

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Joseane Aguiar Novais

***Vanitas: Morte e Memória nos “Poemas Relojeros” de
Francisco de Quevedo***

Vitória da Conquista
Janeiro de 2014

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Joseane Aguiar Novais

Vanitas: Morte e Memória nos “Poemas Relojeros” de Francisco de Quevedo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre Em Memória: Linguagem e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira

Vitória da Conquista
Janeiro de 2014

N8567v Novais, Joseane Aguiar

Vanitas: Morte e Memória nos "Poemas Relojeros" de Francisco de Quevedo / Joseane Aguiar Novais; orientador Marcello Moreira, - - Vitória da Conquista, 2014. 106 f.

Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2013.

1. Francisco de Quevedo, 1580-1645. 2. *Vanitas* 3. Morte. 4. Memória 5. Poesia Moral.
I. . Moreira, Marcello. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Título.

Título em inglês: *Vanitas: Death and Memory in the "Poemas Relojeros" by Francisco de Quevedo*

Palavras-chaves em inglês: Francisco de Quevedo; *Vanitas*; Death; Memory; Moral Poetry

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (orientador); Profa. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (membro titular), Profa. Dra. Isnara Pereira Ivo (membro titular); Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (suplente), Profa. Dra. Lúcia Ricotta Vilela Pinto (suplente).

Data da Defesa: 24 de janeiro 2014

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

BANCA EXAMINADORA

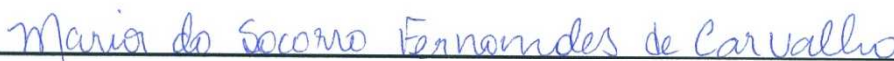


Prof. Dr. Marcello Moreira (UESB)

(Orientador)



Profa. Dra. Isnara Pereira Ivo (UESB)



Profa. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (UNIFESP)

Suplentes

Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (UESB)

Profa. Dra. Lucia Ricotta Vilela Pinto (UNIFESP)

Local e Data: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 24 de janeiro de 2014.

Resultado:



*Para minha mãe, Maria do Socorro,
meu pai, sempre presente, José
Ferreira, meus irmãos Aldevan e
Geane, meu esposo Jirlei e
especialmente a minha filha que
está sendo gerada.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que de alguma forma contribuíram para a escrita dessa dissertação. Durante a sua elaboração muitos foram os obstáculos encontrados: textos cujo idioma não era capaz de ler, dificuldade em encontrar o material necessário a sua composição, dúvidas em relação ao objeto proposto, dentre tantos outros que foram superados com o auxílio de inúmeras pessoas, as quais citarei aqui, deixando a minha profunda gratidão. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer muito especialmente ao meu orientador, o Prof. Dr. Marcello Moreira, profissional pelo qual tenho grande respeito e admiração, e a quem devo, em grande parte, esse texto, pois foi por meio dele que, ainda na graduação, tive contato com a *vanitas* seiscentistas e setecentistas e também com os *Poemas Relojeros* de Francisco de Quevedo, além disso, grande parte das obras utilizadas foram cedidas ou indicadas por ele, a leitura de grande parte delas foi feita juntamente com ele, sem contar ainda na orientação dada, nas leituras e releituras da dissertação, dentre tantas outras colaborações; agradeço também às amigas Eronildes Teixeira Amaral pelo vasto material cedido e pelas orientações dadas e Ingrid Michelle Pereira Lopes pelo apoio e acompanhamento durante todo o processo de elaboração deste estudo; sou também grata ao colega Hallysson Dias que sempre mostrou-se interessado pelo meu trabalho, indicando livros, dando opiniões, sugestões, muitas vezes solicitadas por mim e que foram sempre prontamente atendidas; agradeço também aos professores que estiveram presente no momento do Exame de Qualificação dessa dissertação, Dr. Pedro Dolabela Chagas e Dra. Isnara Pereira Ivo, cujas contribuições foram de grande valia para o aprimoramento deste texto; sou muito grata ainda a minha tia Idelma Novais, que, em suas viagens pelo Brasil e por Portugal, sempre se preocupou em trazer para mim livros relacionados a minha pesquisa; agradeço igualmente Cristiane Grando e Gabriel Arcanjo Albuquerque, pioneiros no estudo sobre Hilda Hilst, autora discutida no apêndice desse trabalho, pelo material cedido; por fim, mas não com menor importância, agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade pelas contribuições, discussões e estudos realizados; a minha família, sempre presente me apoiando e a todos os colegas do curso. A todos os meus mais sinceros e profundos agradecimentos!

RESUMO

O presente trabalho objetiva o estudo da *vanitas* produzida nos séculos XVI e XVII, especialmente da poesia moral de Francisco de Quevedo, tendo como foco os poemas denominados pela crítica especializada como *Poemas Relojeros*, que são: *El Reloj de Sol*, *El Reloj de Arena* e *Reloj de Campanilla*. Visa ainda a estabelecer a relação existente entre essas obras e a memória. Para tanto, serão discutidas questões referentes à morte e ao morrer nas referidas centúrias, que perpassam pela vaidade, a condição humana de pó pregada pela Igreja Católica, a finitude do homem, a brevidade da vida e a fugacidade do tempo. Além do estudo de obras que tratam da memória - com o objetivo de se poder discorrer criticamente sobre a relação entre memória e poesia -, produzidas no século passado e neste século, lemos também outras mais antigas, que versam especificamente sobre a questão da memoração no âmbito das artes. Será realizada, a partir da bibliografia selecionada, uma discussão acerca da relação entre memória e poesia, pois esta foi tida por muito tempo como condição de uma certa perenidade de pessoas e feitos, preservando-os do total aniquilamento. Tudo isso com o intuito de compreender, nesse caso específico, como a poesia pode, ao mesmo tempo em que pereniza o que representa, insinuar o fim do representado enquanto referente, mas não como discurso sobre ele.

PALAVRAS-CHAVE

Francisco de Quevedo, 1580-1645. *Vanitas*. Morte. Memória. Poesia Moral.

ABSTRACT

This paper aims to study the *vanitas* produced in the sixteenth and seventeenth centuries, especially the moral poetry composed by Francisco de Quevedo, focusing the poems called by the critics *Poemas Relojeros*, which follow: *El Reloj de Sol*, *El Reloj de Arena* and *Reloj de Campanilla*. The dissertation aims at establishing the relationship between these poems and the memory. To achieve such goal, it is discussed and analyzed a group of issues concerning the death in the above-mentioned centuries, and related problems as “vanity”, “the man understood as ashes”, “the Catholic Church Counter-Reformation doctrines”, “the finitude of man”, “the brevity of life” and “the transience of time”. Besides the study of works that deal with the memory belonging to a very long disciplinary tradition, other opera, composed in the Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance were also read. It is also undertaken a critique of texts that address the relationship between memory and poetry, because poetry was considered by many men as an enduring monument, able to preserve the memory of people and events, saving them from total annihilation . All this in order to understand, in this specific case, how poetry can at the same time perpetuates the represented object, at the time it states its end, all in its memorial discourse.

KEYWORDS

Francisco de Quevedo, 1580-1645. *Vanitas*. Death. Memory. Moral Poetry.



Alegoría de la Muerte (1577-1583) de Nicolas Beatrizet.

“En un instante serás ceniza y huesos, un nombre o ni siquiera eso; si un nombre, sólo un murmullo y un eco”.
 (Marco Aurelio)

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	10
1.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	12
2 VANITAS: MORTE E MEMÓRIA NA POESIA SEISCENTISTA E A PRECARIEDADE DA VIDA HUMANA	15
2.1 DIFERENTES POSTURAS DO HOMEM DIANTE DA MORTE	15
2.2 A IGREJA CATÓLICA E A TEORIA DA SALVAÇÃO: UMA HEGEMONIZAÇÃO DO DISCURSO SOBRE A MORTE	21
2.2.1 Artes Moriendi: a memória da morte ininterruptamente presente na vida	24
2.3 O REVERDECIMENTO DO MACABRO NA POESIA SEISCENTISTA	29
2.4 A PRECARIEDADE DA VIDA E O FIM IMINENTE DO HOMEM REPRESENTADOS NA VANITAS	40
3 MORTE E MEMÓRIA NOS “POEMAS RELOJEROS” DE FRANCISCO DE QUEVEDO	44
3.1 POESIA MORAL DE FRANCISCO DE QUEVEDO: A ANGÚSTIA DA MORTE REFLETINDO NA VIDA	44
3.2 OS “POEMAS RELOJEROS” E A PRECARIEDADE DA CONDIÇÃO HUMANA: UMA MEMÓRIA DA MORTE	50
3.2.1 A brevidade da vida e a fugacidade do tempo em "Reloj de Campanilla"	54
3.2.2 “El Reloj de Arena” e a condição de “polvo”	60
3.2.3 “El Reloj de Sol”: uma representação do memento mori	63
4 POESIA E PERENIDADE: VANITAS E MEMÓRIA NO SÉCULO XVII	67
4.1 EXEGI MONUMENTUM: A POESIA COMO FONTE DE PERPETUAÇÃO DA MEMÓRIA	67
4.1.1 A tradição e a composição da poesia moral	73
4.1.2 seiscentista A escrita como fonte duradoura da memória	80
5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E CONCLUSÕES	87
REFERÊNCIAS	90
APÊNDICE	96

1 APRESENTAÇÃO

A presente dissertação tem por objetivo a apresentação dos resultados da pesquisa realizada durante os dois últimos anos, referente à relação entre morte, memória e poesia. Foi desenvolvida no curso de Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade, sob a orientação do Prof. Dr. Marcello Moreira, do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DELL) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, e está vinculada à linha de pesquisa em Memória, Discursos e Narrativas e ao projeto de pesquisa Memória e Práticas Letradas no Império Português: séculos XV-XIX. Especificamente, trata da *vanitas* seiscentista e setecentista, obra de caráter admonitório, que tinha por finalidade, utilizando a memória da morte, lembrar ao homem a sua condição mortal, sua vida breve e a fugacidade do tempo presente. Tudo isso com o intuito de convencer as pessoas a desprezarem as coisas mundanas e vãs para se dedicarem às celestiais, que são eternas. Esse discurso do rápido escoamento do tempo e da precariedade da vida humana é muito antigo, vem desde os estóicos e foi adaptado ao discurso da Igreja Católica, o que fez das vaidades um instrumento doutrinário cristão largamente utilizado nas referidas centúrias, seja em forma de poesia ou de pintura.

No primeiro capítulo desta dissertação, serão expostas questões referentes à *vanitas* e importantes, em nossa opinião, para a compreensão do objeto em análise. Nele trataremos da posição do homem diante da morte, assunto largamente discutido ao longo da história e que nos aponta que o homem nem sempre reagiu do mesmo modo frente a sua finitude. O tratamento dado à morte e ao morrer nem sempre foi o mesmo, o de tempos atrás é bem distinto daquele vivenciado hodiernamente, como veremos a seguir. Além disso, nessa primeira parte do texto, será também objeto de estudo o discurso sobre a morte veiculado pela Igreja Católica, que funcionava como um meio de coerção, algo por meio de que se punha medo nos fiéis e os levava a praticar o que era a vontade do Estado e da Igreja. Trataremos ainda nessa seção da *Ars moriendi*, gênero largamente difundido no período das obras aqui analisadas e que tinha um papel semelhante ao da *vanitas*: preparar os fiéis para o momento de sua morte, o que incluía a preparação para o morrer durante toda a vida. Por fim, será abordado o reverdecimento do macabro nos séculos XVI e XVII, observando-se sua presença nas

vaidades por meio de pedaços de esqueletos humanos, que serviam para lembrar ao homem sua condição finita.

No segundo capítulo, abordaremos a poesia moral quevediana, com foco nos poemas conhecidos como *Poemas Relojeros*, obras que tinham por finalidade, utilizando os vários tipos de relógio, lembrar ao homem da efemeridade do tempo e da precariedade da vida. Em *Reloj de Campanilla*, especificamente, discutiremos, por meio da análise dos seus versos, as metáforas relacionadas com a brevidade da vida e a fugacidade do tempo; em *El Reloj de Arena*, abordaremos a condição humana de “*polvo*”, pregada pela Igreja e veiculada em seus versos; por fim, em *El Reloj de Sol*, discutiremos a questão que o referido poema nos apresenta: o *memento mori*, que também teve grande destaque nos Seiscentos e Setecentos e estava presente em diversas obras, como poemas, sermões, pregações, artes do bem morrer, entre outros.

Na terceira parte da dissertação, discutiremos a relação entre poesia e perenidade. Para tanto, apresentaremos estudos referentes à memória, à questão da poesia como elemento perenizador daquilo que canta, sendo, para muitos, capaz de preservar a memória dos seres, feitos, pessoas ilustres, entre outros, tornando sua memória duradoura, preservada da ação do tempo, do esquecimento. Tudo isso colabora de forma significativa para o esclarecimento das questões que nortearam a pesquisa ora exposta, que buscou compreender como uma poesia que trata da finitude dos seres, do aniquilamento causado pela ação do tempo, pode, ao mesmo tempo em que expõe essa condição finita e mortal, torna-los perenes por meio do canto poético.

Esse texto traz ainda, ao final, um apêndice dedicado ao estudo do livro *Da morte. Odes mínimas* de Hilda Hilst. Tal obra foi escrita e publicada no século XX, bem distante em vários sentidos do objeto central dessa pesquisa. Mas que, devido à temática trabalhada, despertou-nos grande interesse. Não somente pela abordagem da morte, porém pelo modo como o assunto é tratado, de forma bastante diferenciada de toda uma tradição poética que a cantou. Hilst tem em seus poemas a sua própria morte como interlocutora em textos onde só a poeta fala. Neles, a imagem da morte, totalmente distinta daquela ainda dóxica nos dias de hoje, não é sombria, não causa horror, não tem papel doutrinário. A autora brinca com a morte através de um rico trabalho com a linguagem, por meio de que tenta compreender e aclarar para si sua condição de criatura finita, parceira da “Cavalinha” que a conduzirá para além do *locum* em que seu poetar se produz, o que nos fez dedicar uma pequena parte deste

estudo a essa brilhante escritora, ajuizada pela crítica contemporânea uma das melhores do seu tempo.

1.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O estudo que ora se desenvolve visa à discussão do papel da poesia no século XVII enquanto elemento que busca perenizar a memória dos homens, sobretudo por meio da comemoração de seus feitos, conquanto se os possa elogiar pelos seus predicados ou ainda por meio do louvor de predicados e feitos, estes últimos derivados daqueles. A poesia com que vamos trabalhar, no entanto, não é somente aquela que louva, pois, a par do louvor tecido em gêneros como o da oração fúnebre, há simultaneamente a admoestação dirigida aos que ainda vivem e que os adverte sobre o juízo último que paira sobre toda a vida. Gêneros como a *vanitas*, para além de seu caráter admonitório, ao tempo em que falam da precariedade da vida, produzem ao mesmo tempo um certo paradoxo, pois compõem uma representação e uma certa memória do que foi representado, garantindo, desse modo, sua perpetuação na figuração produzida em pintura ou na descrição propriamente poética. Para tal propósito, será realizado um estudo sobre a relação entre o homem e a morte, esta que nem sempre foi a mesma. Contudo a consciência do término da vida esteve ininterruptamente presente, fazendo das pessoas seres cientes do seu próprio fim, que pode ocorrer a qualquer momento; e isso faz com que tomem “precauções especiais - como indivíduos e como grupo – para proteger-se contra a ameaça da aniquilação” (ELIAS, 2001, p. 10). Essa tentativa de não ser “apagado” se refletiu muitas vezes na produção de poemas como em muitos daqueles escritos nos séculos XVI e XVII. Quando muitas pessoas não desejavam morrer de todo, pois se compreendia a morte não apenas como a cessação do impulso vital, mas também como a mais completa ausência de memória do defunto, e, por conseguinte, como a impossibilidade de sua posterior comemoração, recorria-se à arte, seja a da poesia, que podia imortalizar por meio da relação dos feitos obrados em vida, das *res gestae*, ou por meio da pintura ou da escultura. Esse desejo de imortalidade tão presente na poesia de Horácio que “foi talvez o poeta que afirmou de maneira mais veemente e grandiosa sua crença na imortalidade que lhe estaria assegurada, a ele assim como às pessoas tocadas no seu canto” (ACHAR, 1994, p.154) espalhou-se e chegou a outros poetas que acreditavam que suas obras podiam perenizar aquilo que celebravam e

preservar a memória das coisas “ainda mais do que o mármore dos monumentos seria capaz” (Ibidem, 1994, p.160).

A visão da morte foi modificada pela Igreja Católica, instituição importante na compreensão da morte para este estudo, quando essa exercia uma forte influência na maneira de pensar e agir das pessoas; lembrando aos homens sua condição de *pulvis* e o seu retorno *in pulverem*, a Igreja acentuava o aspecto angustiante do *tempus transiens* ao tempo em que os exortava a escapar da degradação por meio de técnicas e dispositivos capazes de lhes assegurar uma certa perenização, como é o caso das artes. “Esse movimento do pó e das cinzas, constituindo a Natureza ou a Matéria, por suas camadas desfeitas e refeitas sem cessar propõe uma imagem da destruição bem próxima da imagem da morte tradicional do ‘todos nós morremos’” (ARIÈS, 1981, p.119). Com isso, transmitia-se um ensinamento de desprezo às coisas do mundo, que são passageiras e efêmeras, ao tempo em que se preconizava o cuidado com a salvação da alma. Esses ensinamentos de caráter admonitório foram comunicados a leitores e ouvintes, muitas vezes, por meio da *vanitas*. “As vaidades permitiam-nos uma ideia nova, já não da morte, mas da vida mortal” (ARIÈS, 1982, p.363). Esse discurso sai da Igreja e perpassa o inconsciente coletivo, levando a um novo comportamento diante dos prazeres do mundo e da riqueza. Com o tempo, há uma nova transformação em relação ao comportamento do homem diante da morte. “O aumento da expectativa de vida tornou a morte mais distante dos jovens e dos vivos em geral”. (ELIAS, 2001, p. 97). Segundo Ariès (1981), a antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se à nossa, segundo a qual a morte amedronta a tal ponto de não mais ousarmos falar o seu nome.

As obras aqui analisadas estão intrinsecamente relacionadas com a morte. Os poemas denominados “Poemas Relojeros” de Francisco de Quevedo foram escritos num momento em que se acreditava na perenidade proporcionada pelos poetas em suas obras. Tais poemas, “El Reloj de Sol”, “Reloj de Campanilla” e “El Reloj de Arena” estruturavam-se pelo recurso a lugares-comuns recorrentes na poesia moral, como o *tempus fugit*, o *tempus transiens* e o *contemptus mundi*; neles são construídas uma série de metáforas e relações analógicas entre os relógios e a vida humana, que demonstram a rápida passagem do tempo e a precariedade da condição do homem. Com isso, é estabelecido um paradoxo – a poesia, ao mesmo tempo em que pereniza, evidencia a iminente destruição das coisas e da vida. Assim sendo, a pesquisa em questão se orientará pelas seguintes questões: como poemas que falam da precariedade

dos objetos, da vida, dos seres conseguem, ao mesmo tempo em que se referem a essa precariedade, produzir uma memória desses elementos, tornando-os perenes? E de que forma esse paradoxo é tratado no século XVII nos poemas que tratam da vanidade, cujos lugares-comuns são o *tempus fugit*, o *contemptus mundi* e o *tempus transiens*? Busca ainda compreender a relação entre memória e poesia nos séculos XVI e XVII, questão primordial para a compreensão do objeto ora proposto. Para responder a tais questões, serão analisados os três poemas de Francisco de Quevedo, com vistas a evidenciar a precariedade da condição humana. Estabelecer-se-ão relações entre a escrita da poesia e a memória para as referidas centúrias. Para tanto, será realizado o estudo de obras necessárias à compreensão do tema a ser discutido no que concerne à memória e à poesia do século XVII; a estudos sobre a poesia moral de Francisco de Quevedo, poesia de caráter admonitório, que buscava denunciar os vícios e abusos do seu tempo, exortando, concomitantemente, à virtude; e à relação entre o homem e a morte até o momento de produção dos “*Poemas Relojeros*”. Buscando, desta forma, a compreensão das questões relevantes à pesquisa através da análise de vestígios que a história nos legou, uma vez que, segundo Marc Bloch (2002), o conhecimento de todos os fatos do passado, da maior parte deles no presente, deve ser um conhecimento através de vestígios, seguiremos os rastros do passado e veremos como se poderá, da melhor forma possível, tornar patente nossas hipóteses, que são as proposições que norteiam a fatura desta dissertação.

