentro da retórica de persuasão pelo uso da diácope (*marke / marke*), própria do argumento apelativo, a abertura encena um diálogo entre a *persona* e a amante, ao mesmo tempo em que apresenta a figura da pulga como objeto da metáfora central a ser desenvolvida. O leitor tinha como repertório inúmeros poemas que foram escritos usando a pulga como metáfora, ao longo do século XVI, em emulação a um texto medieval atribuído a Ovídio, e por isso estava ciente do lugar-comum. No entanto, esperava-se que a imitação trouxesse uma novidade, fruto da invenção de imagens agudas, e resultante de um processo de amplificação e desenvolvimento do lugar-comum; como mais tarde Tesouro sistematizaria o preceito, “A cada parto agudo é necessária a novidade, sem a qual a maravilha desaparece e,

<sup>14</sup> *Poems by J.D., op. cit.*, p. 230-231.

<sup>15</sup> *Agudeza..., op. cit.*, p. 168.

<sup>16</sup> O tópico de invenção por semelhança aparece como um dos tópicos demonstrativos comuns na *Retórica* de Aristóteles, sendo utilizado para elaborar a argumentação de um entimema, como é o caso aqui, em *The Flea*. Cf. Aristotle, *Art of Rhetoric, op. cit.*, 2.23. Como veremos mais tarde, Donne lança mão de tópicos do gênero demonstrativo e do deliberativo segundo as conveniências da matéria.

<sup>17</sup> Donne enuncia numa epístola: “I have studied philosophy, therefore marvayle not if I make such accompt of arguments *qui trahuntur ab effectibus*”.

junto com ela, a graça e o aplauso”<sup>18</sup>. A amplificação cumpria a função de desenvolver o argumento (inclusive um lugar-comum) trazendo a surpresa, a correspondência inesperada entre coisas aparentemente dessemelhantes.

Nos versos seguintes de *The Flea* (3-9), há uma colocação da premissa de que a sucção de uma pulga não provoca danos nem perda de virgindade: “*Thou know’st that this cannot be said/ A sinne, nor shame, nor losse of maidenhead*”. A comparação desse instante de união de sangue com a união de um casal no ato sexual, embora ainda implícita, está sinalizada no uso da *repositia*, figura de repetição da matéria com pequena alteração, configurada no espelhamento dos versos 4 e 8: “*our two bloods mingled bee*” e “*one blood made of two*”. A mudança de dois sangues para um sangue unificado permite a colocação seguinte, já indicativa de uma realização do ato sexual vislumbrada pela *persona*: “*And this, alas, is more than wee would doe*”. Vale notar, a propósito, que os versos 9, 10 e 11 contêm figuras que evidenciam o apelo emotivo típico do discurso persuasivo: “*alas*”, “*oh*”, “*yea*”. O momento em que os termos aparecem é significativo, uma vez que o primeiro (“*alas*”) denota lamentação de um fato não-ocorrido; o segundo indica a tentativa de persuasão (“*oh, stay*”); e o terceiro confirma através da ênfase (“*yea more than maryed are*”) uma afirmação essencial para a argumentação seguinte.

Se os versos 1 a 8 tratavam da elaboração do entimema, configurando a premissa primeira do argumento silogístico, os versos 12 e 13 introduzem a premissa segunda do argumento: “*This flea is you and I, and this/ Our mariage bed, and mariage temple is*”. Por meio do símile, marcado pela presença do verbo de ligação unindo A (a pulga) e B (os amantes), e C (o ato da sucção) e D (a união, ou o casamento dos amantes), a *persona* explicita a reciprocidade metafórica implícita desde o início do poema. A diácope no verso 13 (*mariage/ mariage*) marca a ênfase no pacto de união dos amantes, e busca torná-lo legítimo; o espelhamento do verso 11 (“*where wee almost, yea more than maryed are*”) define esse argumento como central para a persuasão, já que a união está “mais” do que consumada. A escolha do símile – segundo Aristóteles, “*similes are metaphors that invite explanation*”<sup>19</sup> – possibilita a explicação nos versos em disposição anafórica que vêm a seguir. A *persona* explica as afirmações que fez sobre a autenticidade da união dos amantes através de duas concessões: “*Though parents grudge, and you, w’are met,/ and cloysterd in these living walls of Jet./ Though use make you apt to kill mee,/ Let not to that, selfe murder added bee,/ And sacrilege, three sinnes in killing three.*” A primeira concessão argumenta nos termos da

---

<sup>18</sup> Tesauro, *op. cit.*, p. 8.

<sup>19</sup> Aristotle, *The Art of Rhetoric*, *op. cit.*, 3.4.

própria metáfora do poema, dando continuidade à analogia entre a união de sangue e o matrimônio, e novamente enfatiza o “fato consumado”, ou seja, o encontro dos amantes à revelia das normas cortesãs consagradas na época. A segunda concessão, no entanto, oferece um dado exterior à argumentação do poema para então reforçá-la; o costume (“*use*”) possibilitaria à amante terminar o encontro, já que este não possui em si mesmo legitimidade do ponto de vista moral. Porém, o poeta engenhosamente “metaforiza” esse costume, transformando-o em morte (da *persona*), suicídio (da amante) e sacrilégio (contra o matrimônio virtual). Dessa forma, a polaridade “bem” *versus* “mal” se inverte, passando a constituir pecado a recusa em “oficializar” a união, negando continuidade a ela (como se fosse um abortamento herético de um ato natural). A diácope (*three/ three*) enfatiza o tamanho do pecado, de novo contribuindo para efetuar a persuasão. Pode-se notar aqui a presença de um paradoxo típico do conceito agudo: se antes o pecado parecia ser a entrega da amante na união carnal, agora o inverso se coloca, e a recusa constitui sacrilégio. Momento alto em termos da agudeza do poema, o paradoxo ainda se torna mais engenhoso quando se percebe que está contido na metáfora central desenvolvida (e mantida, mesmo referencialmente, como agora) ao longo dos versos. O triângulo formado pela pulga e pelos amantes, metaforicamente reunidos pelo sangue, torna-se algo sagrado, e rompê-lo seria pecado. Essa argumentação consolida o desenvolvimento lógico – se pensado relativamente à tópica de causa e efeito, o entimema se fundamenta sobre antecedentes e conseqüências –, preparando para a conclusão que se inicia nos versos a seguir.

George Puttenham define a figura retórica que chama de “*Questioner or inquisitiue*” desta forma: “*There is a kinde of figuratiue speach when we aske many questions and looke for none answere, speaking indeed by interrogation, which we might as well say by affirmation*”<sup>20</sup>. É o que ocorre em *The Flea* nos versos 19 a 22, nas duas colocações interrogativas que parecem interromper o desenvolvimento da argumentação. Lembrando que o poema, em seu diálogo fictício, se endereça a uma interlocutora específica, este é o momento em que se firma o diálogo poeticamente, e a suposta “intromissão” da ouvinte é retoricamente levada para dentro do poema. O verso 19 possibilita a inferência de que o pecado metafórico fora realizado, e o triângulo rompido, com a morte da pulga: “*Cruell and sodaine, hast thou since/ Purpled thy naile, in blood of innocence?*”. A pergunta retórica seguinte já implica o julgamento desse ato, sentenciando a inocência da pulga e antecipando a conclusão do silogismo: “*Wherein could this flea guilty bee/ Except in that drop which it suckt*

---

<sup>20</sup> Puttenham, *op. cit.*, Book III, 176.

*from thee?*”. Os versos seguintes poderiam concluir definitivamente o silogismo, com uma contra-argumentação direta. Ao contrário, porém, Donne utiliza outra figura retórica para amplificar a argumentação (e intensificar a agudeza do conceito), retardando a conclusão: a *paramiologia*, figura de pensamento própria para sustentar um entimema. Puttenham a denomina, por esse motivo, “*figure of admittance*”. Admitindo um ponto frágil na argumentação, o poeta o antecipa, possibilitando assim uma contra-argumentação mais forte. Diante do questionamento de ter matado uma inocente, a interlocutora novamente aparece no poema oferecendo sua defesa: “*Yet thou triumph’st, and saiest that thou/ Find’st not thy selfe, nor mee the weaker now*”. Porém, como aparece em Puttenham, esse recurso visa apenas o fortalecimento da conclusão, já que a própria fraqueza da argumentação é desfeita: “*The good Orator vseth a manner of speach in his perswasion and is when all that should seeme to make against him being spoken by th’otherside, he will first admit it, and in th’end auoid all for his better aduantage*”<sup>21</sup>. O uso de figuras tais como essa evidencia o completo domínio que o poeta tinha das regras previstas para a prática poética, demonstrando ser um hábil artífice. Além disso, sabemos, como temos mostrado, que a presença desse tipo de recurso engenhoso ganhava crédito junto ao público discreto, também conhecedor das regras e juiz da eficácia de seu emprego.

Os últimos versos de *The Flea* promovem uma contra-argumentação fundamentada tanto nas duas premissas do silogismo (mencionadas acima) quanto na “virada” argumentativa elaborada no recurso paramiológico: “*’Tis true, then learne how false, feares bee;/ Just so much honor, when thou yeeld’st to mee,/ Will waist, as this flea’s death took life from thee.*” Lançando mão da tópica de invenção de grau, que considera o “mais” e o “menos” em determinada questão, o poeta argumenta *a fortiori*: se algo não existe onde há mais probabilidade de existir, logo não vai existir onde a probabilidade é menor<sup>22</sup>. Ou seja: se a morte da pulga não representou perda de vida para a amante, então não haverá perda de virtude no momento de entrega sexual. Isto já se anunciava na abertura do poema: “*Marke but this flea, and marke in this,/ How little that which thou deny’st me is*”. Para chegar a essa conclusão, devem ser consideradas as premissas formuladas no silogismo e comprovada sua eficácia argumentativa. Assim, o conceito proposto no poema, fundamentado em proposições, postulados e inferências que sustentam as premissas do silogismo dialético, e ornamentado

---

<sup>21</sup> Ibid., Book III, 190.

<sup>22</sup> Encontra-se esse tópico formulado por Aristóteles, na *Retórica*, como tópico demonstrativo comum que considera as possibilidades e impossibilidades por analogia, servindo para sustentar a argumentação. Cf. Aristotle, *The Art of Rhetoric*, op. cit., 2.19.

por meio de figuras e tropos que lhe garantem a agudeza, pode ser resumido da seguinte forma:

1. a consideração da pulga levará ao entendimento de que é insignificante aquilo que a amante nega ao suplicante. Versos 1 e 2.
2. é postulado que a pulga suga o sangue dos amantes, promovendo uma união “sacramentada”. Versos 3 e 4.
3. a premissa sustenta que não há pecado, vergonha ou perda de virtude nessa união de sangue. Versos 5 e 6.
4. a pulga suga o sangue dos amantes, aproveitando o momento de inchaço físico – a comparação implícita neste verso com a ereção masculina, além de constituir agudeza e marcar o poema dentro do gênero lírico-jocosos, possibilita a colocação seguinte, consolidando a reciprocidade metafórica: “*and this, alas, is more than wee would doe*”. Versos 7, 8 e 9.
5. formulação do apelo (objetivo central da persuasão) para que a relação amorosa se estenda, baseada na metaforização da união de sangues promovida pela pulga; apresentação da justificativa do casamento (união sacramentada). Versos 10 e 11.
6. a segunda premissa, através do símile, transfere as considerações acerca da pulga para o caso dos amantes. Versos 12 e 13.
7. as objeções ao argumento expresso se formulam em duas concessões ligadas pela anáfora. Versos 14 e 15.
8. postulado que metaforiza a ação do término do encontro amoroso, invertendo através do paradoxo o julgamento da situação. Versos 16, 17 e 18.
9. disputa entre a *persona* e a interlocutora, através das interrogativas retóricas, com a objeção formulada de que o pecado reside no rompimento da união de sangue. Versos 19 a 22.
10. contestação desse julgamento com a ressalva de que o rompimento não provocou danos para a integridade física dos amantes. Versos 23 e 24.
11. conclusão do conceito, na qual já se encontra metaforizada a relação entre a pulga e os amantes, e por semelhança todas as atribuições de um e de outro. Por uma relação de A para B, e de C para D, temos: a sucção da pulga não provoca danos morais e os amantes são como a pulga; se a sucção da pulga não altera a integridade física, logo a união sexual (com o compartilhamento de sangue, segundo o lugar-comum) não vai alterar a virtude dos amantes. Versos 25 a 27.



O escrutínio do tópico casuístico e elocutório de *The Flea* certamente era prática prevista de uma leitura culta da poesia da agudeza. Os leitores coetâneos de Donne viam graça em dissecar os poemas e achar, por trás das formulações sobrepostas, os recursos usados para chegar a tamanhas agudezas. Vejam-se, por exemplo, algumas anotações que o cortesão inglês E.K. fez na primeira edição de *The Shepherds Calender*, poema célebre de Spenser:

A patheticall parenthesis, to encrease a carefull Hyperbaton.  
A pretty Epanorthosis in these two verses, and withall a Paronomasia or playing  
with the word.  
An Epiphonema.  
A figure called Fictio [...] <sup>23</sup>.

Era necessário, de fato, propôr aqui uma análise retórica para que se evidenciasse o completo domínio do artífice frente a sua composição. Sem definir o caráter retórico da prática poética do século XVII, dificilmente seria verossímil o seguinte enunciado de um coetâneo: “*La poesía no es otra cosa que imitación*”<sup>24</sup>. Considerando os estilos cultos no século XVII, João Adolfo Hansen expõe de que matéria é formado um conceito:

Como na poesia metafísica inglesa de John Donne, que recicla a convenção aristotélica, como Rosemund Tuve já demonstrou para o ‘Anthea’ de Herrick, mesmo quando a matéria do poema é uma experiência sensorial, a sua causa – como causa final aristotélica – nunca é a representação da mesma por meios empiristas ou realistas, mas uma *aplicação técnica* de imagem. Como um silogismo retórico ou um entimema, a imagem demonstra um conceito da experiência poética da tradição de casos retóricos, ou seja, não expressa nem representa a experiência empírica filtrada nas impressões de uma subjetividade autonomizada. Logo, é imagem sempre regrada como produção de efeitos verossímeis, segundo preceitos da *enargeia* ou *evidentia*, com que a beleza é mimeticamente eficaz <sup>25</sup>.

Assim, em *The Flea*, o conceito versa sobre matéria tirada de um lugar-comum, ou de um dos casos retóricos disputados nos meios cultos da época. A graça reside na agudeza das metáforas, dos enigmas produzidos pela dificuldade de desfazer as transferências, dos símiles que aproximam por analogia os acidentes de coisas distantes entre si, do paradoxo que desafia o senso comum, das figuras que dispõem os argumentos segundo a conveniência; o resultado é o efeito de maravilha capaz de arrebatar o público a quem se destina. A pulga torna-se agudeza na tradução dos significados e na transferência de qualidades distantes das que se

---

<sup>23</sup> Cit. in Buxton, *op. cit.*, p. 5.

<sup>24</sup> Abade de Rute, em *Exámen del Antídoto*, de 1615. Cit. em Luisa López Grigera, “Por la estafeta he sabido / que me han apologizado... (Otra lectura de la polémica en torno de las *Soledades*”. *Mimeo.*, p. 5.

<sup>25</sup> João Adolfo Hansen. “Vieira e os estilos cultos: *UT THEOLOGIA RHETORICA*”, in *Rivista Di Studi Portughesi e Brasiliani*. Roma: Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, p. 51.

pode chamar de seu âmbito próprio de significação. Os argumentos da invenção, nesse caso, são tirados *ab res*, a partir da *coisa* (ou do referente), isto é, da pulga, e das inúmeras possibilidades de correspondência analógica entre os acidentes desse objeto e os acidentes de outros. Diferentemente do que faz nas elegias lascivas, nas sátiras mordazes e nas epístolas em verso, no caso das canções e dos sonetos lírico-amorosos, Donne nem sempre tira os argumentos de *autores*, comprovando que era desejável, no meio culto cortesão, constituir agudezas sem a obscuridade causada por acúmulo de referentes cultos. Assim, “o monarca do engenho” se destaca pela versatilidade, o que explica, em parte, as recorrentes porém diversas retomadas de sua poesia efetuadas ao longo de três séculos e meio.

## 4.2 Donne no gênero satírico

Irasci, rude, et ferinum: parum dixi: certe quidem barbarum est, et prophanum, ullo modo irasci; nisi forte simulato, et Ironice.

GABRIEL HARVEY, 1582

A partir do século XX, alguns estudiosos têm dito que era o Donne satírico que os discretos ingleses conheciam melhor e mais aplaudiam<sup>26</sup>. Por exemplo: em 1616, Ben Jonson compôs uma carta em verso para a condessa de Bedford, Lucy Harrington; junto com ela, mandava cópias manuscritas das sátiras do amigo, conforme a condessa lhe solicitara (“*To Lucy, Countesse of Bedford, with Mr. Donnes Satyres*”). Elogiando nos versos as virtudes de Lucy, Jonson louva também as das sátiras de Donne, anunciando que exigiam destinatários discretos: “*Rare poems aske rare friends*”<sup>27</sup>. Datadas pela crítica entre 1593 e 1598, constam no cânone inglês atual como as primeiras sátiras “formais” escritas na Inglaterra, ao lado das de Joseph Hall<sup>28</sup>. No entanto, antes disso Puttenham já preceituava para esse gênero, e estabelecia o *Piers Plowman* como o primeiro poema satírico em inglês:

There was yet another kind of Poet, who intended to taxe the common abuses and vice of the people in rough and bitter speeches, and their inuectiues were called *Satyres*, and them selues *Satyricques*. Such were *Lucilius*, *Iuuenall* and *Persius* among the Latines, & with vs that wrote the booke called *Piers plowman*<sup>29</sup>.

E inclui também o *Piers Plowman* quando faz sua genealogia de poetas ingleses:

---

<sup>26</sup> Cf. Helen Gardner, *op. cit.*, p. 3-4. Gardner cita estudos que mostram uma quantidade maior de referências feitas às sátiras, no início do XVII, que a poemas de Donne em outros gêneros. Houve a questão da censura feita a alguns versos das sátiras na primeira edição de 1633, desfeita nas edições seguintes. Dryden, que traduziu Juvenal, admirava o Donne satírico, embora não o Donne dos sonetos amorosos. Ben Jonson disse que Donne havia composto “all his best pieces ere he was twenty-five years old”, e cita as sátiras como exemplo de excelência. In Drummond, *op. cit.*, p. 531.

<sup>27</sup> In *The Oxford of Seventeenth Century Verse*, *op. cit.*, p. 153. Do enunciado, infere-se que a condessa é leitora “rara” porque é discreta e saberá apreciar a também “rara” – porque culta e aguda – sátira de Donne. Mas isso é exemplo do preenchimento retórico de lugares previstos; quer dizer, a condessa não precisa ser de fato “leitora rara” para ser enunciada como tal.

<sup>28</sup> Cf. Smith, *op. cit.*, p. 469: “they are the first formal satires written in English [...]”. Smith, quando diz que são as primeiras sátiras “formais”, refere-se de certo ao fato de terem sido divulgadas na época como sátiras, sob o nome “*Satyres of John Donne*”. A hipótese é que circulassem em manuscrito já em 1593. Porém, sabe-se que diversas outras sátiras também já circulavam em manuscrito antes e durante esse período. O esforço orientado para uma formação de cânone, no entanto, leva a crítica a selecionar alguns autores – que continuariam a desenvolver suas “carreiras”, como Marston, Hall e Donne – em detrimento de outros, sempre a partir de critérios alheios às práticas seiscentistas, como veremos adiante.

<sup>29</sup> Puttenham, *op. cit.*, I, 20.

And those of the first age were *Chaucer* and *Gower* both of them as I suppose Knightes. After whom followed *John Lydgate* the monke of Bury, & that nameles, who wrote the *Satyre* called *Piers Plowman*, next him followed *Harding* the Chronicler, then in king *Henry* th'eight times *Skelton*, (I wot not for what great worthines) surnamed the Poet *Laureat*. In the latter end of the same kings raigne sprong vp a new company of courtly makers, of whom Sir *Thomas Wyat* at th'elder & *Henry Earle* of Surrey were the two chieftaines [...]<sup>30</sup>.

O *Piers Plowman*, atribuído a William Longland, data do século XIV, e uma de suas versões foi impressa no século XVI. A motivação de Puttenham para defini-lo como sátira certamente deve à matéria de que trata: é uma invectiva contra abusos entre frades e eclesiásticos em geral; aplicando a fórmula do panegírico de escárnio que se vê em obras populares como *The Canterbury Tales* e *Decamerão*, o *Piers Plowman* sistematiza a censura e a direciona a um objeto particular. Foi usado a partir do fim do século XVI como fonte de argumentos por tratadistas que advogavam o protestantismo intolerante<sup>31</sup>, como se dizia, o que definiu a propagação do texto nos tempos de Puttenham e de Donne. Embora a crítica, então, de forma geral não incluía *Piers Plowman* na lista das primeiras sátiras em inglês, é relevante saber que, à época de Donne, o poema era tido por satírico<sup>32</sup>. O fato incide certamente sobre a legibilidade das sátiras de Donne porque estabelece a autoridade do gênero já dentro do uso inglês.

As sátiras de Joseph Hall foram publicadas pela primeira vez em 1597, época em que estudava na Universidade de Cambridge, sob o nome de *Virgidemiarum*. No prólogo do primeiro livro (são seis, no total), advoga para si o título de primeiro satirista em inglês:

I First aduventure, with fool-hardie might,  
To tread the steps of perilous despight:  
I first aduventure, follow me who list,  
And be the second English satyryst<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Ibid, I, 48.

<sup>31</sup> Chama-se de “protestantismo intolerante” – como aparece inclusive em Donne – a prática específica de defender o anglicanismo como única religião legítima na Inglaterra; trouxe medidas como a expulsão de jesuítas do país, a cobrança de taxas para católicos residentes, entre outras. Lembra-se aqui, também, que os discursos contra o catolicismo se propagaram na Inglaterra após o massacre de São Bartolomeu, na França, e com as disputas contra a Espanha de Filipe II.

<sup>32</sup> Mesmo os críticos modernos que reconhecem *Piers Plowman* como poema satírico o relegam a uma categoria “inferior” de informalidade. Cf., por exemplo, *English Satire*, de James Sutherland: “So far as they may be called satirists, however, the medieval preachers must be looked upon as a school of primitives, whose work reached some sort of culmination in *The Vision of Piers the Plowman*.” Cambridge: Cambridge U.P., 1958, p. 23. Percebe-se que, por trás do qualificativo “primitivo” está a noção de que a sátira inglesa “evoluiu” desde a Idade Média até o século XVIII, quando, para Sutherland e outros, o gênero finalmente se consolidou.

<sup>33</sup> Joseph Hall. *The Complete Poems of Joseph Hall, D.D., Successively Bishop of Exeter and Norwich*. Ed. Rev. Alexander B. Grosard. Manchester: Occasional Issues of Unique or Very Rare Books, vol.IX, 1879, p. 59.

John Marston, poeta que estudava em Oxford, publicou dois livros de sátiras, em 1598 e 1599: *The Metamorphosis of Pigmalian's Image and Certayne Satyres* e *The Scourge of Villanie*; em uma das sátiras, vitupera Hall por ter afirmado sua primazia como satirista. É também de 1598 o livro de sátiras e epigramas de Everard Gilpin, *Skialetheia, or a shadowe of Truth*; Gilpin, como Hall, estudava em Cambridge nessa época, e parece ter sido amigo próximo de Donne. As sátiras de Donne, então, foram compostas numa contingência em que, emulando poetas satíricos do continente, em especial Pietro Aretino, a quem se referem com frequência<sup>34</sup>, poetas do mesmo meio cortesão culto estavam compondo sátiras em verso que seguiam os modelos latinos – Horácio, Juvenal, Pérsio –, mas que tratavam de tópicos contemporâneos. Por isso sustentavam que eram os primeiros poetas satíricos da Inglaterra, o que fazia parte, de forma programada, de um discurso que constituía a legibilidade de suas obras (como cultas e artificiosas). A matéria, o estilo, o objeto de vituperação etc. variam de acordo com o modelo escolhido. O que têm em comum é que legitimam o gênero satírico nos mesmos termos, segundo o discurso autorizado; por exemplo, Gilpin:

The Satyre onely and Epigramatist  
 (Concised Epigrame, and sharpe Satyryst)  
 Keepe diet from this surfet of excesse,  
 Tempring themselues from such licenciousnes.  
 The bitter censures of their Critticke spleenes,  
 Are Antidotes to pestilentiaill sinnes<sup>35</sup>.

E também Marston, no prefácio a *The Scourge of Villanie*: “*the nature of a satyre (which is, under fained private names, to note generall vices)* [...]”, e nos primeiros versos da décima sátira, dedicada ao amigo Everard Gilpin:

From out the sadnesse of my discontent,  
 Hating my wonted jocund merriment  
 (Only to give dull time a swifter wing),  
 Thus scorning scorne, of idiot fooles I sing<sup>36</sup>.

Parte da crítica inglesa, porém, desde o fim do século XIX, tem visto a obra desses satiristas – Donne incluído – como “primitiva”: as sátiras da virada do século XVI para o XVII seriam tentativas mal-sucedidas de firmar, no reino inglês, um gênero que se praticaria

<sup>34</sup> Aretino, que compôs versos satíricos e obscenos no início do século XVI, era autoridade no gênero para os poetas do século XVII inglês, ao lado de Rabelais. Donne e Marston tomam seu nome emprestado para autorizar a obscenidade segundo o decoro. Nota-se, também, que o título do livro de Marston, *The Scourge of Villanie*, lembra o epíteto dado por Ariosto a Aretino: *il flagello dei principi*, que, em inglês, se diz *the scourge of princes*.

<sup>35</sup> Everard Gilpin. *Skialetheia, or a shadowe of Truth, in certayne Epigrams and Satyres*. Proemium.

<sup>36</sup> John Marston. *The Works of John Marston*. Ed. by J. O. Halliwell. London: John Russell Smith, 1856, vol. III, p. 309 e p. 297, respectivamente.

com mais sucesso décadas depois. É quase consenso que Dryden, na virada do século XVII para o XVIII, foi o primeiro satirista “sério” das ilhas britânicas (e, ainda assim, apenas antecipava o “auge” que viria nos séculos XVIII e XIX). Dentre as censuras feitas às sátiras de Hall, Donne, Marston e Gilpin, estas são centrais: os poetas tinham um entendimento incorreto da tradição satírica latina; enxergaram, infelizmente, a obscuridade como particularidade do gênero satírico; compuseram seus versos quando eram ainda muito jovens; daí, não tinham conhecimento de causa, pela pouca experiência de vida, dos vícios que pretendiam denunciar; e “importavam” vícios alheios – italianos, franceses – para tratar do cenário inglês (os retratos da corte inglesa seriam imitações do que se disse sobre as cortes italianas, por exemplo)<sup>37</sup>. Como consequência direta dessa perspectiva crítica, que enxerga uma “evolução” do gênero desde o século XIII até o XIX, as sátiras elisabetanas foram muito menos estudadas do que as compostas a partir do século XVIII (Dryden, Swift, Pope e depois Byron, etc.). Ademais, vê-se que a censura à sátira é semelhante à censura corrente feita à poesia da agudeza do século XVII desde o século XIX: seu suposto “artificialismo” impediria uma voz “verdadeira” ou pelo menos “autêntica” do “eu-poético”; como levar a sério uma sátira que toma “emprestados” temas alheios e parece tratar mais de questões metafísicas que de qualquer outra coisa?

É parte basilar dessa hipótese acreditar que, quando Juvenal compôs suas sátiras, tinha a intenção de apresentar experiências e fatos empíricos de sua vida ao leitor. Deixa-se de lado, com frequência, notar que as sátiras de Juvenal dialogam muito mais com outros textos do que com sua própria sensibilidade. Assim também Horácio: quando trata de uma viagem em que acompanhava Mecenas, se preocupa mais em satirizar um diálogo vulgar entre dois criados que retratar a natureza política da empreitada (quinta sátira do primeiro livro). Os versos de Pérsio, em nossa opinião o modelo central para Donne e Marston<sup>38</sup>, evitam o aprofundamento de questões referentes à contemporaneidade. A censura aos vícios está sempre presente, e a *persona* afirma, no discurso satírico, que são vícios romanos, e que são vícios romanos de seu tempo, e que se poderiam acusar diversos indivíduos de praticar atos

---

<sup>37</sup> Cf. particularmente o livro de James Sutherland, *op. cit.*: “Juvenal and Persius exercised a rather malign influence over the young Elizabethan poets, John Donne, Joseph Hall, John Marston, and Everard Gilpin, who in the last decade of the sixteenth century took to writing formal satires in what they believed to be the high Roman fashion”, mas “the results were not particularly happy”, p. 29-30. Cf. também T. S. Eliot. “*John Marston*”, in *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1959, p. 223: “The satire, when all is said and done, is a form which the Elizabethans endeavoured to naturalize with very slight success; it is not until Oldham that a satire appears, sufficiently natural to be something more than a literary exercise”.

<sup>38</sup> Como o era também para Góngora, segundo o intérprete setecentista: “En la Satyra los dos Argensolas imitan más a Horacio; Quevedo, y D. Luis de Ulloa a Juvenal; Góngora a Persio.” Luis Joseph Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana*. Málaga: 1754, p. 135.

viciosos; no entanto, o tratamento da matéria sempre progride rumo a lugares-comuns não particularizados de vitupério. O latinista inglês G.G. Ramsay dá este exemplo, entre diversos outros:

The opening words of the 4th Satire (*Rem populi tractas?*) suggests a political discourse. “What are the qualifications”, he asks, “with which the budding statesman should provide himself?” But the question is never answered; the Satire turns out to be a purely abstract disquisition on the subject of self-knowledge, dressed up with a pretended application to the case of Alcibiades<sup>39</sup>.

Ramsay porém, escrevendo na década de 1910, assume pressupostos românticos para explicar a suposta “alienação” de Pérsio. Numa abordagem psicologizante, infere que o satirista não tinha “consciência” das verdadeiras causas políticas que provocaram o declínio da moral e, conseqüentemente, da literatura romana: “*For the decline of literature, there is no more authentic testimony than that of Persius; and yet he seems to be quite unconscious of the true causes of that decline*”. E culpa a natureza reclusa do poeta, sua pouca idade e os cuidados feminis que teve (da mãe e das tias, já que o pai morrera muito cedo): “*Persius was a poet of the study, a recluse, full of youthful enthusiasm, living in a retired atmosphere under the shelter of loving female relatives*”. Como se vê, Ramsay não toma a suposta alienação (que é, na verdade, um uso sistemático de lugares-comuns da tópica satírica) de Pérsio como efeito de um estilo artificialmente trabalhado, mas como resultado de circunstâncias de vida. Com argumentos semelhantes, Oliphant Meaton, na introdução a sua antologia *English Satires*, publicada em 1899, condena a “ignorância do mal” em Pérsio, e atribui a “falha” ao temperamento e à vida reclusa do poeta:

[Persius] was the philosophic satirist, whose devotion to Stoicism caused him to see in it a panacea for all the evils which Nero brought on the empire. The shortness of his life, his studious tastes, and his exceptional moral purity all contributed to keep him ignorant of that world of evil which, as Professor Seller has pithily remarked, it is the business of the satirist to know. Hence he is purely a philosophic or didactic satirist. Only one of his poems, the first, fulfills the special end of satire by representing any phase whatever of the life of his time, and pointing its moral<sup>40</sup>.

Pérsio, segundo esse modelo interpretativo, não pôde conhecer os vícios da “vida real”, e assim não os pôde retratar, como deve um satirista. Nesse modelo, não há chance de pensar

---

<sup>39</sup> Juvenal and Persius, *op. cit.*, p. xxix. Diz também que, por este motivo, isto é, por tratar de coisas demasiado abstratas nas sátiras, Pérsio recebeu um lugar inferior a Juvenal na crítica.

<sup>40</sup> *English Satires*, ed. de Oliphant Smeaton. London: The Gresham Publishing Company, 1899. Pensamos que essa interpretação inglesa de Pérsio, pensada no fim do século XIX e começo do XX, define o modo como a crítica lia as sátiras elisabetanas que estivessem filiadas ao estilo de Pérsio, como é o caso, como dissemos, de Donne e Marston, entre outros.

que Pérsio fazia seus retratos a partir de outros retratos já feitos em outros textos – de Lucílio, de Horácio, mas também de fora do gênero satírico, como, por exemplo, da comédia. Acreditando, porém, que Juvenal escrevia a partir de suas próprias experiências – ou seja, acreditando no discurso efetuado pelo poeta – a crítica preferiu elegê-lo como modelo no gênero.

Importa observar a crítica a Pérsio, porque, assim também com os ingleses do século XVII, a crítica tende a fornecer hipóteses psicologizantes ou idealizantes das causas que os levaram a tratar de ou ridicularizar tópicos filosófico-metafísicas no gênero satírico. Em detrimento de uma compreensão que leve em conta as prescrições para o gênero na época e o entendimento particular das virtudes dos modelos a serem imitados – ou seja, critérios intrínsecos a uma poética compartilhada, na qual cabem múltiplas variações –, prefere-se, de modo geral, falar da imaturidade dos satiristas (o que pressupõe, com clareza, que o que devem escrever depende de experiências pessoais) e coisas afins. Como se vê em Sutherland:

They were all young men, too, in their early twenties, when they wrote their satires, and it is hard to believe that they had much first-hand knowledge of the flaming sins that they denounced so tremendously<sup>41</sup>.

E também em Arnold Stein:

Being young and eager to succeed, the Elizabethans were inclined to become intoxicated with the potential power of their chosen weapons, and in trying to follow the Juvenalian tradition they are likely to overvalue the literary rank of satire<sup>42</sup>.

É conveniente lembrar, como vimos, que Sir Philip Sidney – modelo do perfeito cortesão – transitou pelos meios cultos das cortes cristãs quando tinha “apenas” 19 anos, idade em que já dominava latim, grego, francês e italiano (o espanhol ele aprendeu pouco mais tarde, e com o alemão não teve tanta sorte). Para compor sátiras, os ingleses, como os italianos, franceses etc., necessitavam conhecer e dominar as prescrições para o gênero, saber imitar seus modelos de forma adequada, compor discursos autorizados (a vituperação satírica é decorosa), colocar textos em diálogo (por exemplo, encenar uma das fábulas de Esopo para sustentar um conceito agudo; ou dizer “Graco” querendo dizer “liberalismo moral”, como fizeram tantas vezes Juvenal e Donne), fazer analogia de analogias latinas, que é a própria definição de “emulação”. Como vimos, Ben Jonson tinha para si que os melhores poemas de Donne haviam sido compostos quando o “monarca do *wit*” contava menos de 25 anos, o que

---

<sup>41</sup> Sutherland, *op. cit.*, p. 31. Infere-se que as “denúncias” satíricas equivalem a crenças pessoais dos poetas. Embora esse possa, às vezes, ser o caso, não é possível, para o crítico, detectá-lo.

<sup>42</sup> Stein, *Donne's Obscurity...*, *op. cit.*, p. 108.



demonstra, ademais, que o conceito de “maturidade intelectual” não é transistórico. Como Pérsio, também Donne e Marston efetuavam um estilo de vitupério que explorava também tópicos filosófico-metafísicas, sem deixar de lado a mordacidade satírica; e como seus colegas, Donne e Marston escreviam dentro das práticas previstas pela poética da agudeza, embora, como veremos, cada qual com sua escolha de técnicas específicas, e assim formavam analogias a partir de diversos lugares.

Primeiramente, pretende-se aqui fazer um breve estudo das agudezas (fonéticas, morfológicas, sintáticas) particulares das sátiras em verso de Donne. Pela garantia do decoro, o poeta pôde desenvolver tópicos cômico-escabrosas, obscenas, políticas, lascivas, sempre funcionais dentro do gênero. Emprega, em todos os casos, dísticos rimados com o usual pentâmetro iâmbico<sup>43</sup>. Nas sátiras veremos, por exemplo, encenados os vícios na corte a partir de conceitos sempre agudos e metáforas que transferem, engenhosamente, sentidos obscenos a coisas canonizadas na etiqueta social (as roupas, os códigos cortesãos, o amor cortês) e a tipos distintos (o pároco, o oficial da corte, o pseudo-erudito). Destinadas a um público discreto e pertencentes à poesia de estilo mais agudo, as sátiras de Donne foram lidas como obscuras; o que flutuou, é claro, foi o sentido aplicado à obscuridade<sup>44</sup>. O que nos interessa particularmente é que, legitimado pelo gênero, nas sátiras o poeta pôde *cultivar a obscuridade* de forma sistêmica, efetuando agudezas múltiplas; se o verso era obscuro, autorizava-o Pérsio. Assim, além de seus conceitos amplificados agudíssimos, a sátira de Donne é também ornato dialético enigmático; refere (muitas vezes sem nomeá-los) passos de Ovídio, Plínio, Dante, Ariosto etc.; também cita Macabeus, Deuterônimo, os doutores da Igreja, Lutero, Calvino, os papas; vitupera o perfeito cortesão preceituado por Castiglione com um discurso moralista puritano; vivifica os fogos da Inquisição espanhola para advertir contra um discurso puritano. Enfim, a sátira de Donne encena discursos correntes, previstos, discordantes, direcionando a mordacidade decorosa segundo as conveniências da matéria que explora. O vitupério é programado, artificioso, discursivo.

Tópicos satíricos comuns como a perseguição religiosa, o declínio da moralidade, a pobreza indigna dos poetas, as vaidades da corte, a desonestidade dos oficiais, são revestidas

---

<sup>43</sup> O que chamam comumente de *heroic couplets*; os versos são decassílabos heróicos, do ponto de vista da quantidade de sílabas e acento, e pentâmetros iâmbicos do ponto de vista da quantidade de pés e acento. Há, porém, uma escassez marcante de informação sobre versificação e metros nas edições da poesia de Donne, e a terminologia empregada por críticos é a mais variada possível.

<sup>44</sup> Sutherland, por exemplo, qualifica a obscuridade de Donne como algo prejudicial: “In Donne’s satires, the reader goes staggering from one couplet to another, coming up against unexpected objects in the half-darkness and never really sure where the poet is taking him”. *Op. cit.*, p. 33. O coetâneo Ben Jonson, porém, como vimos, entendia a obscuridade de Donne como participante na constituição de sua autoridade, e que os versos obscuros definiam sua recepção.

de uma pertinência contemporânea, e tratadas como males a serem expurgados do “corpo místico”, como diz, da cidade de Londres. Logo na primeira sátira, o poeta estabelece o gênero, seguindo a prática antiga. Assim, encena-se a entrada de um bufão libertino e cômico de súbito em seu gabinete, interrompendo a leitura de coisa séria, grave, como os livros de teologia, de Aristóteles, dos oradores, cronistas e poetas de cada reino cristão; ou seja, encena na fantasia poética a intromissão do gênero satírico<sup>45</sup>, baixo, que se mescla, na convivência, com os gêneros mais altos:

Away, thou fondling motley humorist,  
Leave mee, and in this standing woodden chest,  
Consorted with these few bookes, let me lye  
In prison, and here be coffin'd, when I dye;  
Here are Gods conduits, grave Divines; and here  
Natures Secretary, the Philosopher;  
And jolly Statesmen, which teach how to tie  
The sinewes of a cities mistique bodie;  
Here gathering Chroniclers, and by them stand  
Giddie fantastique Poëts of each land.  
Shall I leave this constant company,  
And follow headlong, wild uncertaine thee?<sup>46</sup>

Instaura-se uma espécie de disputa entre o sério e o cômico, o alto e o baixo, e a *persona*, vestida grosseiramente (“*And in this course attire, which I now weare,/ With God and with the Muses I conferre*”), como se deve segundo a alegoria convencional do gênero, resolve seguir o bufão pelas ruas de Londres, perseguindo vícios, descobrindo monstros. Sabemos, a partir de João Adolfo Hansen, que a sátira seiscentista é híbrida, constituída de duas vozes: a icástica – alta e grave –, e a fantástica – baixa e mista<sup>47</sup>. Assim, a *persona* culta – leitora, como ostenta, das autoridades antigas e contemporâneas – permanece presente ao lado da voz detratora que faz uso das agudezas sórdidas para acusar a deformidade dos vícios. A prática é decorosa e funcional, e faz coexistir no discurso a séria tarefa de advogar a virtude, de um lado, e a linguagem torpe da vituperação, de outro. A partir da primeira sátira, então, o caminho fica livre e autorizado para que as seguintes se desenvolvam decorosamente. Na segunda sátira, a mais obscena, a vituperação é dirigida aos falsos discretos, isto é, aqueles

---

<sup>45</sup> A interpretação psicologizante é corrente na crítica, como mostra a nota do crítico inglês A.J. Smith ao primeiro verso dessa sátira, na edição que fez da “poesia completa” de Donne, em 1971: “the poem leaves us to guess who Donne’s companion is and what he stands for. He may be an aspect of the poet’s own nature, the active man of the world in him as against the retired contemplative man his profession makes him.” *Op. cit.*, p. 471. Assim, o “fondling motley humourist” não é entendido como voz satírica fantástica e convencional, mas sim como uma espécie de “alter ego” do poeta. É o que pensa Andrew Hadfield, em recente artigo sobre a poesia de Donne: “The courtier may be an alter-ego of the poet”. In *The Cambridge Companion...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>46</sup> *Poems by J.D.*, *op. cit.*, 1 ed., p. 325.

<sup>47</sup> Cf. Hansen, *A sátira e o engenho*, *op. cit.*, p. 292, ss.

que fingem saber mais que os outros e ostentam seus títulos sem merecimento; já os poetas, quando discretos autênticos, não possuem benefícios, e vê-se que a pobreza é a única insígnia que carregam. Tomando a prática de roubo de versos, desenvolve-se aqui a censura satírica através de um conceito agudo<sup>48</sup> em estilo cômico-escabroso, o qual encena a apropriação indecorosa de agudezas alheias, produtora de um excremento desfigurado, obsceno, semita, inverossímil, herético:

But hee is worst, who (beggarly) doth chaw  
Others wit fruits, and in his ravenous maw  
Rankly digested, doth those things out-spue,  
As his owne things; and they are his owne, 'tis true,  
For if one eate my meate, though it be knowne  
The meate was mine, th'excrement is his owne:  
But these do mee no harme, nor they which use  
To out-swive Dildoes, and out-usure Jewes;  
To out-drinke the sea, to out-sweare the Letanie<sup>49</sup>

A comicidade vem da própria escabrosidade das palavras (“*maw*”, estômago de animais, aqui aplicado ao homem; “*excrement*”; “*Dildo*”, um falo artificial), mas também do sentido a que se chega depois de realizar as transferências metafóricas. O elemento anti-semita e o herético são ofensas prontas, parte do estoque – ou elenco – comum para a vituperação satírica no século XVII<sup>50</sup>. Na sátira III, mais mordaz que escabrosa ou obscena, a matéria gira em torno da intolerância religiosa, tópica presente no século XVII inglês com alcances políticos; como vimos, a perseguição aos católicos era tema de discursos diversos. A *persona* advoga uma busca contínua pela correta religião, sem compromisso com o catolicismo ou o anglicanismo, e censura o policiamento religioso ostensivo, a corrupção dos oficiais, a presunção afetada etc. Vê-se um conceito muito agudo e versátil nos versos 20-28, porque refere ao mesmo tempo fontes antigas e contemporâneas, unindo-as nos correlatos metafóricos. Utilizando a antítese *gelo e fogo*, desenvolve-se o argumento de que, sofrendo a intolerância, se cai ou nas planícies gélidas da guerra religiosa na Holanda (sendo protestante), ou nas fogueiras da Inquisição espanhola (sendo católico). O enigma, freqüentemente presente no conceito de Donne também nas sátiras, vem no símile das “crianças divinas no forno”, alusão à história bíblica (Daniel, 3:1-29) em que Nabucodonosor joga três crianças ao fogo porque se recusam a professar a fé do tirano. Há também a sutileza engenhosa do apelo ao calor – fogo – das regiões equatoriais, aqui referido apenas metonimicamente pelo termo “linha”:

---

<sup>48</sup> Embora a metáfora do alimento digerido para referir a emulação, seja imitação de Sêneca; cf. *Epistolae morales*, 84.

<sup>49</sup> *Poems by J.D.*, *op. cit.*, 1 ed., p. 329.

<sup>50</sup> *Idem*, *ibid.*

Hast thou couragious fire to thaw the ice  
 Of frozen North discoveries? and thrise  
 Colder than Salamanders, like divine  
 Children in th'oven, fires of Spain, and the line,  
 Whose countries limbecks to our bodies bee,  
 Canst thou for gaine beare? and must every hee  
 Which cryes not, Goddess, to thy Mistresse, draw,  
 Or eat thy poysonous words? courage of straw!<sup>51</sup>

É necessário, como sempre em Donne, desfazer as transferências propostas. A maravilha – venha como espanto, êxtase ou com o ridículo – resulta dos sentidos gerados pelas combinações engenhosas entre os termos. É aguda inclusive a disposição das palavras, que promove a quebra sintática nos versos impedindo a unidade semântica; assim, “*the ice/ Of frozen North discoveries*”; “*thrise/ Colder than Salamanders*”; “*divine/ Children in the oven*”; “*the line/ Whose countries*”; “*every hee/ Which cries not*”; “*draw,/ Or eat*”. Este recurso, que entendemos como parte programática da instauração da obscuridade<sup>52</sup>, era visto na época como forma de se obter agudeza na elocução e beleza no estilo. Herrera, no século XVII, advoga que é virtude quando o poeta tem o domínio da técnica:

No dexaré de traer esta adversión, pues se ofrece lugar para ello; que cortar el verso en el Soneto, como “Quien me dixera, quando en las passadas / Oras [...]” no es vicio sino virtud, i uno de los caminos principales para alcanzar l’alteça i hermosura del estilo; como en el Eroico latino, que romper el verso es grandeza del modo de dezir; [...] Pero quando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud i belleza del pensamiento; procura desatar los versos i muestra con este deslazamiento i partición cuanta grandeza tiene, i hermosura en el sugeto, en las voces i en el estilo... mas este rompimiento no ha de ser continuo, porque engendra fastidio la perpetua semejança<sup>53</sup>.

Ao lado de outros recursos que impediam a leitura fluida dos versos, este rompimento rendeu censuras ao estilo qualificado como “áspero” (*harsh*) das sátiras de Donne, no século XVIII. O poeta Alexander Pope inclusive reescreve as segunda e quarta sátiras, mantendo a matéria e desfazendo acúmulos de agudezas, hipérbatos, irregularidades métricas e quebras sintáticas latinizantes como as que vimos. É interessante mostrar, como faremos, alguns versos

<sup>51</sup> *Poems by J.D., op. cit.*, 1 ed., p. 333.

<sup>52</sup> Algumas elegias de Donne contêm versos assim, mas sem a frequência com que aparece aqui. No entanto, deve-se notar que Chapman, cultivador da obscuridade programática, utiliza bastante esse recurso, assim como Shakespeare em algumas peças. Convém lembrar que, nas traduções para o inglês de versos gregos e latinos, o desmembramento é mais comum, pelo motivo óbvio de que os termos flexionados vão ganhar, em inglês, preposições que os introduzem. Como nos alertou o professor Marcos Martinho dos Santos, o “transbordamento” de um verso a outro, na sátira, é feito para mostrar ora a baixezza do gênero (os versos não são capazes de carregar matéria grandiosa, por isso se fragmentam) ora a habilidade do artífice de falar de coisas mais altas em gêneros baixos.

<sup>53</sup> Cit. in *Teorías Métricas del Siglo de Oro*, de Emiliano Diez Echarri. Madrid: Revista de Filología Española, Anejo XLVII, 1949, p. 166-167.

reescritos por Pope, em que somem os conceitos amplificados de Donne, emblemas da agudeza no início do século XVII, emblemas do “mau-gosto” no início do século XVIII.

É a quarta sátira, no entanto, que dá maior ensejo para se falar em agudezas, obscuridade e dificuldades sintáticas. Vamos, pois, a ela, com mais detalhe de análise. Contendo o dobro de versos que as demais, esta sátira trata dos vícios na corte:

No more can Princes courts, though there be few  
Better pictures of vice, teach me vertue  
(v. 71-72)

No, no, Thou which since yesterday hast beene  
Almost about the whole world, hast thou seene,  
O Sunne, in all thy journey, Vanitie,  
Such as swells the bladder of our court? [...] <sup>54</sup>  
(v. 165-168)

E vitupera em especial o cortesão afetado, cuja discrição é falsa, cujas práticas são imorais etc, em emulação aos latinos que vituperavam tipos sociais análogos. A *persona*, imbuída de sua tarefa de retratista detratador, vai à corte, e assim comete deliberadamente o pecado da luxúria, imoralidade. Sua dura penitência, porém, a redime, e consiste de ter que aturar o diálogo com um cortesão afetado<sup>55</sup>. A sátira, então, narra diálogos nos quais o cômico e o mordaz aparecem na série de equívocos propositais entre as falas de um e de outro. O equívoco, aliás, é artifício apropriado no gênero satírico, como ensina Gracián: “*Son poco graves los conceptos por equívoco, y así más aptos para sátiras e cosas burlescas que para lo sério y prudente*”<sup>56</sup>, e serve bem para efetuar variadas espécies de agudeza, inclusive a enigmática. Aqui, a censura vem sempre como rebaixamento das supostas qualidades do cortesão, como a habilidade de falar muitas línguas, a bajulação pretensamente humilde, a cortesia mal-intencionada no trato com as mulheres. A transformação de virtude em vício é operada nos equívocos dos conceitos que transferem sentidos vis às práticas do cortesão. As referências a autoridades antigas e a eventos e figuras contemporâneas transbordam; produzem o efeito “Torre de Babel” intencionado – e funcional, no caso –, assim como o efeito de obscuridade que estabelece a legibilidade do poema, que deve ser lido de perto, várias vezes, segundo o preceito horaciano. Num passo em que a afetação do cortesão fica evidente, a *persona* processa a vituperação através do rebaixamento de seu alvo, fingindo, no

---

<sup>54</sup> *Poems by J.D.*, *op. cit.*, 1 ed., p. 337.

<sup>55</sup> Em emulação do diálogo da nona sátira do primeiro livro de Horácio, em que a *persona* se vê constrangida por um acompanhante falastrão e afetado. Cf. Horace, *Satires. Epistles. Ars Poetica*. Tr. H. R. Fairclough. Cambridge: Harvard U.P., 1999, p. 105-111. Loeb Classical Library.

<sup>56</sup> Gracián, *Agudeza...*, *op. cit.*, tomo 2, p. 61.

equivoco, entender mal a pergunta que lhe foi dirigida, e ostentando assim sua discrição sobre a inépcia do outro (v. 51-65):

[...] He saith, Sir,  
I love your judgement; Whom doe you prefer,  
For the best linguist? And I seelily  
Said, that I thought Calepines Dictionarie;  
Nay, but of men, most sweet Sir; Beza then,  
Some other Jesuites, and two reverend men  
Of our two Academies, I named; There  
He stopt mee, and said; Nay, your Apostles were  
Good pretty linguists, and so Panurge was;  
Yet a poore gentlemen, all these may passe  
By travaile. Then, as if he would have sold  
His tongue, he prais'd it, and such wonders told  
That I was faine to say, If you'had liv'd, Sir,  
Time enough to have beene Interpreter  
To Babels bricklayers, sure the Tower had stood<sup>57</sup>.

O equívoco ocorre pelo mal uso do termo “lingüista”, isto é, o cortesão mostra-se inepto, e a comicidade da circunstância é efetuada justamente na constatação do ridículo da inépcia. A *persona*, ao contrário, prova sua erudição genuína, demonstrando entender “lingüista” como “*skillful in languages*”<sup>58</sup>. Refere o dicionário de 1502 elaborado por Calepine – poliglota, oferece termos em até onze línguas –, Beza, o teólogo calvinista, que traduzira o Novo Testamento para o latim, alguns jesuítas cultos e dois professores de Cambridge e Oxford. O equívoco é desfeito quando o pseudodiscreto afirma os Apóstolos como melhores “lingüistas”, aludindo à habilidade de falar em muitas línguas no Pentecostes. A *persona* termina a vituperação definindo o néscio cortesão como um possível intérprete da língua babilônica; além de ter sentido detrativo, pela confusão “macarrônica”, como diz, que a constitui, traz também a acusação de heresia, pela falta de fé dos babilônios, segundo a Bíblia. O rebaixamento do cortesão afetado como tipo vicioso efetua-se em vários lugares de invenção: não é discreto, mas vulgar; não é virtuoso, mas pecador; não é prudente, mas falastrão; não é honesto, mas mentiroso etc. A vituperação satírica é proposta como uma censura previsível de tipos viciosos convencionados; por isso a necessidade de investigar as categorias em uso na época que determinam para os discursos o que é vício e o que é virtude. Uma leitura anacrônica comum veria, por exemplo, “sinceridade” como categoria em uso, e verificaria, assim, virtude nas palavras do cortesão quando conta os “bastidores” da vida palaciana sem a menor cerimônia (v. 119-128):

<sup>57</sup> *Poems by J.D.*, op. cit., 1 ed., p. 338-339.

<sup>58</sup> Como aparece no verbete “*linguist*” do dicionário de termos cultos de John Bullokar, de 1616.

He like a priviledg'd spie, whom nothing can  
 Discredit, Libells now 'gainst each great man.  
 He names a price for every office paid;  
 He saith, our warres thrive ill, because delai'd;  
 That offices are entail'd, and that there are  
 Perpetuities of them, lasting as farre  
 As the last day; And that great officers,  
 Doe with the pirates share, and Dunkirkers.  
 Who wastes in meat, in clothes, in horse, he notes;  
 Who loves whores, who boyes, who goats <sup>59</sup>.

Embora, é claro, o relato opere de forma funcional na intenção detratora da sátira, porque pinta a desvergonha na corte, não é verdade que a “sinceridade” (anacronicamente posta em oposição à hipocrisia, por exemplo) resgata o cortesão de seu lugar de vicioso vituperável; ao contrário, reforça esse lugar, porque ele agora é também um “traidor”, além de imprudente, néscio, desonesto, mentiroso. É o que se coloca em seguida (v. 129-136), quando a *persona*, apropriando metaforicamente o episódio ovidiano dos prisioneiros de Circe, se vê espantado sob o risco de ser conjurado um traidor:

I more amas'd than Circes prisoners, when  
 They felt themselves turne beasts, felt my selfe then  
 Becomming Traytor, and mee thought I saw  
 One of our Giant Statutes ope his jaw  
 To sucke me in; for hearing him, I found  
 That as burnt venome Leachers do grow sound  
 By giving others their soares, I might growe  
 Guilty, and he free [...] <sup>60</sup>.

É assim, de forma acumulativa, que as agudezas são processadas na sátira donneana: na agudeza metafórica dos versos que encenam escabrosamente a mandíbula gigante da lei; no símile agudo, e também escabroso, do lascivo que se livra da sífilis contaminando o outro; menos comicidade aqui, e mais horror. Como vimos na lírica amorosa e elegíaca, na sátira de Donne as agudezas igualmente se sobrepõem – agudezas de outra espécie, como nos ensina Gracián, mas sempre engenhosas –, operando o efeito de obscuridade e constituindo o conceito que gera a maravilha.

Em outros versos (74-80), a agudeza vem num conceito cômico-escabroso em que, respondendo ao apelo de falar de reis, a *persona* refere o cemitério real, no qual se pode conversar copiosamente sobre o assunto, se se pagar pela atenção do coveiro:

He, like to a high strecht lute string squeakt, O Sir,  
 'Tis sweet to talke of Kings. At Westminster,  
 Said I, The man that keepes the Abbey tombes,

<sup>59</sup> *Poems by J.D.*, op. cit., 1 ed., p. 339. Pope suprime a obscenidade do último verso. Cf. Pope, op. cit., p. 39.

<sup>60</sup> *Poems by J.D.*, op. cit., 1 ed., p. 340.

And for his price doth with who ever comes,  
 Of all our Harries, and our Edwards talke,  
 From King to King and all their kin can walke:  
 Your eares shall heare naught, but Kings; your eyes meet  
 Kings only; The way to it is Kingstreet<sup>61</sup>.

Além da agudeza operante na sutileza do conceito que impõe as analogias pelo símile, nota-se de pronto que a elocução também é aguda: o primeiro verso mimetiza a fala rechinante do afetado (“*a high strecht lute string squeakt, O Sir/ ‘Tis sweet to talke of Kings*”); o equívoco *kin can / king can* encena na sutileza cadáveres ambulantes (“*all their kin can walke*”); na estrutura do pentâmetro iâmbico, o acento recai sempre em “*king*”; há uma dificuldade programática nas passagens de turno do diálogo etc.<sup>62</sup>. Aparecem, aqui, em todo momento, os tipos de “agudeza verbal” e de “agudeza de artifício” definidos por Gracián, em que a sutileza do engenho do autor não compõe apenas o conceito, na perspicácia da invenção, mas sobretudo as palavras, os equívocos, as repetições geradoras de sentido. Em outros versos (207-218), é também a repetição funcional de um termo que faz agregar sentidos diversos a ele, amplificando o conceito. No caso, continua-se a vituperação do cortesão afetado, agora atingindo a descompostura que transforma em vício a etiqueta do tratamento cortês:

So in immaculate clothes, and Symetrie  
 Perfect as circles, with such nicetie  
 As a young Preacher at his first time goes  
 To preach, he enters, and a Lady which owes  
 Him not so much as good will, he arrests,  
 And unto her protests protests protests  
 So much as at Rome would serve to have throwne  
 Ten Cardinalls into the Inquisition;  
 And whisperd by Jesu, so often, that a  
 Pursevant would have ravish’d him away  
 For saying of our Ladies psalter; But ‘tis fit  
 That they each other plague, they merit it<sup>63</sup>.

<sup>61</sup> Idem, *ibid.*

<sup>62</sup> Quando reescreve esses versos, Pope remove os hipérbatos; retira o equívoco de “*kin can walk*” e o excesso de repetições do termo “*king*”; moraliza a referência jocosa, em Donne, aos reis, atribuindo-lhes o epíteto de “verdadeiros”; desfaz a sobreposição metafórica suprimindo os versos intercalados, como “*And for his price doth with who ever comes*”; etc. Mas mantém a invenção quase intacta. Cf. Pope, *op. cit.*, p. 33:

At this, entranc’d, he lifts his Hands and Eyes,  
 Squeaks like a high-stretch’d Lutestring, and replies:  
 “Oh ‘tis the sweetest of all earthly things  
 “To gaze on Princes, and to talk of Kings!”  
 “Then happy Man who shows the Tombs!” said I,  
 “He dwells amidst the Royal Family;  
 “He, ev’ry Day, from *King to King* can walk,  
 “Of all our *Harries*, all our *Edwards* talk,  
 “And get by speaking Truth of Monarchs dead,  
 “What few can of the living, *Ease and Bread.*”

<sup>63</sup> *Poems by J.D.*, *op. cit.*, 1 ed., p. 341.



A surpresa do conceito vem com o símile que estabelece analogia entre o cortesão e um pregador, estabelecendo, a partir da relação, metáforas que trazem também censuras à intolerância religiosa (denúncia da voz icástica). A dama protesta, o cortesão protesta contra seus protestos, num acúmulo do termo que para a Inquisição católica seria a mais óbvia evidência de protestantismo; por sua vez, os sussurros “por Jesus!” alertariam o policiamento protestante, constituindo prova de um catolicismo mariano. O engenho e a versatilidade de Donne são notáveis nesse trecho de altíssima agudeza, exemplar da variedade de técnicas de que o poeta lança mão para produzir a maravilha múltipla: surpresa, comicidade, malícia, espanto<sup>64</sup>. Como preceitua Gracián, a variedade com artifício produz a maravilha: “*la variedad, gran madre de la belleza*”<sup>65</sup>. Ratificando a versatilidade do poeta, os versos que vêm a seguir (187-194) efetuam a agudeza noutra chave, embora com o mesmo engenho. Também incidentes sobre a descompostura viciosa na relação entre os sexos, estes versos encenam na metáfora tirada de matéria contemporânea – embarcações, piratas, o pigmento vermelho trazido das expedições à América – o ornato dialético dificultado programaticamente pelo hipérbato, pelas elisões de verbo e artigo etc.:

[...] Now,  
 The ladies come; As Pirats, which doe know  
 That there came weak ships fraught with Cutchannel,  
 The men board them; and praise, as they thinke, well,  
 Their beauties; they the mens wits; Both are bought.  
 Why good wits ne’r weare scarlet gownes, I thought  
 This cause, These men, mens wits for speeches buy,  
 And women buy all reds which scarlets die<sup>66</sup>.