2 VANITAS: MORTE E MEMÓRIA NA POESIA SEISCENTISTA E A PRECARIEDADE DA VIDA HUMANA

“O pó somos nós: *Quia pulvis es*; o vento é a nossa vida: *Quia ventus est vita mea*. Deu o vento, levantou-se o pó; parou o vento, caiu. Deu o vento, eis o pó levantado: estes são os vivos. Parou o vento, eis o pó caído: estes são os mortos. Os vivos, pó; os mortos, pó; os vivos pó levantado, os mortos pó caído; os vivos pó com vento, e por isso vãos; os mortos, pó sem vento, e por isso sem vaidade. Esta é a distinção e não há outra”. (Vieira)

2.1 DIFERENTES POSTURAS DO HOMEM DIANTE DA MORTE

A compreensão da história da morte, este marco incontrolável da vida, é de fundamental importância para análise do *corpus* aqui analisado. Por esse motivo, nesta seção, apresentaremos brevemente a relação do homem com a morte ao longo do tempo, e tal tarefa terá como foco principal o século XVII, centúria das obras que aqui serão abordadas, os “Poemas Relojeros” de Francisco de Quevedo. Muitos foram os que escreveram sobre a morte, Philippe Ariès, Michel Vovelle, F. Lebrun, Edgar Morin, dentre tantos outros que contribuíram com suas pesquisas para a constituição da história da inevitável finitude humana e do comportamento do homem diante da morte, este imutável fenômeno que “en todo tiempo y en todo lugar impone su presencia y una misma significación: el frustrante término de la vida humana” (GIL, 2000, p. 633). Fato que deve ser estudado juntamente com outras questões sociais, assim como suas transformações, uma vez que entendemos que a mudança de comportamento do homem diante da morte está diretamente ligada - segundo muitos autores que escreveram sobre o tema, apesar de hoje o termo ser considerado insatisfatório, pois remete a uma história comparativa, isso porque o historiador parte dos conhecimentos do comportamento atual para tratar do passado -, com a questão da mudança de mentalidade¹.

¹ Para Le Goff (1999, p. 28), é louco e perigoso isolar a mentalidade nas estruturas históricas, mas é preciso também dar-se conta de que a mentalidade é ela própria constitutiva de um sistema histórico e que

Esta, que, por sua vez, está ligada a uma grande variedade de elementos, que, atuando juntos, promovem importantes transformações sociais. De acordo com Philippe Ariès (2003, p. 304):

as grandes oscilações que arrastam as mentalidades – atitudes diante da vida e da morte – dependem de motores mais secretos, mais subterrâneos, no limite do biológico e do cultural, ou seja, do *inconsciente coletivo*. Este impulsiona forças psicológicas elementares, que são a consciência de si, o desejo de ser mais ou, ao contrário, o sentido do destino coletivo, da sociabilidade etc.

Cada época traz consigo interrogações e experiências originais relacionadas à morte, que se refletem no comportamento dos indivíduos. Se observarmos, por exemplo, a relação dos homens com a morte nos séculos XIV e XV, também, hodiernamente, perceberemos que houve mudanças nas expectativas dos seres humanos frente a ela, assim como mudou a forma de se viver os últimos momentos. E dentre todas as criaturas que vivem, o homem é o único ser que tem consciência de que é mortal. Esse conhecimento também afetou as sociedades de forma distinta ao longo dos séculos. O homem das centúrias imediatamente supracitadas, por exemplo, “tinha uma consciência bastante acentuada de que era um morto em suspensão condicional, de que esta² era curta e de que a morte, sempre presente em seu âmago, despedaçava suas ambições e envenenava seus prazeres” (ARIÈS, 2003, p.53). Tal visão foi sendo modificada ao ponto de se evitar falar sobre o assunto, que hoje constitui um tabu. Isso se deve em parte ao aumento da expectativa de vida, de acordo com Norbert Elias (2001), pois, segundo ele, numa sociedade com uma baixa expectativa, como no XVII, a ideia de morte se apresentava muito mais imediatamente, mesmo para os jovens, do que em uma em que a expectativa é de setenta, oitenta e até mesmo de noventa anos. Mesmo com essas diferenças, a morte, ora mais próxima ora mais distante, não deixa em momento algum de estar presente durante a vida humana. Assim, de acordo com Morin (1997), a mesma consciência nega e reconhece a morte, nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento.

A ideia da morte iminente do homem, que principia com o seu nascimento, pode ser associada a de outros seres, que também têm fim. Tal pensamento está presente também

dentro deste sistema ela é um elemento que pesa muito em relação à problemática do acontecimento. Pois, para o autor, não é muito difícil pensar ou encontrar realmente sociedades nas quais a mentalidade seja anti-acontecimental. É óbvio que nessas sociedades negar-se-á a ‘realidade’ do acontecimento e qualquer relação com a mudança, cujas origens acabarão por isso mesmo por ser procuradas em outros sítios.

² Referindo-se à vida.

na nos Trezentos, Quatrocentos e Quinhentos, quando o pó e a poeira eram sinônimos de destruição. Esta que era constantemente lembrada aos fiéis nas celebrações cristãs, especialmente na Quarta-feira de Cinzas, quando o celebrante, ao marcar a frente dos católicos, dizia: “Lembra-te homem, que tu *es puvis* e que retornarás *in pulverem*” (ARIÈS, 1981, p. 119). Com a consciência de que era pó e de que ao pó retornaria, o homem dessas centúrias, advertido incessantemente pela Igreja Católica, através de objetos que o lembravam do seu fim iminente, como o relógio, a foice, a ampulheta, vivia mergulhado numa solução de morte. Os objetos imediatamente listados evocavam a ideia do fim inevitável e serviam como um convite à conversão. Nesses séculos, ainda, e no século XVII, o homem tinha uma relação bastante estreita com o término da vida. O moribundo no leito de morte ficava cercado por familiares e amigos, inclusive crianças. Fato que mudou bruscamente nos tempos modernos, principalmente pelo avanço da medicina. Agora o lugar onde se morre são os leitos dos hospitais, e até mesmo os velórios não são mais em casa, pelo menos em sua grande maioria, onde os corpos dos defuntos ficavam expostos nas salas de visitas; evita-se a morte, esta que se tornou “selvagem” e cada vez menos familiar.

No século XX, poucos assuntos deixaram de ser tratados pela ciência e pelos homens, que se comportavam de uma forma bastante loquaz ao tratar de assuntos diversificados, como trabalho, sexualidade, família e outros. O mesmo, porém, não ocorria quando a temática era a morte. Neste caso,

Os cientistas calaram-se como homens que eram e como homens que estudavam. Seu silêncio era apenas uma parte desse grande silêncio que se estabeleceu no decorrer do século XX. Se a literatura continuou seu discurso sobre a morte, com a morte suja em Sartre ou Genet, por exemplo, os homens comuns tornaram-se mudos, comportando-se como se a morte não existisse. (ARIÈS, 2003, p. 227-228)

A morte se tornou um tabu, sua força aniquiladora e irreversível, tornou-se inconveniente. Estamos vivendo em um daqueles tempos em que a sensibilidade humana coletiva horripila-se com a morte, “no momento em que admitimos a morte-tabu, ideia que rejeitamos e expulsamos” (VOVELLE, 1996, p. 14). De fato, os costumes em relação à morte foram se modificando, passando por transformações significativas, principalmente a partir da última metade do século XX, quando a morte passou a ser ainda menos considerada. Até chegar a esse ponto, no decorrer dos séculos, essas transformações foram ocorrendo de forma gradual. A morte e o morrer, antes tão

familiares, foram revertidos, consoante Mendes (2013), a uma invisibilidade social que se tornou um dos traços mais marcantes da era moderna. Ainda segundo a autora:

Associados às mudanças operadas nas diversas estruturas sociais, os ideais que proliferam no ocidente a partir da segunda metade do século passado afastaram o fim de vida e a morte para os bastidores da vida social. A emergência do novo ideal de felicidade que proliferou no Ocidente nas últimas décadas do século XX e a aceleração do ritmo da vida que a sociedade moderna conheceu (aceleração que não contempla interrupções, ritmo vertiginoso que se mostra indiferente à paragem definitiva a que a morte obriga), contribuíram para um certo silenciamento social de dimensões tão intrínsecas à existência quanto o sofrimento e a morte. (MENDES, 2013, p. 1)

Sem dúvidas, a relação do homem com a vida reflete-se em sua relação com a morte. E como a vida está em constante transformação, a posição do homem diante da morte também vai se alterando, como asseverou Vovelle, “olhando-se num espelho, os homens descobrem a morte” (VOVELLE, 1996, p. 11). Este mesmo autor, em outra obra, *Ideologias e Mentalidades*, apresentou um questionamento bastante pertinente sobre essa questão; sua indagação está relacionada à mudança no sistema de representação da morte, mais especificamente como se dá essa transformação; como resposta ele aponta a História de longa duração, que não é imóvel: “longe disso, o estudo das atitudes diante da morte oferece um tema ideal para a reflexão sobre a noção de estrutura aplicada à história das mentalidades” (Idem, 1987, p. 149). Isso porque, segundo ele, essas estruturas não são rígidas, pelo contrário, de modo progressivo, vão-se concluindo e se decompondo dentro da contínua longa duração. O termo *longa duração* foi criado pelo famoso historiador francês Fernand Braudel em seus estudos sobre um novo fazer histórico. Braudel era contra a história tradicional, de fôlego curto, atenta ao indivíduo e ao evento, produzida a partir de estudo de fatos isolados. Para ele, o historiador deveria por em primeiro plano na sua pesquisa a oscilação cíclica e estar atento sobre sua duração, que pode ser longa ou mesmo longuíssima. E dentro dessa duração mudanças vão ocorrendo e causando transformações. Ainda segundo o mesmo estudioso, a grande contribuição do historiador às ciências sociais é a consciência de que todas as “estruturas”, definidas por ele como uma articulação, uma arquitetura, uma realidade que o tempo veicula muito longamente, estão sujeitas a mudanças, mesmo sendo estas lentas.

A primeira apreciação, o passado é essa massa de fatos miúdos, uns brilhantes, outros obscuros e indefinidamente repetidos, esses mesmos fatos que constituem, na atualidade, o despojo cotidiano da micro-sociologia ou sociometria (há também uma micro-história). Mas essa massa não forma toda a realidade, toda a espessura da história sobre a qual a reflexão científica pode trabalhar à vontade. A ciência social tem quase horror do evento. Não sem razão: o tempo curto é a mais caprichosa, a mais enganadora das durações (BRAUDEL, 1978, p. 46).

Para Braudel, então, compreendemos a história, as mudanças, as discontinuidades e também as continuidades e o homem através da longa duração, que ele entendeu como estruturas, onde o tempo é um fator fundamental, na verdade, uma condição de inteligibilidade daquilo que os historiadores estudam. Essa história torna inteligível o homem na duração, fato que não seria possível, para ele, pelo estudo baseado em acontecimentos que vinha sendo produzido até a sua época. Para compreendermos, então, as mudanças de aspectos isolados da vida, como a morte, faz-se necessária uma compreensão maior: a do contexto desse movimento perpétuo, como postulou Elias (1993).

Falar da morte é, na verdade, ponderar sobre algo que não conhecemos efetivamente, não sabemos como é a nossa morte nem, muito menos, a morte do outro. Sendo assim, falamos de algo que não conhecemos, e, talvez por isso, por esse grande mistério, é que esse tema seja tão intrigante e faça com que homens de todos os tempos especulem a seu respeito e procurem saber o que acontece depois dela. “Diferentemente segundo sua cultura, suas crenças, sua época, os homens atribuem aos mortos uma vida no além, descrevem os lugares de sua morada e assim representam o que esperam para si próprios” (SCHMITT, 1999, p. 15). Deste modo, a existência dos mortos depende daquilo que os vivos imaginam para eles ao longo do tempo e vai variando de acordo com cada crença, cada cultura, cada povo. Destarte, falar da morte no século XVII tem uma significação bastante particular. Buscaremos ao longo desse capítulo evidenciar essas particularidades para melhor compreendê-la. “A atitude dos homens com relação à morte é relevante para seu comportamento social” (OEXLE, 1996, p. 28), e, por isso, como já foi ponderado, não deve ser vista isoladamente, mas compreendida dentro de um contexto, onde todas as peças estão imbricadas e colaboram, igualmente, para a compreensão do todo.

Em relação à mudança de conduta do homem diante da morte, é de grande relevância destacar o papel da medicina. Durante muitos séculos, morreu-se em casa, rodeado por parentes, vizinhos, amigos, crianças, e, com papel mais importante do que o

de um médico, um representante da igreja, um padre, um frei, que iria ajudar o moribundo na passagem, ajudando-o a morrer como um bom cristão. “O quarto do moribundo transformava-se, então, em lugar público, onde se entrava livremente” (ARIÈS, 2003, p. 34), a morte era uma cerimônia pública, havia, inclusive, um tempo em que se temia morrer sozinho, sem a companhia das pessoas próximas. Esse hábito foi sendo, aos poucos, modificado, isso graças à prática da medicina. A partir do final do século XVIII, os médicos passaram a se preocupar com a questão da higiene e começaram a reclamar da quantidade excessiva de pessoas no quarto do doente. Ainda segundo Ariès (2003), não há representações do quarto do moribundo até o século imediatamente supracitado sem que haja a presença de muitas pessoas e algumas crianças. Hoje, esse último momento da vida humana foi, graças aos médicos e sua preocupação com a higiene, transferido para o hospital e seu isolamento. Com isso, houve um afastamento da morte, que foi sendo paulatinamente ampliado até os nossos dias, quando a morte tornou-se um tabu. Agora, em relação à morte, os papéis dos padres e dos médicos se inverteram, e, na grande maioria dos casos, a presença daquele tornou-se dispensável. Antes eram imprescindíveis no quarto do moribundo, nos seus últimos instantes de vida, pois iam orientá-lo a bem morrer, auxiliá-lo na batalha pela sua alma entre anjos e demônios. Diferentemente do que ocorria em outros tempos, o homem moderno encontra-se, na hora de sua morte, em um leito de hospital, a sós com esse grande mistério incontornável da sua finitude humana, em um tempo em que o morto perdeu seu lugar eminente reconhecido pela tradição durante milênios, como afirma Ariès (2003, p. 99). Nessa nova sociedade, dirigida para a produtividade e para o progresso, o homem afastou de si a morte, procura não pensar nela, evita falar dela. “Os novos costumes exigem que a morte seja objeto ausente das conversas educadas. Quando, porém, e apesar de tudo, é necessário fazer alusões a ela, recorre-se a eufemismos que ajudam a disfarçá-la”. (MARANHÃO, 1998, p. 11). Prática bastante diferente do tempo em que o homem tinha consciência do seu fim próximo, seja por reconhecimento próprio ou pela constante advertência de terceiros, especialmente pelo discurso da Igreja Católica, como ocorria no século XVII.

2.2 A IGREJA CATÓLICA E A TEORIA DA SALVAÇÃO: UMA HEGEMONIZAÇÃO DO DISCURSO SOBRE A MORTE

A Igreja Católica exerceu bastante influência no modo como os cristãos dos séculos XVI e XVII, e também de algum tempo antes, viam a morte e o morrer, fazendo com que, através de seu discurso, passassem a se preocupar com o destino de suas almas, com o inferno, com o purgatório e com outras questões relacionadas à salvação. Para tanto, a memória da morte foi bastante explorada, servindo de ensinamento para os vivos, que deveriam estar atentos à fugacidade da vida terrena e à efemeridade da vida humana, temas tratados largamente em poemas, manuais da arte de bem morrer, pregações, sermões, dentre tantas outras coisas que, juntas, formavam uma verdadeira solução de morte. Esta que não pode de modo algum, “especialmente na Idade Média, ser apresentada e entendida como ontologicamente independente, pois cada menção, por mais imparcial que seja, integra o morrer e a morte num sistema complexo de relações transcendentais e sociais” (WILLIAMS, 1996, p. 132), onde o papel da Igreja é determinante para sua compreensão nesse feixe de ligações. Por esse motivo, não podemos falar da morte no século XVII sem abordar a importância do catolicismo para sua compreensão, como já mencionado. Para Johan Huizinga (1924), nos séculos XIV e XV, a vida em todas as suas manifestações, tanto individuais quanto sociais, estava saturada de concepções de fé e não havia, para ele, nem objetos e nem ações que não estivessem constantemente relacionados com Cristo ou com a salvação; em suas palavras, “todo pensamento tende para a interpretação religiosa das coisas individuais, há um enorme desdobramento da religião na vida diária” (HUIZINGA, 1924, p. 157). Esse comportamento espalha-se ao século XVII, quando ainda se vivia fortemente sobre a influência da Igreja, grande geradora de modelos a serem copiados e vividos pelos fieis.

O discurso sobre a morte oriundo da Igreja Católica que repercutia intensamente na sociedade seiscentista era o da vida breve e peregrina, da condição humana de pó³,

³ Esse discurso oriundo da Igreja católica do “*pulvis es et in pulverem reverteris*” estava presente em diversas obras do século XVII, a exemplo do soneto moral do poeta português Dom Francisco Manuel de Mello (1608-1666) intitulado *Em dia de Cinza, sobre as palavras: Quia pulvis es* (Melhor há de mil anos que me grita/ Hã voz, que me diz: Es pô da terra./ Melhor há de mil anos que a desterra/ Hum sono, que esta voz desacredita./ Diz me o pô que sou pô? e a crer me incita/Que he vento, quanto neste pô se encerra:/ Dizme outro vento que esse pô vil erra;/ Qual destes a verdade solicita?/ Poes se mente este pô, que foi do Mundo?/ Que he do gosto? que he do ocio? que he da idade?/ Que he do vigor constante, e amor jocundo?/ Que he da velhice? que he da mocidade?/Tragoume a vida inteira o Mar profundo!/Hora quem diz sou pô, fallou verdade.); e até mesmo em poemas amorosos, como o do espanhol Francisco de Quevedo (1580-1645), *Amor constante más allá de la muerte*, onde se constata o retorno humano à matéria de que é constituído: pó e cinza (Su cuerpo dejará, no su cuidado;/ serán ceniza, mas tendrá sentido;/ polvo serán, mas polvo enamorado.)

do desapego das coisas terrenas e vãs e da busca intensa da salvação da alma. Segundo Saltarelli (2008, p. 163), na sociedade católica e contrarreformista do século XVII:

Os sermões e as práticas litúrgicas eram rigorosamente elaborados para não deixar que os homens se esquecessem das palavras do Gênesis: “quia pulvis es et in pulverem reverteris”, ou seja, “és pó e ao pó retornarás”(Gn. 3, 19). Essas mesmas palavras costumavam ser repetidas nos sermões de quarta-feira de cinzas precedidas da impreciação *memento homo* (quia pulvis es), ou seja, “lembra-te, homem (de que és pó)”. Nasce daí a tópica designada de *memento homo* ou *memento mori* (lembra-te de que hás de morrer).