Decorosa no gênero satírico, a metáfora obscena transfere para o galanteio cortesão sentidos grosseiros; os homens “embarcam” nas mulheres, que são “fracas embarcações” carregadas de vermelho (“*cutchannel*”). A beleza feminina é falsa, comprada; o engenho masculino é falso também, comprável. Aí se chega na conclusão do ornato dialético: não se vêem engenhosos autênticos vestidos de purpúreas túnicas, porque maus cortesãos lhe roubam o engenho, e as mulheres, a cor vermelha; despojam-no da dignidade que merecem todos os virtuosos. A agudeza reside, nesse caso, principalmente na perspicácia do pensamento, na

---

<sup>64</sup> Que não são qualidades transistóricas, como comprova a supressão do conceito agudo nos versos reescritos por Pope. No caso do “*protests, protests, protests*”, ficou assim, em Pope: “*Let but the Ladies smile, and they are blest;/ Prodigious! how the Things Protests, Protests*”. Pope, *op. cit.*, p. 47. A propósito da censura setecentista da alegoria aguda do Seiscentos, explica João Adolfo Hansen: “O neoclassicismo *apaga* a alegoria, tornando-a praticamente literal, imediatamente reconhecível, principalmente porque repropõe a alegoria aristotelicamente como ‘definição ilustrada’”. Hansen, *Alegoria...*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>65</sup> Gracián, *Agudeza...*, *op. cit.*, p. 49, tomo 1.

<sup>66</sup> *Poems by J.D.*, *op. cit.*, 1 ed., p. 341.

sutileza da invenção: reforça a voz icástica da censura satírica, porque mostra o dano que o vício traz aos homens de bem. E continua, ao mesmo tempo, a vituperação da voz fantástica na agudeza verbal das palavras cômicas, obscenas.

Os últimos versos da quarta sátira (237-244) encenam na metáfora da água benta que redime os pecados do mundo a função da voz icástica:

[...] Preachers which are  
Seas of Wit and Arts, you can, then dare,  
Drowne the sinnes of this place, for, for mee  
Which am but a scarce brooke, it enough shall bee  
To wash the staines away; Although I yet  
With *Macchabees* modestie, the knowne merit  
Of my worke lessen: yet some wise man shall,  
I hope, esteeme my writs canonical<sup>67</sup>.

Com a modéstia de Macabeus<sup>68</sup> e sem a prerrogativa dos grandes pregadores, a *persona* satírica vê como ajustada a sua tarefa de apresentar, no vitupério, os pecados que infectam a corte. A agudeza dos versos reside numa operação sutil dos lugares de invenção que envolvem (1) o conhecimento do que está no trecho referido de Macabeus para que a modéstia afetada e requerida se efetue; (2) o fato de o livro de Macabeus ser tido como apócrifo no Protestantismo; (3) o equívoco que se realiza nas diferentes acepções de “canônico”: (a) entendido como não-apócrifo, o que estabelece a oposição do poema ao livro de Macabeus e, num segundo nível, à modéstia que expressa, e (b) entendido como autoridade, isto é, o poema passa a ser modelo para composições no mesmo gênero<sup>69</sup>. No conceito, as sucessivas metáforas que se sobrepõem mantêm a referência à matéria religiosa, pertencente ao léxico eclesiástico; mas transferem sentidos distintos dependendo da leitura que se faz dos equívocos propositais no nível elocutório. Assim, “*brooke*” pode significar “riacho”, e aí pertence ao campo semântico da metáfora dos pregadores que, sendo “mares de erudição”, “afogam” (“*drown*”) os pecados do mundo; daí tira-se que a *persona* é apenas, em comparação, um “riacho escasso” (“*scarce brooke*”, onde se lavam roupas), que se limita a “lavar as manchas” (“*wash the staines*”) superficiais. Há ainda na época, porém, o uso corrente de “*brooke*” como verbo, no sentido de “suportar”, “tolerar”; o modo passivo gera o substantivo “tolerante”, “que suporta”, “que sofre”<sup>70</sup>. Nesse caso, o termo, dentro da metáfora,

<sup>67</sup> *Poems by J.D.*, *op. cit.*, 1 ed., p. 345.

<sup>68</sup> A referência é à passagem de 2Macabeus 15:38: “Se está boa a composição e logrou feliz êxito, é o que eu desejava; se pouco valor tem e não excede a mediocridade, foi o que pude fazer”. Esses dizeres expressam bem a modéstia afetada da *persona* autoral seiscentista, obrigatória em qualquer prólogo ou epílogo da época.

<sup>69</sup> Há ainda outras acepções que se poderiam explorar, ainda dentro da metáfora litúrgica.

<sup>70</sup> Cf., por exemplo, o dicionário de Cotgrave (1611), que dá essa acepção a “*brooke*”: “*to endure, sustaine, suffer*”; também o de Thomas Thomas (1587): “*to beare or suffer*”.

pertence ao campo semântico religioso, enfatizado ao longo de todas as sátiras, e coloca a *persona* como “tolerante” e “sofredora”, ou seja, que sofre as imposições do protestantismo, que tem de pagar propinas aos oficiais cortesãos (como se encena num episódio desta quarta sátira, v. 149-150: “*But he is gone, thanks to his needy want/ and the prerogative of my Crowne*”) etc; desta forma, a *persona* fica em oposição aos pregadores, que não sofrem, mas impõem sofrimentos. Donne é hermético nas sátiras, certamente, e a agudeza vem de muitos lugares, como efeito do engenho versátil do poeta de proceder analogias distantes e acumuladas, do processo da *inventio ab auctors* e a partir do nível elocutivo sempre agudo. Caberia aqui empregar a definição de Gracián do que chama de “agudeza mista”; como vimos na estrofe acima, pode-se tirar mais de um conceito a partir das diversas transferências feitas. Diz Gracián: “*Otra hay agudeza mixta, monstro del concepto, porque concurren en ella dos o tres modos de sutileza, mezclándose las perfecciones y comunicándose las esencias*”<sup>71</sup>. Para Gracián, é Góngora o mestre das agudezas mistas; Donne, eleito o “monarca do *wit*”, lança mão de técnicas análogos para efetuar a multiplicidade aguda.

Muito ainda se poderia apresentar em termos de agudezas presentes nessa quarta sátira de Donne. No entanto, o que se procurou mostrar aqui é bem representativo da quantidade de espécies de agudeza que o *wit* de Donne é capaz de efetuar nos conceitos. A quinta e última sátira, segundo o *corpus* normativo<sup>72</sup>, é curta, e estende a matéria da quarta. Começa referindo *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, para argumentar que a matéria da sátira não deve provocar o riso, mas a piedade:

Thou shalt not laugh in this leafe, Muse, nor they  
Whom any pittie warmes; He which did lay  
Rules to make Courtiers, (hee being understood  
May make good Courtiers, but who Courtiers good?)  
Frees from the sting of jests all who in extreme  
Are wreched or wicked: of these two a theame  
Charity and liberty give me<sup>73</sup>.

Pela antimetábole (“*good Courtiers*”, “*Courtiers good*”), a *persona* intromete a censura satírica presente nos poemas precedentes: a vituperação destina-se ao mau cortesão. Segundo nos mostra Peter Burke, em *As Fortunas d’O Cortesão*, esse tipo de censura invectiva direcionada ao livro de Castiglione era comum na segunda metade do século XVI,

<sup>71</sup> Gracián, *op. cit.*, p. 61, tomo 1.

<sup>72</sup> Porque o estabelecimento do que é sátira ou não no *corpus* da poesia de Donne é questionável; há, por exemplo, o poema satírico *Upon Mr. Thomas Coryats Crudities*, parte de uma série de sátiras encomendadas feitas por vários poetas para a ocasião da publicação das histórias de Coryat. Há também o *The Progress of the Soul*, poema satírico que denuncia heresias.

<sup>73</sup> *Poems by J.D.*, *op. cit.*, 1 ed., p. 346.

especialmente no círculo dos “*university wits*”, isto é, dos poetas que estudavam em Cambridge e Oxford<sup>74</sup>. É o caso, como dissemos, de Everard Gilpin, que em *Skialetheia* satiriza a corte de modo semelhante, embora o estilo adotado seja outro<sup>75</sup>. John Marston também, em *The Scourge of Villanie*, evoca o “*perfum’d Castilio*”<sup>76</sup> como sinônimo de cortesão afetado. O argumento, no caso da sátira de Donne, serve apenas para rebaixar ainda mais a figura vituperada, qualificando-a como um ser “ignóbil, vil” (“*wreched*”) e pernicioso, mau (“*wicked*”). Ao que concerne a voz icástica, moralizante, não se deve rir desses seres de extrema desgraça. Ao que concerne a voz fantástica, por outro lado, há liberdade para se fazer o que quiser com o objeto de vitupério, justamente porque é extremamente desgraçado. Na agudeza do paradoxo, a sátira continua com agudezas cômico-escabrosas que retratam os cortesãos oficiais e seus bajuladores como estômago e excremento do mundo, respectivamente: “[...] *officers/ Are the devouring stomacke, and Suiters/ The excrements, which they voyd*” (v. 17-19).

Introduzindo, porém, as metáforas dos versos citados acima, há um longo conceito amplificado, que convém comentar aqui por sua agudeza composta e também porque constitui um entimema recorrente em Donne, trabalhado a partir de técnicas diversas em diferentes poemas. Está nos seguintes versos (9-16):

[...] If all things be in all,  
As I thinke, since all, which were, are, and shall  
Bee, be made of the same elements:  
Each thing, each thing implyes or represents.  
Then man is a world; in which, Officers  
Are the vast ravishing seas; and Suiters,  
Springs; [...]<sup>77</sup>

No lugar-comum metonímico do século XVII de que a parte está no todo e o todo em cada parte, o homem é um “mundo”; mas é, também, o “pó”, ou seja, o ínfimo, numa relação metonímica em que a contradição não fere a lógica proposta, mas a constitui. O que, para o setecentista Samuel Johnson, como vimos, é prova do “engenhoso absurdo” e da “pior das confusões” da poesia da agudeza, para o juízo seiscentista é ornato dialético e, no caso de Donne, agudíssimo, porque transfere de forma apropriada e sutil sentidos conflitantes às

<sup>74</sup> Cf. Burke, *As Fortunas...*, *op. cit.*, p. 125 ss. Por se tratar do retrato mais popular do âmbito cortesão, o tratado de Castiglione é evocado nas sátiras como um lugar de vituperação facilmente identificável.

<sup>75</sup> Mostraremos mais adiante que Donne, dentre os satiristas mencionados aqui, persegue com maior sistematicidade o efeito obscuro gerado pela sobreposição de conceitos e agudezas, como também o faz no caso do ornato dialético enigmático em outros gêneros.

<sup>76</sup> Marston, *op. cit.*, p. 242. Cf. também: “*You, Castilio/ I pray thee let my lines in freedome goe/ Let me alone, the madams call for thee./ Longing to laugh at thy wits poverty.*”, p. 243, entre outras ocorrências.

<sup>77</sup> *Poems by J.D.*, *op. cit.*, 1 ed., p. 346.

coisas nomeadas. O entimema dessa sátira traduz bem a lógica que em outro poema está pressuposta:

Though God be our true glasse, through which we see  
All, since the beeing of all things is hee,  
Yet are the trunkes, which doe to us derive  
Things, in proportion, fit by perspective,  
Deeds of good men; for by their living here,  
Vertues, indeed remote, seeme to be neare<sup>78</sup>.

Nesses versos, que suscitaram a excelente pergunta de Johnson – “*Who but Donne would have thought that a good man is a telescope?*” –, fica evidente que “cada coisa implica ou representa”, seguindo a lógica das analogias. Assim, os homens virtuosos são figuras proporcionais da virtude; são telescópios que trazem para perto (âmbito terreno) algo que reside muito longe (âmbito divino). É imprescindível subordinar as metáforas de Donne a esse sistema operante de representação, pois as proposições subentendidas (ou elididas) nos entimemas presumem o lugar-comum ou a convenção poética como argumentos válidos e verossímeis. No caso da quinta sátira, é também somente por meio do que jaz subentendido no entimema que as metáforas adquirem sentido. Como vimos, o homem é um “mundo”, porque é “parte do todo” e, portanto, é em si um “todo”; os oficiais são o “estômago” e os bajuladores são os “excrementos” do mundo, numa relação de sinédoque que desmembra e depois reúne os correlatos metafóricos. A *persona* dá continuidade a esse lugar lógico-dialético ao longo da sátira, atribuindo sentidos vários aos objetos vituperados a partir das transferências metafóricas. Nos versos seguintes (23-27), os oficiais são desonestos; adulteram as leis e subjagam os fracos pela força de seu vício:

They are the mills which grinde you, yet you are  
The winde which drives them; and a wastfull warre  
Is fought against you, and you fight it; they  
Adulterate lawe, and you prepare their way  
Like wittals; th’issue your owne ruine is<sup>79</sup>.

Os bajuladores (“*Suitors*”, que pleiteam cargos e favores) são o vento que faz mover os moinhos que o oprimem; são como os maridos enganados (“*wittals*”), que recebem o fruto (“*issue*”) da traição que os arruína. Na metáfora dilatada – aqui em versos de sintaxe desmembrada, que prolongam os períodos como se fossem um discurso deliberativo da oratória, pois, na fantasia poética, de fato deliberam – a agudeza é efeito da sobreposição dos

---

<sup>78</sup> *Obsequies to the Lord Harrington*, de 1614. *Poems by J.D.*, op. cit., 1 ed., p. 140.

<sup>79</sup> *Idem*, p. 346.

sentidos. Nos entimemas dos versos, cuja equação é a:b::c:d, as proposições são elididas, gerando a agudeza de espécie enigmática. Ao mesmo tempo, os versos dependem, para a geração do sentido composto, daquele primeiro conceito, o “da parte pelo todo”, que lhes atribui um sentido completo dentro da proposição dialética do poema: a *persona* pretende achar, no mundo, o que melhor figura os vícios do desonesto e do subornado, figuras que eles presentificam – não num nível simbólico, mas representativo. As agudezas dessa sátira, como nas anteriores, são efeito do processamento múltiplo de transferências propostas nos entimemas. Nos últimos versos, a voz icástica domina, e estabelece a censura numa espécie de final moralizante, referindo as Fábulas de Esopo como lugar de invenção paradigmático. Vituperando o cortesão bajulador, conivente com as regras vis impostas a ele, a *persona* faz a profecia:

O wretch that thy fortunes should moralize  
Esops fables, and make tales, prophesies.  
Thou’art the swimming dog whom shadows cosened,  
And div’st, neare drowning, for whats vanished<sup>80</sup>.

A voz icástica mais uma vez se impõe no fechamento da sátira, estabelecendo o tom moralizante que suspende o riso fantástico. A cena posta em ação evoca a fábula do cão que mergulha num rio e quase se afoga, desejando o osso que sua própria sombra projetava. Censura da vã cobiça, esses versos apropriam-se da tópica comum também encontrada na primeira sátira de Horácio, e que trata justamente do engano causado pelo excesso de ambição autodestrutiva<sup>81</sup>.

A explicitação da voz icástica e de suas funções em momentos-chave das sátiras marca uma diferença basilar de estilo entre Donne e, por exemplo, John Marston. Em *The Scourge of Villanie*, Marston elege a voz fantástica (e suas funções de vitupério) como predominante em todos os momentos. Pretende, com isso, filiar-se ao estilo “*crabby*”, como diz, dos satiristas mais mordazes e ferinos. A voz icástica está sempre presente implicitamente nas sátiras, sem dúvida, mas fica apenas explícita nos prólogos ou dedicatórias, em que se tematiza a proposta moralizante da poesia satírica, conforme o costume antigo. Suas sátiras referem figuras particulares da cena londrina e casos contemporâneos de forma continuada, sistêmica. Assim,

<sup>80</sup> *Poems by J.D., op. cit.*, 1 ed., p. 349.

<sup>81</sup> A tópica, desenvolvida a partir da mesma fábula, também pode ser lida num soneto de Fulke Greville, um poeta que, como vimos, formulava a obscuridade de forma semelhante a Donne. A última estrofe do soneto, que tem igualmente uma proposta moralizante, abre com os seguintes versos: “Whereby, like Esops dogge, men lose their meat./ To bite at glorious shadowes, which they see”. Soneto 78 de *Caelica*. E também em Marston: “Yee scrupulous observers, goe and learne / Of Aesops dogge; meate from a shade discerne”. Veja-se, na recorrência do lugar inventivo, que as agudezas não precisam ser “originais” (segundo a significação romântica) para surtir os efeitos de maravilha, pois o que vale é a variação elocutiva e dos argumentos.

encontram-se censuras ao estilo suave e menos agudo da obra central de Spenser, constituindo, no contraste, a própria legibilidade de seus versos como *mais aguda*:

Goe buy some ballad of the Faery King,  
And of the begger wench, some roguie thing,  
Which thou maist chaunt unto the chamber-maid  
To some vile tune, when that thy maister's laid<sup>82</sup>.

E também aos jovens estudantes de Direito dos *Inns of Court* (“*that last day did beginne/ To read his little*”), aos velhos que afetam erudição levianamente (“*That never turn'd but browne tobacco leaves*”), aos cortesãos perfumados que seguem a última moda (“*whose sole repute/ Rests in his trim gay clothes*”) etc. A vituperação sistemática de diversos tipos de leitor está em conformidade com o título dado à sátira: *In Lectores prorsus indignos*. A tópica da despreocupação em agradar, dada a needade do público, aparece em todo momento nessas sátiras de Marston, o que possibilita a predominância, como dissemos, da vituperação da voz fantástica, que insistentemente censura todos os potenciais leitores-juizes da obra. Segundo nosa hipótese, essa escolha de estilo e tópica nas sátiras de Marston motivou a crítica de T. S. Eliot de que não seriam sérias, mas apenas “*literary exercises*”<sup>83</sup>; isto é, teriam sido feitas para integrar o cenário juvenil de acusações múltiplas formado pelos estudantes de Cambridge e de Oxford. Mas há, ainda, a epígrafe do livro a ser considerada; trata-se de um verso da primeira sátira de Pérsio, que diz: “*nec scombros metuentia carmina, nec thus*”<sup>84</sup>. Ou seja, além de detratar os leitores vulgares, o discurso satírico orienta para uma “auto-difamação”, constituindo-se o gênero baixo – que, ao contrário do gênero elevado, está desobrigado a tratar de coisas grandiosas. A funcionalidade da epígrafe está em “desarmar” a censura feita ao verso satírico, e estabelecer que os critérios de julgamento desses versos não podem equivaler ao de versos sobre matéria elevada. Marston, assim, impõe-se a séria tarefa de prescrever o lugar do gênero satírico no cenário da poesia culta de seu tempo, seguindo modelos antigos.

A leitura que Marston, ao lado de diversos contemporâneos, fazia das sátiras de Pérsio, porém, explica por que, ao se filiar ao estilo do satirista latino, Marston tenha optado pela vituperação sistêmica. Levando em conta os enunciados do prólogo a *The Scourge of Villanie*,

---

<sup>82</sup> Marston, *op. cit.*, p. 243. Spenser era freqüentemente identificado como compositor de versos que agradam mais aos ouvidos do que à inteligência de seu público. É a censura que se faz aqui: esse tipo de poesia é feito para cantarolar apenas. No vitupério satírico, agregam-se sentidos detratores à censura: são serventes vulgares (“*chamber-maid*”) os leitores de Spenser; o cantarolar é vil (“*vile*”); a encenação se passa em circunstância indecorosa (“*when that thy maister's laid*”) etc.

<sup>83</sup> Eliot. “*John Marston*”, *op. cit.* p. 223.

<sup>84</sup> Juvenal and Persius, *op. cit.*, p. 320, v. 43.

sem qualquer preocupação em qualificá-los como “verdadeiros” ou “corretos”, percebe-se que Pérsio aparece como um satirista antigo que censura vícios particulares de forma feroz e obscura: “*Persius is crabby, because auintient, and his jerkes (being perticularly given to private customes of his time) dusky.*” Assim, considerando o discurso, infere-se que, para estar ao lado de Pérsio, Marston teria de buscar artifícios que tivessem como efeito a mordacidade e a obscuridade, e procurar a vituperação contínua de vícios particulares tirados do elenco de lugares-comuns do gênero. A partir dessa perspectiva, adquire um sentido específico dentro do discurso do prólogo a série de ressalvas que Marston faz para justificar por que não seguiu uma das particularidades do estilo de Pérsio: a obscuridade do conjunto, ou seja, aquela efetuada tanto no nível da elocução quanto no da invenção. Usando argumentos contrários aos de Chapman – como os que vimos, a favor da obscuridade programática –, Marston entende que não se deve perseguir o efeito obscuro na invenção, mas que este é decorrente do intervalo semântico que separa os antigos de seu tempo; a dificuldade em entender as referências a fatos e figuras contemporâneos coloca em xeque a apreensão exata dos sentidos mobilizados por Pérsio nas sátiras. É o que vemos neste enunciado: “*had we then lived, the understanding of them had beene nothing hard*”<sup>85</sup>. Por isso, sustenta que a dificuldade dos conceitos não deve ser programática, e censura (em palavras quase idênticas às que Chapman usa para defender o contrário, em especial a elocução “*palpable darke*”) os que louvam a obscuridade excessiva:

Knowe, I hate to affect too much obscuritie and harshnesse, because they profit no sense. To note vices, so that no man can understand them, is as fond as the French execution in picture. Yet there are some (too many) that thinke nothing good that is so curteous as to come within their reach. Tearing all Satyres bastard which are not palpable darke, and so rough writ that the hearing of them read would set a mans teeth on edge [...]

Demonstrando, porém, completo domínio das regras preceituadas para a sátira em seu tempo, Marston afirma que não deixará de seguir o decoro específico do gênero em que escreve; apenas compreende que a afetação de simplicidade em suas invenções se contrapõe à obscuridade do estilo de Pérsio por uma contingência intransponível – a do tempo. E efetua aquilo que Stein chamou de “obscuridade sintética”, isto é, a aspereza da elocução traz um bombardeio de referências contínuas, ligadas umas às outras pelo artifício das figuras de sintaxe; não há, propriamente, conexão entre conceitos – como vimos, o tempo todo, em Donne –, mas uma série de curtos conceitos que condensam o sentido em si mesmos. A título

---

<sup>85</sup> Marston, *op. cit.*, p. 246.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 245.



de exemplo, tomam-se estes versos em que a *persona* de Marston vitupera as sátiras de Hall; pertencem à sátira *Stultorum plena sunt omnia*, dedicada a Gilpin (referido como “Ned”)<sup>87</sup>:

Smart jerke of wit! Did ever such a straine  
Rise from an apish schoole-boyes childish braine?  
Dost thou not blush, good Ned, that such a sent  
Should rise from thence, where thou hadst nutriment?  
Shame to Opinion, that perfumes his dung,  
And streweth flowers rotten bones among!  
Juggling Opinion, thou inchaunting witch!  
Paint not a rotten post with colours rich.  
But now this juggler, with the worlds consent,  
Hath half his soul; the other, complement,  
Mad world the whilst. But I forget mee, I,  
I am seduced with this poesie,  
And, madder then a bedlam, spend sweet time  
in bitter numbers, in this idle rime<sup>88</sup>.

Ao contrário de Donne, então, Marston acumula censuras; enquanto a tópica permanece, os referentes mudam. Não se vêem conceitos amplificados como em Donne, mas lugares inventivos condensados em um ou dois versos, com transição abrupta de um a outro. A obscuridade, presente no nível da elocução, reside na dificuldade de seguir a disposição dos argumentos. Assim, efetua-se o equívoco, em que o termo “*juggler*” (“*But now this juggler*”), por exemplo, pode ser aplicado tanto à Opinião (“*Juggling Opinion*”) quanto ao autor vituperado – no caso, Joseph Hall<sup>89</sup>. Como dissemos, a agudeza vem daí, e também a evidência do engenho perspicaz de Marston. Como argumenta, não faltarão mordacidade e vituperação sistemáticas, presentes na “substância” de suas sátiras:

I will not deny there is a seemely decorum to be observed, and a peculiar kinde of speech for a Satyres lips, which I can willinglyer conceive then dare to prescribe; yet let me have the substance rough, not the shadow. I cannot, nay, I will not delude your sight with mists; yet I dare defend my plainnesse against the verjuice-face of the crabbedst Satyrst that ever stuttered<sup>90</sup>.

Percebe-se que a proposta de Marston é séria e condizente com o tipo de discussão sobre adequação de gênero e estilo à matéria corrente no século XVII inglês. O fato de optar pelo estilo rápido em vez do estilo obscuro de lenta efetuação, no que concerne à invenção, não permite a Marston efetuar muitas agudezas ao mesmo tempo, sob o risco de render

---

<sup>87</sup> Nota-se aqui, como vimos noutra lugar, que a auto-referencialidade nas invenções pressupõe um público reduzido de leitores, o que determina a legibilidade dos versos segundo a recepção.

<sup>88</sup> Marston, *op. cit.*, p. 299.

<sup>89</sup> E, aqui, podemos supor uma possível referência ao Diabo no termo “*Juggler*”, isto é, “aquele que joga”. Se assim for, a censura de Marston a Hall ocultamente adquire mais agudeza no referente, pois o vituperado, que é um Diabo, conquistou para si metade das almas do mundo.

<sup>90</sup> Idem, p. 245.

dificuldade aos versos e, no limite, inverossimilhança ao conjunto. Em função disso, Marston filia-se, no cenário da poesia inglesa, a poetas como Sidney e Dudley North que, como observamos, rechaçam a sobreposição de metáforas e os conceitos distendidos. Agudo e suave ao mesmo tempo, Marston quer ficar ao lado de Pérsio como satirista no tratamento da matéria, programaticamente. Assim, segue o célebre verso da primeira sátira de Pérsio – *auriculas asini quis non habet*<sup>91</sup> – durante toda a argumentação de sua décima sátira, repetindo o termo “*asse*”. Vituperando o néscio ancião que simula sabedoria ostentando as longas barbas brancas, a *persona* satírica censura o *viderit utilitas* vigente nos meios cortesãos e inclui o simulador na lista dos “asnos”:

His toothlesse gum nere chew but outward shows.  
Poor budge face, bowcase sleeve: but let him passe;  
One furre and beard shall privilege an asse.  
[...]  
I am too private. Yet me thinkes an asse  
Rimes well with *viderit utilitas*<sup>92</sup>.

É interessante notar, então, que entre os ingleses a autoridade de Pérsio e a legibilidade de seus versos funcionam diversamente, conforme a conveniência da representação proposta. Para Chapman, Pérsio é sinônimo de obscuridade na invenção; para Marston, Pérsio legitima a vituperação mordaz e a obscuridade da elocução. T. S. Eliot, porém, percebe apenas incongruência nas sátiras de Marston, porque aplica um juízo de valor a partir de um entendimento transistórico sobre a natureza do gênero. Para ele, como para Sutherland e Stein, conforme mostramos, os elisabetanos não obtiveram sucesso em suas tentativas porque falharam em “naturalizar o gênero” e imprimir uma “convicção pessoal” aos retratos que fizeram. Donne, como sempre em Eliot, sai ganhando no balanço geral de sua apreciação, porque mesmo considerando que suas sátiras não honram o gênero, ainda assim são exemplos de grande engenhosidade<sup>93</sup>.

Joseph Hall, em *Virgidemiarum*, também entende que são próprios do gênero satírico os versos ásperos (“*harsh of stile*”) e conceitos obscuros (“*hard of conceipt*”); no entanto, afirma, na fantasia prologal que é também um gênero, que escolheu deixar a obscuridade de lado. Refere, porém, censuras possíveis ao estilo elocutivo que adotou, responsabilizando a língua vernacular pela impossibilidade de se efetuarem a obscuridade e aspereza como o latim

---

<sup>91</sup> Juvenal and Persius, *op. cit.*, p. 328.

<sup>92</sup> Marston, *op. cit.*, p. 298.

<sup>93</sup> Cf. Eliot, *John Marston, op. cit.*, p. 224: “When Donne tries it, he is not any more successful than Marston; but Donne could write in no form without showing that he was a poet, and though his satires are not good satires, there is enough poetry in them, as in his epistles, to make them worth reading”.

permitia. Vale reproduzir aqui a epístola prologal ao Livro III de *Virgidemiarum*, em que se formulam argumentos sobre a obscuridade da sátira:

Some say my Satyres ouer-loosely flowe,  
Nor hide their gall inough from open show:  
Not riddle-like, obscuring their intent;  
But packe-staffe plaine, vttring what thing they ment:  
Contrarie to the Roman ancients,  
Whose words were short, and darkesome was their sence.  
Thrise must he take his winde, and breath him thrise:  
My Muse would follow them that haue fore-gone,  
But cannot with an English pineon,  
For looke how farre the ancient Comedie  
Past former Satyres in her libertie:  
So farre must mine yeeld vnto them of olde.  
'Tis better be too bad then be too bold<sup>94</sup>.

Assim, Hall assume as censuras de que seus versos fluem de forma solta, sem aspereza; que não contêm enigmas, mas, ao contrário, explicitam seus sentidos. O que renderia censuras no século XVII inglês, causou admiração e elogios no século XIX. Smeaton, na antologia *English Satires*, de 1899, considera Hall um emulador de Horácio, e o coloca como o satirista mais apto e elegante dentre os elisabetanos<sup>95</sup>. Donne, com maior intensidade que Marston e Hall, persegue a obscuridade tanto na elocução quanto na invenção de seus conceitos amplificados, usando diversos artifícios para produzi-la como efeito. Como vimos nos exemplos que demos de suas sátiras, os conceitos são muitas vezes estendidos e herméticos, na elisão das proposições dos entimemas, efetuando a “agudeza mista” tal como Gracián mais tarde a definiria. As metáforas são programaticamente obscuras, requerindo quase sempre que o leitor desfaça as transferências num processo longo e acurado. Há a todo momento nas sátiras representações figuradas de tipos humanos e casos contemporâneos, embora em Donne, diferentemente do que em Marston, elas não sejam o centro da agudeza satírica, mas parte subordinada de conceitos que operam com múltiplos referentes. Como nos versos de Chapman, a agudeza em Donne efetuada na obscuridade define sua singularidade como *auctor*, determinando a legibilidade de sua obra mais uma vez como ornato dialético enigmático, destinada a uma certa recepção em que se pressupõe a leitura como escrutínio e glosa. Considerando as sátiras, tivemos a intenção de mostrar que, como no caso de outros gêneros, também aqui Donne trabalha a obscuridade sistematicamente, e as agudezas que se

---

<sup>94</sup> Hall, *op. cit.*, p. 105-106.