Neste contexto, a memória da morte tinha papel de destaque e por isso deveria acompanhar o homem desde o seu nascimento para que este não se esquecesse por nenhum momento de que toda a sua vida deveria ser vivida pensando-se na hora da morte. Assim, vivia-se bem, como bom cristão, para morrer-se bem e alcançar a glória celestial, a vida eterna ao lado dos santos, nas palavras do frei Amador Arraiz, homem do século XVI, que teve obras publicadas no XVII⁴, “nam o temor, mas o pensameto da morte há decrescer com nosco, des da primeyra idade, sem fazer nenhum intervállo”. Desta forma, a memória da morte, ainda segundo o pensamento do frei, fazia com que o homem em toda a sua vida aprendesse a morrer, pois a sorte da alma depende exclusivamente do que se fez na terra; e para ele, não há como conciliar as coisas terrenas com as celestiais, sendo assim, é preciso que o homem afaste-se dos prazeres mundanos para dedicar-se exclusivamente aos ensinamentos de Cristo, que levam à salvação. Esse discurso foi largamente difundido pela Igreja para prevenir, segundo clérigos que escreviam, os fiéis dos perigos do mundo, que geram lágrimas e arrependimentos, principalmente no dia do Juízo Final, quando o homem deveria dar conta de tudo o que obrou na terra, e, a depender dos seus feitos, sua alma poderia estar condenada ao “fogo eterno”, ir para o purgatório, lugar que fortalecia a comunhão dos vivos e dos mortos, ou para o céu. O pecado e a morte “fueron las dos piezas maestras del sentimiento de culpa que el discurso de la Iglesia alentó con ardor. Dios no había impuesto la muerte; lo hizo el pecado del primer hombre. La muerte había entrado en el

⁴ Frei Amador Arraiz publicou diversas obras, a maioria delas em forma de diálogos, como é o caso da citada neste estudo, publicada pela segunda vez em 1604, *Diálogos de Dom Frey Amador Arraiz, Bispo de Portalegre: Revistos, e Acrescentados pelo mesmo Autor nesta Segunda impressão*, onde os personagens discutem sobre a morte, a passagem supracitada foi retirada da fala de um deles, o teólogo Calydonio.

mundo por el pecado” (GIL, 2000, p. 633). Com o sentimento de culpa e o controle católico, o homem do XIV, do XV e o de ainda muito tempo depois se preocupou com o destino de sua alma, sentimento esse que foi intensificado durante a Reforma protestante, uma vez que a Igreja Católica, ainda segundo Gil (2000), utilizou a morte como uma ponta de lança na luta contra os reformadores.

O medo de morrer em pecado e ter a alma condenada a sofrimentos eternos fez com que homens vivessem toda uma vida voltados para morte. E nos últimos momentos tudo o que aprendeu durante toda uma vida seria de grande serventia. Isso porque:

Ali sua biografia seria posta à prova. Anjos e principalmente diabos o cercariam como se estivessem num tribunal. Últimas tentações e demonstrações de graça seriam postas a sua frente. Caberia ao seu livre arbítrio decidir pela fé da graça divina ou deixar-se levar pelos medos aterrorizantes da hora final. O momento torna-se, então dramático e sua representação plástica e literária far-se-á abundante (MUNIZ, p. 4, 2013).

E, após a morte, os fieis desejavam ter seus corpos enterrados nas Igrejas, quanto mais próximo ao altar, melhor, pois acreditavam que, como por contágio, tornar-se-iam imortais entre os santos e também admiráveis entre os homens. “Porém, é evidente que o espaço sagrado que compreendia a igreja e o mosteiro, por ser limitado, não poderia comportar todos os defuntos, e que, portanto, ele era reservado aos ‘melhores’, isto é, aqueles que pudessem desembolsar somas para esse fim” (MARANHÃO, 1998, p.31). Os pátios das igrejas também eram utilizados para enterrar os mortos, que eram abençoados durante as festas que ocorriam na igreja, isso porque eram feitas procissões nesses pátios, que mais tarde foram chamados de cemitério. “O fato de que os mortos tenham entrado na igreja e em seu pátio não impediu nem um nem outro de tornarem-se locais públicos”. (ARIÈS, 2003, p. 42). Isso porque os cemitérios estavam associados a asilos, e, além de local para enterrar os mortos, era também lugar de moradia, comércio, jogos, encontros, entre outras atividades. Ariès havia abordado esse tema anteriormente, no primeiro volume de uma famosa obra sua, *O homem diante da morte*, onde afirma que “o cemitério era, como a Igreja, o centro da vida social. Ocupava o lugar do foro. Durante o século XVII, e também muito tempo antes, correspondia tanto à ideia de praça pública como à ideia de que hoje é exclusiva, de espaço reservado aos mortos” (Idem, 1981, p. 67). Observando todos esses fatos, percebemos que a Igreja Católica exercia grande influência na vida cotidiana e o seu controle era tamanho que tinha

domínio até sobre os últimos instantes de vida e sobre o corpo morto, suas vestes, lugar de enterro e luto da família, tudo era controlado e monitorado.

É interessante ressaltar ainda que a ideia de que o fim principia no momento do nascimento não foi criada pela Igreja Católica. De acordo com Ariès (1981), o cristianismo encampou as considerações tradicionais do bom senso e as dos filósofos estoicos sobre a mortificação do homem desde o seu nascimento. Do mesmo modo como recuperou as esperanças das religiões de salvação, implantando a crença na ressurreição de Cristo, na redenção dos pecados e na vida eterna, fazendo com que os cristãos vissem a vida terrena como morte e a morte como vida, uma vez que esta é a porta de entrada para a eternidade. A brevidade da vida terrena e a fugacidade do tempo, por exemplo, pregados pela Igreja Católica, não surgiram dela. Desde os filósofos estoicos essa ideia já era comum. Sêneca foi um dos pensadores que abordou esses temas, que indicou a fragilidade da vida humana e a fugacidade do tempo presente, que, para ele, é brevíssimo, e está sempre em movimento e é incapaz de deter-se, e suas ideias e obras influenciaram os escritos de Quevedo de forma bastante veemente, como demonstraremos no segundo capítulo deste estudo. Dentre muitos veículos que Igreja possuía para a propagação dessa crença, as artes *moriendi* foram fundamentais, pois eram peças relevantes da literatura doutrinal e da pedagogia católica e contribuíam para a meditação da morte e, conseqüentemente, para a arte de viver. Devido, então, à sua relevância, dedicaremos o próximo tópico a uma discussão mais aprofundada desses manuais do bem morrer.

1.2.1 *Artes moriendi*: a memória da morte ininterruptamente presente na vida

Diversos foram os instrumentos que a pedagogia católica utilizou no ensinamento de suas doutrinas. Dentre eles, destaca-se a *ars moriendi*, obra que tinha por finalidade, utilizando a memória da morte, lembrar os fiéis o que deviam fazer em vida para morrer de maneira cristã. Pois se acreditava que “sin haber vivido cristianamente, es muy difícil que pueda llegarse a una buena muerte” (GIL, 2000, p. 47). Esta ideia foi largamente difundida durante muitos séculos, quando servia como guia do bem morrer e incluía avisos sobre tentações, falta de fé, desengano, vaidades, entre outras coisas que afastavam os homens de Deus; essa literatura doutrinal focava a morte individual, uma vez que a salvação da alma dependia em grande parte dessa passagem. Esse tipo de

texto trazia conselhos acerca dos procedimentos de preparação para uma boa morte, de acordo com os preceitos cristãos da época; fornecia orientações práticas para os moribundos e para aqueles que acompanhavam os seus últimos instantes de vida; e prescreviam orações, ações e atitudes que levariam a uma boa morte e, conseqüentemente, à salvação.

La muerte era considerada así un verdadero rito de paso para salir triunfante del cual el devoto necesitaba someterse a un aprendizaje que le preparase para resistir a las tentaciones del demonio y para actuar en todo momento conforme a lo que de él esperaba (Ibidem, p. 46)

As primeiras obras da arte do bem morrer surgiram na Europa no início do século XV, e duraram até o século XVIII. Nesse período, a Igreja tinha crenças e práticas concernentes à morte e ao morrer bastante estabelecidas. Nessa tradição, a *Ars moriendi* apresentou formatos concisos de como proceder no momento da passagem para o além, ampliando o rito dos sacerdotes que visitavam os doentes, em manuais que serviam tanto para os clérigos quanto para os leigos; a cada um eram estabelecidas tarefas que deveriam cumprir antes da chegada da morte. Guerras, doenças, política, teologia e Igreja formavam o pano de fundo para estes manuais, que faziam parte de uma espessa rede de textos que abordavam o mesmo assunto: a devastação causada pela peste negra na Europa no século XIV, e seu retorno, em muitos momentos históricos posteriores, juntamente com diversas outras doenças até então sem cura, que tornavam a vida mais curta; além de doenças, as guerras faziam com que o número de mortos crescesse consideravelmente. Tudo contribuía para que a morte se apresentasse mais imediatamente aos homens das centúrias indicadas acima, o que explica, pelo menos em parte, o grande interesse pelos temas relacionados à finitude humana, à fragilidade da vida, à efemeridade do tempo e ao destino da alma. Nos manuais do bem morrer, o foco era o julgamento individual, que acontecia imediatamente após a morte.

Essa vivência antecipada da morte foi um dos recursos que a Igreja utilizou para preparar os homens para a última hora, ensinando que era possível ponderar acerca da condição mortal humana e do destino da alma. Esta que ligava o homem ao Criador. Esses manuais eram bastante instrutivos e influenciavam o agir das pessoas, policiando-as na sua vida cotidiana, o que era levado bastante a sério, isso porque o que estava em questão era a salvação da alma, o que levava à preocupação contínua com o bem viver, pré-requisito indispensável para uma boa morte. Segundo Araújo (2010), os conselhos

advindos desses manuais eram vastos e iam desde preceitos práticos comuns relacionados à vida familiar, como a educação dos filhos, o relacionamento conjugal, o modo de se vestir, de se relacionar com o seu próprio corpo, até o trato com terceiros. Por esse motivo, muitas vezes as artes *moriendi* foram comparadas aos manuais de civilidade. Nas palavras da autora: “é estreita a relação que as *artes de bem morrer* mantêm com os manuais de civilidade, também eles fruto de um esforço de vulgarização empreendido, em boa parte, por homens da Igreja” (ARAÚJO, 2010, p. 195). A vida íntima e familiar estava encharcada por preceitos católicos, com isso era impossível, naquela época, dissociar a educação recebida nos lares daquela orientada pela Igreja. Assim sendo, podemos afirmar que a *civilité* do século XVII não estava dissociada de preceitos religiosos. Tal questão foi observada e discutida por Norbert Elias, pois, segundo ele:

Os círculos clericais, acima de todos, tornaram-se divulgadores dos costumes de corte. O controle das emoções e a formação disciplinada do comportamento como um todo, que [...] se desenvolveram na classe alta como fenômeno apenas secular e social, como consequência de certas formas de vida social, apresentam afinidades com tendências particulares no comportamento eclesiástico tradicional. A civilidade ganha um novo alicerce religioso e cristão. A Igreja revela-se, como tantas vezes ocorreu, um dos mais importantes órgãos de difusão de estilos de comportamento pelos estratos mais baixos. (ELIAS, 1994, p. 110-111).

Dado o exposto, percebe-se que a morte exercia um papel determinante no agir dos homens. O que fazia com que se preparassem antecipadamente para sua chegada. “E esta preparação, embora fosse de ordem fundamentalmente espiritual, pois objetivava a superação da morte pela vida eterna, não dispensava as atitudes práticas e os aspectos materiais da existência” (MUNIZ, p. 2, 2013). E, ainda segundo Muniz, essa preparação demanda um longo processo de aprendizagem, cujas habilidades dele resultante se transformavam em uma arte, tal qual entendida, para ele, na Idade Média e nos primeiros séculos da Idade Moderna, quando estava intrinsecamente relacionada ao “saber fazer”. Para tal arte,

foram redigidas obras específicas que tratavam de transmitir aos aprendizes seus ensinamentos básicos. Esses escritos denominam-se artes ou espelhos, criaram uma longa tradição durante toda a Idade Média e início da Idade Moderna e se dirigiram para os mais diversos campos do saber. De onde conhecemos expressões como *arte de amar*, *arte de trovar*, *arte de cavalgar*, *arte de guerrear*, *arte de governar* e, é claro, *arte de morrer*. (MUNIZ, p. 2, 2013)

Dentre os ensinamentos das *artes moriendi*, verdadeiros manuais de civilidade, está o do bem morrer. Isso porque, para o homem seiscentista, que acreditava profundamente na existência do inferno, do purgatório e do céu e que, de acordo com seu comportamento durante a vida e nos momentos finais de sua morte, sua alma iria permanecer num desses três lugares, a salvação de sua alma era algo essencial. Essa preocupação pode ser vista em muitos dos manuais publicados no século XVII, a exemplo da *Arte de bien morir, y guia del camino de la muerte*, impresso em Lisboa, em 1616, e escrito por Antonio de Alvarado, em que o autor exorta acerca da necessidade que temos de aprender a bem morrer. Para ele, não há nada mais importante na vida do que a busca de uma boa morte, porque nela consiste o nosso bem e a nossa salvação. Para ilustrar o que diz, fala de pessoas que viveram bem, mas que não souberam ter uma boa morte e por isso foram para o inferno; e também daquelas que não viveram de acordo com os bons princípios, mas que, na hora da morte, fizeram o que deveria ser feito e, devido a esse motivo, gozam da glória eterna com os santos. Os últimos são casos raros, o ideal, segundo a Igreja, é que se viva de forma cristã e que se tenha uma boa morte, pois o viver bem é uma das condições básicas para que se morra bem, mesmo que com temor desse último momento. Pois, segundo Arraiz (1604, p. 236), o temor da morte é da natureza humana, mas vencê-la, com fortaleza de ânimo, é de divina graça, e era isto que buscavam os fiéis seiscentistas. Já os autores humanistas “ratifican la posibilidad de salvación en los últimos instantes después de una vida de pecado, pero también advierten que tal desenlace no es lo ordinario” (GIL, 2000, p. 64). Nessa linha de pensamento, aqueles que estiveram longe do pecado, vivendo e morrendo bem, têm maiores garantias de serem salvos. Destarte, o morrer e o viver estão integrados num mesmo processo, ambos contribuindo para a salvação ou não da alma.

A vida perfeita para os homens da Igreja era aquela vivida em meditação da morte. “Aquel tiene la vida perfeta que la gasta en estudiar en la muerte. A aquel vive bien, que aprende, y estudia como ha de morir. Y el que no sabe esto, no sabe nada” (ALVARADO, 1616, p.24)⁵. Além desse ensinamento, havia, nesses manuais, a exortação de que a vida é curta e passageira, que devemos logo nos primeiros sinais de uso da razão saber que somos mortais e que nosso corpo nada mais é que “vaso de barro

⁵ A página referida é do documento em PDF. Isso porque, o manual original não está paginado.

quebradiço”, expressão relacionada à condição humana de pó pregada pela Igreja. Esse discurso observado nas *artes moriendi*, da vida breve e peregrina, da consciência humana de ser pó e de que a entrada na vida é o começo da morte, é o mesmo observado na *vanitas* do século XVII, que indicava a presença da morte no decorrer da vida, aquela sempre acompanhando esta. Tudo isso com o mesmo propósito: lembrar aos fieis sua limitação diante da vida passageira, para que os mesmos desprezem os prazeres mundanos, morrendo para o mundo e vivendo para alcançar uma vida eterna no paraíso. Tanto as artes de morrer quanto as *vanitates* exortam os homens a viverem em um contínuo “*memento mori*”, em um retorno ao *Contemptus mundi*, onde a vida “no ha de ser otra cosa que preparación de la muerte. Aprender a morir ya no es tarea del que agoniza; lo es de toda la vida” (GIL, 2000, p.70). Esse exercício de ter a morte sempre presente como forma primordial para salvar a alma é um convite ao homem para abdicar do tempo presente e aspirar a um lugar construído pela imaginação: o paraíso.

Tudo isso servia para lembrar ao homem que não se deveria lembrar da morte somente no momento em que ela estava próxima, mas durante toda uma vida, que era a preparação para o último instante. Ariès (1982) assevera que a vida terrena era uma preparação para a morte do mesmo modo como os nove meses de gestação eram a preparação para a vida. Isso acontecia porque, convictos da existência de uma vida no além, os homens da época em que esses manuais eram produzidos, buscando o distanciamento das coisas terrenas, viviam sobre a influência da Igreja, que, por sua vez, utilizava a memória da morte como instrumento de persuasão a formas teologicamente orientadas de vida.

2.3 O REVERDECIMENTO DO MACABRO NA POESIA SEISCENTISTA

A morte, como explicitado nas seções anteriores, foi de fundamental importância para a pedagogia católica nos Seiscentos, Setecentos e séculos antes, e tinha um papel de destaque na Igreja; havia o dia dos mortos, a celebração em ação de graças para eles, um momento da missa dedicado à sua memória, o enterro dos mortos dentro das igrejas, dentre tantas outras práticas que sempre colocavam a morte diante dos olhos dos homens. E um dos grandes objetivos disso tudo era incutir o medo nas pessoas, medo do que as esperava no além, caso não se comportassem como bons cristãos: o diabo, o inferno e seus suplícios. No momento da morte o destino da alma era definido e por isso acreditava-se que nessa hora havia um confronto entre as forças do mal e do bem, e

cabia ao moribundo, com ajuda dos anjos, vencer essa batalha. Se observarmos pinturas dessa época no quarto dos enfermos, veremos imagens de anjos e demônios em volta do leito, simbolizando essa última confrontação. Dentre tantas representações desse último instante, há uma obra conhecida como *A morte do Avaro* ou também como *Morte e o avarento*, que foi pintada por Hieronymus Bosch⁶, utilizando a técnica de óleo sobre madeira. Nela podemos observar um moribundo em seu leito de morte, acompanhado por um religioso, figura indispensável nos últimos momentos de vida naquela época; espreitado pela morte, personificada em um esqueleto humano, que parece entrar no quarto para ceifar sua vida e levá-lo para o além; e cercado por um anjo, que aponta para ele um crucifixo, indicando qual deve ser sua última escolha, e por demônios, um deles, o que está mais próximo, oferece-lhe um saco, provavelmente, de dinheiro, ambos nesse confronto final pela sua alma, cuja ênfase está no pecado da avareza. Como podemos observar na referida pintura de Bosch:

⁶ Jeroen Van Aeye (1450-1516), pintor holandês, cujo pseudônimo é Hieronymus Bosch, também conhecido na Espanha como El Bosco. O quadro se encontra atualmente na Galeria Nacional de Arte em Washington, nos Estados Unidos.



A pintura está carregada, como foi observado, de um rico repertório simbólico e reflete preocupações moralistas, e nela o personagem principal mostra-se indeciso com as ofertas que lhes são apresentadas. Os manuais da arte de bem morrer eram fundamentais nesse momento, pois ensinavam como se comportar durante a vida e principalmente na hora da morte, quando anjos e demônios disputavam a alma.