<sup>95</sup> Cf. Smeaton, *op. cit.*, p. 50: “Therefore, for his vigour, grave dignity, and incisiveness of thought, united to graphic pictures of his age, Hall is undeniably the most important name in the history of the Elizabethan satire, strictly so called”.

permitem efetuar nos versos difíceis e ásperos da sátira consolidam a autoridade do poeta como “monarca do *wit*” segundo critérios específicos de sua recepção.

### 4.3 Chapman e o ornato dialético enigmático

Así, el que no fuere de mucho ingenio y  
lección no penetrará la agudeza y  
novedad de los conceptos de nuestro Poeta.

DIAZ DE RIBAS, *Discursos apologéticos por  
el estilo de Polifemo y Soledades*

I can not (do as others), make day seeme a  
lighter woman then she is, by paiting her.

CHAPMAN, *Gloss to Hymnus in Noctem*

George Chapman, poeta e tradutor da *Iliada* e da *Odisséia*, determina para a sua poesia uma recepção análoga à de Donne, constituindo sua legibilidade como *culta*, adequada ao meio cortesão e verossímil segundo critérios particulares previstos na poética da agudeza. Na epístola dedicatória aos poemas do livro *Ovids Banquet of Sence*, publicado em 1595, Chapman compõe o discurso da nobreza sagrada da poesia:

Such is the wilfull pouertie of iudgements (sweet Ma:) wandring like pasportles  
men, in contempt of the diuine discipline of Poesie, that a man may well feare to  
frequent their walks: The prophane multitude I hate<sup>96</sup>, & onelie consecrate my  
strange Poems to these serching spirits, whom learning hath made noble, and  
nobilitie sacred<sup>97</sup>.

Emulando o *Odi profanum vulgus* de Horácio, o poeta propõe, no discurso prologal e na própria variação elocutiva de sua composição, a seleção do público e a distinção da poesia da agudeza enigmática, autorizando-se nos antigos. Usa o termo “*strange*” para qualificar seus versos; mobiziando sentidos de “estranho” e “estrangeiro”, o termo, no século XVII inglês, também designa aquilo que está “fora de seu lugar”, e que, por isso, causa o *mirabilis*: a maravilha ou o espanto. No dicionário de Peter Levens, de 1570, “*strange*” também significa “raro”, “novo”. Com frequência, o adjetivo é empregado para referir os “segredos”, ou “verdade oculta”, contidos nos enigmas de Hermes Trismegisto, como, por exemplo, neste enunciado: “*Hermes, an Egyptian, disciple of Plato, did write of many strange things*”<sup>98</sup>. Num

<sup>96</sup> “*Odi profanum vulgus et arceo/ favete linguis.[...]*”. Horace, *The Odes of Horace, op. cit.*, iii.1, p. 156. Cf., também, a décima sátira do primeiro livro de Horácio, v. 72-77: “you must not strive to catch the wonder of the crowd, but be content with the few as your readers”. Horace, *Satires, op. cit.*, p. 122-123.

<sup>97</sup> Chapman. “To the trulie Learned, and my worthy Friende, Ma[ster]. Mathew Royden”. *Ovids Banquet of Sence, op. cit.*

<sup>98</sup> In *The Workes of our Antient and Learned English Poet, Geffrey Chavcer*, 1598.

trecho significativo para o entendimento desse discurso operante nos meios cultos do século XVII, Chapman faz uma comparação entre o pintor e o poeta:

It serues not a skilfull Painters turne, to draw the figure of a face onelie to make knowne who it represents; but hee must lymn, giue luster, shaddow, and heightning; which though ignorants will esteeme spic'd, and too curious, yet such as haue the iudiciall perspectiue, will see it hath, motion, spirit and life [...]; and in my opinion, that which being with a little endeouour serched, ads a kinde of maiestie to Poesie; is better then that which euery Cobler may sing to his patch<sup>99</sup>.

Como o pintor perspicaz que não faz uma simples representação direta daquilo que vê, Chapman elege como mais apropriada aos meios cultos a poesia refinada, limada, polida, constituída de sombras, intensidades, saliências: nada que lembre a leve melodia do sapateiro que “cantarola a seus remendos”<sup>100</sup>. Cabe aos judiciosos perceberem a virtude oculta na escuridão do enigma, como também propõe Díaz de Ribas na epígrafe desta seção. Exponente da poesia da agudeza de espécie enigmática, em que se misturam estilos para compor o desproporcional verossímil, Chapman – como Donne, Fulke Greville, Robert Southwell, Andrew Marvell e suas contrapartes continentais – apóia-se numa compreensão particular do valor da dificuldade, definindo um destinatário textual particularizado. Assim, retoricamente louva o destinatário de sua epístola dedicatória, o também poeta Mathew Roydon, alegando que apenas altos engenhos como o seu seriam aptos a decifrar os enigmas das alegorias de seus versos “novos”: “*Acquainted long since with the true habit of Poesie, and now since your labouring wits endeouour heauen-high thoughts of Nature, you haue actual meanes to sound the philosophical conceits, that my new pen so seriously courteth*”<sup>101</sup>. A qualidade de “nova” aplicada à “pena” do poeta refere dois sentidos combinados: o primeiro, mais óbvio, é que os poemas de *Ouids Banquet of Sence* são produto novo da pena do autor; o segundo sentido formula o discurso de uma nova emulação dos antigos, em que o “verdadeiro” costume da poesia culta será “seriamente” posto em prática pela pena do autor. Fazendo um elenco dos adjetivos desse enunciado de Chapman, tem-se o seguinte: “*true*”, “*labouring*”, “*heauen-high*”, “*philosophical*”, “*new*”, “*serious*”. Ora, qualquer enunciado que determine a qualidade *culta* da poesia da agudeza enigmática propondo uma nova legibilidade de preceitos antigos mobiliza os mesmos referentes, conforme veremos mais adiante. O engenho agudo dos homens cultos, para Chapman, é luz suficiente para guiá-los no trajeto de leitura: “*I know,*

---

<sup>99</sup> Chapman, *op. cit.*

<sup>100</sup> “Cobler” pode significar “sapateiro”, mas era termo usado para designar qualquer artesão vulgar. Cf. Thomas Cooper, *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae*, de 1584: “A cobler: euery one that gaineth by any vile handicraft”.

<sup>101</sup> Idem, *ibid.*

*that empty, and dark spirits, wil complaine of palpable night: but those that before-hand, haue a radiant, and light-bearing intellect, will say they can passe through Corynnas Garden without the helpe of a Lanterne*<sup>102</sup>. Observa-se que Chapman antecipa, retoricamente, o argumento de seus detratores, que censurariam a “escuridão palpável” de seus versos, ou seja, seus lugares obscuros aparentemente desproporcionais e inverossímeis, sua elocução “afetada”, a novidade que propõem etc. Nota-se, aliás, que o enunciado evidencia que a qualidade “obscura” é aplicada à legibilidade dos versos que veiculam segredos, enigmas; o *intelecto* do destinatário, ao contrário, é “luminoso” e “radiante”, isto é, não é nada obscuro. Aqueles que conseguirem passar através das brumas aparentes não apenas encontrarão a maravilha da descoberta de correspondências ocultas entre as coisas, mas também serão agraciados com o título de “leitor perspicaz”, ou “leitor discretíssimo”, “douto”, “judicioso”. Tome-se, por exemplo, um enunciado supostamente proferido por um leitor da poesia aguda de Donne, acerca do prazer advindo de compreender as sutilezas: “*Indeed so farre above its Reader, good, / That wee are thought wits, when ‘t is understood*”<sup>103</sup>. Quando entendem, a fama de *mais engenhoso* se transfere do poeta para seus leitores, mobilizando uma atitude também política de hierarquização dos engenhos nos meios cortesãos. Seguindo a prática antiga culta que estabelece a glosa como escrutínio dos lugares de invenção poética, conforme Sêrvio e Macróbio fizeram autorizando a poesia de Virgílio, Chapman advoga que a leitura de seus conceitos enigmáticos deve analogamente ser feita como glosa culta. Postula-se, aqui, que essa determinação de uma legibilidade específica da poesia como *deleite culto* que envolve a prática da glosa está prevista na poética da agudeza na Inglaterra do século XVII como também nos meios letrados de outras cortes<sup>104</sup>.

Conforme vimos em capítulo anterior, a prática poética no século XVII é definida como emulação ativa: aplicando lugares de invenção a partir de modelos autorizados no elenco de autores antigos e contemporâneos; desenvolvendo tópicos definidas como adequadas a cada gênero poético e tipos de estilo; amplificando casos retóricos cristalizados pela *consuetudo*; e regrando suas composições a partir de critérios retóricos formulados para a invenção, elocução e disposição, os poetas da agudeza determinam a qualidade culta de seus versos em vernáculo, colocando-os a par da prática poética antiga. Integrantes, assim, de uma *consuetudo* eleita como *melhor prática letrada*, os poetas da agudeza emulam também os

---

<sup>102</sup> Idem, p. 22.

<sup>103</sup> Cit. em Williamson, *op. cit.*, p. 63. São versos de uma elegia fúnebre feita para Donne, de autor anônimo.

<sup>104</sup> Para mostrar a circulação dessa “nova” prática de emulação no continente, mais uma vez faremos referência ao caso dos poetas espanhóis. Esclarece-se, porém, que nosso estudo incluiu também, como objeto de investigação, práticas análogas que estavam sendo feitas nos meios cultos franceses e italianos.

antigos em sua prática de leitura e autorização de invenções poéticas: a *auctoris interpretatio*. O sacerdote de Córdoba Pedro Díaz de Ribas, defendendo o novo uso de antigos preceitos mobilizado pela poesia de Góngora, argumenta que a poesia culta sempre foi objeto de escrutínio e interpretação, e somente assim pôde ser entendida pelos “doutos” a quem se destinava. Exemplifica com o caso de Pérsio, autor de estilo “pouco plebeu”:

Sírvanos por ejemplo Persio, el cual, siendo obscurísimo y como autor de enigmas, es muy estimado por su erudición, por la cultura y elegancia de sus versos, por lo poco plebeyo del estilo. Y aun su misma dificultad incitó a los más eruditos ingenios a que le interpretasen y trabajasen en entenderle<sup>105</sup>.

Da mesma forma, Díaz de Ribas defende que a poesia culta castelhana tenha seus intérpretes, os quais, procedendo a *tota artificii ratio*, isto é, ao exame de todas as técnicas empregadas para a invenção e elocução, finalmente possam julgar a aptidão do poeta, se de fato compôs com “engenho e arte”. A não-obviedade da poesia da agudeza composta como *ornato dialético enigmático* demanda o escrutínio como prática de leitura culta, para que, por meio de um procedimento específico de interpretação, seus conceitos sejam compreendidos como um todo semântico verossímil e, assim, aprovados. Díaz de Ribas segue a argumentação alegando que, mesmo no caso da poesia de Virgílio, seus lugares inventivos por vezes enigmáticos e sua elocução burilada puderam ser entendidos não em função de uma *clareza congênita*, mas através da lição dada por seus intérpretes:

Por esta causa Virgilio, desde sus tiempos a los nuestros, ha tenido muchos intérpretes. A lo cual aludiendo San Agustín, tomo 6, *De utilitate credendi*, dice: *Asper Cornutus, Donatus, et alii innumerabiles requiruntur, ut quilibet Poeta possit intelligi*<sup>106</sup>.

Seguindo os exemplos de Zoilo (o *Homeromastix*, “flagelo de Homero”)<sup>107</sup> em suas censuras principalmente da *Iliada*; Donato, Sérvio (*Tria Virgiliti Opera*) e Macróbio (livros 3 a 6 das *Saturnalia*), comentando Virgílio; e Cornuto interpretando Pérsio, os leitores da poesia da agudeza culta do século XVII emulam a prática interpretativa, alçando a poesia vernacular também nesse sentido como pertencente à *consuetudo* antiga. Como Sérvio, que “descobre” numa tragédia obscura de Eurípides o lugar de invenção emulado por Virgílio no livro quarto

<sup>105</sup> In Arancón, *La Batalla...*, op. cit., p. 146.

<sup>106</sup> Ibid., p. 150.

<sup>107</sup> Por antonomásia, “Zoilo”, no século XVII, referia qualquer “censor da poesia” ou “inimigo dos poetas”. Ver, por exemplo, o personagem homônimo no *Cisne de Apolo* (1602), de Luis Alfonso de Carvallo, “*que en nombre del vulgo y los malsines arguya contra la poesía*”; e também na *Ilustración al Sueño de la décima musa mexicana* (1692), de don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar.



da *Eneida* e, assim, autoriza-o, também os leitores eruditos de Góngora querem “achar” os lugares antigos que autorizem (ou não, dependendo do julgamento final que se faz) as invenções do *Polifemo* e das *Soledades*. Analogamente se procede no escrutínio do tópico elocutório; se os antigos legitimaram as “novidades” lexicais ou os arcaísmos morfológicos e sintáticos da *Eneida* mostrando a imitação que Virgílio havia feito do latim mais antigo de Ênio, os comentadores do século XVII farão o mesmo com Góngora. Como mostra com detalhes *Don Josef Pellicer* no prefácio a *Lecciones Solemnes*, Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso tiveram seus intérpretes, como Pérsio teve um Cornutus.

No artigo “*Los comentarios a la literatura en lengua vernácula en la Europa del XVII*”, Luisa López Grigera mostra que a prática da *auctoris interpretatio* é realizada em diversos meios cultos do continente desde Dante. É oportuno registrar aqui parte do levantamento feito pela pesquisadora:

1. *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino. Poeta excelentissimo nuovamente con grande diligentia reuisto et emendato et de infiniti errori purgato*. Venetia, 1529.
2. *Li sonetti canzone triumpho del Petrarca con li soi commenti non senza grandissima e vigilantia et summa diligentia correpti [...]*. Antonio da Tempo, Venetia, 1519.
3. *Ludovico Ariosto, Orlando Furioso, [...] Espositione di tuti I vocaboli, et luoghi difficili [...] con una brieve dimonstratione di molte comparatione e sentenze del Ariosto in diversi auttori imitate. Raccolte da M. Lodovico Dolce*. Venegia, 1547.

E a autora segue referindo edições comentadas de Sannazaro, Bembo e Ronsard. No século XVII, os comentários e anotações à poesia culta vernacular são mais frequentes, resultando numa espécie de prática escoliasta, e se intensificam no caso da *interpretatio* da poesia de Góngora. Pellicer, em *Lecciones Solemnes*, comenta estrofe a estrofe de *Polifemo y Galatea*, com o escrutínio dos lugares de invenção e da elocução, como neste exemplo:

#### ESTANCIA IX.

No la Trinacria en sus montañas, fiera  
Armó de crueldad, calçò de viento,  
Que redima feroz, salue ligera  
Su piel manchada de calores ciento.  
Pellico es ya la que en los bosques era  
Fiero terror al que con passo lento  
Los bueyes a su aluergue reducía  
Pisando la dudosa luz del dia.

#### EXPLICACION.

Acaba de pintar D.L. el talle, el rostro, el semblante de Polifemo, y passa luego al vestido, ya para esso descriue la velocidad y valentia del Cyclope, pues no auia en las montañas de Sicilia fiera tan ligera ni tan braua, que no dexasse por despojos la

piel; y la tigre que solia despedaçar los bueyes, quando al anochecer boluia a su choca el pastor, esta le seruia de pellico.

NOTAS.

5. *No la Trinacria en sus montañas*. Trinacria es Sicilia, dicha assi de sus tres *akrois*, Promontorios: Pachino, Lilybeo, y Peloro. Assi Ouidio *lib. 4 Fast.* Plinio *lib. 3*, c.38. Los Latinos la llaman *Triquetra* [...] <sup>108</sup>.

Pellicer segue “esclarecendo” extensivamente cada estrofe, mostrando que Góngora tira uma elocução de Virgílio, Sêneca, Ovídio, Estácio etc. A prática culta de interpretação de autores contemporâneos deve ser entendida como *emulação ativa* de uma prática antiga análoga; embora hoje se postule que o escólio das sátiras de Pérsio não seja de autoria de Cornuto, para os autores do século XVII esse era um grande exemplo de *esclarecimento contemporâneo* de um texto. Assim, Pellicer não segue, passivamente, uma “tradição antiga”; ele retoricamente forja seu lugar ao lado de Cornuto, Sérvio e Macróbio, definindo a contemporaneidade da prática. Como efeito, os intérpretes da poesia da agudeza se posicionam como os *mais cultos* dentro de um âmbito letrado que prevê, de um lado, a prática poética culta vernacular; de outro, a prática de escoliastas que autorizam essa poesia como, de fato, *culta*, determinando a hierarquia dos engenhos. Serão estabelecidos, nessa prática, critérios e parâmetros de julgamento da poesia vernacular que constituem, no limite, a própria poética da agudeza. O que chamamos ao longo desta tese de uma “nova legibilidade da preceituação antiga”, seguindo a hipótese crítica de João Adolfo Hansen, se sustenta apenas quando se pressupõe a vigência dessa prática determinante do que será verossímil, adequado e decoroso em função de uma poesia que constitui a *interpretatio* contínua como recepção histórica. Não necessariamente equivalente à empiria, a recepção definida nos discursos é mais uma determinante da legibilidade proposta nos textos do que, a princípio, da leitura que contemporâneos empíricos faziam dos textos. Na Inglaterra do século XVII<sup>109</sup>, houve também uma prática análoga de comentadores de poesia antiga e contemporânea; e é fato previsível, pois, como temos mostrado, os letrados ingleses inserem sua poesia vernacular dentro do âmbito culto pressupondo o mesmo sistema de representação que segue vigente nos meios cultos continentais. Assim, em 1598, publica-se em Londres uma edição da poesia de Geoffrey Chaucer com o seguinte título:

---

<sup>108</sup> In Alfonso Reyes, “Sobre el texto de las *Lecciones Solemnes* de Pellicer”. *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1958, tomo VII, p. 120-121.

<sup>109</sup> Lembra-se, aqui, o que já foi postulado e justificado anteriormente: para esta tese, o que se refere como o “século XVII” supõe um escopo temporal que engloba, em termos cronológicos, a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII.

The Workes of our Antient and Learned English Poet, Geffrey Chavcer, newly Printed. In this Impression you shall find these Additions: 1 His Portraiture and Progenie shewed. 2 His Life collected. 3 Arguments to euey Booke gathered. 4 Old and obscure words explained. 5 Authors by him cited, declared. 6 Difficulties opened. 7 Two Bookes of his, neuer before Printed.

Nota-se que a proposta de esclarecer os “pontos obscuros” (“*Difficulties opened*”) da invenção e da elocução fica explícita no título como no caso da edição italiana comentada de *Orlando Furioso*, por exemplo. Isso evidencia a vigência de um gênero de comentário compartilhado nos meios cultos cortesãos como uma prática emulativa da *auctoris interpretatio* latina. A primeira publicação de *The Shepheardes Calender*, de Edmund Spenser, em 1579, já é uma versão comentada e glosada por um anônimo que assina com as iniciais E.K. (até hoje não identificado pela crítica inglesa, embora haja quem diga que se trate do próprio Spenser). Na epístola dedicatória a Gabriel Harvey, o comentador justifica seu trabalho com o seguinte argumento:

Hereunto haue I added a certain Glosse or scholion for th'exposition of old wordes & harder phrases: which maner of glosing and commenting, well I wote, wil seeme straunge & rare in our tongue: yet for somuch as I knew many excellent & proper deuises both in wordes and matter would passe in the speedy course of reading, either as vnknown, or as not marked, and that in this kind, as in other we might be equal to the learned of other nations, I thought good to take the paines vpon me, the rather for that by meanes of some familiar acquaintance I was made privy to his counsell and secret meaning in them, as also in sundry other works of his<sup>110</sup>.

Assim, para tornar evidente que os letrados ingleses são tão cultos quanto “os letrados de outras nações”, como diz, o comentador realiza a tarefa de indicar, ao longo do poema, os lugares de invenção adequadamente tirados *ab auctors* e esclarecer aspectos da elocução, como o uso de arcaísmos e latinismos morfológicos e sintáticos. No caso da epístola dedicatória de Chapman, quando se formula o discurso da excelência de uma poesia da agudeza enigmática, evidentemente se prevê a funcionalidade da prática do comentário culto conforme definido acima. O crítico inglês John Huntington, como vimos, considerando os enunciados de Chapman, estranha justamente a proposta de se engrandecer uma poesia supostamente incompreensível: “*Why should a poor, and as far as we can tell, patronless poet so discourage his own popularity and boast of an impenetrable obscurity?*”<sup>111</sup>. Ora, na

---

<sup>110</sup> *To the most excellent and learned both Orator and Poete, Mayster Gabriell Haruey, his verie special and singular friende E.K. comendeth the good lyking of this his labour, and the patronage of the new Poete.* Epístola dedicatória a *The Shepheardes Calender*, *Conteyning twelue Aeglogues proportionable to the twelue monethes, Entitled to the Noble and Vertuous Gentleman most worthy of all titles both of learning and cheualrie M. Philip Sidney.* London, 1579.

<sup>111</sup> Huntington, *op. cit.*

contingência de uma prática letrada que se autoriza como emulação, o entendimento veiculado no século XVII de que as obras de Homero e Virgílio definiam sua legibilidade em seu próprio tempo a partir de um critério de *clareza relativa*<sup>112</sup>, constitui preceito para a poesia vernacular que se pretende congênera da poesia antiga culta. Investigando os enunciados de Chapman, observa-se que Góngora não era idiossincrático em seu discurso de compor uma “nova” poesia vernacular em que de fato se praticasse o “verdadeiro costume da poesia” (“*the true habit of Poesy*”). A equivalência apenas seria possível ao passo que a poesia vernacular se submetesse a um escrutínio culto análogo àquele feito por escoliastas antigos, e que se sustentasse perante esse exame contínuo, permitindo sua permanência na história como “poesia culta”. Uma investigação mais extensiva da convergência das propostas de Chapman e Góngora seria relevante para definir de que modo a poética da agudeza flexibilizava os seus próprios critérios para atender às novas leituras da antiga preceituação. Esse exame, porém, extrapolaria os limites determinados para esta tese. Nota-se, apenas, que a eleição feita no fim do século XIX do que seria a “poesia do *wit*” do século XVII inglês, restringindo-a a uma subespécie da poesia da agudeza, de fato se impõe como um obstáculo para estudos que se propõem investigar o alcance da poética da agudeza do ponto de vista de sua vigência para além do solo inglês<sup>113</sup>.

Chapman, cuja poesia até hoje não entra nas grandes antologias inglesas, desenvolve o elemento “estranho”, “estrangeiro” ou “raro”, como disse, com entimemas no tópico casuístico e hipérbatos latinizantes no tópico elocutório transpostos ao idioma vernáculo, gerando a “novidade” de uma poesia que se pretende “verdadeiramente culta” e “antiga”. Para analisar alguns procedimentos que efetuam a agudeza enigmática, trataremos de alguns versos de *The Shadow of Night*, elegia filosófico-moral publicada em 1594, em que a alegoria é composta por acúmulo de sentidos e referentes, transpondo à fantasia poética os valores cultos do meio letrado. No frontispício da primeira edição<sup>114</sup>, lê-se a seguinte epígrafe: *Versus mei habebunt aliquantum Noctis*. E, na epístola dedicatória ao mesmo Matthew Roydon, Chapman novamente qualifica seus versos como “*strange*”, e desdenha o aplauso fácil de um

---

<sup>112</sup> Díaz de Ribas, por exemplo, sustenta que a poesia de Homero e Virgílio também previa o escrutínio como leitura culta em seu próprio tempo, e que a clareza dos sentidos compostos na obra é relativa, e dependia do esclarecimento realizado na recepção: “Homero fuera ininteligible si no lo hubieran declarado sus intérpretes”; e também Virgílio: “que yo entiendo que en sus tiempos aun los doctos latinos no le entendían y casi desconocían el lenguaje vulgar materno”. In Arancón, *op. cit.*, p. 149-150.

<sup>113</sup> Cf. a introdução de Phyllis Brooks Bartley em sua edição dos poemas de Chapman: “The question of what constitutes Chapman’s ‘original poetry’ will probably remain something of a puzzle to any editor of Chapman”. *The Poems of George Chapman*. New York: Russell & Russell, 1962, p. 10. Essa é a única edição da poesia de Chapman, aliás, feita no século XX.

<sup>114</sup> Ver, no Apêndice, p. 255, o frontispício da primeira edição.

grande público: “*I rest as resolute as Seneca, satisfying my self if but a few, if one, or none like it*”. Veja-se a abertura do poema:

*Hymnus in Noctem.*

Great Goddess to whose throne in Cynthian fires,  
This earthlie Alter endlesse fumes expires,  
Therefore, in fumes of sighes and fires of grieffe,  
To fearfull chances thou sendst bold relieffe.  
Happie, thrise happie Type, and nurse of death,  
Who breathlesse, feeds on nothing but our breath,  
In whom must uertue and her issue liue,  
Or dye for euer, now let humour giue  
Seas to mine eyes, that I may quicklie weepe  
The shipwracke of the world: or let soft sleepe  
(Binding my sences) lose my working soule,  
That in her highest pitch, she may controule  
The court of skill, compact of misterie,  
Wanting but franchisement and memorie  
To reach all secrets: then in blissfull trance,  
Raise her (deare Night) to that perseuerance,  
That in my torture, she all earths may sing,  
And force to tremble in her trumpeting  
Heauens christall temples: in her powrs implant  
Skill of my griefs, and she can nothing want<sup>115</sup>.

Como Donne, Chapman explora rimas ricas (*fires/expires*); seleciona termos de uma mesma categoria (*fires/fumes*) para desenvolver, por analogia, o conceito *ab res*; amplifica, com proposições elididas, os entimemas que vão estabelecendo as correspondências; e sistematiza a incorporação de latinismos e de referência cultas sobrepostas. No poema, acumula referentes cultos, glosando, ao fim, os próprios lugares de invenção; emprega hipérbatos helenizantes e latinizantes, vocativos e epítetos à maneira antiga, transposta para o idioma vernáculo, como fazia Góngora; emula a primeira sátira de Pérsio, autorizando a invectiva do fácil aplauso dos vulgares; etc. Esse elenco de técnicas mostra que um dos recursos de Chapman para efetuar agudezas cultas envolve de fato um uso novo da preceituação antiga, em que se torna possível misturar os estilos seguindo Hermógenes; usar o *ut pictura poesis* horaciano para determinar a distância específica da observação da obra, indicando qual é o ponto fixo em que se vislumbra o caráter proporcional do conjunto; apoiar-se em Aristóteles para compor os entimemas do conceito, formulando-os como ornato dialético enigmático; seguir preceitos de Demétrio Faléreo sobre a reta aplicação da obscuridade; tirar de Dionísio Longino os procedimentos para efetuar o sublime; etc. Observa-se, com essa notória flexibilização do uso dos lugares de autoridade, que o critério da conveniência é central para

---

<sup>115</sup> *The Shadow of Night: Containing two Poeticall Hymnes, Deuised by G.C. Gent.* London, 1594.

uma leitura específica da preceituação antiga; por meio dele, selecionam-se certos passos em detrimento de outros, adotando sempre como parâmetro os usos correntes no meio cortesão culto que definem o que é judicioso, prudente, adequado e verossímil. Apropriando-se dos lugares de invenção antigos de forma funcional, Chapman desenvolve sistematicamente a prática que Gracián mais tarde define como “*la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa*”<sup>116</sup>, tanto em poesia quanto em suas epístolas prologais e dedicatórias. Cabe ressaltar, aqui, que os prólogos e as dedicatórias a poemas, no século XVII, não são *paratextos* ornamentais, mas parte integrante da obra, constitutiva de seus sentidos, de sua legibilidade<sup>117</sup>.

Ainda no caso dos versos que abrem *The Shadow of Night*, na proposição aguda do hipérbato, nota-se a semelhança – sintática e lexical – com estes versos da tradução de Dryden, do fim do século XVII, das *Metamorfoses* de Ovídio: “*Now by those beams, said she, whose holy fires/ Consume my breast, and kindle my desires*”<sup>118</sup>. Nos versos 39 a 42 do poema de Chapman, os quatro elementos – água, fogo, terra e ar – misturam-se numa estrutura anafórica, causando a junção de elementos díspares:

When earth, the air, and sea, in fire remain'd;  
When fire, the sea, and earth, the air contain'd;  
When air, the earth, and fire, the sea enclosed;  
When sea, fire, air in earth were indisposed;  
Nothing, as now, remain'd so out of kind,  
All things in gross, were finer than refined,  
Substance was sound within, and had no being;  
Now form gives being, all our essence seeming.  
Chaos had soul without a body then.  
Now bodies live without the souls of men.  
[...]  
So all things now (extract out of the prime)  
Are turn'd to chaos, and confound the time.

Assim também não é difícil “ouvir” os versos ovidianos do primeiro livro das *Metamorfoses*, que referem, na fantasia poética, a geração das formas vivas a partir do caos; da junção primeira dos elementos, que depois se fragmentam; etc. Ainda na tradução de Dryden: “*But earth, and air, and water, were in one/ [...]*”. Phyllis Bartley, na edição que fez dos poemas de Chapman, defende que essa passagem é emulação direta dos versos de Saluste du Bartas, do poema também alegórico *La Sepmaine, ou Creation du Monde*; porém, a autora supõe que Chapman os tenha emulado a partir da tradução inglesa de Joshua Sylvester, de 1591, o que

<sup>116</sup> Gracián, *Agudeza...*, *op. cit.*, tomo 2, p. 221.

<sup>117</sup> Algumas edições das obras de Donne, como a de Helen Gardner, por exemplo, extraviam os prólogos e as dedicatórias, fragmentando o conjunto textual e ocasionando perdas irreparáveis de sentido.

<sup>118</sup> Ovid. *Metamorphoses*. Trad. John Dryden et alii. Londres: Wordsworth, 1998, p. 33.

nos parece pouco provável<sup>119</sup>. Como o poeta culto francês, Chapman também lia diretamente os textos de Marsílio Ficino, o *Mythologiae* de Natali Comes, Platão, as *Metamorfoses* de Ovídio. E tira desses e de outros autores os lugares de invenção para formular seus conceitos enigmáticos. O poema de Du Bartas, aliás, evoca de forma análoga a “escuridão palpável” da noite e o culto da lua-Cíntia para compor, na alegoria, que o conhecimento verdadeiro se atinge por meio da reminiscência, e é exclusividade de engenhos exercitados e cultos. É isso que se compõe no poema de Chapman, a partir dos seguintes versos:

That in her highest pitch, she may controule  
The court of skill, compact of misterie,  
Wanting but franchisement and memorie  
To reach all secrets [...].

A semelhança entre a elegia de Chapman e a obra de Ovídio não é gratuita, pois Chapman tira dali seus lugares de invenção sobre a origem da fragmentação do intelecto essencial quando se torna aprisionado na forma humana. Como alegoria, o poema é composto por uma série de conceitos enigmáticos que não efetuam sentidos imediatos, mas que necessitam do conhecimento dos referentes para processar o conjunto semântico que não está sendo nomeado diretamente. Segundo João Adolfo Hansen, “como procedimento retórico, a alegoria subentende o projeto de afirmar uma presença *in absentia* – coisa que se exacerba, por exemplo, em artes dos séculos XVI e XVII”<sup>120</sup>. Assim, Chapman faz glosa de seu próprio poema, indicando lugares de invenção obscuros, exibindo sua erudição e engenho agudo, como artífice capaz de efetuar as sutilezas mais intangíveis por meio da condensação culta de referentes nos conceitos. A primeira glosa elucida o conceito dos primeiros versos de *The Shadow of Night*:

Great Goddess to whose throne in Cynthian fires,  
This earthlie Alter endlesse fumes expires,  
Therefore, in fumes of sighes and fires of grieffe,  
To fearfull chances thou sendst bold reliefe.

Por analogia, os versos operam a seguinte equação: os raios solares são, na metáfora, fogos cíntios que atingem a terra; a terra exala calor, então é, na metáfora aguda, um altar processando o fumo de um sacrifício. Logo, a *persona* poética, ao evocar a Grande Deusa,

---

<sup>119</sup> Novamente, nota-se que parte da crítica opera com um conjunto restrito de referentes para a poesia do século XVII que, necessariamente, tinham de ser ingleses (ou, no caso, traduções inglesas).

<sup>120</sup> Hansen. *Alegoria...*, *op. cit.*, p. 33.

espera obter seus favores, pois, sendo um ser terreno, está num altar, e participa do sacrifício feito em sua honra. A despeito de sua engenhosidade inventiva, o conceito deve pertencer a algum lugar antigo, para que se autorize e para que se evidencie o engenho do poeta ao variá-lo agudamente nos argumentos e na elocução. Chapman, na glosa, indica o lugar inventivo: “*That the earth is cald an aulter, Aratus in Astronomicis testifies in these verses [seguem versos em grego e depois numa tradução para o latim]. In which verses the substance of the first foure verses is exprest*”. Na segunda glosa, Chapman autoriza sua metáfora de que a noite é a “mãe da morte” com Hesíodo, na *Teogonia*. Ao lado de certos versos que qualificam os poetas de “Prometeus”, o autor apõe a glosa que elucida a analogia do conceito agudo: “*He cals them Promethean Poets in this high conceipt, by a figurative comparison betwixt them, that as Prometheus with fire fetcht from heauen, made men; so Poets with the fire of their souls are sayd to create those Harpies, and Centaures, and thereof he calls their soules Geniale*”. Na seleção de lugares de invenção tirados de diversos autores, Chapman incorpora ainda referentes contemporâneos formulados agudamente na elocução, efetuando a proposta de emular os antigos também na prática de referir lugares próprios do meio em que se escreve; é o que revela na seguinte glosa:

The Wall is a most excellent riuer, in the Low countries parting with another riuer, cald the Maze, neare a towne in Holland, cald Gurckham, and runnes vp to Guelderland vnder the walls of Nimigen. And these like *Similes*, in my opinion drawne from the honorable deeds of our noble countrimen, clad in comely habit of Poesy, would become a Poeme as well as further-fetcht grounds, if such as be Poets now a dayes would vse them<sup>121</sup>.

Assim, Chapman coloca em evidência a versatilidade de seu engenho, indicando a heterogeneidade de seus lugares de invenção, o que era tido como valor na poesia da agudeza. Conforme diria Gracián a respeito da erudição geradora de agudezas: “*Cuanto más sublime y realzada fuere la erudición, será más estimada, pero no ha de ser uniforme, ni homogénea, ni toda sacra, ni toda profana, ya la antiga, ya la moderna [...]*”<sup>122</sup>. Nota-se que, constituindo a legibilidade de seus versos como ornato dialético enigmático, o poeta pressupõe a tarefa da glosa como condição para que se efetue a *interpretatio* dos sentidos mobilizados neles; tratando-se de versos alegóricos, o conjunto semântico da obra – o qual figura ao mesmo tempo presente e ausente – deve ser recomposto por meio da interpretação. Sem ela, não se atinge a finalidade do poema como *deleite culto*, e não se definiria a sua verossimilhança de conjunto proporcional gerador de sentido. Poder-se-ia aplicar aqui o juízo de Dudley North, o

<sup>121</sup> Chapman, *op. cit.*, glosa 19. Nota-se, ademais, o regramento retórico da prosa de Chapman.

<sup>122</sup> Gracián, *Agudeza...*, *op. cit.*, p. 218.



qual referimos em capítulo anterior, de que o tipo de poesia vernacular que demanda a *interpretatio* não serve para o deleite cortesão; suas invenções carentes de sentido gerariam apenas “*fine-coloured airy bubbles*”, como disse: ornamento vácuo. Para Chapman, que alegava fazer poesia a partir das finas sutilezas do engenho agudo e aproximar coisas díspares (“*far-fetch’d grounds*”, como diz), seus versos não compõem imagens inverossímeis. E usa a mesma metáfora de North – as “bolhas de ar” – para designar não a suposta vagueza de invenções inverossímeis, mas o parco entendimento de quem não seria capaz de tanger agudezas (o que insere seus enunciados prologais dentro da prática invectiva comum entre letrados). É o que diz na epístola dedicatória à tradução que fez da *Odisséia*, dirigindo-se a seu favorecedor, o conde de Somerset. Contra aqueles que reprovariam suas longas perífrases e a opção pelo verso de quatorze sílabas, Chapman incita o conde a desdenhar os vulgares e a concentrar sua atenção nas invenções homéricas: “*Holding then in eternal contempt (my Lord) those short-lived bubbles, eternise your virtue and judgement with the Grecian monarch*”<sup>123</sup>.

Se Chapman buscava a variedade dos lugares de invenção, tirando-os a partir de autores antigos e de referentes contemporâneos, o poeta também demonstra sua versatilidade de artífice na elocução de *The Shadow of Night*. Seguindo de perto o preceito de Hermógenes de que a variedade resulta da mistura de estilos efetuada de maneira a alternar os efeitos elocutórios dentro de um só período (pois, no caso, Hermógenes considerava os discursos versáteis de Demóstenes), Chapman realiza esse procedimento nos versos de seu poema. Assim, os seis primeiros versos de *The Shadow of Night* compõem na elocução o caráter rápido (*Gorgotēs*) que efetua uma espécie de agudeza freqüente na poesia culta do século XVII:

Great Goddess to whose throne in Cynthian fires,  
This earthlie Alter endlesse fumes expires,  
Therefore, in fumes of sighes and fires of griefe,  
To fearfull chances thou sendst bold reliefe.  
Happie, thrise happie Type, and nurse of death,  
Who breathlesse, feeds on nothing but our breath, [...]

A rápida condensação de referentes, nesses versos, apenas interrompida com a interferência da conjunção “*therefore*”, produz o efeito do estilo assim definido por Hermógenes: “*There is really only one approach that creates Rapidity, and that is the use of short clauses that develop the thought quickly. [...] it is a concise style that especially makes a passage*

<sup>123</sup> Chapman, *Dedication to Robert Carr, Earl of Somerset*, in *Chapman’s Homer – The Iliad and the Odyssey*. Ed. Jan Parker. London: Wordsworth Classics, 2002, p. 416.

*rapid*<sup>124</sup>. A apóstrofe (“*Great Goddess*”), que abre o primeiro verso, é figura típica de introdução do estilo rápido, segundo Hermógenes, e também o uso de pronome relativo (“*to whose throne*”). As metáforas de rápida associação (“*fumes of sighes*” e “*fires of griefe*”) dão continuidade ao efeito programado. Porém, a partir do sétimo verso, o poeta passa a usar de forma notória o estilo oposto ao rápido, isto é, o “abundante” (*Peribolē*):

In whom must uertue and her issue liue,  
Or dye for euer, now let humour giue  
Seas to mine eyes, that I may quicklie weepe  
The shipwracke of the world: or let soft sleepe  
(Binding my sences) lose my working soule,  
That in her highest pitch, she may controule  
The court of skill, compact of misterie, [...]

O transbordamento sintático que compõe metáforas expandidas de lenta efetuação e o parênteses que interrompe a progressão da idéia produzem o efeito de prolixidade e lentidão definido por Hermógenes como “abundante”: “*when the topic is amplified and dealt with in a full way*”<sup>125</sup>, principalmente por meio de acréscimos à idéia principal e interferências de referentes alheios. O verso “*Or dye for euer, now let humor giue*”, sintaticamente fragmentado, contém a finalização do conceito formado pelos versos anteriores e, ao mesmo tempo, a introdução do novo conceito que será expandido nos próximos versos. Nesse passo, o conjunto semântico do ornato enigmático se produz por transbordamento: “*now let humor giue/ Seas to mine eyes, that I may quicklie weepe/ The shipwrecke of the world: [...]*”. A alegoria opera com referentes tirados de campo semântico alheio ao dos conceitos anteriores; Chapman metaforiza os termos “mar”, “chorar” e “naufrágio” para compor a representação alegórica do poeta que, com “mares” nos olhos, “chora” um mundo náufrago. Uma interpretação direta do conceito, isto é, não-operando com possíveis referentes cultos mobilizados na geração de sentido, desfaz as transferências metafóricas e revela o lugar-comum da tópica filosófico-moral: o autor pretende desvelar nos versos os vícios mundanos. Espécie de agudeza muito comum nas elegias de Donne, o ornato dialético composto por alegoria pressupõe dois níveis de obscuridade: o pertencente às operações metafóricas do conceito e o pertencente à interpretação final dos sentidos implícitos no conceito.

O fato de expandir o estilo de lenta efetuação, abundante, acumulando referentes cultos, no entanto, não rendeu a Chapman a fama que T.S. Eliot conferiu a Donne. Em ensaio de 1926, Eliot critica a “falta de sentimento” na poesia de Chapman, julgando-a

---

<sup>124</sup> Hermogenes, *op. cit.*, p. 65-67.

<sup>125</sup> Hermogenes, *op. cit.*, p. 43.

intelectualizada demais. E, ainda assim, de uma intelectualidade artificial e fria, imitada dos antigos. Chapman pensava, diz Eliot – se é que sequer pensava, ressalva –, “*like Latin rhetoricians*”<sup>126</sup>, gerando um estilo repleto de Sêneca e de poses teatrais muito afetadas. Dos poetas que compunham peças para teatro, “*his was the mind which was the most classical*”<sup>127</sup>. Comentando um estudo das fontes de Chapman, Eliot relaciona a obscuridade dos versos com a técnica de incorporar referências cultas antigas e contemporâneas fora de contexto, gerando um todo inverossímil: “*the ‘profundity’ and ‘obscurity’ of Chapman’s dark thinking are largely due to his lifting long passages from the works of writers like Ficino and incorporating them in his poems completely out of their context*”<sup>128</sup>. Observa-se que, agrupando os enunciados de Eliot sobre Chapman, eles compõem uma definição muito acurada, a despeito da intenção detratora, dos elementos centrais da poesia aguda enigmática. Estudando a educação do cortesão inglês, verifica-se que, de fato, seus engenhos eram exercitados a partir da retórica latina; por conseqüência, sua produção letrada certamente mobilizava o “pensamento clássico”, ou os lugares doutrinários antigos, que as práticas de representação pressupunham. Chapman, como todos os outros poetas da agudeza, tirava seus lugares de invenção a partir de autores antigos e também de Ficino, emulando os tópicos desenvolvidos em obras alheias por meio da variação elocutiva e da variação nos argumentos; assim, trechos inteiros de Ficino e outros integravam os poemas de Chapman – e de Du Bartas, Donne, Góngora e Marino – como argumentos emulados retoricamente. A inferência de Eliot de que esses lugares inventivos estavam “fora de contexto” é discutível, pois o julgamento contemporâneo dos versos de Chapman previa critérios de unidade, proporção e verossimilhança muito diversos da conceituação de adequação poética presumida por Eliot no início do século XX. Sabe-se que a eleição de certos poetas do século XVII inglês em detrimento de outros, em função das espécies de agudeza que efetuavam em suas obras, foi iniciada no fim do século XIX e continuada por Eliot; e ainda é corrente na crítica literária, como se verifica na rara presença de poemas de Chapman em edições e antologias modernas da poesia da época.

Expoente, como vimos, da poesia da agudeza que elege o ornato dialético enigmático como espécie de conceito mais adequado ao gênero e aos estilos da composição, Chapman também determina a emulação da antiga *interpretatio auctoris* como procedimento de leitura culta e esclarecimento dos lugares obscuros de seus poemas. No seguinte enunciado, o qual

---

<sup>126</sup> T.S. Eliot, “*Sir John Davies*”, in *Elizabethan Poetry: Modern Essays in Criticism*. Ed. by Paul J. Alpers. London: Oxford U.P., 1967.

<sup>127</sup> T.S. Eliot, “*Four Elizabethan Dramatists*”, in *Selected Essays, op. cit.*, p. 117.

<sup>128</sup> T.S. Eliot, “*Shakespeare and the Stoicism of Seneca*”, in *Selected Essays, op. cit.*, p. 139.

figura como conclusão das glosas que Chapman fez de seu *Hymnus in noctem*, os termos “adequação” (*aptnesse*) e “novidade” (*nouelty*) são empregados como critérios de julgamento; os “entendedores” de sua poesia, depois de procederem ao exame minucioso de seus lugares de invenção e da elocução, determinariam a adequação do conjunto:

For the rest of his owne inuentione, figures and similes, touching their aptnesse and nouelty he hath not laboured to iustifie them, because he hopes they wil be proud enough to iustify themselues, and proue sufficiently authenticall to such as vnderstand them; for the rest, God helpe them, I can not (do as others), make day seeme a lighter woman then she is, by paiting her<sup>129</sup>.

A recorrência do discurso que define a excelência da poesia vernacular culta em função de uma técnica muito específica de emulação dos antigos, ao lado da vigência de uma prática escoliasta que julgava essa poesia a partir de critérios contemporâneos também específicos, demonstra que havia um lugar autorizado para a obscuridade na prática letrada. Passível do escrutínio de juízes contemporâneos, a “novidade” dada na poesia da agudeza enigmática poderia ser ou não classificada como verossímil e engenhosa. Tratando da alegoria na poesia do século XVII, João Adolfo Hansen afirma: “há graus de afastamento também previstos, isto é, um dispositivo que regula e julga sua prática, indo do permitido e elogiável, *verossímil e decoroso*, até o criticado e intolerável, *inverossímil, incoerência* ou *hermetismo*”<sup>130</sup>. Nesse sentido, a constituição da legibilidade da obra na própria obra é um procedimento indispensável para que ela seja julgada a partir de parâmetros particulares previstos na poética da agudeza. No caso de *The Shadow of Night*, a alegoria composta da contínua metaforização do “conceito culto” em “noite”, “escuridão”, “sombra” e termos correlatos, refere a própria prática poética considerada pelo autor como “verdadeira” emulação da poesia antiga culta, e prevê uma recepção muito específica. Na última estrofe da elegia, constituintes da legibilidade do poema, a *persona* convoca supostos destinatários cujo engenho aspira às mais elevadas matérias a fruïrem do belo oculto nas trevas palpáveis da noite:

All you possest with indepressed spirits,  
Indu'd with nimble, and aspiring wits,  
Come consecrate with me, to sacred Night  
Your whole endeouours, and detest the light.  
Sweete Peaces richest crowne is made of starres,  
Most certaine guides of honor'd Marinars,  
No pen can any thing eternall wright,  
That is not steept in humor of the Night<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> *The Shadow of Night*, glosas a *Hymnus in noctem*.

<sup>130</sup> Hansen. *Alegoria...*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>131</sup> Chapman, *The Shadow of Night*, *op. cit.*, “Hymnus in Noctem”.

## Conclusões

Em seu exemplar da edição de 1598 dos poemas de Geoffrey Chaucer, Gabriel Harvey anota o seguinte juízo sobre três obras de William Shakespeare:

The younger sort takes much delight in Shakespeares Venus, & Adonis: but his Lucrece, & his tragedie of Hamlet, prince of Denmarke, haue it in them, to please the wiser sort. Or such Poets: or better: or none. Uilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo Pocula Castalia plena ministret aqua<sup>1</sup>.

É possível inferir do enunciado de Harvey dois sentidos que se complementam. O primeiro, mais literal, se refere à preceituação corrente no século XVII de que um mesmo poeta – no caso, Shakespeare – seria capaz de compor em gêneros e estilos diferentes, pressupondo a diversidade da recepção. Assim, o poema lírico-narrativo *Venus and Adonis* teria sido composto considerando critérios de regulação poética que previam um público menos específico: “*the younger sort*”; em contrapartida, outro poema narrativo de sua autoria, *The Rape of Lucrece*, teria sido composto, assim como o poema trágico *Hamlet*, prevendo-se um público mais maduro: “*the wiser sort*”. Inferido a partir de uma leitura retórica, o segundo sentido possível do enunciado, complementando o primeiro, revela no próprio emprego dos termos “*younger sort*” e “*wiser sort*” uma qualificação metaforizada já indicativa dos estilos das composições de Shakespeare considerando a matéria tratada neles. O juízo de Harvey, nesse caso, determina que um poema narrativo cuja matéria é o amor deve eleger um estilo médio-elegante (metaforizado em “*younger sort*”) em que predominam as agudezas de espécie suave e graciosa. Por outro lado, o poema narrativo que trata de um episódio da história romana permite a mistura dos estilos elegante, grandiloquente e feroz num hibridismo adequado à tópica inventiva. Em *Hamlet*, o gênero trágico evidentemente impõe no decoro o estilo elevado da composição, mas a conveniência relativa à matéria tratada permite a interpolação de outros estilos. Para Harvey, assim, o estilo híbrido de *The Rape of Lucrece* e o estilo elevado de *Hamlet* prevêm ambos uma legibilidade específica da recepção (metaforizada em “*wiser sort*”), segundo a qual são decorosos na composição os conceitos formulados como ornato dialético enigmático, as metáforas acumuladas, os entimemas em que se elidem proposições, os equívocos propositais, a obscuridade etc. O juízo que Harvey faz de Shakespeare também lança mão do lugar inventivo de Ovídio para referir,

---

<sup>1</sup> Trecho fac-similado das anotações de Harvey, in Stern, *op. cit.*, Plate B. Ver, no Apêndice, p. 256, a imagem dessa anotação.

simbolicamente, o âmbito em que as obras se inserem, contrapondo o “vulgo” à recepção culta que deve emular os antigos também na leitura da poesia: “*Let base conceited wits admire vile things, / Fair Phoebus lead me to the muses springes*” (tradução de 1598 de Christopher Marlowe). Entendido já metaforicamente como um lugar *não-culto* ou *menos culto*, o “vulgo” referido (e repelido) nos versos estabelece a seleção de um público considerando a hierarquia dos engenhos: “*Or such Poets: or better: or none*”, diz Harvey, emulando, desta vez, o “*quis leget haec*” da primeira sátira de Pérsio.

Em função da evidente vigência de uma preceituação específica que regula a prática poética e também os critérios de julgamento empregados na recepção, nota-se que qualquer abordagem crítica especializada da poesia do século XVII que desconsidere a máquina retórica resulta numa perda significativa da compreensão dos sentidos simbólicos mobilizados na representação poética. Shakespeare é certamente um dos poetas do século XVII mais afetados pela programática anulação do caráter retórico de seus textos<sup>2</sup>, promovida por métodos críticos diversos, que parecem coincidir justamente na negação de uma leitura que pressuponha códigos regradores das práticas. Granjeando a comenda de “atemporal”, Shakespeare sofre exatamente essa “destemporalização” de sua obra poética como material histórico, rejeitando-se *a priori* qualquer critério analítico que aparente querer restringi-la, historicizá-la, supostamente limitando-a, revertendo-a a um estado desprivilegiado de produto temporal. Os inúmeros dicionários de léxico shakespeariano, as enciclopédias volumosas da “vida londrina elisabetana”, fazem o impossível para “reconstituir”, como se fosse possível, o “contexto” geográfico, econômico, político, teológico, zoológico etc., ou seja, o âmbito “ao redor” do texto shakespeariano; assim, proliferam descobertas eventualmente interessantes sobre as fontes de Shakespeare, a influência de Shakespeare na posteridade, a sociologia de Shakespeare, a psicologia de Shakespeare e a parapsicologia de Shakespeare em Hamlet. O êxito crítico de procurar tanger o objeto cercado-o, isto é, emoldurando-o por um contexto exterior a ele, vivo a sua revelia, faz com que seja praticamente impossível tratar de Shakespeare sem se levar em conta toda a parafernália que se acumulou a seu redor; uma óbvia consequência dessa fixação atemporalizada do objeto é a ênfase radical de seu lugar espacial. Não se duvida de que Shakespeare seja *produto inglês*, embora a suposta transitoriedade de suas obras não permita definir os limites das convenções que promoveriam a sua materialidade enquanto produto histórico.

---

<sup>2</sup> Cf. Brian Vickers. “Rhetoric and feeling in Shakespeare’s sonnets”. In *Shakespeare Today: Directions and Methods of Research*. ed. Keir Alam. Florence: 1984.

O mais extensivo dos estudos shakespearianos, embora talvez o menos citado, provocou um deslocamento crítico incômodo na primeira metade do século XX: trata-se de *Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*, de T.W. Baldwin. A partir dele, não se fala mais em um Shakespeare camponês, inculto e belo, que tenha tirado todos os seus coelhos de uma genial cartola. Comprovou-se, por meio de uma descrição densa do sistema de educação nas escolas de gramática espalhadas pelo reino, que seria verossímil inferir que Shakespeare tenha tido aulas de gramática latina e grega, e que conhecia as tragédias antigas, e também a comédia, e a lírica, e a epopéia. E que havia exercitado seu engenho com os *Progymnasmata* de Hermógenes via Aftônio e que deveria dominar muitas técnicas de *compositio* em vários gêneros e estilos. No entanto, a troca de “gênio” por “grande engenhoso” não implica qualquer deslocamento espacial do objeto para um lugar alheio ao “solo inglês”; não implica, tampouco, deixar de lado a empreitada rumo a uma suposta veracidade da reconstituição histórica dos arredores do objeto. Assim, passando brandamente de Shakespeare a seu contemporâneo John Donne, observa-se que semelhante abordagem metodológica se lhe impõe: a mais recente novidade da crítica especializada é o conjunto de volumes ainda *in progress* que pretende fornecer todas as variações composicionais de seus poemas encontráveis em bibliotecas públicas e particulares dos quatro cantos do planeta. A intenção, segundo os editores de *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*, é “resgatar e apresentar exatamente o que Donne escreveu”<sup>3</sup>; ora, nota-se o caráter ambicioso da tarefa, referindo uma “realidade” tangível apenas à medida em que se aceita, com boa vontade, o grau de ilusão inerente à ineludível inverossimilhança da proposta. É de fato interessante comparar os registros diversos de uma poesia cujo original manuscrito se perdeu, mas é também pertinente se ter em conta a diluição histórica da prática, confessando o teor fictício, mais ou menos verossímil (dependendo dos critérios que se adotam) do conjunto constituído pela edição *Variorum*. Nesse rumo, mesmo quando a intenção é historicizar o objeto – no caso, trazendo à tona as variações elocutivas dos poemas de Donne –, observa-se que a meta não se cumpre, pois é materialmente impossível historicizar a “realidade” de um produto temporal mantendo, como pressuposto de base, a “veracidade” da realidade historicizada.

Postulou-se, ao longo desta tese, que a poesia de Donne como objeto da historiografia literária tem se delimitado pelo alcance das categorias classificatórias estabelecidas como pertencentes a uma prática que se convencionou chamar de “poesia metafísica”. Como é inerente a qualquer taxinomia, as características do objeto assim classificado de “metafísico”

---

<sup>3</sup> Cf. “General Introduction”, in *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*. Ed. Gary A. Stringer. Bloomington; Indianapolis: Indiana U.P., 2005, p. xlv.

ganham corpo a partir de um método hermenêutico que pressupõe um cânone pré-estabelecido. Assim, tendo em vista a precedência de Geoffrey Chaucer, a contemporaneidade de Ben Jonson e a posteridade de, por exemplo, William Wordsworth, a obra poética de John Donne será inserida na horizontalidade do método teleológico em algum ponto fixo que a acomode<sup>4</sup>. Já previstos pelo cânone, os elementos constitutivos do objeto se lhe impõem como marcas impressas nele pela verdade convencionada de uma “realidade exterior” que o produziu. Peculiarmente, a “verdade convencionada” que define a poesia de Donne como “poesia metafísica inglesa” é o conjunto epistemológico da historiografia oitocentista que desconsidera a vigência da retórica como disciplina organizadora do pensamento e, assim, das práticas representativas no século XVII. Incidentalmente, aplicam-se critérios da convenção historiográfica inglesa que estabilizam a poesia de Donne, na linha horizontal do cânone, como produto “nacional”, de um lado, e “temporal”, de outro, pressupondo muito especificamente a existência de uma pré-história convencionada e de uma posteridade reconhecida como futuro desse objeto. Nesse sentido, qualquer exterioridade ao lugar demarcado para essa poesia incidiria apenas tangencialmente sobre ela, como “influência”, “fonte” ou “tradição”. É muito ilustrativo dessa operação o modo como parte da crítica especializada lida com a presença irrefutável da poesia “renascentista” italiana nos textos ingleses do século XVI e XVII; assumindo-a como força influente, procura-se achar por meio de um método contrastivo o elemento caracterizador do produto nacional, reunindo variações de estilo mais freqüentemente encontradas nas obras (ou, ainda, impostas às obras, dependendo da intenção do método) como provas de sua singularidade. O resultado a que se chega com esse método é a inequivalência das poesias nacionais, reforçando o elemento autóctone das práticas a partir de parâmetros pré-estabelecidos de julgamento; logo, poesia *conceptista* não é poesia *metafísica* que não é poesia *cultista* e nem tampouco é poesia *preciosista* e muito menos *eufuista*.

No caso específico do celebrado *wit* inglês, o parâmetro determinante de sua significação muito evidentemente toma os sentidos aplicados ao termo na época em que o cânone se estabelece. Desconsiderando, como se disse, a vigência da retórica e as convenções que impõe à poesia no século XVII, a historiografia oitocentista elege a conceituação corrente em seu tempo que determina o *wit* não como “engenho” – faculdade inventiva valorizada enquanto exercitada de maneira muito específica – mas como “gênio”, categoria romântica que assume a “auto-expressividade” como elemento produtor das singularidades das práticas,

---

<sup>4</sup> Cf. Michel Foucault. *The Archeology of Knowledge*. Tr. A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972, Part IV, cap. I, “Archeology and the history of ideas”, p. 136-137.



a “originalidade” como critério de juízo da validade das expressões artísticas e também a “nacionalidade” como a exterioridade presente do contexto em que as obras se inserem. Como se procurou mostrar ao longo desta tese, a consequência direta da aplicação de categorias românticas na crítica da poesia inglesa do século XVII foi a sistemática eleição de certos gêneros e estilos de composição de Donne em detrimento de outros e, mais amplamente, a eleição de poetas em cujas obras se verificaram elementos mais próximos da conceituação oitocentista de *wit* como representativos da poesia classificada como “metafísica” e “inglesa”. As espécies de agudeza de lenta efetuação da poesia de Fulke Greville e de George Chapman, por exemplo, são vistas como fenômenos “estranhos” à produção inglesa da época. Não participantes das antologias de poesia – exceto em raras exceções que os expõem como “curiosidades” –, esses poetas permanecem “flutuantes” na história ainda indefinida da prática poética inglesa do século XVII. No limbo que se formou entre a “atemporalidade” da obra shakespeariana, de um lado, e a “temporalidade específica” da poesia “metafísica”, os autores considerados engenhosos em seu próprio tempo ganham ares de excentricidade e, na dinâmica sempre diluidora dos sentidos históricos que um dia conformavam sua prática como algo válido, passa-se a pressupor a “obscuridade” como essência de suas composições e efeito de suas mentalidades.

Retomando a vigência de uma instituição retórica não necessariamente inglesa nos meios cultos em que a prática de Donne se insere, esta tese adotou uma metodologia que flexibiliza os limites classificatórios posteriormente impostos aos poetas do século XVII inglês. Com o objetivo de constituir as convenções em uso para as práticas representativas, as quais se determinam como condição das práticas e como validadora delas, buscou-se historicizar o objeto investigado, gerando um verossímil de sua existência como produto temporal, numa descrição possível desse objeto que não pretende recriar uma originalidade verdadeira de fatos, quaisquer que sejam<sup>5</sup>. Procurando seguir muito de perto a metodologia de pesquisa já solidificada e instituída nos meios acadêmicos brasileiros pelos trabalhos de João Adolfo Hansen e Alcir Pécora, entre outros, a tarefa imposta a esta tese consistiu em aplicar a análise retórico-poética no caso da poesia da agudeza inglesa do século XVII, e, mais especificamente, da poesia de John Donne, considerando os vários gêneros e estilos de suas composições. Assim procedendo, tornou-se indispensável fazer uma investigação dos pressupostos doutrinários vigentes na época que significam as práticas representativas e as categorias que a envolvem, como a conceituação de que a poesia vernacular culta se define

---

<sup>5</sup> Cf. Pécora. *Máquina de Gêneros*, *op. cit.*, p. 16.

como prática de emulação da poesia antiga em seu elenco de autoridades; de que a preceituação vernacular analogamente se define como prática de emulação da preceituação antiga em seus postulados diversos; que a prática de emulação é ativa e não pressupõe cópia servil, mas variação dos argumentos de um mesmo lugar de invenção e variação do tópico elocutório, assumindo a versatilidade das operações como prova de engenho e arte. Como vimos, essas são conceituações de base da prática letrada da época, e amplamente divulgadas nos meios cultos das cortes cristãs do século XVII. Não constituindo unidades nacionais porém político-teológicas, os diversos reinos e principados católicos e reformados têm em comum o forjamento de um lugar culto em que se pratica a sistemática autorização de sua produção letrada vernacular a partir de pressupostos doutrinários e de modelos muito análogos que a fundamentam e a validam.