Para fortalecer o medo da morte, a Igreja criou os temas macabros, contemporâneos das *artes moriendi*, porém o que ganhou destaque com tudo isso foram as imagens do corpo morto. Por “macabras” entende-se as representações realistas do corpo humano em sua decomposição, é a podridão do homem e a sua repugnante corrupção. Isso teve destaque entre os séculos XIV e XV, antes disso tínhamos o destaque da condição humana de pó, sua origem e retorno, e depois dessas centúrias as vaidades entram em evidência, trazendo consigo tanto elementos que lembram o pó e a

poeira quanto alguns daqueles que faziam parte do macabro, sem a corrupção fervilhante dos vermes.

Seria fácil mostrar de que forma, a partir do XVI, as representações macabras perderão sua carga dramática e se tornarão banais e quase abstratas. O cadáver decomposto é substituído pelo esqueleto e mesmo este, frequentemente, é dividido em pequenos elementos – crânios, tíbios e ossos – que, em seguida, são recompostos, numa espécie de álgebra. Este segundo desabrochar do macabro dos séculos XVII e XVIII traduz o sentimento do nada, bem distante do doloroso lamento de uma vida demasiadamente amada, como aparece no fim da Idade Média (ARIÈS, 1982, p.395).

No século XVII, são bastante comuns imagens que lembrem a morte, como a do relógio, da ampulheta, da foice, entre outros elementos amenos. Para o homem do XIV e do XV isso não foi suficiente para mostrar a sua intensa relação com a morte, que foi representada pelo macabro. “A preocupação da lembrança e o pensamento da fragilidade em si não satisfaz a necessidade de exprimir com violência o arrepio causado pela morte. A alma medieval exige uma incorporação mais concreta do perecível: o cadáver que apodrece” (HUIZINGA, 1924, p. 145) Do cadáver em decomposição, da sensibilidade macabra dos Quatrocentos e Quinhentos, nas *vanitates* restaram apenas alguns elementos que impediram que o macabro desaparecesse por completo, a caveira e o esqueleto agora é que são utilizados no combate às vaidades mundanas e na meditação do *memento mori*. Alguns estudiosos, a esse respeito, falam de um reverdecimento do macabro no século XVII, esse resurgir da arte macabra pode, então, ser constatado na obsessão pela morte e na utilização pelos homens do Seiscentos de partes do esqueleto humano.

As danças macabras, decorações de cemitérios e igrejas, tiveram grande destaque no momento de sua produção. Nelas eram mostradas, segundo Ariès (1981), uma dança entre os mortos e os vivos, numa ronda sem fim; os primeiros eram responsáveis pela condução e também eram os únicos a dançar. Os pares eram formados por um vivo e uma múmia assexuada, nua, putrefata e muito animada, que estendia a mão para o vivo que vai arrastar, homem ou mulher, criança ou adulto, vestidos de acordo com sua condição estamental. A arte, conforme o autor imediatamente discriminado, está no contraste entre a paralisia dos vivos e o ritmo dos mortos. Essas imagens tiveram grande circulação, mostrando a igualdade da condição humana frente à morte, como podemos observar nas

imagens datadas de 1500, que vêm seguidas, exceto a primeira delas, por diálogos entre a Morte e aquele a quem ela vai ceifar a vida, de autor desconhecido, apresentadas abaixo:



Leitor

Ó criatura racional,
 Que deseja vida eterna,
 Tens aqui doutrina notável
 Para bem acabar a vida mortal.
 A dança macabra ela se chama
 Que cada um a dançar ensina
 É natural a homem e à mulher,
 Pois a morte não poupa nem grande
 nem pequeno.

Neste espelho cada um pode ler
 Que lhe convém assim dançar
 Sábio é quem bem nele se mira
 Pois a morte faz os vivos avançarem.
 Vês os maiores começar,
 Pois não há quem a morte não fira,
 É triste coisa pensar
 Que todos são matéria da mesma forja.

Esta primeira imagem mostra um leitor, em um momento de estudo, rodeado de livros, representantes da sabedoria e erudição dos homens. Acima, um anjo com a seguinte inscrição: *Hec pictura decus. pompam. luxumque relegat: Inque choris nostris ducere festa monet*⁷. E, abaixo, um texto, cujo original está em francês⁸. Ambos

⁷ Esta pintura põe de lado o ornamento, a pompa e o luxo, diz à nossa ciranda que conduzis a hora festeira instrui. (Esta tradução e as demais relacionadas às danças macabras apresentadas foram feitas por mim com a ajuda do meu orientador).

advertindo sobre a inevitável hora, que consigo a todos leva. Nesta imagem específica, não aparece a múmia característica da dança macabra, mas sua mensagem lhe é própria, uma vez que iguala a condição do homem sábio, douto, dedicado ao conhecimento a todos os outros que não o são. Advertindo a este que tem uma vida mortal, e que, portanto, como outros homens, mulheres, adultos e crianças, vai aprender a “dançar”, pois a morte não poupa a ninguém. Assim sendo, o grande livro em que realmente precisa se deter é o espelho da morte, e, neste contexto, sábio é aquele que nele se mira.

Na segunda imagem, as múmias conduzem duas figuras de grande relevância no cenário político e religioso da época: o papa e o imperador. Ao se dirigir ao papa, figura máxima da Igreja Católica, a Morte reconhece seu grande prestígio entre os homens, devido à sua honra e dignidade. O que, no entanto, não o livrará da “dança”. Fato que o religioso reconhece, mesmo que a esse momento, muitas vezes, durante a vida, não houvesse atentado. Porém tem, também, consciência de que a honra terrena é passageira, e de que a morte é soberana sobre tudo aquilo que vive. Da mesma forma, também reconhece o valor inestimável do Imperador, que, como todos os outros, é obrigado a abandonar seu senhorio, terras, armas, poder e glória, para submeter-se à morte, fim de todos os viventes.

⁸ Lacteur

O creature raisonnable/ Qui desires vie eternelle/ Tu as cy doctrine notable/ pour bien finer vie mortelle/
La dance macabre sappelle/ Que chascun a dancer aprent/ A homme et femme est naturelle/ Mort
nespergne petit ne grant/En ce mirouer chascun peut lire/ Qui li conuient ainsi danser/ Saige est celui qui
bien si mire/ Le mort le vif fait auancer/ Tu vois les plus grans commencer/ Car il nest nul que mort ne
fiere/ Cest piteuse chose y penser/ Tout est forge dune matiere.



A morte

Vós que viveis certamente,
Mesmo que tarde, assim dançareis,
Mas como só Deus o sabe,
Estai avisados: como nós vós fareis.
Do papa, vós começareis,
Como o mais digno senhor
Neste ponto o honrareis
Ao grande mestre é devida a honra.

O papa

Ò: é necessário que a dança conduza
O primeiro: que sou deus na terra,
Tive dignidade soberana
Na Igreja como São Pedro.
E como a morte me busca,

Ainda que de morrer eu não cuidasse
Mas a morte a todos move guerra,
E pouco vale honra que assim rápido passa.

A morte

E vós, sem parelha no mundo,
Príncipe e senhor, grande imperador,
Deixar é preciso o pomo redondo,
Armas, cetro, selo e estandarte.
Eu não vos deixarei para trás,
Vós não podeis mais senhorear,
Eu conduzo todos, esta é minha maneira,
Os filhos de Adão devem todos morrer.

O imperador

A imagem e o texto⁹ são ensinamento aos vivos nobres e poderosos acerca da sua condição mortal, e, assim como as artes do bem morrer e as *vanitates*, compõe o quadro

⁹ Le mort

Vous qui vivez certainement/ Quoy quil tarde ainsi danseres/ Mais quant dieu le scet seulement/ Auisez:
comme nous vous feres/ Dam pape. vous commenceres/ Comme le plus digne seigneur/
En ce point honnoure seres/ Au grant maistre est deu lonneur.

doutrinário da Igreja, que buscava inculcar o medo nos fieis. Além dos que detinham maior poder, as danças macabras também eram voltadas para os demais homens do século XIV e do XV. As duas ilustrações seguintes, por exemplo, trazem um astrólogo e um mercador. Ao primeiro deles a morte informa que nem pelo seu trabalho de observar os céus e nem por sua clerezia será poupado, porque a morte, desde Adão, primeiro homem a quem ela tomou, a todos leva. O astrólogo, em seu diálogo com a morte, sabe que de nada adianta sua ciência e que o melhor a fazer para se ter uma boa morte é viver uma boa vida, tal qual pregava a *ars moriendi*. Ao mercador, acostumado a ir a vários lugares, cidades, países, movido pela cobiça, a morte o informa que sua marcha chegou ao fim. De nada adiantou viver uma vida em busca de fortuna. Fato que o mercador reconhece, chegando à conclusão de que melhor seria se tivesse tido uma vida mediana, uma vez que dessa vida nada se leva. E, desse modo, as danças macabras vão mostrando que fama, poder, glória terrena, dinheiro, ciência, honra, dentre tantas outras coisas admiradas e cobiçadas pelo homem, de nada valem na hora da morte, acontecimento que iguala a todos na mesma sorte.

Le pape

Hee: fault il que la danse maine/ Le premier: qui suis dieu en terre/ Ay eu dignite souueraine/ En leglise comme saint Pierre/ Et comme autre mort me vient querre/ Encor point mourir ne cuidasse/ Mais la mort a tous maine guerre/ Peu vault honneur qui si tost passe

Le mort

Et vous le non pareil du monde/ Prince & seigneur grant emperiere/ Laisser vous fault la pomme/ rondeArmes/ ceptre/ timbre/ baniere/ Je vous lairray pas derriere/ Vous ne pouez plus seignourir/ Ien mainne tout cest ma maniere/ Les filz Adam fault tous mourir.

Lempereur

Ie ne scay deuant qui iappelle/ De la mort: qui si me demaine/ Armer me fault de pic de pelle/ Et dung linceul/ ce mest grant peine/ Sur tous ay eu grandeur mondaine/ Et morir me fault pour tout gaige/ Quest ce de ce mortel demaine/ Les grans ne lont pas dauantaige.



¹⁰ Le mort

Maistre pour vostre regarder/ En hault: ne pour vostre clergie/ Ne pouez la mort retarder/ Cy ne vault rien
astrologie/ Toute la genealogie/ Dadam:/ qui fut le premier home/ Mort prent. ce dit theologie/ Tous fault
mourir pour vne pomme.

Lastrologien

Pour science: ne pour degrez/ Ne puis auoir prouision/ Car maintenant tous mes regretz/ Sont: mourir a
confusion/ Pour finale conclusion/ Je ne scay rien que plus descrire/ Je pers cy toute aduision/ Qui
voudra bien mourir bien viue.

A Morte
 Mestre, por vós olhardes
 Para o alto, nem por vossa clerezia
 Não podeis retardar a morte,
 Aqui nada vale a astrologia.
 Toda a genealogia de Adão,
 Que foi o primeiro homem
 Que a morte tomou, isso diz teologia
 Todos devem morrer por um pomo.

O astrólogo
 Nem por ciência nem por grau acadêmico
 Não posso ter provisão,
 Porque agora todo o meu arrependimento
 É morrer em confusão.
 Por finda conclusão
 Não sei mais do que descrever
 Perco todo o conselho,
 Quem quiser bem morrer, que bem viva.



11

¹¹ Le mort

Marchant regardez par deca/ Plusieurs pays auez cherchie/ A pie: et a cheual de pieca/ Vous nen serez plus empesche/ Vecy vostre dernier marche/ Il conuient que par cy passez/ De tout soing serez despesche/ Tel couuoite qui a asse.

Le marchand

Iay este a mont et aual/ Pour marchander ou ie pouoie/ Par long temps: a pie: a cheual/ Mais maintenant pers toute ioye/ De tout mon pouoir acqueroye/ Or ay ie assez mort me constraint/ Bon fait aler moyenne voye/ Qui trop embrasse peu estraint

A morte

Mercador, olhai para cá,
 Vários países procurastes,
 A pé e a cavalo com detenção,
 Mas vós não sereis mais detido,
 Vedes aqui vossa última marcha.
 Convém que por aqui passeis,
 De todos os cuidados sereis desprovido,
 De Toda cobiça que tendes assaz.

O mercador

Estava eu acima e abaixo
 Para mercadejar onde podia
 Por longo tempo, a pé e a cavalo,
 Mas agora perco toda alegria,
 Com todo o meu poder tudo adquiria,
 Mas agora morte me constringe,
 Bom teria sido seguir uma via mediana,
 Quem muito abraça, com pouco fica.

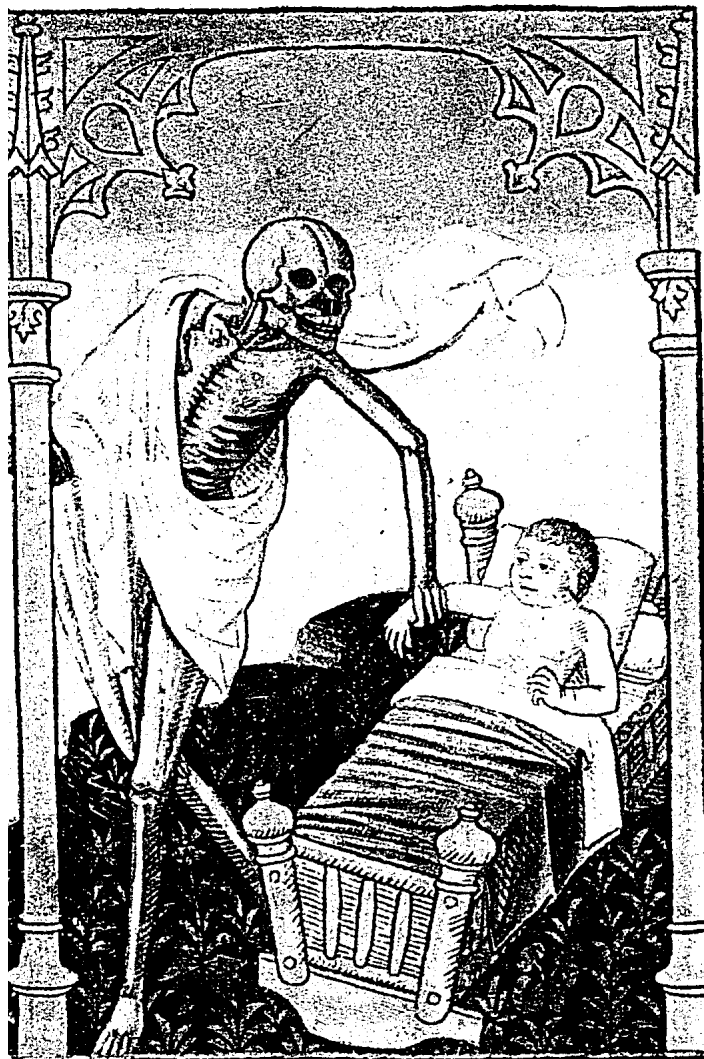
As danças macabras evidenciam o poder da morte sobre todos os homens que vivem, inclusive sobre aqueles que acabaram de chegar ao mundo. Nem mesmo as crianças são poupadas da sua força avassaladora. O que também não deixou de ser representado pelos homens dos Quatrocentos e Quinhentos¹². O objetivo de tudo isso é mostrar a incerteza da hora da morte e a igualdade dos homens diante dela, uma vez que: “sua foice é desferida indiscriminadamente, sem levar em consideração o *status* daqueles a quem escolhe; todos devem morrer, jovens e velhos, ateus e crentes, homens e mulheres, brancos e negros – sejam ricos ou pobres” (MARANHÃO, 1998, p.20). Assim sendo, a morte relativiza todas as condições sociais, mostrando a absoluta igualdade dos homens em relação ao seu destino final. O que varia em relação à morte é o tratamento dado ao defunto, já que o despendido a um corpo morto nobre é completamente distinto do tratamento a alguém que não fazia parte da nobreza, tanto na pompa do velório, quanto no vestuário e no local de enterro, o que é óbvio em uma sociedade onde distinção entre as pessoas de estamentos e condição diferentes era bastante acentuada.

¹² Le mort

Petit enfant naguere né/ Au monde auras peu de plaisance/ A la danse seras mene/ Comme autre: car mort a puissance/ Sur tous: du iour de sa naissance/Conuient chascun a mort offrir:/ Fol est qui nen a congnoissance/ Qui plus vit plus a a souffrir

Lenfant

A: a: a: ie ne scay parler/ Enfant suis: iay la langue meu/ Hyer nasquis huy m'en fault aler / Ie ne fais quentree & yssue/Rien n'ay meffait, mes de paour sue/ Prendre en gre, me fault cest le mieulx/ Lordonnance dieu ne se meu/ Aussi tost meurt ieune que viex



A morte

Pequena criança recém-nascida,
 No mundo terás pouco prazer,
 À dança serás conduzido,
 Como todos, pois a morte tem poder
 Sobre todos, desde o dia do nascimento,
 E convém a cada um oferecer-se à morte:
 Tolo é quem dela não tem conhecimento,
 Pois quem mais vive, mais sofre.

A criança

Ah, ah, ah, não sei falar,
 Sou criança, tenho a língua muda,
 Ontem nascido, hoje me é necessário partir,
 Nada faço a não ser entrar e sair.

()

()

A ordem de Deus não se muda,
 Morre-se rapidamente tanto velho
 quanto jovem

O objetivo da *vanitas*, por sua vez, não é o mesmo das danças macabras, uma vez que ressalta a precariedade da frágil existência humana, traduzindo o seu momento de retorno ao pó e evidenciando que a beleza da vida serve apenas para exaltar a morte, e lembrando, por fim, ao homem, que as coisas mundanas, riqueza, glória, poder, são passageiros, e, por isso, deve-se buscar prioritariamente as coisas celestes. Não só a poesia moral, com o seu caráter admonitório, tinha uma finalidade utilitária. A poesia em suas mais diversas variações apresentava também uma finalidade didático-moralizante, devido, em grande parte, à influência da Igreja, como afirma Carmen Bobes (1998, p. 183):

La influencia de la Iglesia y el carácter trascendental que el mundo eclesiástico da a la vida se proyecta en un concepto fundamentalmente utilitarista del arte y en una finalidad didáctico-moralizante. La justificación de la obra artística dependía principalmente de su capacidad para transmitir conocimientos provechosos (históricos, jurídicos, científicos...) o para divulgar preceptos morales derivados del sentimiento religioso de la época, al mismo tiempo que permitía rechazar todo aquello que atentaba contra sus creencias.