Sendo assim, esta tese se beneficiou sempre que pôde de estudos já realizados que descrevem e analisam as práticas vernaculares cultas das cortes espanhola, francesa, italiana e portuguesa, promovendo um cruzamento de textos e discursos que comprovam a não-insularidade inglesa do ponto de vista dos fundamentos de seu sistema de representação. Contribuem para isso, conforme hipótese já postulada, principalmente dois aspectos da prática letrada do reino inglês. Em primeiro lugar, o sistema de educação *lato sensu* do jovem cortesão, instruído para ocupar cargos na burocracia da corte e na Igreja Anglicana, previa o exercício da faculdade inventiva pela retórica e pela lógica aristotélica e o exercício do juízo a partir de critérios vigentes nos códigos cortesãos de comportamento, de forma muito análoga ao que se propunha nos sistemas educacionais continentais; insere-se, nesse primeiro aspecto, a divulgação de doutrinas antigas acumuladas e reformuladas que conformam o repertório comum dos meios letrados vernaculares como autorizador de lugares discursivos, os quais serão mobilizados em diversas instâncias das práticas: políticas, poéticas, militares, religiosas etc. Em segundo lugar, a ampla circulação de textos antigos e contemporâneos entre os meios cultos das cortes promove uma leitura compartilhada por seus membros e uma conseqüente adoção de modelos e critérios análogos que incidem sobre as práticas representativas; no caso da prática poética, esse compartilhamento permite a emulação entre poetas de idiomas vernaculares distintos, como é o caso das peças de Shakespeare em relação às peças de Gherardi Cinthio, por exemplo. Faz-se, porém, a ressalva pertinente de que o caráter análogo das práticas letradas dos idiomas vernaculares do século XVII, enquanto movimentam os mesmos pressupostos doutrinários, não implica a identidade de suas práticas poéticas, evidentemente singulares nos acidentes estruturais de cada língua e eventualmente peculiares na adoção mais recorrente em uns do que em outros de tipos diversos de estilo para a

efetuação das agudezas. Durante a pesquisa deste tese, não se levou em conta, portanto, apenas o caráter análogo das práticas, mas também as suas diferenças, as quais comprovam a singularidade da poesia enquanto produto de uma série de eleições e efetuações de procedimentos retóricos em detrimento de outros, e das respectivas agudezas formuladas por cada poeta segundo as aptidões dos engenhos. Não se supôs, por outro lado, que o *caráter nacional*, a *psicologia* por trás dos poetas e a afirmação de uma *originalidade* efetuada em desacordo com as convenções em uso na época fossem critérios para se distinguir a poesia de Donne da poesia de Góngora, de Ronsard ou de Shakespeare.

Revedo o enunciado de Gabriel Harvey sobre as composições de Shakespeare em gêneros variados, nota-se que os critérios que Harvey emprega para emitir seu juízo movimentam exatamente o que se procurou demonstrar ao longo dos capítulos desta tese: a constituição da legibilidade dos poemas dada em sua própria composição; o pressuposto de que os critérios de recepção se definem conforme a legibilidade proposta nos poemas; o regramento retórico da composição e a formulação dialética das analogias; a prática poética como emulação de modelos específicos; a coexistência de práticas de estilos diversificados dentro do mesmo meio cortesão; o critério da conveniência como força determinante da adequação de novos usos de antigos preceitos; o discurso que alegoriza o lugar culto da prática poética vernacular por meio de sua metaforização em “raro”, “estranho”, “restrito”, “sábio”, “escuro”, “enigmático”, “elegante”, “discreto”, “melhor” etc., segundo parâmetros vigentes nos códigos cortesãos da época. No cruzamento sistemático que se fez, ao longo dos capítulos, entre textos – poéticos, preceptivos, epistolares – compostos em inglês e em outros idiomas vernaculares, verificou-se muito claramente que a série de procedimentos e conceituações elencada acima integra e constitui o que se convencionou chamar aqui de “a poética da agudeza”.

As análises dos poemas de Shakespeare, Greville, Chapman, Sidney e, particularmente, Donne evidenciam a formulação sempre retórica das composições segundo os critérios vigentes na poética da agudeza. Muitas outras análises seriam necessárias, ainda, para demonstrar a imensa variedade de técnicas disponíveis para a efetuação de agudezas de espécies distintas, que se combinam e se justapõem nos versos de forma a compor, no conjunto, o “desproporcional proporcionado” dos conceitos de poetas cujo engenho deve ser versátil e sutil. Em função da amplitude de tal tarefa, esta tese pretendeu apenas postular que a crítica da poesia inglesa do século XVII se favorece quando se propõe inseri-la dentro de um âmbito mais amplo de uma prática letrada culta dos vários vernáculos, na expectativa de que futuros trabalhos possam explorar mais extensivamente o alcance do que Gracián chamou de

“*agudeza y arte de ingenio*”, e Thomas Carew, no mesmo momento histórico, definiu como “*this universall monarchie of Wit*”.

## Referências bibliográficas

### I. Preceptivas, tratados, artes retóricas e poéticas

- ACCOUNT of the many Rebellions and Conspiracies against Queen Elizabeth, of Glorious and Immortal Memory. / With a Preface containing an Abstract of Laws made in her Reign for the Security of the Protestant Religion, her Person and Government.* London, 1722.
- A TRUE report of the Disputation or rather priuate Conference had in the Tower of London, with Ed. Campion Iesuite, the last of August. 1581. Set downe by the Reuerend learned men them selues that dealt therein.* London: Christopher Barker, Januarij. 1. 1583.
- ANÔNIMO. *Rhetorica ad Herennium.* Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 1989.
- ARISTOTLE. *The Art of Rhetoric.* Tr. H.C. Lawson-Tancred. London: Penguin Classics, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Poetics.* Tr. Stephen Halliwell. 2 ed. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 1995. Loeb Classical Library, 199.
- ARISTÓTELES. *Retórica das paixões.* Introdução, notas e tradução do grego de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Arte retórica e arte poética.* Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.
- ASCHAM, Roger. *The Scholemaster, Or plain and perfect way of teaching children, to understand, write, and speak the Latin tongue, but specially purposed for the private bringing-up of youth in gentlemen's and noblemen's houses [...].* Printed by John Daye, dwelling over Alderfgate. London: 1570. Edição fac-similada. New York: AMS, 1967.
- BACON, Francis. *Essays.* London: J.M. Dent, 1946.
- \_\_\_\_\_. *A Sabedoria dos Antigos.* São Paulo: Unesp, 2002.
- BRUNO, Giordano. *De gli Eroici Furori al molto illustre ed eccellente cavalliero, Signor Filippo Sidneo.* Paris, 1585.
- \_\_\_\_\_. *La Cena de le Ceneri. Descritta in cinque dialogi, per quattro interlocutori, Con tre considerationi, Circa doi soggetti.* Jordani Bruni Nolani, 1584. Reedição de Giovanni Aquilecchia. Torino: Einaudi, 1955.
- CAMPION, Thomas. "Observations in the Art of English Poesie" (1602). In B.Vickers, *English Renaissance Literary Criticism.* Oxford: Clarendon Press, 2003, pp. 428 – 440.
- CASA, Giovanni della. *Galateo ou dos Costumes.* Trad. Edileine Vieira Machado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão.* Trad. Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Book of The Courtier.* Tr. Thomas Hoby (1561). London: J.M. Dent / New York: E.P. Dutton, 1944.
- CICERO. *Orations – In Catilinam, Pro Murena, Pro Sulla, Pro Flacco.* Tr. C. MacDonald. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 2001. Loeb Classical Library, 324.

- \_\_\_\_\_. *The Orator*. Books I-II. Tr. E. W. Sutton e H. Rackham. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 2001. Loeb Classical Library, 348.
- \_\_\_\_\_. *The Orator*. Book III, *Fate, Stoic Paradoxes, Divisions of Oratory*. Tr. H. Rackham. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 2004. Loeb Classical Library, 349.
- \_\_\_\_\_. *The Worthy Booke of Old age othervvyse entituled the elder Cato, contayning a learned defence and praise of Age, and Aged men: written in latine by that father of eloquence Marcus Tullius Cicero, and now englished. VVhervnto is annexed a Recitall of diverse men that lived long*. London: Thomas Marshe, 1569.
- CINTHIO, Giovambattista Giraldi. *On romances [Discorso intorno al comporre dei romanzi]*. Tr. Henry L. Snuggs. Lexington: U. of Kentucky P., 1968.
- CLELAND, James. *The Institvtion of a Yovng Noble Man*. Oxford: Ioseph Barnes, 1607.
- DAYE, Angell. *The English Secretorie. Wherein is contayned, a perfect method, for the inditing of all manners of Epistles and familiar Letters [...]*. London: Robert Waldegrae, 1586.
- DRYDEN, John. *Discourses on the Original and Progress of Satire* (1692). Kessinger Publishing Rare Reprints, s/d.
- DANIEL, S. *A Defence of Ryme: against a Pamphlet entituled: Observations in the Art of English Poesie. Wherein is demonstratiuely proued, that Ryme is the fittest harmonie of words that comportes with our Language* (1603). Ed. by G.B. Harrison, R.S. Bear. Oregon: University of Oregon, 1998.
- DEMETRIUS. *On Style*. Tr. Doreen C. Innes. 2 ed. Cambridge, Mass.; London: Harvard U.P., 1995. Loeb Classical Library, 1999.
- DU BALLAY, Joachim. *La Deffence, et illvstration de la Langue Francoyse*, Par I.D.B.A. Paris, 1549.
- DU VAIX, Guillaume. *The Morall Philosophy of the Stoicks. Written Originally in French by that Ingenious Gentleman Monsieur du Vaix, first President of tha Parliament of Provence. / Englished by Charles Cotton, Esq.* / London: 1664.
- ERASMO de Rotterdam. *Erasmus – obras escogidas*. Ed. e trad. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1964.
- ELYOT, Sir Thomas. "The value of poetry in education" (1531), in Vickers, Brian. *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 2003, pp. 57- 69.
- FOUQUELIN, Antoine. *La Rhetoriquve Françoisse D'Antoine Fovqvelin de Chauny en Vermandois. A Tresillvstre Princesse Madame Marie Royne d'Ecosse*. Paris, 1557.
- FRAUNCE, Abraham. *The Arcadian Rhetorike: Or The Praecepts of Rhetorike made plaine by examples, Greeke, Latin, English, Italian, French, Spanish, out of Homers Ilias, and Odissea, Virgils Aeglogs, Georgikes, and Aeneis, Sir Philip Sidneyis Arcadia, Songs, and Sonets, Torquato Tassoos Goffredo, Aminta, Torrismondo, Salust his Iudith, and both his Semaines, Boscan and Garcilassoos Sonets and Aeglogs*. London: 1588. Reprodução fac-similada. Menston: The Scholar Press, 1969.
- GASCOIGNE, G. "Certayne notes of Instruction concerning the making of verse or ryme in English"(1575). In Vickers, Brian. *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford: Clarendon, 2003.

- GOSSON, Stephen. *The Schoole of Abuse, Conteyning a plesaunt inuective against Poets, Pipers, Plaiers, Iesters and such like Caterpillers of a commonwealth; Setting vp the Flagge of Defiance to their mischieuous exercise, and ouerthrowing their Bulwarkes, by Prophane Writers, Naturall reason, and common experience* (1575). London: Thomas Woodcock, 1579.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Discreto*. In Pérez, David J. (org.), *Moralistas espanhóis*. Trad. de Acácio França. Rio de Janeiro: Jackson, 1970, p. 383.
- \_\_\_\_\_. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- HARVEII, Gabriellis. *Rhetor, Vel duorum dierum Oratio, De Natura, Arte, & Exercitatione Rhetorica*. Londini: Ex Officina Typographica Henrici Binneman, 1577.
- HERMOGENE. *L'art rhetorique – Exercices préparatoires, Etats de cause, Invention, Catégories stylistiques, Méthode de l'habilité*. Trad. Michel Patillon. Paris: L'Age D'Homme.
- HERMOGENES. *On Types of Style*. Tr. Cecil W. Wooten. Chapel Hill: The U. of North Carolina P., 1987.
- HERMÓGENES. *Sobre las formas de estilo*. Trad. Consuelo Ruiz Montero. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1993.
- HORACE. *Ars Poetica*. Tr. H.R. Fairclough. Cambridge, Mass.; London: Harvard U.P., 1989.
- HOSKINS, John. *Sidney's 'Arcadia' and the Rhetoric of English Prose*. In Vickers, Brian. *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 2003, pp. 398-427.
- JAMES I, King. *Basilikon Doron, or, His Maiesties Introdvction to His Dearest Sonne, Henry the Prince*. London, 1599.
- JOHNSON, S. "Life of Cowley" (1779), in *Samuel Johnson – A Critical Edition of the Major Works*. Oxford: Oxford U.P., 1984.
- LESSONS and Exercises out of Cicero ad Atticvm, for svch as desire to habituate themselues in Cicero's epistolarie Latine, after the method of Dr. Webbe. London: F.K., 1627.
- LEVER, Ralphe. *The Arte of Reason, rightly termed, Witcraft, teaching a perfect way to argue and dispute*. London: 1573. Ed. fac-similar. Menston: The Scholar Press, 1972.
- LONGINUS. *On the sublime*. Tr. W.H. Fyfe, rev. Donald Russell. 2 ed. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 1995. Loeb Classical Library, 199.
- MVLCASTER, Richard. *The First Part of the Elementarie*. London: Thomas Vautroullier, 1582.
- NENNIO. *A Treatise of Nobility: Wherein is discoursed what true Nobilitie is, with such qualities as are required in a perfect Gentleman. Written in Italian by that famous Doctor and worthy knight Sir John Baptista Nenna of Bari. Done intro English by William Iones Gent*. London: 1595.
- PROGYMNASMA Scholasticvm, Hoc est, Epigrammatum Graecorum, ex Anthologia selectorum ab He. Stephano [...]. *Opera & Industria Iohannis Stockwoodi*. Londini: 1597.
- PUTTENHAM, George. *The Arte of English Poesie. Facsimile of the first edition* (1569). Menston: Scholar Press, 1968.

- QUINTILIAN. *The Institutio Oratoria*. Tr. H.E. Butler. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 1986, v. I-IV. Loeb Classical Library.
- RAMUS, Peter. *The Logike – 1574*. Ed. fac-similar. Leeds: Scholar Press, 1966.
- Ratio Studiorum. Plan raisonnée et institution des études dans la Compagnie de Jésus*. Édition bilingue Latin-français. Trad. Léone Albrieux e Dolorès Pralon-Julia. Paris: Belin, 1997.
- SHELTON, Thomas. *A Centvrie of Similies*. London: 1640.
- SIDNEY, Philip. *The Defense of Poesy*. In *Sir Philip Sidney – The Major Works*. Ed. Katherine Duncan-Jones. Oxford: Oxford U.P., 2002.
- TASSO, Torquato. *Discourses on the Art of Poetry [Discorsi dell'arte poetica]*. In *The Genesis of Tasso's Narrative Theory: English Translations of the Early Poetics and a Comparative Study of their Significance*. Tr., Ed. Lawrence F. Rhu. Detroit: Wayne State U.P., 1980.
- TESAURO, Emanuele. “Argúcias humanas”. Trad. de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. *Revista do IFAC*. Ouro Preto, IFAC-UFOP, dez. 1997, n. 4.
- WALTON, Izaak. *Lives of John Donne and George Herbert* (1640). New York: P.F. Collier & Son, 1914.
- WHRIGHT, Thomas. *The passions of the minde in generall. / Corrected, enlarged, and with sundry new discourses augmented*. London: Valentine Simmes, 1604.
- WILSON, Thomas. *An English Rhetoric*. In Vickers, Brian. *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 2003, pp. 73-124.

## II. Verso e prosa

- ALEMAN, Matheo. *The Rogue: or The Life of Gvzman de Alfarache. Written in Spanish by Matheo Aleman*. Tr. James Mabbe. London: 1622.
- An Epicede or Funerall Song: On the most disastrous Death, of the High-borne Prince of Men, Henry Prince of Wales, &c*. London: 1612.
- BACON, Francis. *Apophtegmes New and Old*. London: 1626.
- CAMÕES, Luís de. *Rimas, Autos e Cartas*. Ed. de A.J. da Costa Pimpão. Porto: Civilização, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Os Lvsidades de Luis de Camoës. Impressos em Lisboa, com licença da Sancta Inquisição, & do Ordinario: em casa de Antonio Gõçalvez Impressor*, 1572.
- \_\_\_\_\_. *The Lusiad, or, Portugals Historicall Poems: written in the Portingall Language by Luis de Camoens and newly put into English by Richard Fanshaw Esq*. London: 1655.
- CHAPMAN, George. *Ouids Banquet of Sence. A Coronet for his Mistresse Philosophie, and his amorous Zodiacke. With a translation of a Latine coppie, written by a Fryer, Anno Dom. 1400*. London: 1595.
- \_\_\_\_\_. *Petrarchs Seven Penitentiall Psalms, paraphrastically translated, with other Philosophical Poems, and a Hymne to Christ vpon the Crosse*. London: 1612.



- \_\_\_\_\_. *The Shadow of Night: containing two poetical Hymnes*. London: 1595.
- \_\_\_\_\_. *The Works of George Chapman. II – Poems and minor translations*. Ed. de Algernon Charles Swinburne. London: Chatto and Windus, 1874.
- CRUZ, San Juan de la. *Poesía*. Ed. de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 2002.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Letras sobre o espelho*. Org. e trad. Teresa Cristófani Barreto; trad. (poemas) Vera Mascarenhas de Campos. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de John Jay Allen. Madrid: Catedra, 2000, 20 ed., partes I e II.
- \_\_\_\_\_. *The History of the Valorous and Wittie Knight-errant, Don-Quixote* (Part I, 1612). Tr. Thomas Shelton. Cambridge: The Harvard Classics, 1914.
- CÍCERO, DEMÓSTENES, ÉSQUINES et al. *Eloquência grega e latina*. Sel. e trad. Jaime Bruna. São Paulo: Edições de Ouro, 1970.
- COLERIDGE, Samuel T. *The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems*. Nova York: Dover, 1992.
- DONNE, John. *LXXX Sermons, Preached by that Learned and Reverend Divine, Iohn Donne, Dr. in Divinity, late Deane of the Cathedrall Church of S. Pauls London*. London: 1640.
- \_\_\_\_\_. *Poems, by J.D. With Elegies on the authors death*. London: Printed by M.F. For Iohn Marriot ..., 1633.
- \_\_\_\_\_. *Conclave Ignati: Siue Eivs in Nyperis Inferni Comitii Inthronisatio. Vbi uaria De Iesuitarum Indole, De nouo inferno creando, De Ecclesia Lunatica instituenda, per Satyram congesta sunt*. London: 1611.
- \_\_\_\_\_. *Letters to severall Persons of Honour: written by John Donne, sometime Deane of St. Pauls London*. London: 1644.
- \_\_\_\_\_. *Pseudo-Martyr. Wherein ovt of certaine Propositions and Gradations, This Conclusion is evicted. That those which are of the Romane Religion in this Kingdome, may and ought to take the Oath of Allegance*. London: 1610.
- \_\_\_\_\_. *Devotions vpon Emergent Occasions, and seuerall steps in my Sicknes*. London: 1624.
- \_\_\_\_\_. *John Donne: The Complete English Poems*. Ed. A.J. Smith. London: Penguin, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The Complete Poetry & Selected Prose*. Ed. by Charles M. Coffin. New York: The Modern Library, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne, The Holy Sonnets*. Ed. Gary Stringer. Indianapolis; Bloomington: Indiana U.P., 2005, v.7.
- DRYDEN, John. *The Works of John Dryden*. Ed. William Frost. Berkeley; Los Angeles; London: U. of California P., 1974, v.3.
- FICINO, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Trad. Sears Jayne. Dallas: Spring, s/d.
- FRAUNCE, Abraham. *The Countesse of Pembrokes Yuychurch. Conteining the affectionate life, and vnfortunate death of Phillis and Amyntas: That in a Pastorall; This in a Funerall: Both in English Hexameters*. London: Thomas Orwyn, 1591.
- GÓNGORA, Luis de. *Poemas de Góngora*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos (edição bilíngüe). São Paulo: Art, 1988.

- \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Ed. Juan Mille y Jimenez. Madrid: Aguilar, 1972.
- GREENE, Robert. *The Spanish Masquerado. VWherein vnder a pleasant deuise, is discourred effectuallie, in certaine breefe sentences and Mottos, the pride and insolencie of the Spanish estate: with the disgrace conceiued by their loste, and the dismaied confusion of their tronbled thoughtes*. London: Roger Ward, 1589.
- GREVILLE, Fulke. *Certaine learned and elegant workes of the Right Honorable Fvlke Lord Brooke, Written in his Youth, and familiar Exercise with Sir Philip Sidney*. Printed by E.P. for Henry Seyle, and are to be sold at his shop at the signe of the Tygers head in St. Paules Church-yard. 1633.
- \_\_\_\_\_. *The Life of the Renowned Sr Philip Sidney. With the true interest of England as it then stood in relation to all Forain Princes: and particularly for supressing the power of Spain [...], Written by Sir Fulke Grevil Knight, Lord Brook, a Servant to Queen Elizabeth, and his Companion & Friend*. London: 1652.
- HALL, Joseph. *The Complete Poems of Joseph Hall*. Ed. Alexander B. Grosart. 1879.
- HARVEY, Gabriel. *The Works of Gabriel Harvey* (1884). Org. Alexander B. Grosart. Nova York: AMS Press, 1966.
- HERODOTUS. *Histories*. Tr. George Rawlinson. London: Wordsworth, 1996.
- HOMER. *Chapman's Homer: The Iliad and the Odissey*. London: Wordsworth Classics, 2000.
- HORACE. *The Odes of Horace*. Tr. David Ferry. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres d'Horace*. Texte latin publiée avec une étude biographique et littéraire [...] par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Librairie Hachette, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Satires. Epistles. Ars Poetica*. Tr. H. Rushton Fairclough. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 1999. Loeb Classical Library.
- \_\_\_\_\_. *L'Art Poetique D'Horace, traduit en Vers Francois par Iacques Peletier du Mans*. Paris, 1545
- HORACE & PERSIUS. *Satires and Epistles*. Tr. Niall Rudd. Londres: Penguin Classics, 1973.
- LYLY, John. *The Anatomy of Wit; Euphues and his England*. London: A. Constable & Co., 1900. English Reprints.
- MARINO, Giambattista. *La Galeria del Cav. Marino. Distinta in Pitture, e Sculture*. Venetia: 1674.
- MARSTON, John. *The Works of John Marston*. Ed. J.O. Halliwell. Vol. III. London: John Russell Smith, 1856.
- NEGRI, Paul (org.). *Metaphysical Poetry: An Anthology*. New York: Dover, 2002.
- OVID. *The Love Poems*. Tr. A.D. Melville. Oxford: Oxford U.P., 1990.
- \_\_\_\_\_. *Metamorphoses*. Tr. John Dryden et alii [1717]. London: Wordsworth, 1998.
- OVÍDIO. *Os Amores*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Cultura, 1943.
- PERSIUS. *Satires*. In *Juvenal and Persius*. Tr. G.G. Ramsay. Cambridge, Mass.; London: Harvard U.P., 1999. Loeb Classical Library.
- \_\_\_\_\_. *Satires translated into English, by Barten Holyday Ma. of Arts, and Student of Christ-Church in Oxford*. Oxford: 1616.

- \_\_\_\_\_. *The Satires of Persius*. Trad. William Drummond, Esq. London: 1799.
- POPE, Alexander. *Imitations of Horace*. Ed. John Butt. London: Methuen & Co., 1953.
- \_\_\_\_\_. *The Major Works*. Ed. Pat Rogers. Oxford: Oxford U.P., 2006.
- RALEIGH, Walter. *On the Life of Man*. In *The Anchor Anthology of Sixteenth-Century Verse*. Ed. Richard S. Sylvester. New York: Anchor, 1974.
- RONCARD, Pierre de. *De l'Art Poëtique François*. Paris: 1565.
- SEBILLET, Thomas. *Art Poetique Francoys, povr l'instruction des ieunes studieux, & encor peu auancez en la Poësie Françoyse*. Paris: 1555.
- SENECA. *His tenne tragedies, translated into Englysh*. London: Thomas Marsh, 1581.
- SHAKESPEARE, William. *Sonnets*. New York: Barnes and Noble, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The Complete Works*. New York: Gramercy, 1975.
- SIDNEY, Sir Philip. *The Major Works*. Oxford: Oxford U.P., 2002.
- TACITVS, Cornelivs. *The Annales of Cornelivs Tacitvs. The description of Germanie*. 1598.
- TASSO, Torquato. *Aminta: The Famous Pastoral. Written in Italian by Signor' Torquato Tasso. And Translated into English Verse by John Dancer. Together with divers Ingenious Poems*. London: 1660.
- The Harmony of the Muses: or, The Gentlemans and Ladies Choicest Recreation; Full of various, pure and transcendent Wit. [...] Heretofore written by those unimitable Masters of Learning and Invention, Dr. Joh. Donn, Dr. Hen. King, Dr. W. Strood [...]. And others of the most refined Wits of those times*. London: 1654.
- The Phoenix Nest. Bvilt vp with the most rare and refined workes of Noble men, woorthy Knights, gallant Gentlemen, Masters of Arts, and braue Schollers. / Set forth by R. S. of the Inner Temple*. London: John Jackson, 1593.
- VEGA, Garcilaso de la. *Poesías completas*. Madrid: Alianza, 1996.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. José Victorino Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- WHITTIER, John Greenleaf (org.). *Songs of Three Centuries*. Boston: James R. Osgood, 1876.

### III. Dicionários

(em ordem cronológica de publicação):

*Dictionaire Francois latin, contenant lest motz & manieres de parler Francois, tournez en Latin par Robert Estienne*. Paris, 1539

*An Alveary or Triple Dictionary, in English, Latin, and French. Very profitable for all such as be desirous of any of those three Languages [...]*, John Baret. London: 1574.

*Thesaurus linguae Romanae & Britannicae tam accurate congestus, vt nihil penè in eo desyderari possit, quod vel Latinè complectatur amplissimus Stephani Thesaurus, vel*

*Anglicè, toties aucta Eliotae Bibliotheca: opera & industria Thomae Cooperi Magdalenensis.* London: 1584. Edição fac-similar. Menston: Scolar Press, 1969.

*Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae [...]*, Thomas Thomas. London: 1587.

*A Worlde of Wordes, Or Most copious, and exact Dictionarie in Italian and English, by Iohn Florio.* London: 1598.

*A Dictionarie in Spanish and English, first published into the English tongue by Ric. Perciuale Gent.* London: 1599.

*Thresor des deux Langues Françoise et Espagnolle: auquelest contene l'explication de toutes les deux respectiuement l'une par l'autre: Diuidé en deux parties. Par Cesar Ovdin, Secetaire Interprete du Roy és langues Germanique, Italienne, & Espagnolle [...].* Paris: 1607.

*A Dictionarie of the French and English Tongues, by Randle Cotgrave.* London: 1611.

*Del origen y principio de la lengua castellana, o Romance que oy se vsa en España / compuesto por el Doctor Bernardo Aldrete... [Parte primera del Tesoro de la lengua castellana, o española; Parte Segunda.../ compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarruvias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens... de los PP. Clerigos Regulares Menores...].* Madrid: por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674.

#### IV. Textos críticos e estudos

ALONSO, Dámaso. *Obras completas*, v. V, *Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, 1978.

BOASE, Alan. “*Reflexions sur la problématique spécifique du baroque*”, in *Renaissance, Maniérisme, Baroque*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1972.

BRADBROOK, Muriel C. *The School of Night – A Study in the Literary Relationships of Sir Walter Raleigh*. Cambridge: Cambridge U.P., 1936.

BURKE, Peter. *The Fortunes of the Courtier – The European Reception of Castiglione's Cortegiano*. Cambridge: Polity Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *As Fortunas d'O Cortesão*. São Paulo: Unesp, 1995.

\_\_\_\_\_. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BUSH, Douglas. *English Literature in the Early Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

BUXTON, John. *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*. London: Macmillan, 1966.

CARPEAUX, Otto Maria. “Góngora e o Neogongorismo”, in *Ensaio Reunidos*, V. I. Rio de Janeiro: UniverCidade e Topbooks, 1999, p. 310.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal – Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII*. São Paulo: Humanitas; Edusp; Fapesp, 2007.

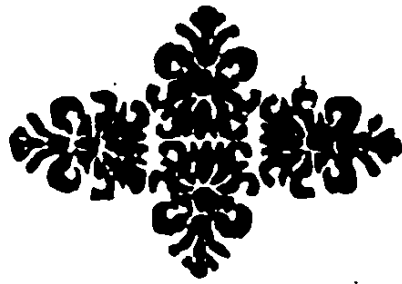
- CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CROLL, Morris W. *Style, Rhetoric, and Rhythm*. Princeton: Princeton U.P., 1966.
- \_\_\_\_\_. *The Works of Fulke Greville*. Philadelphia: Lippincott, 1903. Ed. fac-similar de Harvard.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ECHARRI, Emiliano Diez. *Teorías Métricas del Siglo de Oro*. Madrid: Revista de Filología Española, Anejo XLVII, 1949.
- ELIAS, N. *O processo civilizador* (1939). Vol. II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ELIOT, T. S. "Os Poetas Metafísicos", in *Ensaio escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1923) "John Donne". *The Nation and the Athenaeum*, vol. 33, n. 10, 1923, pp. 331-332.
- \_\_\_\_\_. *Selected Essays 1917-1923*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1932.
- FARMER, Norman K. "Fulke Greville's Letter to a Cousin in France and the Problem of Authorship in Cases of Formula Writing". *Renaissance Quarterly*, vol. 22, n. 2, 1969, pp. 140-147.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FUCHS, Barbara. "Pirating Spain: Jonson's commendatory poetry and the translation of empire". *Modern Philology*, vol. 99, 2002.
- GARDNER, Helen (org.). *John Donne: A Collection of Critical Essays*. London: Prentice-Hall, 1962.
- GHIRARDI, José Garcez. *John Donne e a crítica brasileira: três momentos, três olhares*. São Paulo: Age, 2000.
- GIBBON, Edward. *The Decline and Fall of the Roman Empire*. London: Wordsworth, 1998.
- GRIGERA, Luisa López. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*. Salamanca: 1998.
- \_\_\_\_\_. "La invención del *Guzmán de Alfarache* (1599) entre poética y retórica". In Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Complejidades 'barrocas' en el retrato de la 'Sátira a una dama' de Quevedo". *La Perinola*, Universidad de Navarra, n. 9, 2005, pp. 99-111.
- \_\_\_\_\_. "Notas sobre el 'Ciceronianismo' en Fray Luis de Granada, II". *Actas VI Congreso de Historia de la Lengua Española*. Madrid: 2003.
- \_\_\_\_\_. "Análisis de un soneto de Quevedo". *Dicenda – Cuadernos de Filología Hispánica*, Un. Complutense de Madrid, n. 7, 1987, pp. 105-116.