2.4 A PRECARIEDADE DA VIDA E O FIM IMINENTE DO HOMEM REPRESENTADOS NA *VANITAS*

A morte, enquanto elemento da vida humana, foi muitas vezes metaforizada na poesia que tratava da consumição das coisas e seres no tempo. A *vanitas* seiscentista é um exemplo de obra que abordava essa temática, isso porque evidencia a precariedade da vida, o fim iminente do homem e a fugacidade da vida terrena. Ela pode ser sintetizada, consoante Carvalho (2007, p. 38), como conjunto de *topoi* relativos à constatação dolorosa, por ação irreversível do tempo, dos vícios que cercam as ilusões efêmeras; noutras palavras, constatação e expressão da consciência da morte como fim da falível matéria humana. Esse tipo de poesia utilizou a morte como pretexto para uma meditação metafísica da condição finita humana e servia para instruir acerca dos perigos da vida terrena, segundo a Igreja Católica, dando ênfase às vaidades e atualizando alguns lugares-comuns como o *tempus fugit*, o *contemptus mundi* e o *tempus transiens*. Destarte, enfatizava a fragilidade humana e transformava a morte em um convite para se viver de forma cristã, longe dos prazeres que o mundo podia oferecer. Assim, “é preciso ficar em todos os momentos da vida no estado em que as *artes moriendi* da Idade Média

querem colocar o moribundo: *in hora mortis mostrae*” (ARÌES, 1982, p.331). O homem deveria estar preparado sempre para a hora da morte, e tanto as artes do bem morrer quanto as vaidades contribuía para que esse fim fosse alcançado. Esse discurso foi implantado pela Igreja, alcançou o inconsciente popular graças a textos como os imediatamente supracitados e a outros meios de propagação da fé cristã, e inaugurou um novo modo de o homem se relacionar com as coisas mundanas, materiais, com as riquezas e os prazeres. Era preciso evitar tais coisas para se alcançar a salvação da alma. Para Saltarelli (2008, p. 164), à condição de ser pó aludem alguns objetos conhecidos como corpos artificiais: retratos, caveiras, ruínas, relógios, labirintos, baixeis, livros, dentre outros, que, além de fazerem recordar ao homem que ele um dia morrerá, atentam também para o caráter vão do culto de dons e bens materiais ou mundanos, os quais, além de serem destruídos pelo tempo, não contribuem em nada para a salvação da alma e nunca poderão ser levados para o outro mundo junto com a alma do morto. Ainda segundo ele, essa visão é fundamentada sobre as palavras do Eclesiastes: “*vanitas vanitatum dixit Ecclesiastes / vanitas vanitatum omnia vanitas*”¹³, de onde surge a tópica da *vanitas*, que consiste num certo desprezo pelo mundo material e na renúncia de todos os seus prazeres, alegrias e glórias. Deste modo, a *vanitas*, que, ainda de acordo com Ariés (1982), é uma palavra de moralista e de devoto que traduz bem o gosto pelas cinzas, coloca em questão para o homem não o fato da morte em si, mas o da vida mortal e fugaz que possui, o que inspirava novos comportamentos. Nos séculos XIV e XV, por exemplo, era comum que as pessoas se rodeassem de objetos que lembravam a rápida passagem do tempo e as ilusões do mundo; eram pinturas, joias, relógios, ampulhetas e outros que sugeriam a fuga do tempo, o seu escoamento. Na *vanitas* havia a atualização de dois lugares-comuns, discriminados acima, que também cumpriam esse papel, o *tempus fugit*, expressão latina que significa “o tempo foge”, e que remete justamente ao tempo que foge irreversivelmente, quer queiramos ou não, levando consigo a mocidade, a juventude, a própria vida; e o *tempus transiens*, que também remete à passagem do tempo, que passa continuamente sem que ninguém possa detê-lo. E à medida que esse tempo veloz e fugaz vai passando, o homem vai se aproximando cada vez mais de sua morte, e, por esse motivo, é preciso desapegar-se das coisas do mundo, tópica também atualizada na *vanitas* através do *contemptus mundi*, uma rejeição do mundo.

¹³ “Vaidade das vaidades”!, diz o Eclesiastes. “Vaidade das Vaidades! Tudo é vaidade!”

O objetivo principal dos homens da Igreja com o *contemptus mundi* era fazer com que os homens se distanciassem das coisas terrenas, entendidas como meras ilusões que representavam riscos de pecado, para, com isso, aproximarem-se de Deus. A meditação da memória da morte reforçava esse lugar-comum, uma vez que se acreditava que levava a:

despreciar el mundo y su gloria y vanidad, y mata los estímulos de la carne. Sacude de sí los bienes presentes... Destierra la soberuia, planta la humildad, corta todas las vanidades del mundo, y abraça la templança... No teme la pobreza en este siglo, porque ama las cosas que siempre han de durar (GUERRA apud GIL, 2000, p. 344-345)

O cristão do século XVII vivia com o medo da morte, assim como o de algum tempo antes, vivia rodeado pelo macabro e pela memória da morte, ambos, como afirma Gil (2010), considerando a vida como uma realidade enganosa, como vaidade, procuravam desapegar-se dos bens materiais e dos prazeres do mundo, isso sem deixarem de lado a consciência da fugacidade irremediável do tempo que rapidamente se esvai. Ensino presente também nas artes do bem morrer, como já explicitado. Além das *artes moriendi*, muitos outros textos estavam relacionados às tópicas da *vanitas* e do *desengaño*, são “textos cujas temáticas circunscrevem-se à figura de cadáveres, à vida após a morte como desfiguração do corpo feminino, à imagem da caveira e ao espetáculo das ruínas, entre outros símbolos da fugacidade do tempo e insegurança universais” (CARVALHO, 2007, p. 41). Com tudo isso, o homem seiscentista era obrigado a conceber-se como “um morto em suspensão”. Nesse contexto, “nas vaidades, como nas últimas gerações das *artes moriendi*, a situação se inverteu. Este mundo tão amável e tão belo está podre, abalado. A morte que se esconde nas suas pregas e nas suas sombras é, pelo contrário, o porto feliz” (ARIÈS, 1982, p. 363). Deste modo, tanto a vida quanto o mundo são rechaçados pelo homem cristão, que via na morte um porto feliz, pois ela representa a passagem para uma vida eterna, sem sofrimentos, sem dor, uma vida pela qual valia a pena se sacrificarem nessa passagem rápida pela terra, tal como compreendiam a *peregrinatio*. Isso não significa que a morte não era temida, eles também a temiam, mas não a encaravam como o fim e sim como o começo de uma vida eterna no paraíso, caso vivessem de acordo com os ensinamentos da Igreja. Para Ana Cristina Araújo (1997), o triunfo da *vanitas* é resultado desse frente a frente do homem com a morte que se manifestava de diversos modos, como visto, é fruto do reflexo da morte em si. O homem seiscentista se via na caveira de outros

homens, o caráter público da morte não era aleatório, servia de instrução, como também não era vã a circulação de objetos e figuras que remetiam à morte.

o caráter público da agonia e a encenação teatralizada dos últimos momentos configuram a necessidade de tornar perceptível a todos a exemplaridade visível de quem morre. Mais, no entendimento do mundo como vasta cena e da vida como representação teatral, ao último ato exige-se encerre a tragicidade da humana condição, sempre efêmera e precária. Neste sentido, o cerimonial fúnebre permanece como derradeiro avatar de um continuado investimento retórico. Repetido e recorrente, o cerimonial refunda a lição da boa morte, permitindo que esta ressoe duramente na memória coletiva. (ARAÚJO, 1997, p. 183-184).

O desprezo aos bens temporais, destarte, era uma condição primordial para o futuro escatológico das almas cristãs. Deste modo, a observância do tempo que passa, que é breve e provisório, se fazia necessária, na verdade, indispensável para os homens que acreditavam que era necessário a abdicação do mesmo nesse domínio provisório para se alcançar a vida eterna ao lado dos santos. Tudo isso foi abordado e alimentado pela poesia moral seiscentista, a qual nos ateremos no capítulo subsequente.

3 MORTE E MEMÓRIA NOS “POEMAS RELOJEROS” DE FRANCISCO DE QUEVEDO

“Deve-se aprender a viver por toda a vida, e, por mais que talvez te espantes, a vida toda é um aprender a morrer”. (Sêneca)

3.1 POESIA MORAL DE FRANCISCO DE QUEVEDO: A ANGÚSTIA DA MORTE REFLETINDO NA VIDA

Francisco de Quevedo, a partir de um aproveitamento bastante original da tradição clássica, renovou profundamente a lírica moral espanhola. Trazendo para esta uma diversidade de lugares-comuns da lírica, sobretudo, latina, que eram constantemente reatualizados em alguns gêneros quinhentistas e seiscentistas, deu-lhes um tratamento elocutivo em que sobressaem as ideias de imitação e emulação, pois ambas servem para compreender o uso “novo” que deles fez em seus poemas. Tudo isso fez com que, mesmo imitando a tradição, prática comum a todos de sua época e indispensável à produção de uma boa poesia, se tornasse um modelo, uma referência para os poetas que o sucederam e mesmo para os de sua época. Segundo Alfonso Rey (1995, p. 206), a originalidade de Quevedo como poeta moral tem início no momento em que se interessa por esse tipo de lírica de uma maneira mais aprofundada que seus contemporâneos, escrevendo mais composições e ampliando o repertório de seus temas, o que levou a uma revitalização da lírica do século XVII, sobretudo quando convertia a reflexão ética de sua época numa matéria de seu mundo poético. Esse tipo de poesia, ainda consoante Rey, se ocupava dos mesmos assuntos da sua prosa didática: a morte, as pretensões humanas, os valores autênticos e os falsos, os abusos sociais, o poder. Nesses poemas, utilizava uma linguagem seleta, porém não obscura, adaptada às especificidades e necessidades da poesia moral, que denunciava vícios e abusos ao tempo em que exortava à virtude. Para tanto, valia-se de conhecimentos retóricos, fundamentais no ensinamento e na persuasão: “Quevedo, pues, perfila al emisor de su mensaje moral según los hechos que contempla y los destinatarios a quien se dirige, de manera también en este terreno particulariza a universalidad de la lección”. (REY, 1995, p. 131). Ao adaptar a linguagem da poesia aos leitores específicos, ao tempo em que nela demonstrava sensatez e virtude, fazendo com que, deste modo, seus leitores

sentissem arrependimento, dor, indignação, dentre tantos outros sentimentos e emoções, que possivelmente ira fazer com que agissem do modo como exortava, Quevedo cumpre a função de um orador persuasivo, tal qual apresentado por Aristóteles¹⁴, utilizando-se da retórica para persuadir pelo discurso. É válido lembrar, ao se tratar dessa questão, que: “ainda que a retórica servisse primeiramente para ensinar a compor bons discursos jurídicos, deliberativos e epidícticos, também era aplicada desde tempos remotos à obra literária” (GRIGERA, 2008, p.34-35). Francisco de Quevedo foi um grande estudioso da obra de Aristóteles e aplicou muito dos ensinamentos do filósofo em sua obra, demonstrando uma sólida formação retórica e uma erudição inquestionável. O que foi reconhecido bem precocemente, como podemos perceber na referência pertencente a Lope de Vega Carpio, extratada de uma epístola intitulada *La Circe*, em que se explicita a dívida da poesia para com a retórica.

[...] *estando todos os retóricos repletos de exemplos de poetas, como verá melhor vossa excelência dom Francisco de Quevedo terminar um discurso que deixou começado, engenho verdadeiramente insigne e tão adornado de letras gregas e latinas, sagradas e humanas, que, para elogiá-lo mais, gostaria de dever-lhe menos; porque vejo, em todos os autores deste gênero que chegaram às minhas mãos, a retórica exemplificada com poetas, não sei quem pode com luz de letras cuidadosas, permitir tão grande erro* (CARPIO apud GRIGERA, 2008, p. 70).

Quevedo, segundo Luisa López Grigera, não expressa suas vivências, mas aplica rigorosamente os preceitos da retórica, que não são, para ela, como vulgarmente se costuma crer, apenas o uso de figuras e tropos, mas toda a concepção da obra, desde a *inventio* até a *elocutio*, levando em conta os princípios do *decoro*. O que não deixa dúvidas a respeito do papel da retórica na produção poética da época.

Dos temas abordados por Quevedo em seus discursos, na poesia moral, estão a ética individual, os desejos equivocados, a hipocrisia, a gula, a usura, o desengano e a brevidade da vida humana. Esses dois últimos estão presentes de maneira mais marcante

¹⁴ Para Aristóteles (384-322 a.c., 2005, livro I, cap.2), persuadimos pelo discurso quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular. Para ele, podemos persuadir por meio do caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de que o autor é digno de fé; podemos também persuadir pela disposição dos ouvintes, “quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio” (Ibid).

na *vanitas* seiscentista e nos “*Poemas Relojeros*”, obras as quais dedicaremos algumas das seções subsequentes.

Essa poesia moral quevediana, que imitava modelos cultos e era escrita em estilo elevado, surge, ainda de acordo Rey (1995, p. 180), de uma profunda reflexão sobre o indivíduo e o seu papel na sociedade, defendendo, por um lado, o predomínio da razão sobre as paixões, por outro, um governo justo. O que explica, em parte, a dimensão política e social de sua poesia. Há também na poesia moral de Quevedo uma dimensão religiosa, e talvez essa seja a mais importante de todas. Isso porque, tal como o assevera Hansen (2008, p. 75) em outro contexto de argumentação, o da monarquia portuguesa dos séculos XVI e XVII, a “política católica” – estendendo-se aqui esse conceito também à espanhola – prevê que “a identidade metafísica de Deus é sempre posta como Causa Primeira do tempo e, portanto, de todos os seres e eventos finitos da natureza e da história”. E é a partir dessas ideias metafísicas, relacionadas a Deus e à salvação da alma, que Francisco de Quevedo investiga as verdadeiras razões para a existência humana, para sua criação e para sua destruição. O poeta situa, deste modo, o homem frente à angústia da morte, colocando à vista essa imutável realidade. Essa questão é posta em seus poemas a partir de uma equação por ele enfatizada: vida mais tempo é igual à morte. Ao evidenciar os limites temporais da vida mortal, mostra que:

la vida del hombre es, en sí misma, imagen anticipada de esa muerte inevitable; resulta, entonces, que vivir es morir, que el hombre, desde que nace, empieza a moverse hacia la sepultura, y que las edades en que se desarrolla la vida humana son plazos fatales que se van cumpliendo de un modo inexorable (REDONDO, 2004, p. 30-31)

Apesar desse caráter religioso, a poesia moral de Quevedo não se confunde com sua poesia religiosa, embora sejam estreitas suas relações. Esta trata da relação entre o homem e Deus, explorando bastantes os personagens e as histórias bíblicas, enquanto que aquela denuncia vícios e abusos, ao mesmo tempo em que exorta à virtude, e tem como fonte principal os filósofos e poetas estoicos. Em ambas, no entanto, percebemos a questão da salvação da alma. Para Mónica Gestoso (1999, p348), a poesia moral de Quevedo nos remete a valores das virtudes cristãs, do bem e do mal; e, por um caminho inverso, a poesia religiosa incorpora elementos procedentes da literatura moral. Deste modo, sua poesia é composta a partir de um pensamento filosófico-moral, permeado por um estoicismo cristão próprio da época em que viveu o poeta. Esse duplo componente

religioso e moral perpassa sua poesia moral e religiosa. Esta tem maior embasamento na tradição bíblica, a que não somente Quevedo recorreu para compor sua poesia religiosa, mas também aos outros poetas religiosos do seu tempo, que, como ele, beberam na fonte dos textos canônicos bíblicos do Antigo e do Novo Testamento, bem como das obras de padres da Igreja; enquanto que aquela, ainda consoante Gestoso, recorria a fontes estoicas e senequistas que se entrecruzavam com a poesia moral de Horácio e a sátira de Persio e Juvenal, autores de quem Quevedo imita em suas composições motivos tópicos, como a brevidade da vida, a preparação para a morte, a imagem da vida como navegação, bem como elementos elocutivos.

Quevedo, segundo Redondo, considera que o homem vive sua morte antecipadamente, que sua vida é uma breve jornada e toda ela cheia de enganos. Por esse motivo, para o poeta, se é certo que vivemos nossa morte, é necessário procurar vivê-la com inteira dignidade, aceitando essa morte não como o fim, um ato de completa destruição, mas como a passagem para uma nova realidade que deve permanecer eternamente. A preocupação com a salvação espiritual, então, deve sempre acompanhar o homem, que deve ter a morte como grande ensinamento, para que não se equivoque em seu caminho, deixando-se ser enganado pela beleza, vaidade, riqueza ou poderes mundanos. Este é, na verdade, o grande ensinamento da *vanitas* produzida nos séculos XVI e XVII, que exortava a busca das coisas celestiais, uma vez que, para o homem dessas centúrias, o mundo estava podre, corrompido, em contínua corrupção. Sua poesia moral, baseada nessa ideia, discutindo os costumes dos homens, buscava combater os vícios, o orgulho, a pretensão e as vaidades de sua época, pregando, muitas vezes, que nada de terreno ultrapassaria os limites da vida mortal. Na verdade, “toda la obra de Quevedo, especialmente la poética y la filosófica, está impregnada de la pesimista constatación de que la vida es un morir continuo” (GIL, 2000, p. 353), e de que a vida humana, frágil, mísera e vã, é uma presa da voracidade do tempo e do incessante morrer. Como se constata no trecho abaixo retirado da obra *Providencia de Dios en la Virtud militante contra los cuatro fantasmas de la vida*:

Señor don Manuel, hoy cuento yo cincuenta y dos años, y en ellos cuento otros tantos entierros míos. Mi infancia murió irrevocablemente; murió mi niñez, murió mi juventud, murió mi mocedad; ya también falleció mi edad varonil. ¿Pues cómo llamo vida una vejez que es sepulcro, donde yo propio soy entierro de cinco difuntos que he vivido? (QUEVEDO apud GIL, 2000, p. 354)

A poesia moral de Quevedo é também uma poesia mimética, como já indicado no início desta seção. Acredita-se que ele compartilhou da ideia de que só é um bom poeta aquele que imita os antigos. Isso por que, no século XVII:

O sentido propriamente mimético de cópia dos modelos define a imitação como princípio da poesia. A mimese, governada por princípios recolhidos nos autores antigos e nos melhores modernos, é ação que concede respaldo ao conhecimento técnico do ofício da poesia, paralelo necessariamente ao seu exercício. (CARVALHO, 2007, p. 97).

A imitação era, sem dúvidas, consoante Grigera (2008, p. 92), a chave da arte poética, porém não a imitação da natureza, nem da realidade, mas a imitação dos “excelentes antigos”. No caso dos poemas morais de Quevedo, os ilustres exemplos funcionam também como elementos retóricos que contribuem para a persuasão. Quevedo foi um grande conhecedor da tradição clássica, traduziu vários autores, glosou alguns, leu diversos outros e nos seus textos, de um modo geral, mostrou-se conhecedor do legado latino, grego, da bíblia e de textos de diversos padres. Todos constituíram modelos para sua obra. Porém, nos poemas morais sobressaíram os latinos. De acordo com Rey (1995, p. 28), isso se deu não somente porque foram explicitamente evocados com mais frequência, mas porque o tom e o “espírito” dos poetas latinos estavam impregnados neles. A exemplo disso temos Juvenal, Pérsio, poetas dos quais Quevedo herdou o tom severo, e Horácio, que “satirizaron conductas y describieron situaciones análogas a las fustigadas por Quevedo. Esta similitud de objetivos se da tanto si el poeta español contempla situaciones universales como si se refiere a la sociedad de su tiempo” (Ibid). Já do romano Sêneca, é notável a grande influência em temas como a atitude ante a morte e o desprezo aos falsos valores; é dele também a influência nos poemas morais de Quevedo, que versam sobre a brevidade da vida, vêm de Sêneca as declarações quevedianas sobre essa fugacidade “y fragilidad de la vida, ocupando el primer lugar la reflexión de que la vida está marcada por la muerte ya desde el nacimiento: el hombre muere cada día, cada hora, su vida entera es un lento morir” (BLÜHER apud REY, 1995, p. 48). Além desses poetas, também o filósofo grego estoico Epicteto - para quem uma vida feliz e uma vida virtuosa eram sinônimos, e para quem a grande paixão era a busca de respostas para duas questões: como viver uma vida plena, uma vida feliz? e como ser uma pessoa com boas qualidades morais? -, foi uma das fontes utilizadas por Quevedo na produção de sua obra. De todos eles vieram

personagens, ambientes, episódios, recursos estilísticos, dentre outros elementos que Francisco de Quevedo imitou, fazendo uma remodelação pessoal. O poeta contava, assim, com uma vasta fonte textual, da qual se utilizou, para renovar seu repertório e trazer para este uma gama de novas imagens, novos personagens, todos adaptados à escrita quevediana, famosa por sua “originalidade”. Esta que, de acordo com Cardim (1998, p. 77), não é uma noção ligada à dimensão do desvio, mas sim ao tipo e às modalidades de manipulação do texto (ou grupo de textos), que assume a função de modelo. Deste modo, o poeta espanhol compunha de acordo com as mesmas práticas letradas, de que se valeram também todos os outros poetas dos séculos XVI e XVII, que, apropriando-se dos modelos escolhidos em conformidade com o gênero praticado, os reciclaram por meio da imitação e da emulação. Para Lía Schwartz Lerner (2006, p. 3), o reconhecimento da *auctoritas*, a citação direta, o jogo de elaboradas alusões e transformações de todo um conjunto de antecedentes, são princípios que guiaram a criação poética de toda a literatura europeia das referidas centúrias.

Em relação aos tantos horacianos que surgiram, Quevedo foi o poeta que tratou mais originalmente o modelo imitado, reelaborando alguns tópicos, mesmo que reproduzindo literalmente algumas expressões de Horácio. Essa é uma das características do poeta espanhol, fazer um amalgama com passagens de outros autores, assimilando, modificando e reelaborando os modelos. Deste modo, alguns dos seus textos fundem-se com textos de outros autores que trataram de temas semelhantes:

El repertorio de las fuentes de la poesía moral de Quevedo, y, de modo especial, las latinas, muestra la variedad y hondura de sus lecturas, pues la certera asimilación del espíritu y los rasgos estilísticos de las obras imitadas pone de relieve un conocimiento directo de los textos, requisito previo a la refundición personal. (REY, 1995, p.61)

Assim como Horácio, Quevedo, na poesia moral, adota, segundo Vicente Cristóbal (1993, p. 30), um tom magistral e admonitório, herança dos líricos gregos, de Alceo, de Anacreonte, de Píndaro (também do elegíaco Teógnis), que apareciam como educadores de suas respectivas comunidades. Devido ao tom empregado nesses poemas, onde quem fala está dotado de sabedoria e autoridade moral, aconselhando e dissuadindo, muitas vezes são comparados com o gênero deliberativo; quando neles há a acusação ou defesa, são comparados com o gênero judicial; quando há o louvor ou a reprovação, com o

epidítico¹⁵. Para Alfonso Rey (1995, p. 111), dado o fácil trânsito entre elogio, conselho e defesa, as características dos três gêneros aparecem ao longo dos poemas morais quevedianos. Além disso, outros elementos apontados na *Retórica* de Aristóteles serviram à poesia do século XVII, como é o caso do conhecimento acerca do orador, do auditório e do discurso, tudo isso, obviamente, adaptado às peculiaridades da lírica. Lerner (2006, p. 5), tratando dessa temática, afirma que:

La concepción de la poesía que heredó Quevedo daba por sentado su carácter retórico que, en la creación de un poema se manifestaba tanto en el tratamiento de la *dispositio* y *elocutio* como en una tópica particular, que correspondía a la *inventio*. Estas estrategias compositivas eran las puestas en juego para hacer poesía. Pero, además, el bagaje retórico de Quevedo también se manifiesta en la adhesión a sus objetivos centrales: conmover al lector y enseñar una lección ética y ello se aplica aun a la poesía amorosa.

Dentre os poemas de Francisco que Quevedo que têm por objetivo ensinar uma lição ética, estão os “*Poemas Relojeros*”, obras que, ao evidenciar a precariedade da condição humana através da memória da morte, trazem uma reflexão acerca da fugacidade do tempo, da vida mortal e passageira pregada pelos filósofos estoicos e incorporada ao discurso da Igreja Católica. E sobre esses poemas dedicaremos as seções seguintes.

3.2 OS “POEMAS RELOJEROS” E A PRECARIIDADE DA CONDIÇÃO HUMANA: UMA MEMÓRIA DA MORTE

Os poemas morais de Quevedo fazem parte de uma obra cuja representação da vida estava atrelada a *ars moriendi*, cujo foco não era somente a hora da morte, mas toda a existência humana, que deveria ser gasta na meditação sobre o seu fim próximo.

¹⁵ Segundo Aristóteles (384-322 a.c., 2005, livro I, parágrafo 3), a retórica possui três gêneros: o deliberativo, o judicial e o epidítico. O primeiro deles tem por auditório os membros da assembleia, aos quais, através do seu discurso, busca aconselhar ou dissuadir, mostrando por meio de exemplo que uma possível ação futura pode ser conveniente ou, ao contrário, prejudicial, este está especificamente para o discurso político; o segundo, por sua vez, é usado por oradores nos tribunais, seu auditório é constituído por juízes, e tem por intenção acusar ou defender, voltado ao passado, busca mostrar se uma ação ocorrida é justa ou injusta; já o discurso epidítico, também chamado de demonstrativo, tem por auditório os espectadores no conselho e a sua meta é, no presente, elogiar ou censurar alguém pelas ações que praticou.

Destarte, em seus poemas acerca da brevidade da vida, Quevedo buscava instruir os homens do seu tempo a viver longe das vaidades e dos prazeres mundanos, assim como toda a tradição literária sobre a morte o fazia. De modo igual, deu continuidade a essa tradição literária nos poemas denominados pela crítica especializada como “*Poemas Relojeros*”, que são: “*El reloj de sol*”, “*El reloj de arena*” e “*Reloj de campanilla*”. Este é um conjunto de poesias que tem como elemento temático o relógio, objeto em volta do qual foi construída uma série de imagens metafóricas e relações analógicas entre a vida humana e o mover dos seus vários tipos apresentados nos poemas. Neles, a evidência da precariedade da condição humana e da fugacidade do tempo e da vida são metaforizados pelo próprio objeto que é matéria da poesia, pois o relógio é o único instrumento produzido pelo homem com o específico objetivo de cronometrar o escoar do contínuo temporal, estabelecendo, desse modo, um ponto de partida e um ponto de chegada para tudo aquilo cujo ser e duração são por ele medidos. Segundo Antonio Gargano (2004, p. 189):

El compacto conjunto de poesías relojerías de Quevedo representa un ejemplo de los más precoces y significativos de poesía barroca europea en el que, en torno al aparato cronométrico, se ha construido una espesa red metafórica y simbólica, dando lugar así a un sentimiento del tiempo que se mueve enteramente en una relación analógica entre la vida humana y el icono móvil del reloj, es decir, en el denso sistema de relaciones entre el reloj y los múltiples significados a los que el objeto está destinado.

Com os Relógios, ainda, Quevedo dá continuidade àquilo pelo qual se empenhou durante muito tempo em sua vida: mostrar que a brevidade da existência é motivo para o homem deixar de lado as condutas errôneas, que dilapidam o bem escasso que possui, sua própria vida, e seguir com trajeto virtuoso. A metáfora dos relógios, análogos à vida humana, era bastante comum nos séculos XVI e XVII. A passagem das horas, minutos, segundos, o escoamento da areia ou a mudança da posição das sombras lembravam o percurso da vida humana, que a cada instante vai se esvaindo, e, ao mesmo tempo, se transformando. Pode-se dizer, por exemplo, que a mudança da sombra projetada sobre o marcador pela incidência do sol no ponteiro do relógio solar é metáfora da condição da mudança também na vida humana, pois, assim como a primeira incidência se dá com o amanhecer e o despontar dos primeiros raios, assim o último incidir se dá ao fim do dia, metáfora do último minuto da existência. E, deste

modo, cada dia que se vive a mais constituí também um dia a menos na jornada do homem, que, à medida que constrói sua vida, se aproxima também do seu fim imediato. Fato exposto séculos mais tarde nos versos do poeta português Fernando Pessoa, quando este afirma que o próprio viver é morrer, porque não temos um dia a mais na nossa vida, que, ao mesmo tempo, não signifique que tenhamos um dia a menos nela, ideia essa também expressa em diversos poemas de Hilda Hilst, no seu opus *Da Morte: Odes Mínimas*, fruto do encontro de uma larga tradição poética de reflexão sobre os fins últimos com o gênio de uma grande poetisa, como veremos mais à frente no apêndice a este estudo. Quevedo, para quem o desengano e a morte, em sua obra, ocupam lugar central, evidenciou nos *Poemas Relojeros* esse aspecto da vida, insistindo “una y otra vez en el *topos* barroco de caducidad de la vida, del tiempo que huye o vuela, las ruinas de la arquitectura, del poder o del propio cuerpo, el desengaño, la constante presencia de la muerte y la destrucción, que el nacer es ya morir” (GARCÍA, 1997, 67). Fato mostrado nesses poemas, onde cada hora a mais cronometrada por um relógio é também uma a menos do dia, situação apresentada como equivalente à vida humana. Essa semelhança fez com que o termo “relógio” se tornasse um substitutivo ideal para o termo próprio “vida”, com a utilização desse termo translato, a metáfora se torna um tropo fundamental nos *Poemas Relojeros*, como veremos a seguir. Este tropo de linguagem em que, segundo Carvalho (2007, p. 51), a transferência de sentido que ocorre entre os termos converge para a consecução do fim persuasivo do discurso retórico ou para a qualidade do sentido do discurso poético, foi bastante utilizado nos Seiscentos e Setecentos. O sucesso desse recurso lógico-retórico estava, entre outras coisas, no fato de sua partilha entre os poetas e parte das pessoas de sua época, nobres e membros da Igreja, que partilhavam também da leitura de textos comuns, dos antigos e dos melhores modernos. Essa restrição se dava pelo motivo de que nem todos tinham acesso ao conhecimento letrado, ao deleitamento poético, bem como ao uso das armas e a outras atividades próprias dos nobres, de indivíduos elevados, segundo a convenção da época. Quevedo, em sua poesia moral, deu preferências àquelas metáforas com uma dimensão moral, como no caso dos relógios, com suas repetidas advertências. Segundo Saltarelli (2008, p. 92), as metáforas, por meio do raciocínio agudo, criam uma identidade entre coisas diferentes, como no caso da vida humana e dos relógios, e ganham uma espécie de valência para designar este ou aquele conceito especificamente. Tais metáforas, para ele, inserem-se, deste modo, no código retórico partilhado por autores e leitores, dispensando qualquer menção àquilo que elas de fato denotam, e

passam a designar um conceito específico ou mais de um, variando conforme o contexto. Segundo João Adolfo Hansen (2000, p. 317), a metáfora, resultante da faculdade intelectual do engenho, é capaz de produzir espanto, agradar ou persuadir. No caso dos poemas morais, como os produzidos por Quevedo, o grande objetivo na utilização desse ornato é a persuasão, o que não significa uma exclusão dos demais. Ela, juntamente com outros elementos, como a imitação dos melhores, colabora para o fim pretendido pelos poetas morais em suas obras, pois, segundo Carvalho (2007, p. 55), apresenta diretamente a semelhança entre as coisas, o que a torna mais instrutiva e verossímil a lição, daí, o ser mais persuasiva. Assim sendo, chega-se à persuasão por um conjunto de elementos. Fato já apontado por Aristóteles ([384 – 322 a.c] 2005, livro I, cap. 2), quando afirma que as provas da persuasão fornecida pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que se demonstra ou parece demonstrar. Já a metáfora, segundo sua retórica, é um lugar de elegância e adequação do discurso, que tem por pressuposto uma analogia encontrada entre conceitos, isso por que, nas palavras de Carvalho (2007, p. 15):

O poeta é tido como aquele que – da mesma maneira que o filósofo, vê a semelhança entre as coisas – a elocução dessa semelhança encontra na metáfora o artifício de linguagem mais propício, pois a translação de sentidos de uma palavra peregrina, para o lugar de um termo próprio, aproxima conceitos muito distantes entre si.

No período de Quevedo, a metáfora era um princípio poético fundamental. Na sua poesia moral, segundo Rey (1995, p. 160), tendeu a dar maior valor moral e intelectual à realidade física, interessando-se pela natureza ou pelos objetos cotidianos, o que fez com o que, nesse tipo de poema, desse preferência às metáforas descritivas da natureza e objetos diversos; descritivas de realidades físicas captadas em sua vertente moral; e qualificadoras de atitudes morais. Adequando, dessa forma, as palavras do seu discurso àquilo que pregava, valendo-se do uso poético da linguagem, que, consoante Carvalho, encontra seus critérios na qualidade das finalidades alcançadas pela arte da palavra imitativa. Ainda segundo a autora, a adequação de um discurso implica, por um lado, a verossimilhança de suas partes, a congruência entre coisas e palavras e, na poética, deve-se apresentar também pela constituição de um sentido. Isso foi o que Quevedo fez, sua argumentação buscava a persuasão, e em seus textos, a congruência

entre coisas e nomes foi fundamental, o que demonstrava sua habilidade em ver o semelhante e em seguida construir sua argumentação utilizando-se de diversas metáforas. É certo que muito do que Quevedo fez foi a partir da imitação dos antigos, mas muitas das metáforas presentes em seus poemas foram inéditas, no sentido de que os cognoscíveis que aproximou foram tornados por ele por vez primeira; e mesmo as já existentes eram utilizadas em contextos diferentes, adaptadas ao estilo do autor.

Nas três seções seguintes, serão analisados os *Poemas Relojeros* acima discriminados. Obras que, influenciadas pelos estoicos, trazem a ideia da vida humana como trânsito fugaz, e que são desenvolvidas a partir da reflexão da vida humana comparada a diversos tipos de relógios: *de arena*, *de sol* e *de campanilla*; e que, no momento em que foram produzidas, sofriam grande influência do pensamento eclesiástico, que, ainda dominante na época, exprimia-se na poesia. Destarte, tais poemas, com cunho educativo, evidenciam a relação que o homem deveria ter com a morte, exortando, como a literatura que travava deste tema também o fazia, acerca do desapego das coisas mundanas e materiais; chamando a atenção para a efemeridade da vida terrena e a fugacidade do tempo.

3.2.1 A brevidade da vida e a fugacidade do tempo em “Reloj de Campanilla”

Os poetas e artistas seiscentistas e setecentistas, como discriminado na seção anterior, utilizaram o “relógio” como símbolo representativo da fugacidade do tempo e da brevidade da vida. Fato que ocorreu no poema *Reloj de Campanilla*, em que Quevedo descreve esse artefato, especificando o seu trabalho, ao tempo em que constrói uma analogia do passar das horas indicadas pelo objeto através de repetidos e constantes avisos sonoros com a vida humana, que a cada minuto se esvai juntamente com o tempo fugidio. O poema principia tratando do artífice, cuja mão constrói a “preciosa máquina”, fazendo com que trabalhe com movimentos regulares, o que permite a exatidão dos momentos em que as horas devem ser batidas, marcando, assim, a passagem regular e ininterrupta do tempo, como podemos verificar nos versos abaixo:

El metal animado,
a quien mano atrevida, industriosa,
secretamente ha dado
vida aparente en máquina preciosa,

organizando atento
sonora voz a docto movimiento;

Como se assevera logo ao princípio do poema, o metal, de que é feito o *reloj de campanilla*, é metal animado, pois que o relógio, em seu trabalhar contínuo, é um análogo de todo ser vivente; no entanto, se o ser humano é ser vivente porque assim quis Deus, o máximo *faber* de toda a criação, o homem, seu êmulo em escala microscópica, é o *faber* que deu vida ao relógio, que o animou pondo-a a trabalhar. A mão do homem é chamada “mano atrevida”, pois é atrevimento o emular Deus no papel de criar coisas animadas; essa vida do *reloj de campanilla*, no entanto, é apenas “vida aparente”, ou seja, parece vida sem o ser. O *reloj de campanilla*, ser animado pelo homem, é animado a tal ponto que se torna capaz de falar com sua sonora voz, voz essa que, no entanto, profere, de acordo com o “docto movimiento” do corpo de que é o “espíritu”, o passar do tempo e o escoar da vida, advertindo seu criador, o homem, de que viveu uma hora a mais e que, portanto, tem uma hora a menos. O durar o *reloj de campanilla*, por outro lado, torna mais patente ao seu criador o fato de que a criatura pode ser mais durável do que ele próprio, o que torna mais patente a oposição Deus/homem, pois este último cria coisas animadas que são mais “vitais” do que aquele que as animou. Esse *reloj de campanilla*, apresentado no início do poema como engenhoso artifício, funciona, na realidade, consoante Redondo (2004, p. 154), como uma metáfora de múltiplos significados: a ideia geral de que o movimento do relógio marca o fluir do tempo alude à noção de chamada ou aviso depreendido da regularidade das advertências sonoras produzidas pelo relógio, dirigidas, na verdade, à consciência dos indivíduos, lembrando-os que o tempo é fugaz. Essa é a grande reflexão posta por Quevedo nesse poema, que é retomada em outros que também mostram a dura realidade do tempo, que nunca interrompe o seu curso, levando consigo o que vai encontrando, seres, objetos, memórias. Daí a grande preocupação do homem dessas centúrias e de outras, como explicitado no capítulo anterior, em manter preservada da ação do tempo seus feitos e glórias, em poemas ou outros meios, para que as gerações futuras não os esquecessem. A consciência da fugacidade da vida era comum aos homens do XVII, não só as obras doutrinárias a pregavam, mas também as literárias, como no caso do poema ora discutido. Mañara y Vicentelo no *Discurso de la verdad*, publicado pela primeira vez em 1617, advertiu acerca dessa efemeridade, expondo de modo bem pontual o discurso sobre a morte produzido e circulante à época:

Memento homo quia pulvis est, et in pulverem reberteris. Es la primera verdad que a de reynar en nuestros corazones polvo, y ceniza, corrupción y gusanos, sepulcro y olvido, todo se acaba, ayer somos, y mañana no parecemos; oy faltamos a los ojos de las gentes; mañana somos borrados de los corazones de los hombres. Breves son los días del hombre... pasan como flores, y sus años son semejantes a los rocíos de los prados; son nuestros días como las aguas de los ríos, que nunca buelven atrás, y así son irrecuperables, pasaron, y con ellos nuestras obras. El hombre nace para trabajos; llorando entra en el Mundo; en trabajo vive, y con dolor muere; sus días florecerán como la flor del campo, dice el Profeta. A grandes peligros está puesta esta flor, el Sol la quema, el cierço la seca, vn hombre la pisa, vn animal la pace, el agua la hoga, y el calor la marchita; pues a tantos riesgos está sujeta tu miserable vida, hombre vano, razón es que la cuide. (MAÑARA Y VICENTELO apud GIL, 2000, p.356)

Esse poema que começa sendo um canto à mão que, por meio de seu trabalho, é capaz de dar vida ao metal, prossegue seu discurso abordando o trabalho do relógio, que, pelo movimento de suas rodas, é capaz de contar os passos do sol e as peregrinações das horas do dia; e metaforizando a passagem do tempo, ao relacioná-las com a própria forma do relógio, na medida em que apresenta características atinentes à esfera terrestre e ao trajeto de um dia, que comporta o nascimento e o pôr do sol. O autor continua a tratar do dia e acrescenta a questão da jornada de trabalho, relacionando o relógio à rotina diária dos astros celestes:

en quien, desconocido
 espíritu secreto, brevemente
 en un orbe ceñido,
 muestra el camino de la luz ardiente,
 y con rueda importuna
 los trabajos del sol y de la luna,
 y entre ocasos y auroras
 las peregrinaciones de las Horas;

Ao analisar este poema, García (1997, p. 66) afirma que a *campana* do relógio mecânico nos adverte sonoramente do passar do tempo e que temos que escutar sua intenção e as suas advertências sobre as peregrinas horas, que, quando contadas pelo relógio, advertem repetidamente acerca da passagem do tempo, que, a cada momento, significa um outro já perdido e conseqüentemente uma maior proximidade da morte. Destarte, o poema moral cumpre bem sua função admonitória, uma vez que leva à reflexão acerca da fugacidade do tempo e, concomitantemente, da brevidade da vida, o que faz atualizar no poema, dessa maneira, a tópica do *tempus fugit*. Tempo que a razão

pode até tentar dilatar, mas que, irreversivelmente, contudo, escapará. Fica evidente nessa leitura a influência dos estoicos, especialmente de Sêneca, que é uma das maiores influências de Quevedo, sobretudo no tratamento dado ao tempo, que para o filósofo era a mais fugidia de todas as coisas. Por tudo isso, Quevedo, então, com um tom magistral, de autoridade, ao tempo em que também passa a responsabilidade para o leitor, para aqueles que buscam o que é “certo”, chama a atenção dos leitores para as “advertências sonoras repetidas” pelo relógio, pedindo para que atendam às batidas e intenções do artefato:

tú, que estás muypreciado
de tener el más cierto, el más limado,
con diferente oído,
atiende a su intención e a su sonido.