- \_\_\_\_\_. “Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I”. *Anuario Lope de Vega IV*. Barcelona: Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, pp. 179-191.
- \_\_\_\_\_. “Los comentarios a la literatura en lengua vernácula en la Europa del XVI”. In *El Brocense y las humanidades en el siglo XVI*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002.
- \_\_\_\_\_. “‘Por la estafeta he sabido / que me han apologizado...’ (Otra lectura de la polémica en torno de las *Soledades*)”. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. “The Classical Tradition in Spain”, in *A Companion to the Classical Tradition*. Ed. Craig W. Kallendorf. Blackwell Publishing.
- GUIBBORY, Achsah (ed.). *The Cambridge Companion to John Donne*. Cambridge: Cambridge U.P., 2006.
- HANSEN, João Adolfo. “Autor”, in *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- \_\_\_\_\_. “A categoria ‘representação’ nas festas coloniais dos séculos XVII e XVIII”. In Jancsó, István & Kantor, Iris (orgs.). *Festa: cultura & sociabilidade na América portuguesa*. Vol. II. São Paulo: Edusp / Fapesp / Imprensa Oficial, 2001, pp. 735-755.
- \_\_\_\_\_. “Juízo, engenho e agudezas em preceptivas retóricas do século XVII”. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. “Retórica da agudeza”. *Letras Clássicas*, São Paulo, ano 4, n. 4, 2000, pp. 317-342.
- \_\_\_\_\_. “Fênix Renascida & Postilhão de Apolo: uma introdução”, in Pécora, Alcir (org.). *Poesia seiscentista*. São Paulo: Hedra, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Vieira e os estilos cultos: *ut theologia rhetorica*”, in *Rivista Di Studi Portughesi e Brasiliani*. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2 ed. São Paulo: Ateliê e Unicamp, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- A HISTORY of the University of Cambridge, vol. II*. Ed. Victor Morgan. Cambridge: Cambridge U.P., 2004.
- THE HISTORICAL Register of the University of Cambridge*. Ed. J.R. Tanner. Cambridge: Cambridge U.P., 1917.
- THE HISTORY of the University of Cambridge, from its original, to the year 1753; in which a particular account is given of each College and Hall, their respective Foundations, Founders, Benefactors, Bishops, Learned Writers, &. By Edmund Carter, of Chelsea*. London: 1753.
- HOWELL, Wilbur Samuel. *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*. Princeton: Princeton U.P., 1956.
- HUNTINGTON, John. “Virtues Obscured: George Chapman’s Social Strategy”. Mimeo.
- JOHNSON, Samuel. “Cowley”, in *Samuel Johnson: A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Donald Greene. Oxford: Oxford U.P., 1984.
- KENNEDY, George A. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition*. Durham: North Carolina U.P., 1980.

- KERNAN, Alvin. *The Cankered Muse: Satire of the English Renaissance*. New Haven: Yale U.P., 1959.
- KRAYE, Jill. "Stoicism and Epicureanism: philosophical revival and literary repercussions", in *The Cambridge History of Literary Criticism, vol. III: The Renaissance*. Cambridge: Cambridge U.P., 2001, pp. 458-465.
- KORKOWSKY, Eugene. "Donne's *Ignatius* and Menippean Satire". *Studies in Philology*, vol. 72, n. 4, 1975, pp. 419-438.
- LAKIN, Barbara L. "The Magus and the Poet: Bruno and Chapman's *The Shadow of Night*". *Sixteenth Century Journal*, vol. 10, n. 2, 1979, pp. 1-14.
- LEISHMAN, J.B. *The Monarch of Wit*. New York: Harper Torchbooks, 1965.
- MAY, T.E. *Wit of the Golden Age – Articles on Spanish Literature*. Kassel: Reichenberger, 1986.
- MORGAN, Victor. *A History of the University of Cambridge*. Vol. II: 1574-1750. Cambridge: Cambridge U.P., 2004.
- MOULTON, Charles Wells (ed.). *The Library of Literary Criticism*. Massachusetts: Peter Smith, 1959, v. 1.
- PAZ, Octavio. "Un Poema de John Donne", in *Obras Completas*, V. II, p. 96.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: Edusp, 1994.
- PRICE, Michael W. "'Jeasts which cozen your Expectatyonn': Reassessing John Donne's Paradoxes and Problems". *John Donne Journal*, vol. 14, 1995, pp. 149-174.
- RANDALL, Dale B.J. *The Golden Tapestry – A Critical Survey of Non-chivalric Spanish Fiction in Translation (1543-1657)*. Durham: Duke U.P., 1963.
- REYES, Alfonso. *Obras completas vol. VII – Cuestiones gongorinas, Tres alcances a Góngora, Varia, Entre libros, Páginas adicionales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- \_\_\_\_\_. *El "Polifemo" sin lágrimas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- RIBNER, Rhoda M. "Chapman and the Emblematic Tradition". *Studies in Renaissance*, vol. 17, 1970, pp. 233-258.
- SANCHEZ, Reuben. "Menippean Satire and Competing Prose Styles in *Ignatius His Conclave*". *John Donne Journal*, vol. 18, 1999, pp. 83-99.
- SANTOS, Marcos Martinho dos. "O *Monstrum* da Arte Poética de Horácio". *Letras Clássicas*, São Paulo, ano 4, n. 4, 2000, pp. 191-266.
- \_\_\_\_\_. "Arte dialógica e epistolar segundo as *Epístolas morais a Lucílio*". *Letras Clássicas*, São Paulo, ano 3, n. 3, 1999, pp. 45-94.
- SCOTT, Mary Augusta. "Elizabethan Translations from the Italian: The Titles of Such Works Now First Collected and Arranged, with Annotations". *PMLA*, vol. 14, n. 4, 1899, pp. 465-571.
- SHAMI, Jeanne. "'The stars in their Order Fought Against Sisera': John Donne and the Pulpit Crisis of 1622". *John Donne Journal*, vol. 14, 1995, pp. 1-58.

- SKINNER, Quentin e SCHMITT, Charles B. (org.). *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge U.P., 1988.
- SMITH, Nathaniel B. "The Apparition of a Seventeenth-Century Donne Reader: A Hand-Written Index to *Poems*, by J.D. (1633)". *John Donne Journal*, vol. 20, 2001, pp. 161-199.
- SNARE, Gerald. "Spenser's Fourth Grace". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, 1971, pp. 350-355.
- STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: Ensaio*. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- STEIN, Arnold. "Donne and the Satiric Spirit". *ELH*, vol. 11, 1944, pp. 266-282.
- \_\_\_\_\_. "Donne's Obscurity and the Elizabethan Tradition". *ELH*, vol. 13, n. 2, jun. 1946, pp. 98-118.
- STERN, Virginia F. *Gabriel Harvey – A Study of His Life, Marginalia, and Library*. Oxford: Clarendon Press, 1979.
- STONE, Lawrence. "Marriage Among the English Nobility in the 16th and 17th Centuries". *Comparative Studies in Society and History*, vol. 3, n. 2, 1961, p. 182-206.
- SWINBURNE, Algernon C. *Algernon Charles Swinburne – The Complete Works*. Vol. 2 (*Prose Works*). Ed. Sir Edmund Gosse. London: Heinemann, 1926.
- TRIMPI, Wesley. *Ben Jonson's Poems: A Study of the Plain Style*. California: Stanford U.P., 1962.
- TUVE, Rosemund. *Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*. Chicago: The U. of Chicago P., 1965.
- VICKERS, Brian. *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Classical Rhetoric in English Poetry*. Southern Illinois U.P., 1989.
- \_\_\_\_\_. *In Defence of Rhetoric*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Rhetoric and poetics", in *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge U.P., 1988.
- \_\_\_\_\_. "The Songs and Sonnets and the Rhetoric of Hyperbole", in *John Donne: Essays in Celebration*. Ed. A.J. Smith. London: 1972.
- VIZIOLI, Paulo. *A Literatura Inglesa Medieval*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- WALLACE, David (org.). *The Cambridge History of Medieval English Literature*. Cambridge: Cambridge U.P., 1999.
- WOODS, M.J. *Gracián Meets Góngora – The Theory and Practice of Wit*. Warminster: Aris & Phillips, 1995.
- YATES, Frances A. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London; Chicago: The U. of Chicago P., 1991.





## Apêndices

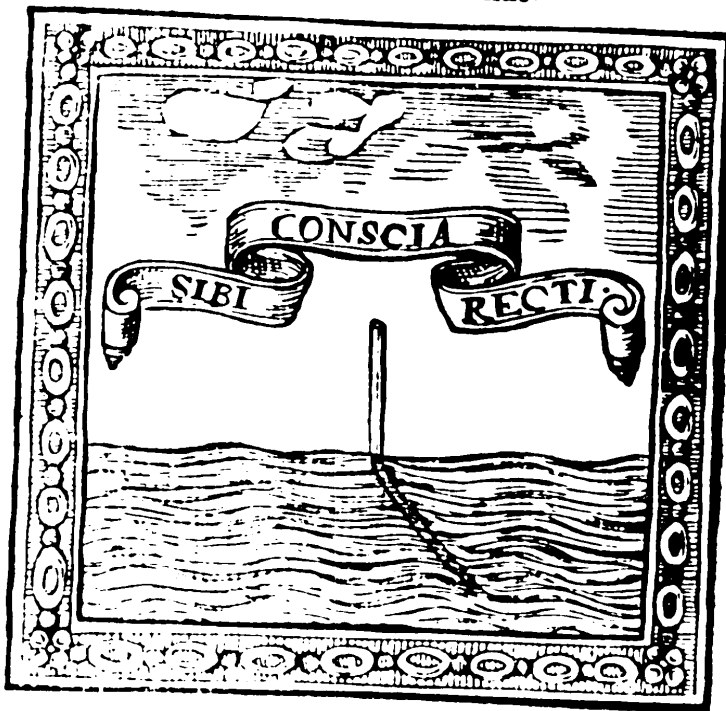
Frontispício da primeira edição de *Ouids Banquet of Sence*, de George Chapman, publicada em 1595.

# Ouids Banquet of SENCE.

A Coronet for his Mistresse Phi-  
lofophie, and his amorous  
Zodiacke.

VVith a tranflation of a Latine coppie, written  
by a Fryer, Anno Dom. 1400.

*Quis leget hac? Nemo Hercule Nemo,  
vel duo vel nemo: Persius.*



AT LONDON,  
Printed by I. R. for Richard Smith.  
*Anno Dom. 1595.*

# POEMS,

By J. D.

## WITH ELEGIES ON THE AUTHORS DEATH.

*James*

LONDON.

Printed by M. F. for I O H N M A R R I O T,  
and are to be sold at his shop in *St Dunstons*  
Church-yard in *Fleet-street*. 1 6 3 3.



*This was for youth, Strength, Mirth, and wit hat Time  
MAY count their golden Age; but time not thine.  
Thine was thy later yeares, so much refined  
From youths Digress, Mirth, or wit, as thy pure mind  
Thought like his Angels, nothing but the Prayse  
Of thy Creator, in those last, best Dayes.  
Times this Booke, (thy Embleme) which begins  
With Love; but ends with Sighes, & Teares for thee.  
— J. W. A. —  
with Marshall's Engraving.*

*An Elegie upon the death of the Deane of Pauls, Dr. John Donne, by Thomas Carew (1631)*

Can we not force from widowed poetry,  
Now thou art dead (great Donne) one elegy  
To crown thy hearse? Why yet dare we not trust,  
Though with unkneced dough-bak'd prose, thy dust,  
Such as th' unscissor'd churchman from the flower  
Of fading rhetoric, short-liv'd as his hour,  
Dry as the sand that measures it, should lay  
Upon thy ashes, on the funeral day?  
Have we no voice, no tune? Didst thou dispense  
Through all our language, both the words and sense?

'Tis a sad truth. The pulpit may her plain  
And sober Christian precepts still retain,  
Doctrines it may, and wholesome uses, frame,  
Grave homilies and lectures, but the flame  
Of thy brave soul (that shot such heat and light  
As burnt our earth and made our darkness bright,  
Committed holy rapes upon our will,  
Did through the eye the melting heart distil,  
And the deep knowledge of dark truths so teach  
As sense might judge what fancy could not reach)  
Must be desir'd forever. So the fire  
That fills with spirit and heat the Delphic quire,  
Which, kindled first by thy Promethean breath,  
Glow'd here a while, lies quench'd now in thy death.

The Muses' garden, with pedantic weeds  
O'erspread, was purg'd by thee; the lazy seeds  
Of servile imitation thrown away,  
And fresh invention planted; thou didst pay  
The debts of our penurious bankrupt age;  
Licentious thefts, that make poetic rage  
A mimic fury, when our souls must be  
Possess'd, or with Anacreon's ecstasy,  
Or Pindar's, not their own; the subtle cheat  
Of sly exchanges, and the juggling feat  
Of two-edg'd words, or whatsoever wrong  
By ours was done the Greek or Latin tongue,  
Thou hast redeem'd, and open'd us a mine  
Of rich and pregnant fancy; drawn a line  
Of masculine expression, which had good  
Old Orpheus seen, or all the ancient brood  
Our superstitious fools admire, and hold  
Their lead more precious than thy burnish'd gold,  
Thou hadst been their exchequer, and no more  
They each in other's dust had rak'd for ore.

Thou shalt yield no precedence, but of time,  
And the blind fate of language, whose tun'd chime  
More charms the outward sense; yet thou mayst claim  
From so great disadvantage greater fame,  
Since to the awe of thy imperious wit

Our stubborn language bends, made only fit  
With her tough thick-ribb'd hoops to gird about  
Thy giant fancy, which had prov'd too stout  
For their soft melting phrases. As in time  
They had the start, so did they cull the prime  
Buds of invention many a hundred year,  
And left the rifled fields, besides the fear  
To touch their harvest; yet from those bare lands  
Of what is purely thine, thy only hands,  
(And that thy smallest work) have gleaned more  
Than all those times and tongues could reap before.

But thou art gone, and thy strict laws will be  
Too hard for libertines in poetry;  
They will repeal the goodly exil'd train  
Of gods and goddesses, which in thy just reign  
Were banish'd nobler poems; now with these,  
The silenc'd tales o' th' Metamorphoses  
Shall stuff their lines, and swell the windy page,  
Till verse, refin'd by thee, in this last age  
Turn ballad rhyme, or those old idols be  
Ador'd again, with new apostasy.

O pardon me, that break with untun'd verse  
The reverend silence that attends thy hearse,  
Whose awful solemn murmurs were to thee,  
More than these faint lines, a loud elegy,  
That did proclaim in a dumb eloquence  
The death of all the arts; whose influence,  
Grown feeble, in these panting numbers lies,  
Gasping short-winded accents, and so dies.  
So doth the swiftly turning wheel not stand  
In th' instant we withdraw the moving hand,  
But some small time maintain a faint weak course,  
By virtue of the first impulsive force;  
And so, whilst I cast on thy funeral pile  
Thy crown of bays, oh, let it crack awhile,  
And spit disdain, till the devouring flashes  
Suck all the moisture up, then turn to ashes.

I will not draw the envy to engross  
All thy perfections, or weep all our loss;  
Those are too numerous for an elegy,  
And this too great to be express'd by me.  
Though every pen should share a distinct part,  
Yet art thou theme enough to tire all art;  
Let others carve the rest, it shall suffice  
I on thy tomb this epitaph incise:

*Here lies a king, that rul'd as he thought fit  
The universal monarchy of wit;  
Here lie two flamens, and both those, the best,  
Apollo's first, at last, the true God's priest.*

*Eloquentia fortitudine praestantior*



In Andreas Alciatus. *Emblematur liber*, 1534. O livro de emblemas do italiano Alciato foi extensamente copiado e imitado na Inglaterra, primeiro por Thomas Palmer, em *Two Hundred Pooses*, publicado em 1566, depois por Geoffrey Whitney, em 1585.

Lista de algumas obras traduzidas para o inglês até o século XVII a partir de originais em espanhol.

- *The Book of the Ordre of Chyvalry*, 1484, tr. William Caxton. [*Libre del orde de cavayleria*, Ramón Lull, c. 1275].
- *A New Commoditye in Englysh in Maner of an Enterlude*, 1530, tr. John Rastell. [*La Celestina*, Fernando de Rojas, c. 1499-1502]. - *The Spanish Bawd, Represented in Celestina*, 1631, tr. James Mabbe.
- *Golden Boke*, 1535, tr. John Bourchier. [*Libro áureo de Marco Aurelio*, Antonio de Guevara, 1527].
- *The Castell of Love*, 1548, tr. John Bourchier. [*Cárcel de amor*, Diego de San Pedro, 1492].
- *The Historie of Aurelio and of Isabell*, 1556, tr. anôn. [*Los amores de Grisel y Mirabella*, Juan de Flores, 1495].
- *The Diall of Princes*, 1557, tr. Thomas North. [*Libro llamado reloj de príncipes*, Antonio de Guevara, 1529].
- *The Forest*, 1571, tr. Thomas Fortescue. [*Silva de varia lección*, Pedro Mexía, 1540].
- *The Familiar Epistles of Sir Antony of Guevara*, 1574, tr. Edward Hellowes. [*Epístolas familiares*, Antonio de Guevara, 1539-1541].
- *The First Part of the Mirroure of Princely Deedes and Knighthood*, 1578, tr. Margaret Tiler. [*Espejos de príncipes y caballeros*, Diego Ortúñez de Calahorra, 1562].
- *The Pleasaunt Historie of Lazarillo de Tormes*, 1586, tr. David Rowland of Anglesey. [*Lazarillo de Tormes*, anôn., c. 1554].
- *The Resolved Gentleman*, 1594, tr. Lewis Lewkenor. [*El caballero determinado*, Hernando de Acuña, 1553].
- *Wits Fittes and Fancies*, 1595, tr. Anthony Copley. [*Floresta española de apotegmas*, Melchor de Santa Cruz, 1574].
- *Diana de Monte Mayor*, 1596, tr. Thomas Wilson. [*Los siete libros de la Diana*, Jorge de Montemayor, 1559].
- *The Most Pleasaunt and Delectable Historie of Lazarillo de Tormes, The Second Part*, 1596, tr. William Phiston. [*Segunda parte de Lazarillo*, anôn., c. 1555].
- *The Spanish Mandevile of Miracles*, 1600, tr. Lewis Lewkenor. [*Jardín de flores curiosas*, Antonio de Torquemada, 1570].
- *The History of the Valorous and Wittie Knight-errant, Don-Quixote*, 1612 (parte I), 1620 (parte II), tr. Thomas Shelton. [*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, 1605 (parte I), 1615 (parte II)].
- *The Travels of Persiles and Sigismunda, a Northern History*, 1619, tr. anôn. [*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, Miguel de Cervantes, 1617].
- *The Pilgrime of Castele*, 1621, tr. anôn. [*El peregrino en su patria*, Lope Félix de Vega Carpio, 1604].
- *Gerardo the Unfortunate Spaniard*, 1622, tr. Leonard Digges. [*Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lasciuo*, Gonzalo de Céspedes y Menezes, 1615 (parte I), 1617 (parte II)].
- *The Rogue: or The Life of Guzman de Alfarache*, 1622, tr. James Mabbe. [*La vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán, 1599 (parte I), 1604 (parte II)].
- *The Sonne of the Rogue*, 1638, tr. William Melvin. [*La desordenada codicia de los bienes ajenos*, Carlos García, 1619].

- *Exemplarie Nouells, in Sixe Bookes*, 1640, tr. James Mabbe. [*Novelas ejemplares*, Miguel de Cervantes, 1613].
- *Galateo Espagnol*, 1640, tr. William Style. [*Galateo español*, Lucas Gracián Dantisco, 1582].
- *Visions, or Hels Kingdome*, 1640, tr. Richard Croshaw. [*Sueños*, Francisco de Quevedo y Villegas, 1627].
- *Hell Reformed, or A Glass for Favorites*, 1641, tr. Edward Messervy. [*Infierno enmendado*, Francisco de Quevedo y Villegas, 1628].
- *Aurora, & the Prince*, 1647, tr. Thomas Stanley. [*La hermosa Aurora*, Juan Pérez de Montalván, 1624].
- *The History of Don Fenise*, 1651, tr. anôn. [*Experiencias de amor y fortuna*, Francisco de Quintana, 1626].
- *The Life and Aduentures of Buscon*, 1657, tr. John Davies of Kidwell. [*Historia de la vida del buscón*, Francisco de Quevedo y Villegas, 1626].
- *The Provident Knight, or, Sir Parsimonious Thief*, 1657, tr. John Davies of Kidwell. [*Cartas del caballero de la tenaza*, Francisco de Quevedo y Villegas, 1625].



Tradução de *A gallant and familiar letter*, composta por Gabriel Harvey para Edmund Spenser (“Mestre Immerito”), e publicada em 1580.

*Uma carta galante e familiar, contendo uma resposta à de Mestre Immerito, com muitos exemplos dignos de saber-se e alguns preceitos de nossa reformada versificação inglesa.*


A meu grande amigo M. Immerito.

*Signor Immerito*, para atender tua desnecessária queixa, contida no resíduo de teu preâmbulo (pois do Terremoto eu suponho que devas ter recebido meu aprazível discurso a esta hora), assim deixo aqui que meus derradeiros hexâmetros em inglês se vão tão levemente quanto a mim vieram: não tenho escolha senão agradecer ao bom Anjo (fosse Gabriel ou algum outro) que pôs tão boa inclinação na mente daqueles dois excelentes cavalheiros, Mestre Sidney e Mestre Dyer, os dois reais Diamantes da corte de Sua Majestade por diversas e raras qualidades: por ajudarem a levar adiante nossa nova e famosa empresa de trocar a Rima Bárbara pelo Verso Artificial: este sendo em si feito do mais puro e fino Ouro, aquela nada além de reles falsificação, um ordinário Cobre feio. Não duvido de que seus vigorosos exemplos e prática farão surtir mil outros em pouco tempo, de tal modo mais frutíferos que a morta Incitação e persuasão de Mestre Ascham para o mesmo efeito: cujo *Scholemaister* no entanto reverencio em respeito a tão erudita motivação. Teria gosto em conhecer a *Prosodye* de M. Drant, e peço-te recomende-me ao bom juízo de M. Sidney e às gentis Observações de M. Immerito. Espero que tuas próximas Cartas, as quais diariamente aguardo, tragam a mim maior amizade e convivência com todos os três. Meus próprios Preceitos e Regras de Arte, creio, não devem resultar muito repugnantes, embora possivelmente algo distintos: e ainda não me sinto de tal modo resoluto, mas contente em reservar-me a cópia e publicação deles até que tenha cá refletido um pouco mais com meus botões e obtido conselhos adicionais por parte de Madame Sperienza. Por ora, toma isto como uma advertência geral, e diz que eu depusitei em ti um grande mistério: sou de opinião de que não há caminho mais regular e justificável, tanto particularmente quanto genericamente, para a acertada e infalível Prosódia Inglesa Artificial, do que moldar nossa Língua pela Arte e forjar uma Gramática ou Retórica para ela: antes de tudo devemos concordar em uma única e própria Ortografia, em tudo conforme e proporcional a nossa Prosódia Natural: seja a de Sir Thomas Smithe nesse respeito a mais perfeita, como certamente deve ser tida por muito boa: ou seja então a de outro conhecedor mais profundo da matéria, ou cuja experiência seja mais larga que a de Sir Thomas, que indique pela necessária demonstração seus lugares defeituosos, e que realize a tarefa de rapidamente suprir suas carências, tornando-o mais absoluto. Eu mesmo não ousou seguir-lhe os passos antes de ver uma coisa ou outra, para cá e para lá, publicamente e autenticamente estabelecidas, como que por um Conselho geral, ou ato de Parlamento: e então possivelmente, caminhando sobre solo mais firme, em prol da Convivência, eu me aventure a fazer como outros fazem. *Interim*, creia-me, não ousou dar Preceitos ou definir uma Certa Arte Geral: mas repara porém minha ousadia, não sou tão receoso de meus Exemplos Específicos, dos quais, debruçando-se sobre eles, alguém talvez possa inferir o resto: considerando que eles têm sua fonte em algum lugar. Sobre o que, para dizer bem a verdade, nós Iniciantes temos o impulso, e a vantagem de nossos seguidores, que irão moldar e conformar tanto seus Exemplos quanto Preceitos de acordo com aquele precedente que de nós receberam: como sem dúvida assim também Homero ou outro em grego, e Ênio e não sei mais quem em latim, predispuseram e governaram os que a eles seguiram, tanto em quantidade de sílabas quanto em número de pés, e todo o resto: seus Exemplos, unicamente, serviam de moeda corrente, e ocupavam o lugar das Leis e das Regras para a posteridade. Tanto que foram tidos por garantia suficiente (como é ainda o caso em nossas escolas regulares de gramática) para tornar τί em τίμη, e u em *Vnus* longas, pois aquele tem τίμη δ’εχθίος εσι, e este tem *Vnus homo nobis*, e assim conseqüentemente no restante. Mas deixemos passar esse ponto sem disputa, o qual já foi tão sumariamente tratado e cristalizado pelos melhores Filósofos, e nominalmente por Aristóteles, que nos aponta, como que com o dedo indicador, as fontes mesmas e principais nascentes das Artes e dos preceitos Artificiais, nas

Analíticas e Metafísicas: de modo mais excelentemente definido nesses quatro Termos de Ouro, os mais célebres termos contidos em toda Lógica e Filosofia, εμπειρία, επαγωγή: devo à propósito enviar-te um presente de Ano Novo em abril: e, como se fosse, apresentar-te um arranjo natalino já passada a Páscoa? Fosse a maneira de tal modo fina quanto a matéria é digna, eu presumiria um outro tipo de *Plaudite* e *Gramercie* do que este que suponho agora: mas sendo assim, rogo-te deixar de lado a parcialidade e dizer-me a tua opinião.



## CONTENTS.

	Page
 ITILE of ed. 1570 . . . . .	ix
Margaret Afcham's DEDICATION to Cecill . . . . .	xi, xii
PREFACE . . . . .	xiii-xxiii
Conversation on education at Windsor, 1563 . . . . .	xiii, seq.
Severe schoolmasters . . . . .	xiv
Sir Rd. Sackvile urges Afcham to write on education	xvi-xviii
Summary of the 'Scholemaister' . . . . .	xvii
Hindrances to its composition . . . . .	xx
Death and character of Sackvile . . . . .	xx
Design of the 'Scholemaister' . . . . .	xxii, xxiii
<b>THE FIRST BOOK TEACHING THE BRINGING UP OF YOUTH.</b>	
Making of Latins marreth children . . . . .	1, 2
Horman and Whittington . . . . .	2
Cicero's method; translation and re-translation . . . . .	2-5
Gentleness in teaching . . . . .	4
Use of the grammar . . . . .	5
Latin not to be spoken too early . . . . .	6, 7
Metaphors, synonyms, phrases, etc. to be noted . . . . .	8, 9
Gentleness in teaching . . . . .	9, seq.
Quick and hard wits . . . . .	11, seq.
Mathematical heads . . . . .	14, 15
Ill choice of wits for learning . . . . .	17-20
Schoolmasters ill rewarded . . . . .	20
Socrates' notes of a good wit for learning . . . . .	21-26
Gentleness allures to learning . . . . .	27-33
Example of Lady Jane Grey . . . . .	33-35
Authorities . . . . .	35

Schoolmasters and governors . . . . .	Page
Too much liberty of youth in England . . . . .	35
Dutifulness of Cyrus and Samson . . . . .	36, 37
Great men's fons worst brought up . . . . .	37, 38
Grace of Court . . . . .	39-42
Servants corrupt their young masters . . . . .	42-44
Corruption of manners in England . . . . .	45
Discipline of youth at Athens, and its fruits . . . . .	46-49
Contemners of learning . . . . .	49-52
Learned French nobles . . . . .	53
Experience without learning . . . . .	53
Example of Sir Roger Chamblœ . . . . .	54-57
Learning joined with pastimes . . . . .	55
Alcham's apology for writing 'The Cokpitte' and other trifles . . . . .	57-59
The Cortegian . . . . .	59-61
Good examples; King Edward, the duke of Suffolk, queen Elizabeth, etc. . . . .	61
Evil examples, in religion, and apparel, etc. . . . .	62, 64
Praife of shooting . . . . .	64-67
Englishmen Italianated . . . . .	66
Ulyffes the wife of travellers . . . . .	68-91
Bishop Watfon . . . . .	70-73
The herb Moly . . . . .	71
Italian books translated . . . . .	76
Morte Arthur . . . . .	79-83
Italian atheifm . . . . .	81
Alcham's experience of Venice . . . . .	84, 86
Stews licenfed at Rome . . . . .	87, 88
Contempt of marriage . . . . .	88
Affedation of fingularity . . . . .	89
THE SECOND BOOK TEACHING THE READY WAY TO THE LATIN TONGUE.	
Order of reading (returned from p. 9); Cicero, Terence, Plautus, Cæfar, Livy to be read, and English translations from Cicero to be done into Latin . . . . .	92-95
Alcham's fchool-days . . . . .	94
Translation from English into Latin . . . . .	96
Alcham's pupil John Whitney . . . . .	96-99
SIX METHODS OF LEARNING A LANGUAGE: 1ST, TRANSLATION, ESPECIALLY DOUBLE TRANSLATION.	
Paraphrafe and Metaphrafe . . . . .	101, 102
Double translation commended by Pliny . . . . .	102, 103