O próprio *reloj de campanilla*, segundo Francisco de Quevedo, tem o formato de um orbe, analogia importantíssima para a compreensão da rica *vanitas* que o poeta nos apresenta, pois se o orbe terrestre, em sua contínua translação e rotação marca os dias, anos e eras do nosso mundo e de cada um dos seres que nele vivem, sendo, dessa maneira, também ele um relógio, o seu análogo, feito pelo homem, também “muestra el camino de la luz ardiente”, que ora desmaia, no inverno, que ora rebrilha, no verão, marcando, desse modo, os ritmos da vida da natureza e do homem. O relógio de campanilla, “con rueda importuna”, nos torna evidentes “los trabajos del sol y de la luna,/y entre ocasos y auroras/las peregrinaciones de las Horas”. As horas peregrinam assim como peregrinam a terra em volta do sol e a terra em volta da lua; mais, o sol trabalha, segundo Quevedo, e nesse labor metaforizado por uma atividade tipicamente humana, ora se encarna no trabalhar, ou seja, brilha com maior intensidade – verão -, ora desmaia – inverno -, alternância essa infinita, que marca a finitude da vida dos seres que se veem imersos nesse alternar da atividade solar. Nesse poema há uma preocupação que se repete ao longo dos versos: o computo das horas e o propósito dessas repetidas advertências sonoras emitidas pelo *reloj de campanilla*, que são, para o poeta, “Pocas veces creídas/ muchas veces contadas”. No entanto, há nos versos uma advertência para que o leitor seja prudente, estimando suas advertências, e atendendo àquilo que é posto pelos sons do relógio: a consciência de o que tempo não se faz deter e que “a cada sol que passa, cada rayo,/ la muerte un contador, el tiempo un ayo”. O tempo e a morte, nesse contexto, são instrutores do homem, apontam-lhe os desenganos

da vida. Os dois são fundamentais para mostrar-lhe quão mísera e vã é a vida humana, tão fugaz quanto os períodos cronometrados pelo relógio.

O tempo, assim como a morte, foi um tema de grande importância em toda a poesia moral de Quevedo, principalmente o passar desse tempo e a noção da brevidade da vida. Segundo William H. Clamurro (1983, p. 407), a percepção dos processos do tempo adquiriu, na poesia quevediana, um poder especial e significativo, tornando-se um veículo meditativo da situação humana, contribuindo para a sensibilização da consciência de sua própria mortalidade. Para o autor, uma característica notável desses poemas é a dramática e variada representação do tempo, que se torna um elemento fundamental de um posterior processo meditativo. Em *Reloj de Campanilla*, Quevedo descreve esse tempo primeiramente como um movimento físico e concreto, que acompanha os passos do sol e o trabalho da lua através do relógio mecânico produzido engenhosamente para esse fim; e, ao longo do poema, vai compondo uma analogia entre a vida humana, efêmera e fugaz, e o tempo, cronometrado pelo relógio. Assim, nessa *vanitas*, há um constante fluir do tempo, que passa ininterruptamente, tendo fim, para o homem, somente na hora de sua morte, que não tarda a chegar, já que esse movimento não se altera, não se retarda, nem pode ser contido. Ainda segundo Clamurro, a eficácia alusiva e imaginativa de uma representação do tempo como uma presença física constantemente em movimento se deriva, em grande parte, da associação quase inevitável entre a percepção do tempo como uma entidade “coisificável”, que não se retém, e a concepção da existência humana como uma viagem ou uma jornada, e que dão suporte à comparação entre os dois. Esse tempo como veículo para a meditação da mortalidade e da limitação humana também está presente em *El reloj de sol* e *El reloj de arena*, como veremos nas duas seções seguintes. Como todos os relógios criados pelo homem, também aquelas batidas pelo *reloj de campanilla* são irrevogáveis (*irrevocables*), não tornam atrás, e, ao mesmo tempo, aquela batida que ora dá o máquina já prevê a que a ela se segue, o que torna lúcida a ideia de que o tempo escoar sem interrupção; mas o homem pode, contrariamente aos outros seres, contar as horas, e pode ainda mais lográ-las bem, pois, ao tempo em que o homem cresce em anos – e em que pode crescer em virtude e mérito para salvar-se -, se ausenta crescentemente, o que torna premente o ater-se àquilo que possa garantir sua salvação:

La hora irrevocable que dio, llora;
prevén la que ha de dar; y la que cuentas,

lógjala bien, que en una misma hora
te creces y te ausentas.

O *reloj de campanilla*, máquina perfeita e animada produzida pelo homem, é também um análogo daquele perfeito maquinário criado por Deus e que trabalha assim como os relógios humanos a contar o tempo; pois, o que é o corpo humano senão um relógio, que tem no coração o badalar sincronizado de um *reloj*? O homem não precisa tanto assim de um *reloj de campanilla*, pois ele é um relógio de “cuerda enferma y delicada”, que “se gasta con sus ruedas y su mano”. O corpo humano, como toda máquina, por mais perfeita que seja e por mais durável que seja, há de um dia parar de funcionar, como o próprio *reloj de campanilla*, que não apenas computa o tempo de vida dos homens, mas também seu próprio tempo já trabalhado e o seu porvir, quando indefectivelmente há de se estiolar e morrer. Desse modo o relógio mecânico, assim como o relógio humano batem o correr do tempo, no badalo e no coração, até que esse maquinário pare de trabalhar.

Si le llevas curioso,
atiéndele prudente,
que los blasones de la edad desmiente;
y en traje de reloj llevas contigo,
del mayor enemigo,
espía desvelada y elegante,
a ti tan semejante,
que, presumiendo de abreviar ligera
la vida al sol, al cielo la carrera,
fundas toda esta máquina admirada
en una cuerda enferma y delicada,
que, como la salud en el más sano,
se gasta con sus ruedas y su mano.

Por fim, o poeta nos adverte que o tempo nada mais é do que um servo da morte, seu ayo, e que aquela do relógio é apenas uma parte, o contador, que mede minuto a minuto o quanto deve durar cada ser vivo:

Estima sus recuerdos,
teme sus desengaños,
pues ejecuta plazos de los años,
y en él te da secreto,
a cada sol que pasa, a cada rayo,
la muerte un contador, el tiempo un ayo.

3.2.2 “El Reloj de Arena” e a condição de “polvo”

Em *El reloj de arena*, Francisco de Quevedo agrega ao material que compõe o relógio o sentido de “pó”, tão significativo para a época, devido aos valores cristãos que a ele estavam agregados: o homem nada mais é que pó, veio do barro e retornará a essa condição. Já no início do poema, através de uma interrogação, o autor sugere a brevidade da vida humana, um “soplo de vida”. Tudo isso está claramente ligado aos ensinamentos bíblicos sobre a criação do homem: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas o sopro da vida e o homem tornou-se um ser vivente” (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis, 2.1, p. 50). Ensinamentos que serviram ao propósito de controle da Igreja sobre os fieis e que foram largamente difundidos por diversos meios, inclusive pelo poema aqui analisado, em que o poeta metaforiza a efemeridade da vida através da comparação da existência humana com a ampulheta:

¿Qué tienes que contar, reloj molesto,
 en un soplo de vida desdichada
 que se pasa tan presto?
 ¿En un camino que es una jornada
 breve y estrecha de este al otro polo,
 siendo jornada que es un paso solo?

O poema principia por uma constatação de valor inegável e universal, ou seja, a vida passa muito rápido, mas esse caminho que todo viandante deve fazer, e que tem como ponto de partida o nascimento, e, como ponto de chegada, a morte, é metaforizado pelo *reloj de arena*, que, como se sabe, tem dois polos, indistintos, aquele de que escoar a areia para vir a depositar-se no outro e vice-versa. Mas se o *reloj de arena* tem dos polos, esses são tornados análogos do nascimento e da morte, que, contrariamente aos pólos da ampulheta, não são mutuamente reversíveis, o que produz extrema tensão elocutiva e patética. O *reloj de arena*, em seu escoar, metaforiza o locus *tempus fugit*, o tempo que “voa”, presente neste poema quevediano, comum nos Quinhentos e Seiscentos, sempre que se abordava a temática da fugacidade do tempo, da rapidez com que o mesmo se esvai. O tema da brevidade da vida tratado por Quevedo neste poema é de origem senequista, porém, permeado por valores cristãos, como explicitado anteriormente. Nele, há uma reflexão acerca da finitude temporal a partir da observação do trabalho do relógio de areia e uma associação da fugacidade do tempo com a condição finita do homem. A vida, neste contexto, é um caminhar contínuo e ininterrupto para a morte, para o acabamento do ser. Esse contar do tempo pelo relógio

de areia, análogo à vida humana, funciona como um elemento de meditação pessoal, objetivo da poesia moral de Quevedo. O tom patético do poema é incrementado pelo recurso à increpação que o homem dirige ao relógio, pois se increpa o objeto relojero por ele não se cansar de contar os minutos de vida vividos e que estão por viver; a essa increpação segue-se a dura constatação de que, sendo a vida do homem ladeira e miséria, mesmo que o *reloj de arena* fosse capaz de computar todos os momentos da vida de um homem por ter dentro de si os grãos de areia do oceano, ainda assim todos esses grãos seriam poucos para dar a ideia do sofrimento que é o viver humano:

Que si son mis trabajos y mis penas,
no alcanzaras allá, si capaz vaso
fueses de las arenas,
en donde el alto mar detiene el paso.

Neste trecho, o poeta contrapõe o tamanho ínfimo de sua vida com a imensidade de suas aflições humanas. Destarte, “en la contextualización del objeto simbólico — la ampollita misma — el poema explota la ironía y la exageración trazadas aquí entre la pequenez del momento de la vida (la jornada) y la vastedad del dolor sentimental”. (CLAMURRO, 1983, p. 410). Nos versos seguintes, o poeta implora ao *reloj de arena* que o deixe viver sem ter de o fazer por minutos contados, pois, por paradoxal que nos possa parecer, após a morte, quando o corpo já estiver debaixo da terra, haverá tempo suficiente para que se possa dormir. O tempo do dormir, no entanto, se é tempo para tudo o que ainda é – lembremo-nos do *reloj de campanilla* e de seu caráter esférico, análogo dos corpos astrais, que, como o sol e a lua, marcam a passagem do tempo lunar e solar e a vida do homem -, não o é absolutamente para aquele que já morreu, pois para os mortos o único tempo que há é o da eternidade intemporal da felicidade ou do sofrimento, advindo com o fim último:

Deja pasar las horas sin sentirlas,
que no quiero medirlas,
ni que me notifiqués de esa suerte
los términos forzosos de la muerte.
No me hagas más guerra,
déjame y nombre de piadosa cobra,
que hartó tiempo me sobra
para dormir debajo de la tierra.

Nos versos finais, há uma identificação entre o indivíduo e o relógio de areia. Onde aquele reconhece que, enquanto vive, é vidro, e, portanto, frágil, como a ampulheta; quando morto, há de ser pó, como a areia do aparato:

Bien sé que soy aliento fugitivo;
ya sé, ya temo, ya también espero
que he de ser polvo, como tú, si muero;
y que soy vidrio, como tú, si vivo.

Tudo isso tem por intuito o revelar a fragilidade da vida que se resume, no poema, em areia e pó, símbolos da inabilidade da existência humana. O homem, sendo pó, como no-lo ensinaram as *Sagradas Escrituras*, passa de um polo a outro do *reloj de arena*, e se enquanto vive está no polo superior, sobre a terra, quando morto passa a viver no polo inferior, sob a terra. Por outro lado, o homem, sendo pó, só é pó em pé na medida em que é pó em pé porque o próprio recipiente que o contém o mantém assim, tornando-se pó caído quando esse frágil aparelho que é o corpo deixar de funcionar; o corpo morto é vidro partido, *reloj de arena* que deixou dispersar-se seu conteúdo. Através dessas comparações, Quevedo estabelece uma relação analógica entre o homem e o relógio de areia e explicita o seu destino mortal. Esses últimos versos, assim como os primeiros, expõem ao homem sua vida vã e sua condição mortal, objetivos primeiros da *vanitas* setecentista. “La conclusión del poema realiza casi una síntesis de poeta y objeto contemplado por medio de una abrupta declaración de identidad, en parte símil, en parte metáfora” (Idem, p. 411). Deste modo, pois, o poeta declara mais uma vez sua condição mortal, demonstrando em mais um de seus poemas sua criatividade e agudeza ao trabalhar com conceitos distintos, mas entre os quais, no entanto, consegue encontrar semelhanças e produzir excelentes metáforas, como as observadas no poema ora analisado. Neste caso específico, associou a areia ao pó, símbolo da mortalidade, e o vidro à fragilidade humana. O modo como o tempo foi trabalhado e desenvolvido constitui a grande engenhosidade desse poema moral, que tinha como objetivo a meditação pessoal acerca do tema proposto.

O rápido passar do tempo e a efemeridade da vida humana tratados em *El reloj de campanilla* e em *El reloj de arena* também foram tratados em *El reloj de sol*, poema que será analisado na seção subsequente.

3.2.3 “El reloj de sol”: uma representação do *memento mori*

Em *El reloj de sol*, Francisco de Quevedo, assim como nos poemas discutidos nas seções anteriores, apresenta o “relógio” como um objeto moralizador. Isso porque, na medida em que adverte sobre a rápida passagem do tempo, exorta sobre a morte breve, advertindo ao homem que a viva antecipadamente. Esse poema atualiza, assim, a tópica do *memento mori*, pois tinha por objetivo lembrar ao homem constantemente de que é mortal, e que, portanto, vai morrer. O que fazia com o que se preparasse continuamente para esse momento final. Este é o sentimento do desengano que perpassa a literatura moral do século XVII e que se faz presente em diversos poemas, como o agora analisado, em que a passagem do tempo é observada a partir do movimento do sol, cujos raios incidem sobre o ponteiro do relógio de sol, fazendo com que, pelas mudanças na forma da sombra projetada sobre o marcador se possa dizer que horas são. Nesse poema, Quevedo, engenhosamente, metaforiza o passar do tempo através da referência aos saberes matemáticos, mais especificamente à aritmética e à geometria, ciências cujos princípios são fundamentais para que se possa construir um relógio de sol. As próprias sombras projetadas pelo sol sobre o marcador são figuras geométricas, dependentes da posição da Terra frente ao sol em seu movimento rotacional, e que patenteiam a passagem do dia. Desde os primeiros versos do poema, observa-se que as categorias do espaço e do tempo, ao se correlacionarem, são capazes de traduzir a quantidade de espaço percorrido pelo sol na quantidade de tempo decorrido, como se observa nos seguintes versos: *¿ Ves, Floro, que, prestando la Aritmética/ Números a la docta Geometría,/ Los pasos de la luz Le cuenta al día?*. Neles é posta em questão a relação entre espaço e tempo, traduzida a partir dos números geométricos. Estes são capazes de demonstrar a quantidade de espaço percorrido pela terra bem como a quantidade de tempo que o astro utilizou para realizar tal movimento. Por enquanto, nos três primeiros versos ainda não dá para fazer uma correlação entre a vida humana e o relógio de sol. Nos versos seguintes, do quarto ao sétimo, Quevedo aponta a formosura do sol referindo-se a esta como “velocíssima”, o que dá novamente a ideia de movimento:

¿Ves por aquella línea, bien fijada
a su meridiano y a su altura,
Del sol la velocísima hermosura
Con certeza espñada?

A linha referida nesses versos é o gnômon, instrumento responsável pela projeção das sombras num plano horizontal, marcando a altura do sol nos relógios solares, determinado tanto pelo meridiano quanto pela altitude, estes que não se alteram, permanecendo, portanto, imóveis. Ao contrário da luz gerada pelo sol, que perpassa por diversos caminhos. Esse paradoxo pode ter uma relação com a morte, pois:

Sábete que la muerte y ellos¹⁶. están eslabonados y en una cadena, y que cuando más caminan los días que van delante de ti, tiran hacia ti y te acercan a la muerte, que quizá la aguardas y es ya llegada, y según vives, antes será pasada que creída (LÉASE apud GARGANO, 2004, p.190).

Quanto à beleza do sol, ao ser caracterizada como veloz, alude a algo provisório, transitório, que tem um fim, pelo menos no transcorrer das horas, que conduzem de um dia a outro, e, portanto, a um outro esplendoroso dia. Cada dia conduz a um novo momento de cintilância, que se alterna, por seu turno, com uma nova escuridão, metáfora da condição humana, que caminha da luz para as trevas da morte e do túmulo. Esta analogia entre a vida humana e o relógio de sol vai ser inicialmente apresentada nos versos seguintes: *¿Agradeces curioso/ el saber cuánto vives,/ y la luz y las horas que recibes?*. A luz e as horas por Floro recebidas são equivalentes a sua vida, que, por enquanto, ainda não é apresentada como fugaz. Fato que vai mudar nos versos subsequentes:

Empero si olvidares, estudioso,
con pensamiento ocioso,
el saber cuánto mueres,
ingrato a tu vivir y morir eres
pues tu vida, si atiendes su doctrina,
camina al paso que su luz camina.

O relógio de sol marca simultaneamente o tempo de vida e a hora da morte. Essa referência à morte caracteriza esse poema moral no subgênero *vanitas*, texto recorrente na poesia seiscentista, que traduz a relação conflituosa do homem com a morte e, por conseguinte, com a brevidade de sua vida diante de sua condição mortal de “pó”. Em *El Reloj de Sol*, ainda, conforme observado, os pares opositivos luz/sombra,

¹⁶ Referindo-se aos passos dias.

futuro/passado e vida/morte acabam por se completarem um ao outro. Destarte, “vida y muerte son uno el espejo del otro” (GARGANO, 2004, p. 191). A partir de então, no poema, é exposto o lado sombrio da morte em contraste com a luz da vida humana, que, assim como as horas do relógio, é passageira e fugaz. O tempo presente, por sua vez, é tido como brevíssimo. Assim, tanto a vida do homem, como a sombra e o tempo apresentam similaridades e podem ser comparados pelo fato de serem passageiros e fugazes.