Dio Chryfoftom . . . . .	Page
Queen Elizabeth . . . . .	105
2ND METHOD, PARAPHRASE.	
Approved by Carbo and Quintilian; rejected by Cicero and Pliny . . . . .	106
Repetitions in Homer, Xenophon, Demofthenes, etc. . . . .	107
Paraphrafe rather fit for maifters than for fcholars . . . . .	108
Omphalius, Sadoletus, Oforius . . . . .	108-114
Melancthon's ftyle injured by his ufe of paraphrafe . . . . .	110
Models of ftyle; Cicero, Demofthenes . . . . .	111, 112
Sturm's warning againft paraphrafe . . . . .	112
Double translation . . . . .	113
Paraphrafe from one dialect into another . . . . .	113, 114
Example of paraphrafe from Cicero . . . . .	114, 115
3RD METHOD, METAPHRASE.	
Approved by Socrates and Quintilian; difallowed in fchools by Cicero and Afcham . . . . .	118-125
Example from Plato . . . . .	119-121
Examples from Sophocles, St. Bafil, Cicero and Livy . . . . .	122, 123
Example from Horace . . . . .	124
4TH METHOD, EPITOME.	
Trogus, Livy, Fefus, fupplanted by their epitomators . . . . .	125
Epitomes good to the compiler, harmful to others; e. g. Textor, Whittington, Horman . . . . .	126
Moft harmful in divinity . . . . .	127
Lucian's epitome of Ifocrates . . . . .	127
Hall's Chronicle needs pruning . . . . .	127, 128
Exuberance of Oforius' ftyle . . . . .	128-132
Epitomes of Canter, Cythraeus, Melancthon . . . . .	132
Epitome moft ufeul in a man's own writing; fo ufed by Virgil . . . . .	132-134
Examples of Moryfine and Gardiner, of Gaiba and Hortenfius . . . . .	134, 135
5TH METHOD, IMITATION.	
All languages learnt by imitation . . . . .	135
The beft ancient writers for matter beft alfo for ftyle . . . . .	136-138
Three kinds of imitation: 1. dramatic; 2. choice of models; 3. choice of means and inftruments . . . . .	138, 139
Examples; Virgil, Cicero, Horace, Terence . . . . .	139

	Page
Queen Elizabeth's learning . . . . .	221
Excess in apparel . . . . .	221
Travelling into Italy . . . . .	222, 223, 227
Sp. Watfon . . . . .	222
Sicilian luxury, Englishman Italianate, lewd ballads . . . . .	223, 224
Afcham's theological studies . . . . .	224
Morte Arthur . . . . .	225
Englishman Italianate, Italian Atheism . . . . .	225, 226
Italian church in London, Pighius, Machiavel . . . . .	226
Pantocle . . . . .	227
Pius V. attempts in vain to suppress the Roman Jews . . . . .	227, 228
Aphthonius . . . . .	229
Afcham's pupil Elizabeth . . . . .	229, 232
Sir Ant. Denny . . . . .	230
Ramus . . . . .	230, 231
Seb. Castallo . . . . .	232
Omphalius, Sadoletus, Oforius . . . . .	233, 234
Melanchthon's style . . . . .	234
The odde man . . . . .	234
To bear the bell . . . . .	235
Hurt of epitomes, especially in divinity . . . . .	236-238
Epitheta Textoris . . . . .	236, 237
Brocardus, Sambucus, Sir F. Bryan, Oforius . . . . .	238, 239
Moryfine, Gardiner . . . . .	240
Erafinus on the Ciceronians . . . . .	241, 242
Longolius, Budæus, Melanchthon, Carstarius . . . . .	242, 243
Sambucus, Cortesius, Bembus, Sturmhus . . . . .	243, 244
Riccicus, Longolius . . . . .	244
Good cheape . . . . .	244
Obscurantists' denunciations of Greek learning . . . . .	244-248
An evil impud wing . . . . .	249
Tomitanus, Redman, Medcalfe . . . . .	250
North and South in the Universities . . . . .	250
Flourishing state of St. John's . . . . .	251
' Ignorance better than knowledge' . . . . .	252
Fette . . . . .	252
Tonfure in college . . . . .	252
Portefe and pie . . . . .	252-254
Sophistrie, Duns, at Cambridge . . . . .	254, 255
Aristotle and other Greek authors studied at Cambridge . . . . .	255-258
Archeby at Cambridge . . . . .	258
Cheke . . . . .	259
Watfon's Abfalom . . . . .	259, 260
Buchanan's Jephthia . . . . .	260

	Page
An other manner care . . . . .	260
Pelting . . . . .	261
Our rude beggerly ryming . . . . .	261, 262, cf. 222
Chaucer, Norton, etc. . . . .	262
Gonfalvo Perez . . . . .	263, 264
The Scholemaister unfinished . . . . .	267 <sup>6</sup>
TESTIMONIES TO ROGER ASCHAM AND HIS WORKS.	
Leland, Haddon, Bale . . . . .	268
Sir T. Smith, Buchanan . . . . .	269
Queen Elizabeth, dean Nowell, E. Grant . . . . .	270, 271
Walt. Barker . . . . .	271, 272
Gabr. Harvey . . . . .	272-274
Dr. Thos. Wilson . . . . .	274
Mulcafter, in commendation of the Toxophilus . . . . .	274
The fame, citing Cheke's authority against Afcham's disparagement of mathematics . . . . .	275
R. Robinton, Plikington, Swan, Camden (the charge of 'dicing' brought against Afcham) . . . . .	276, 277
T. Nath (on the fame of St. John's) . . . . .	277
Thuanus, Bacon, Naudæus, Fuller . . . . .	278, 279
Hotman, de Marets . . . . .	279
Morhof, Schmidt . . . . .	280
EPIGRAMS OF ASCHAM'S WORKS IN ST. JOHN'S COLLEGE . . . . .	
ADDITIONS and CORRECTIONS . . . . .	280, 281
INDEX . . . . .	281, 282
GLOSSARY . . . . .	283-293
	294-296

Lista de qualidades de um cortesão elaborada por Sir Thomas Hoby, publicada em *The Booke of the Courtier*, de 1561.

- ⊙ TO be well borne and of a good stocke.
- ⊙ To be of a meane stature, rather with the least then to high, and well made to his proportion.
- ⊙ To be portly and amiable in countenance unto whoso beehouldeth him.
- ⊙ Not to be womanish in his sayinges or doinges.
- ⊙ Not to praise himself unshamefully and out of reason.
- ⊙ Not to crake and boast of his actes and good qualities.
- ⊙ To shon Affectation or curiosity above al thing in al things.
- ⊙ To do his feates with a slight, as though they were rather naturally in him, then learned with studye: and use a Recklesness to cover art, without minding greatly what he hath in hand, to a mans seeminge.
- ⊙ Not to carie about tales and triflinge newis.
- ⊙ Not to be overseene in speaking wordes otherwhile that may offende where he ment it not.
- ⊙ Not to be stubborne, wilful nor full of contention: nor to contrary and overthwart men after a spiteful sort.
- ⊙ Not to be a babbler, brauler, or chatter, nor lavish of his tunge.
- ⊙ Not to be given to vanitie and lightnesse, not to have a fantastical head.
- ⊙ No lyer.
- ⊙ No fonde flatterer.
- ⊙ To be well spoken and faire languaged.
- ⊙ To be wise and well seene in discourses upon states.
- ⊙ To have a judgement to frame himself to the maners of the Countrey where ever he commeth.
- ⊙ To be able to alleage good, and probable reasons upon everie matter.
- ⊙ To be seen in tungen, and specially in Italian, French, and Spanish.
- ⊙ To direct all thinges to a goode ende.
- ⊙ To procure where ever he goeth that men may first conceive a good opinion of him before he commeth there.
- ⊙ To felowship him self for the most part with men of the best sort and of most estimation, and with his equalles, so he be also beloved of his inferiours.
- ⊙ To play for his pastime at Dice and Cardes, not wholye for monies sake, nor fume and chafe in his losse.
- ⊙ To be meanly seene in the play at Chestes, and not overcounninge.
- ⊙ To be pleasantlie disposed in commune matters and in good companie.
- ⊙ To speake and write the language that is most in use emonge the commune people, without inventing new woordes, inckhorn tearmes or straunge phrases, and such as be growen out of use by long time.
- ⊙ To be handesome and clenly in his apparaile.
- ⊙ To make his garmentes after the facion of the most, and those to be black, or of some darkish and sad colour, not garish.
- ⊙ To gete him an especiall and hartye friend to companye withall.
- ⊙ Not to be ill tungen, especiallie against his betters.
- ⊙ Not to use any fonde saucinesse or presumption.
- ⊙ To be no envious or malicious person.
- ⊙ To be an honest, a faire condicioned man, and of an upright conscience.
- ⊙ To have the vertues of the minde, as justice, manlinesse, wisdom, temperance, staidnesse, noble courage, sober-moode, etc.
- ⊙ To be more then indifferentlye well seene in learninge, in the Latin and Greeke tungen.
- ⊙ Not to be rash, nor perswade hymselfe to knowe the thing that he knoweth not.

- ⊙ To confesse his ignorance, whan he seeth time and place therto, in suche qualities as he knoweth him selfe to have no maner skill in.
- ⊙ To be brought to show his feates and qualities at the desire and request of others, and not rashlye presse to it of himself.
- ⊙ To speake alwaies of matters likely, least he be counted a lyer in reporting of wonders and straunge miracles.
- ⊙ To have the feate of drawing and peincting.
- ⊙ To daunce well without over nimble footinges or to busie trickes.
- ⊙ To singe well upon the booke.
- ⊙ To play upon the Lute, and singe to it with the ditty.
- ⊙ To play upon the Vyole, and all other instrumentes with freates.
- ⊙ To delite and refresh the hearers mindes in being pleasant, feat conceited, and a meerie talker, applyed to time and place.
- ⊙ Not to use sluttish and Ruffianlike pranckes with anye man.
- ⊙ Not to beecome a jester of scoffer to put anye man out of countenance.
- ⊙ To consider whom he doth taunt and where: for he ought not to mocke poore seelie soules, nor men of authoritie, nor commune ribaldes and persons given to mischeef, which deserve punishment.
- ⊙ To be skilfull in all kynd of marciall feates both on horsbacke and a foote, and well practised in them: whiche is his cheef profession, though his understandinge be the lesse in all other thinges.
- ⊙ To play well at fense upon all kinde of weapons.
- ⊙ To be nimble and quicke at the play at tenise.
- ⊙ To hunt and hauke.
- ⊙ To ride and manege wel his horse.
- ⊙ To be a good horsman for every saddle.
- ⊙ To swimme well.
- ⊙ To leape wel.
- ⊙ To renn well.
- ⊙ To vaute well.
- ⊙ To wrastle well.
- ⊙ To cast the stone well.
- ⊙ To cast the barr well.
- ⊙ To renn well at tilt, and at ring.
- ⊙ To tourney.
- ⊙ To fight at Barriers.
- ⊙ To kepe a passage or streict.
- ⊙ To play at *Jogo di Canne*.
- ⊙ To renn at Bull.
- ⊙ To fling a Speare or Dart.
- ⊙ Not to renn, wrastle, leape, nor cast the stone or barr with men of the Countrey, except he be sure to gete the victorie.
- ⊙ To sett out himself in feates of chivalrie in open showes well provided of horse and harness, well trapped, and armed, so that he may showe himselfe nymeble on horsbacke.
- ⊙ Never to be of the last that appeere in the listes at justes, or in any open showes.
- ⊙ To have in triumphes comelie armour, bases, scarfes, trappings, liveries, and such other thinges of sightlie and meerie coulours, and rich to beehoulde, wyth wittie poesies and pleasant divises, to allure unto him chefflie the eyes of the people.
- ⊙ To disguise himself in maskerie eyther on horsbacke or a foote, and to take the shape upon hym that shall be contrarie to the feate that he mindeth to worke.
- ⊙ To undertake his bould feates and couragious enterprises in warr, out of companye and in the sight of the most noble personages in the campe, and (if it be possible) beefore his Princis eyes.

Sildome in open syght of the people but privilye with himselfe alone, or emonge hys friendes and familiers.

These thinges in open syght to delyte the commune people withall.

- ⊙ Not to hasarde himself in forraginge and spoiling or in enterprises of great daunger and small estimation, though he be sure to gaine by it.
- ⊙ Not to waite upon or serve a wycked and naughtye person.
- ⊙ Not to seeke to come up by any naughtie or subtill practise.
- ⊙ Not to commit any mischevous or wicked fact at the wil and commaundesment of his Lord or Prince.
- ⊙ Not to folowe his own fansie, or alter the expresse wordes in any point of his commission from hys Prince or Lorde, onlesse he be assured that the profit will be more, in case it have good successe, then the damage, if it succeade yll.
- ⊙ To use evermore toward his Prince or L. the respect that becommeth the servaunt toward his maister.
- ⊙ To endeavour himself to love, please and obey his Prince in honestye.
- ⊙ Not to covett to presse into the Chambre or other secrete part where his Prince is withdrawen at any time.
- ⊙ Never to be sad, melancho[l]ie or solemn beefore hys Prince.
- ⊙ Sildome or never to sue to hys Lorde for anye thing for himself.
- ⊙ His suite to be honest and reasonable whan he suyth for others.
- ⊙ To reason of pleasaunt and meerie matters whan he is withdrawen with him into private and secrete places alwayes doinge him to understande the truth without dissimulation or flatterie.
- ⊙ Not to love promotions so, that a man shoulde thinke he coulde not live without them, nor unshamefastlye to begg any office.
- ⊙ Not to presse to his Prince where ever he be, to hould him with a vaine tale, that others should thinke him in favor with him.
- ⊙ To consyder well what it is that he doeth or speaketh, where in presence of whom, what time, why, his age, his profession, the ende, and the meanes.
- ⊙ The final end of a Courtier, where to al his good condicions and honest qualities tende, is to become an Instructor and Teacher of his Prince or Lorde, inclininge him to vertuous practises: and to be francke and free with him, after he is once in favour in matters touching his honour and estimation, alwayes putting him in minde to folow vertue and to flee vice, opening unto him the commodities of the one and inconveniences of the other: and to shut his eares against flatterers, whiche are the first beeginninge of self leeking and all ignorance.
- ⊙ His conversation with women to be alwayes gentle, sober, meeke, lowlie, modest, serviceable, comelie, merie, not bitinge or sclaudering with jestes, nippes, frumpes, or railinges, the honesty of any.
- ⊙ His love towarde women, not to be sensuall or fleshlie, but honest and godly, and more ruled with reason, then appetyte: and to love better the beawtye of the minde, then of the bodie.
- ⊙ Not to withdrawe his maistresse good will from his felowlover with revilinge or railinge at him, but with vertuous deedes, and honest condicions, and with deserving more then he, at her handes for honest affections sake.



Lista de livros pertencentes à biblioteca de Gabriel Harvey segundo reconstituição de Virginia F. Stern. In *Gabriel Harvey: A Study of his Life, Marginalia, and Library*.

- 1485? Anguilbert?, *Mensa Philosophica*  
1500? Hese, *Itinerarius*, etc.  
1505 Sacchi de Platina, *Dialogus de vero et falso bono*  
1505 Sacchi de Platina, *Hystoria de Vitis pontificum*  
1507 Euripides, *Hecuba & Iphigenia in Aulide* [about 1581]  
1522 Nifo, *De immortalitate animae*  
1527 Bonetus de Lates, *Hebrei medici Provenzalis Annuli* [1580?]  
1527 Euclid, *Liber primus Geometrie* [1580?]  
1527 Jovius, *Libellus de Legatione Basilii*  
1527 Sacrobosco, *Textus de Sphaera* [1580]  
1528? Murner, *Howleglas* [1578]  
1529 Barlandus, *Iocorum veterum ac recentium*  
1530 Alciato, *De verborum significatione* [1578?]  
1531 Alciato, *Paradoxorum* [1578?]  
1532 Alciato, *Ad rescripta principum commentarii* [1578]  
1532 Livy, *Conciones* [1578]  
1534 Agrippa von Netesheim, *Epistolae*  
1534 Isocrates, *Doctrinal of Princes*  
1535 Agrippa von Netesheim, *Epigrammata*  
1535 [Decembrio], *Compendium Romanae historiae*  
1535 Martialis, *Epigrammaton*  
1538 Gasser, *Historiarum . . . Totius Mundi Epitome* [1576]  
1539 Firminus, *Reportorium de Mutatione Aeris*  
1539 Frontinus, *Stratagemes* [1578]  
1540 Alkindus, *De Temporum Mutationibus* [1579]  
1541 Castiglione, *Il Cortegiano*  
1542 Quintilian, *Institutionum oratoriarum* [1567]  
1543 Aphthonius, *Progymnasmata*  
1544 Valerius Maximus, *Dictorum factorumque memorabilium exempla*  
1545 Xenophon, *Opera* [1570]  
1546 Terence, *Comedie*  
1548 Ptolemy, *La Geografia*  
1549 Aristotle, *De Arte Dicendi* [1572]  
1549 *Images of the Old Testament* [1580]  
1550 Cicero, *Topica* [1570]  
1550 Talon, *Academia* and 'In Lucillum' *Ciceronis Commentarij*

- 1551 Oldendorphius, *Loci Communes Juris Civilis* [1579]  
 1552 Demosthenes, *Gnomologiae* [1578]  
 1552 Gaurico, L., *Tractatus Astrologicus* [1580]  
 1553 Galen? *Liber Galeni de Urinis*  
 1553 Rabelais, *Œuvres* [by 1590]  
 1555 Livy, *Romanae Historiae Principis* [1568]  
 1555 Olaus Magnus, *De gentibus Septentrionalibus* [1578]  
 1555 Simlerus, *Epitome Bibliothecae Conradi Gesneri* [1584]  
 1557 Agricola, *De inventione dialectica*  
 1557 Ramus, P., *Ciceronianus* [1568–9]  
 1559? Baldwin, *Myrrour for Magistrates* [by 1580]  
 1559 Humphrey, *Interpretatio Linguarum* [1570]  
 1560? Fitzherbert, *Office of Shiriffes, Bayliffes, etc.*  
 1560 Hugkel, *De Semeiotice Medicinae* [1584]  
 1560 Straparola, *Le Notte*  
 1561 Castiglione, *The Courtier* [1572]  
 1561 Duarenus, *Praelectiones*  
 1561 Braunschweig, *Perfecte homish apothecarye* [1590]  
 1561 North, Geo., *Swedland, Gotland, & Finland* [1574]  
 1561 Thomas, *Historie of Italie*  
 1562 Aristotle, *Organon* [1568–9]  
 1562 Duarenus, *De Jureiur*  
 1562 Fills, *Lawes and Statutes of Geneva*  
 1563 Cicero, *Epistolae ad Atticum* [1582]  
 1563 Lucian, *Opera* [by 1578]  
 1563 Manlius, *Locorum communium collectanea* [by 1590]  
 1563 Ovid, *Metamorphoses* (Sprengius commentary)  
 1564 Duarenus, *De Sacris Ecclesiae* [1580]  
 1564 Melanchthon, *Selectarum Declamationum* [1583]  
 1565 *De generibus ebriosorum*  
 1565 Erasmus, *Parabola* [1566]  
 1566? Boorde?, *Geystes of Skoggon* [1578]  
 1566 Dolce, *Medea, Thieste, Hecuba, & Iphigenia* [1579]  
 1566? Estienne, *Apologie pour Herodote* [by 1590]  
 1567 Desprez, *Diversité des Habits*  
 1567 *Institutions . . . of the Lawes and Statutes of England*  
 1567 *Merie Tales . . . by Master Skelton* [1578]  
 1567 Smith, *De recta & emendata Linguae Anglicae Scriptione* [1569]  
 1567 Wilson, *Art of Rhetorike*  
 1567 Wilson, *Rule of Reason* [1570]  
 1568 Eunapius, *De vitis philosophorum* [by 1590]  
 1568 Sleidanus, *De statu religionis et reipublicae*  
 1568 Smith, *De recta & emendata Linguae Graecae Pronuntiatione*  
 1569 Hart, *An Orthographie*

- 1570? Ascham, *Affaires and State of Germany* [by 1590]
- 1570 Fabricius, *Ciceronis Historia* [1572]
- 1570 Meier, *In Judaeorum Medicastrorum calumnias*
- 1570 Ramus, J., *Oikonomia, seu Dispositio Regularum* [1574]
- 1570 Von Hutten, etc., *Epistolarum Obscurorum Virorum*
- 1571 Buchanan, *Ane Admonition*
- 1571 Buchanan, *Ane Detection*
- 1571 Buchanan, *De Maria Scotorum Regina* [1571]
- 1571 Castiglione, *Comitis de Curiali sive Aulico* [by 1572]
- 1571 Domenichi, *Facetie, motti, et burle*
- 1571 Foxe, *De Christo crucifixo Concio* [1572]
- 1571 G., R., *Salutem in Christo* . . .
- 1571 Guicciardini, L., *Detti et fatti* [1580]
- 1572 Dionysius Periegetes, *Surveye of the world* [1574]
- 1572 Fulke, *Ouranomachia. Hoc est Astrologorum Ludus*
- 1572 Schorus, *Specimen et forma . . . ex Rami scriptis collecta* [by 1580]
- 1572 Wilson, *Discourse uppon Usurye* [by 1590]
- 1573 Barnaud, *Dialogus . . . quae Lutheranis et Hugonotis acciderunt*
- 1573 Du Faur, *De rebus gallicis*
- 1573 Homer, *Iliados* [by 1580]
- 1573 Hotman, *Report of the furious outrages of Fraunce* [by 1580]
- 1573? *Lazarillo de Tormes* [1578]
- 1573 Lhuyd, *Breviary of Britayne*
- 1573 Machiavelli, *Arte of Warre* [1580]
- 1573 Whitehorne, *Certaine wayes for the Ordering of Soldiours*
- 1574 Frontinus, *Strategemi Militari*, Gandino commentary [by 1590]
- 1574 Machiavelli, *Arte of Warre* [1572]
- 1574 Porcacchi, *Motti Diversi*
- 1575 Freigius, *Ciceronianus* [1575]
- 1575 Gascoigne, *Posies* [1577]
- 1575 Harvey, G., *Ode Natalitia*
- 1575 Holyband, *Arnalt & Lucenda* [1582]
- 1575 Lentulo, *Italian Grammer* [1579]
- 1575 Turler, *The Traveiler* [1578]
- 1576 Cheke, *Hurt of Sedition* [by 1580]
- 1576 Gascoigne, *Steele Glas & Phylomene* [1577?]
- 1576 Grafton, *Brief treatise conteyning many . . . Tables* [1576]
- 1576 Heywood, J., *Woorkes*
- 1576 Rowlands, *The Post of the World* [1580]
- 1577 Davies, *Funerall sermon . . . Walter Earle of Essex*
- 1577 Harvey, G., *Ciceronianus* (2 copies)
- 1577 Harvey, G., *Rhetor*
- 1577 Justinian, *Institutiones* [1579]
- 1578 Du Ploiche, *Treatise in Englishe and Frenche* [1580]

- 1578 Florio, *First Fruites* [1580]  
 1578 Harvey, G., *Gratulationes Valdinenses* (2 copies)  
 1578 Harvey, G., *Smithus, vel Musarum Lachrymae*  
 1580 Blundevill, *Fower chiefyst offices belonging to Horsemanship*  
 1580 Hopperus, *In veram Jurisprudentiam Isagoge* [1580]  
 1580 Tusser, *Five Hundred Pointes of Good Husbandrie* [1580]  
 1581 Guazzo, *La Civil Conversatione* [1582]  
 1581 Guazzo, *The Civile Conversation* [1582]  
 1581 Littleton, *Tenures in Englishe*  
 1582 Foorth, *Synopsis Politica* [1582]  
 1582 'To helpe and cure the stone in the raines' (folio sheet)  
 1583 *Calendarium Gregorianum Perpetuum* [1583]  
 1583 Chytraeus, *De tribus . . . Caesaribus*  
 1583 Freigius, *Mosaicus* [1584]  
 1583 Freigius, *Paratitla* [1583]  
 1583 Howarde, *Defensative against . . . Propheties* [1583]  
 1583? *An Abstract, of certaine acts of Parlement*  
 1584 Cosin, *An answer to . . . a certain factious libell*  
 1584 Astley, *Art of Riding*  
 1584? Billerbege, *Straunge Discourses of Amurathe*  
 1585 Blaggrave, *Mathematical Jewel* [1585]  
 1585 Bruele, *Praxis medicinae theorica* [1589]  
 1585 James VI, *Essayes of a prentise* [1585]  
 1585 'These Oiles, Waters, Extractions . . . to be solde' (broadsheet) [1588]  
 1587 Heywood, J., *Woorkes* [by 1590]  
 1588 Harvey, J., *Discursive Probleme concerning Propheties*  
 1588 Aretino, *Quattro comedie*  
 1590 Corro, *Spanish Grammer* [1590]  
 1590 Hopperus, *Seduardus, sive de vera Iurisprudentia*  
 1590 Saluste du Bartas, *Canticle of . . . victorie*  
 1590 Sidney, *Arcadia* [1590]  
 1591 Guarini, *Il Pastor Fido*  
 1591 James VI, *Poeticall exercises*  
 1591 Percyvall, *Bibliotheca Hispanica*  
 1591 Tasso, *Aminta*  
 1592 Borne, *Regiment for the Sea* [1594]  
 1592 Eliot, J.? *Description of France* [1592]  
 1592 Harvey, G., *Foure Letters*  
 1592 Hood, *Marriners Guide* [1594]  
 1592 Hurault, *Discourse upon the . . . Estate of France* [1592]  
 1592 Saluste du Bartas, *Triumph of Faith*  
 1593 *Articles accorded for the Truce-generall in France* [1593]  
 1593 Barnes, *Parthenophil and Parthenophe* [1593]  
 1593 Chute, *Beawtie dishonoured* [1593]

- 1593 Cosin, *An Apologie for Sundrie Proceedings* [1593]  
 1593 *A True Discourse* [1593]  
 1593 Eliot, J., *Ortho-epia Gallica* [1593]  
 1593 Harvey, G., *New Letter of Notable Contents*  
 1593 Harvey, G., *Pierces Supererogation*  
 1593 *Remonstrance to the Duke de Mayne* [1593]  
 1598 Chaucer, *Woorkes* [1598]  
 1599 Greverus, *Secretum . . . de Lapide Philosophico*  
 1599 Hill, *Schoole of Skil* [1599]  
 1600 Pindar, *Olympia, Pythia* [1580]  
 1607 Mohammed II, *The Turkes Secretorie* [1607]  
 1616 Jonson, *Workes*  
 1618 Napier, *Table of logarithmes*  
 1626 Volume with Harvey signature seen by Hazlitt (title unknown)

Quatro sonetos de *Caelica*, de Fulke Greville, publicados em 1633 em *Certaine Learned and Elegant Workes of the Right Honorable Sir Folke Lord Brooke*.

SONNET II

FAIRE dog, which so my heart dost teare asunder,  
That my liue's-blood my bowels ouerfloweth:  
Alas, what wicked rage conceal'st thou vnder  
These sweet enticing ioyes thy forehead showeth:  
Me, whom the light-wing'd god of long hath chased,  
Thou hast attain'd : thou gau'st that fatall wound  
Which my soule's peacefull innocence hath rased,  
And Reason to her seruant Humour bound.

Kill therefore in the end, and end my anguish,  
Give me my death; me thinks euen Time vpbraideth  
A fulness of the woes, wherein I languish:  
Or if thou wilt I liue, then Pittie pleadeth  
    Help out of thee, since Nature hath reuealed,  
    That with thy tongue thy bytings may be healed.

SONNET XXV

Cupid, my pretty boy, leave off thy crying,  
Thou shalt have bells or apples, be not peevish;  
Kiss me, sweet lad ; beshrew her for denying;  
Such rude denials do make children thievish.

Did Reason say that boys must be restrain'd?  
What was it, tell ; hath cruel Honour chidden?  
Or would they have thee from sweet Myra wean'd?  
Are her fair breasts made dainty to be hidden?

Tell me—sweet boy—doth Myra's beauty threaten?  
Must you say grace when you would be a-playing?  
Doth she cause thee make faults, to make thee beaten?

Is Beauty's pride in innocent's betraying?  
    Give me a bow, let me thy quiver borrow,  
    And she shall play the child with Love or Sorrow.

SONNET XXXIX

THE pride of flesh by reach of humane wit,  
Did purpose once to ouer-reach the skye;  
And where before God drown'd the world for it,  
Yet Babylon it built vp, not to dye.<sup>1</sup>

God knew these fooles how foolishly they wrought,  
That Destiny with Policie would breake;  
Straight none could tell his fellow what he thought,  
Their tongues were chang'd, & men not taught to speake:

So I that heauenly peace would comprehend,  
In mortall seat of Caelica's faire heart,  
To Babylon my selfe there, did intend,  
With naturall kindnesse, and with Passion's art:  
    But when I thought my selfe of her selfe free;  
    All's chang'd: she vnderstands all men but me.

SONNET LXIX

WHEN all this All doth pass from age to age,  
And revolution in a circle turn,  
Then heavenly justice doth appear like rage,  
The caves do roar, the very seas do burn,  
    Glory grows dark, the sun becomes a night,  
    And makes this great world feel a greater might.

When Love doth change his seat from heart to heart,  
And Worth about the wheel of fortune goes,  
Grace is diseased, Desert seems overthwart,  
Vows are forlorn, and Truth doth credit lose,  
    Chance then gives law, Desire must be wise,  
    And look more ways than one, or lose her eyes.

My age of joy is past, of woe begun,  
Absence my presence is, strangeness my grace,  
With them that walk against me, is my sun:  
The wheel is turned, I hold the lowest place,  
    What can be good to me since my love is  
    To do me harm, content to do amiss?

Primeira edição de *The Shadow of Night*, de George Chapman, publicada em 1584.



*Σκία νυκτός.*

THE SHADOW  
OF NIGHT: CONTAINING  
TWO POETICALL HYMNES,

Devised by *G. C. Gent.*

*Versus mei habebunt aliquantum Noctis.*  
*Antilo.*



*AT LONDON,*

Printed by *R. F.* for *William Ponsonby.*

1594.



or more inwardly discovered.  
 the like account of Daniels becom  
 usurpation of Henric of Bulling  
 contentious, & politiquel pieces of  
 the younger Fort takes much delight  
 but his Lurice, & his tragedie of  
 in whom, to please the wisest sort.  
 Uella mirbtur vulgus: multi figuris. *Spolba*  
 iocula Castaliae plena minus troy aqua  
 iest, & carnes. whose writer deuises fast excel most of the sonets, and  
 canox in pret. His *Amphilis*, & Sir Walter Raleighs Cynthia  
 how fine & sweet inventions. Excellent matter of emulation, for Spencers  
 Confable, Watsons Danes, Warnets Chapman, & Iug. etc.  
 Shakespeare, & the rest of our flourishing Metricians. I looke for much  
 of what he writes, as in prose, from the two Oxford friends, Doctor Gearys & Mr. Blacklitt:  
 both rarely furnished for the purpose: & I have a phrase to shewers new Epigrams  
 as pittie as elegant. Yes please as sharp, & I imagine as weightie as braye, & omings  
 (Germanie gentle noble, & royall spirits) *Amphilis* shall forget himself, or will remember  
 to leave sun inehorials behinde him: & to make an use of so manie that sodies, Cantos,  
 hymnes, odes, Epigrams, sonets, & discourses, as at idle hours, or at flowing fites he  
 hath compiled. God knowes what is good for the world, & fitting for this age.

\*  
 \*  
 \*



*FINIS.*

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)