O poema segue com um pedido a Floro: que este veja a morte retratada em sua vida, para que o mesmo a tenha sempre presente em cada uma de suas horas:

No cuentes por sus líneas
 las horas sino lógrelas tu mente,
 pues en él recordada
 ves tu muerte en tu vida retratada,

Nesses versos, a escuridão da morte assume o lugar de destaque dado anteriormente à luz, concretizando a analogia entre a vida humana e o relógio de sol. Esses versos constituem um convite ao homem para viver o *memento mori*, que serviu durante tantos séculos como um lembrete da mortalidade. Assim como também o fazia as *artes moriendi*, que incitaram as pessoas a aprenderem a arte de morrer, o que exigia uma vida voltada para Deus e o desprezo às coisas mundanas; os sermões proclamados nas igrejas sobre a brevidade da vida, as vaidades mundanas e o aviso ao homem para se preparar para a morte; as pinturas e esculturas dedicadas a esse propósito. Isso porque se entendia que somente aqueles que estivessem preparados para a hora final gozariam da vida celestial. A morte como penumbra, ofuscando a luz da vida, tem continuidade em versos posteriores, onde o homem é apontado como um peregrino em um caminho passageiro, cujo final é a sombra. Fato que ocorre com o sol, que, depois do trajeto diurno, mergulha na sombra.

cuando tú, que eres sombra,
 pues la santa verdad así te nombra,
 como la sombra suya, peregrino,
 desde un número en otro tu camino
 corres, y pasajero,
 te aguarda sombra el número postrero

A sombra da noite é comparada ao destino da existência terrena de Floro.

Y, sin embargo, a través de la asimilación del reloj con la vida humana, la silva acaba aludiendo, ahora, a otra gran analogía entre macrocosmos y microcosmos humano, al ser puesto el arco temporal de la existencia terrena de Floro en directa relación de conformidad con la trayectoria del astro solar y con el ciclo del día y de la noche. (GARGANO, 2004, 192).

A comparação feita pelo poeta entre a sombra e a vida humana é possível graças ao fato de ambos apresentarem, segundo a concepção da época, natureza transitória e fugaz. Não só o *Reloj de Sol* mas os três *Poemas Relojeros* de Francisco de Quevedo advertem, através da analogia da vida humana aos relógios, acerca da brevidade da vida. O que traz a tona, através de símbolos, a relação entre o homem e a morte, colando em evidência a precariedade efêmera dos prazeres mundanos e o engano vivenciados pelo homem seiscentista. Este era, de fato, o objetivo da *vanitas*, cujo significado, segundo Luís Calheiros (2011, p.01), é, sobretudo, o de uma advertência séria, severa, um verdadeiro aviso, uma repreensão lapidar sobre a ignorante leviandade das vaidades mundanas. Destarte, as vaidades seiscentistas tinham por objetivo alertar ao homem acerca dos excessos e principalmente sobre a sua finitude, lembrando-o que seus vícios, paixões, apetites, seu apego ao materialismo e sua busca pelo prazer terá um fim. Este era o aviso, com uma finalidade bastante clara para a época: alertar ao homem sobre sua vida vã e passageira, levando-o a buscar as coisas de âmbito celestial pregadas pela Igreja.

4 POESIA E PERENIDADE: VANITAS E MEMÓRIA NO SÉCULO XVII

“E se os meus rudos versos podem tanto
que possam prometer-te longa história
daquele amor tão puro e verdadeiro,

celebrada serás sempre em meu canto,
porque enquanto no mundo houver memória
será minha escritura teu letreiro”. (Camões)

4.1 EXEGI MONUMENTUM: A POESIA COMO FONTE DE PERPETUAÇÃO DA MEMÓRIA

Durante muito tempo, acreditou-se que a poesia podia perenizar aquilo que representava. Em relação à *vanitas*, a partir dessa assertiva, surge, então, uma questão que, juntamente com outras, motivou a realização deste estudo: como uma poesia pode, ao mesmo tempo em que pereniza o que representa, insinuar o fim do representado enquanto referente, mas não como discurso sobre ele? A este questionamento acresço dois outros já aqui mencionados que completam o imediatamente supracitado: Como poemas que falam da precariedade dos objetos, da vida, dos seres, conseguem, ao mesmo tempo em que se referem a essa precariedade, produzir uma memória desses elementos, tornando-os perenes? E de que forma esse paradoxo é tratado no século XVII nos poemas que tratam da vaidade, cujos lugares-comuns são o *tempus fugit*, o *contemptus mundi* e o *tempus transiens*? Diante de tais indagações, fez-se necessário um estudo sobre poesia e memória com o intuito de compreender e estabelecer as relações existentes entre elas.

Dentre os escritores que acreditavam na imortalidade dos feitos e pessoas tocados por seu canto, destaca-se Horácio. Em meio aos temas que lembravam a mortalidade, destacou a perenidade proporcionada pela escrita, especificamente o poder perenizador da poesia, como observamos nos seus famosos versos que seguem abaixo:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis

annorum series et fuga temporum.¹⁷

Nesses versos, a poesia é tida como monumento mais duradouro do que o bronze, mais alto do que as régias construções das pirâmides, resistente à chuva, aos ventos e à força devoradora do tempo. O que demonstra sua crença na perenidade por ela proporcionada, não só da sua matéria, mas também da memória do poeta, que não morre de todo, uma vez que será lembrado por sua obra. Deste modo, de acordo com Achcar (1994), a poesia é garantia de fama futura, já que “a palavra vive mais tempo que os feitos”. Ainda segundo esse autor, o tema da poesia como fonte de perenidade, ao contrário do que muitos dizem, é bastante antigo, na verdade, é tão velho quanto a lírica: “um dos títulos mais valiosos que um vate podia ostentar era justamente o de perenizador daquilo que seu canto celebrava” (ACHCAR, 1994, p. 159). Nessa discussão, o autor ainda acrescenta o trabalho do poeta coral, cuja principal virtude era a de preservar a memória das obras dos comitentes, preservando-a ainda mais do que o mármore dos monumentos seria capaz de fazer. Deste modo, transformava belezas fugazes em duradouras. Observando tudo isso, poderíamos discutir largamente a respeito da relação do poeta com a sociedade a qual pertenceu, mas nos interessa por ora a seguinte conclusão: “a associação da obra poética com a perpetuação da glória passageira, com a imortalização do perecível, remonta aos tempos mais remotos do mundo indo-europeu” (ACHCAR, 1994, p.161), crença que continua por muito tempo, inclusive no século XVII, centúria das obras aqui analisadas, e também o fato da perpetuação da memória do poeta, que acontece paralelamente à da obra por ele “erigida”, uma vez que “a memória dos feitos de outrem produzida pela escrita poética é, ao mesmo tempo, memória dos feitos do próprio artífice do discurso poético que com eles se identificam” (MOREIRA, 2005, p. 78).

A preservação da memória está, de fato, diretamente relacionada com a linguagem. De acordo com Castello Branco (1994), somente através da linguagem é que as imagens podem oferecer-se ao pensamento que recordamos. Mas isso não significa, para ela, que podemos coincidir o que chama de tempo vivido com o tempo revivido, construído pela memória, pela linguagem. Isso porque o que rememoramos se dá a partir

¹⁷ Erigi um monumento mais duradouro que o bronze,
mais alto do que a régia construção das pirâmides
que nem a voraz chuva, nem o impetuoso Áquilo
nem a inumerável série dos anos,
nem a fuga do tempo poderão destruir. (HORÁCIO apud ACHCAR, 1994, p. 154).

de um fosso temporal intransponível. Na verdade, nas palavras da autora, “o signo se erige sempre a partir do que já não é”. Para Fentress e Wickham (1992), o que a escrita preserva não é a memória das *coisas*, mas a de palavras; que é bastante diferente do que aquilo que denominam memória social, que é aquela que pode ser transmitida, e para tanto, tem que ser articulada, vai além das palavras, abrange gestos, rituais, dentre tantas outras manifestações não verbais. Esta denominação está muito próxima da concepção de memória enquanto fenômeno coletivo inaugurada por Halbwachs. Para o autor, nossas lembranças são coletivas e nos são lembradas por outras pessoas, mesmo que se trate de momento em que estivemos sós ou de objetos que vimos sem que ninguém estivesse por perto. Isso porque, segundo o autor imediatamente supracitado, em realidade, nunca estamos sós e não é necessário que outros estejam materialmente nos acompanhando, sempre temos conosco uma quantidade de pessoas. No entanto, para rememorarmos, faz-se necessário que haja em nossa memória traços do que vai ser reconstruído, se isso não ocorrer, em vão tentarão nos fazer lembrar algo. Halbwachs ressalta a importância do grupo para a memória. A duração desta depende da existência daquele. Se o grupo desaparece, todo o conjunto de lembranças partilhadas com ele também deixa de existir. “Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam” (HALBWACHS, 1990, p. 32). Essa afirmação reforça a ideia de que a memória individual não é condição necessária e suficiente do ato de lembrar. As lembranças são suprimidas quando não fazemos mais parte do grupo ao qual elas estavam atreladas, cuja memória conserva. Destarte, podemos afirmar que a memória coletiva tem por suporte e força um grupo de pessoas que lembram enquanto membros de um grupo e que a memória individual, como o próprio Halbwachs afirmou, é um ponto de vista sobre a coletiva, mudando conforme o lugar que ocupo no grupo e as relações que tenho com outros grupos. A memória que a escrita proporciona distingue-se da social e da coletiva em vários fatores; como visto, a maior durabilidade da memória está para aquela, enquanto a articulação e a vivência estão para estas. Tanto que se acreditou que:

o uso das letras foi descoberto e inventado para conservar a memória das coisas. Aquilo que queremos reter e aprender de cor fazemos redigir por escrito, a fim de que o que se possa reter perpetuamente na sua memória frágil e falível seja conservado por escrito e por meio de letras que duram sempre. (GUY, 1174, apud LE GOFF, 1924, p. 445).

Para Fernando Bouza Álvarez (1998), a conservação da memória tem como ponto forte a escrita, questão a ser discutida mais largamente em um dos tópicos

seguintes, pois esta é capaz de vencer o tempo em melhores condições do que a palavra falada. Em relação à poesia, identificada com a forma escrita de memória, fez-se desta, segundo Le Goff (2003), um saber e mesmo uma sabedoria, uma *sophia*, o que fazia com que os poetas tivessem seu lugar entre “os mestres da verdade”. Nos séculos XIV e XV, por exemplo, a poesia não servia apenas como deleite, ela tinha uma função instrutiva, educativa; esse também é o caso da poesia moral, produzida na época de Quevedo, ela era veiculadora de princípios e crenças compartilhados pelo Estado, pela nobreza e pela Igreja. Depois da difusão dos preceitos da Igreja Católica, de sua conquista sobre o domínio intelectual, a memória passa a estar atrelada também aos ensinamentos da Igreja.

Cristianização da memória e da mnemotécnica, repartição da memória coletiva entre uma memória litúrgica girando em torno de si mesma e uma memória laica de fraca penetração cronológica, desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento, enfim, de tratados de memória (*artes memoriae*), tais são os traços mais característicos das metamorfoses da memória na Idade Média. (LE GOFF, 2003, p. 438)

As práticas cotidianas das pessoas nessa época estavam permeadas pelos dogmas católicos, assim como o relacionamento com outros e consigo mesmo. Vários eram os veículos da fé cristã e havia uma grande diversidade de instrumentos em sua pedagogia: sermões, manuais da arte de bem morrer, a dança macabra, pregações e também a poesia, que corroborava para a fortificação do ensino cristão, que era, na verdade, memória e seu culto, segundo o autor imediatamente supracitado, comemoração. “O culto de hoje recorda o culto de ontem que já celebrava o de anteontem. Uma tradição de trinta e três séculos assumida e reconstituída pela linguagem litúrgica” (BOSI, 1992, p. 28). Nesse contexto, a poesia dos séculos XVI e XVII bebeu em lugares comuns de Horácio, inclusive, como já mencionado no capítulo anterior, insistindo nos temas da fugacidade e desengano. Porém, influenciados pelo espiritualismo cristão. Segundo Achcar (1994, p. 153), ao sentimento de efemeridade da vida foi dada pelo poeta imediatamente supracitado expressão reiterada e variada, fazendo com que fosse tido como o poeta do tempo que foge e da imperiosa necessidade de capturar o tempo breve, no horizonte da morte, que percorre seus versos em imagens sempre impressionantes, o que fazia de si “poeta da mortalidade”, por mais que acreditasse na imortalidade proporcionada pela poesia. Quevedo, herdeiro dessa tradição, também colocou a morte diante dos olhos dos homens de seu tempo em muito dos seus poemas, como visto nos “*Poemas Relojeros*”.

Estes, no entanto, aparecem permeados por preceitos cristãos, o que era comum em sua época. Na verdade, os homens dessas épocas, como afirma Finazzi-Agrò (1998, p.64), deviam sentir na própria pele o peso do tempo, a que tentavam opor a resistência da memória, e a poesia era um meio para que isso supostamente acontecesse. A brevidade da vida, ainda de acordo com o autor imediatamente supracitado, com efeito, os seus perigos e o seu caráter aleatório, o fato de a existência ser considerada apenas uma “passagem” rápida e difícil, obrigava o homem medieval a ver no tempo um inimigo terrível, fora de qualquer controle, que a tudo consigo levava, inclusive a memória de homens ilustres, grandes feitos, honrosas batalhas, dentre tantos outros acontecimentos que se julgavam dignos de memória perpétua.

Quanto à tópica da imortalidade por meio do canto poético, em que tanto acreditou Horácio, tem raízes bastante antigas. Desde a poesia grega de Safo, Píndaro, Simônides e Teógnis percebe-se, de acordo ainda com Achcar, a ideia do poder perenizador da poesia. Em *Lírica e Lugar Comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*, destaca algumas obras do período helenístico sobre tal temática, inclusive o trecho seguinte da obra de Safo: “E morta jazerás, nem memória de ti permanecerá jamais no futuro, pois não participas das rosas da Piéria; mas invisível mesmo na morada de Hades, errarás esvoaçante entre cadáveres obscuros”¹⁸. Esta passagem se refere:

A uma mulher a quem Safo acena com a morte anuladora ‘não participa das rosas da Piéria’, ou das atividades poético-musicais que caracterizavam o tíaso sáfico; Estobeu introduziu o fragmento com a rubrica *pròs apáideuton gynaika*, ‘a uma mulher ignorante’; à sua morte contrapõe-se a imortalidade que a *sophia* poética, a que é estranha, conferiria à poetisa e suas companheiras. (ACHCAR, 1994, p. 157)

Não somente na Grécia antiga, mas em vários outros lugares e momentos, como nos séculos XVI e XVII, acreditou-se que a poesia podia eternizar a memória de pessoas, feitos, acontecimentos, entre outros eventos, tornando-os imortais e garantindo a todos eles fama futura, uma vez que “a palavra vive mais tempos que os feitos”. Ao analisar *Dos ilustres antigos que deixaram*, Moreira (2004, p. 79), por exemplo, afirma que o referido poema não é apenas louvor da “honra portuguesa e dos Coutinhos”, é também e principalmente louvor da vitória da escrita sobre o esquecimento, além de ser ainda, nesse sentido de argumentação, louvor do próprio poeta enquanto artífice do poema. Destarte,

¹⁸ Tradução encontrada no referido livro de Francisco Achcar.

sua perpetuidade pode ser compreendida como perpetuidade do poeta, sendo perpétuo presente do soneto sobre o suporte que dá aos olhos de desejados leitores a apresentação a cada leitura, do próprio poeta, pois desde que lida com chave metonímica, a obra está pelo artista que por ela se presentifica. (MOREIRA, 2004, p. 78)

No caso da poesia moral de Francisco de Quevedo, nesse contexto de argumentação, o que se tornará perpétuo não são feitos de nobres nem acontecimentos relevantes à nobreza ou ao clero, mas sim, para além do próprio poeta, é o discurso apresentado em tais obras, que além de evidenciar a brevidade da vida, a fugacidade e transitoriedade do tempo e, por consequência de tudo isso, o desapego das coisas mundanas e vãs, exorta acerca da importância do comportamento humano para a salvação da alma. Essa ideia de que a poesia instrui, de acordo com O. B. Hardison, JR (1962, p. 18), em se tratando da poesia antiga e da produzida na Renascença, é universal. “The formula of ‘delight mingled with instruction’ was popular in antiquity and remained so in Renaissance. Often the formula was expressed symbolically in the image of the sugar-coated pill or the medicine cup with the honeyed rim”¹⁹ (HARDISON, 1962, p. 18). Por trás de tudo isso, para o autor, estava o ideal da *Paideia*, processo de educação formulado na Grécia antiga, cuja tradição considerou que as atividades humanas devem ser direcionadas para o desenvolvimento harmonioso do indivíduo dentro da comunidade. E a literatura podia, nessa linha de pensamento, contribuir para esse processo através da instrução e doutrinação, como, de certa forma, o fazia a poesia moral seiscentista. Destarte, gêneros como a *vanitas*, para além de seu caráter admonitório, produzem um certo paradoxo, pois compõe uma representação e uma certa memória do que foi representado, garantido, desse modo, sua perpetuação na figuração produzida em pintura ou na descrição propriamente poética.

Observando tudo isso, percebemos que a tópica do *monumentum* vai se adaptando a novas condições históricas. A poesia de cada período tem suas particularidades, o que não impede o impacto de uma época sobre a outra, como podemos perceber ao discutir a temática da perenidade da poesia, que acompanhou a poesia durante muitos séculos; e também ao discutir a poesia moral quevediana com suas inúmeras influências.

¹⁹ “A fórmula de ‘prazer misturado com instrução’ era popular na Antiguidade e assim permaneceu na Renascença. Muitas vezes, a fórmula foi representada na imagem do comprimido revestido de açúcar ou do copo de medicamento com aro de mel”.

4.1.1 A tradição e a composição da poesia moral seiscentista

Por muito tempo, desde os períodos mais remotos, principalmente em sociedades sem a linguagem escrita, o homem buscou formas de operar eficazmente a memória, treinando-a com regras que possibilitavam a retenção de imagens e lugares, técnica que ficou conhecida com *ars memoriae*, definida por Paul Ricoeur (2007) como um exercício de memória, onde a operação de memorização prevalece sobre a rememoração de acontecimentos singulares do passado. Dentre os textos que mais se destacaram no trato da memória enquanto capacidade que pode ser aprimorada, podemos mencionar o *Ad Herennium*, texto muito conhecido e utilizado durante muito tempo, que, em sua seção sobre a memória, um dos conhecimentos indispensáveis ao orador, juntamente com a invenção, a disposição, a elocução e a ação, trata da memória natural e da artificial; a primeira é aquela que nasce em nossas mentes juntamente com os pensamentos, enquanto que a segunda é a que foi treinada, e, por isso, reforçada, consolidada. Com isso, mostrava que a memória natural poderia ser aprimorada por meio de treinamento. Pode-se ainda citar, para o mesmo fim, o *Institutio oratoria*, de Quintiliano, que também apresenta regras e preceitos para o aprimoramento da memória, e o *De oratore*, de Cícero, que igualmente tratava das vantagens da memória artificial. Esses textos, juntamente com outros, colaboraram para a descrição da mnemotécnica clássica que chegou até os séculos XVI e XVII, quando foi reatualizada, sendo largamente imitada por poetas e também utilizada pela Igreja Católica. Assim sendo, ao tratar da arte clássica da memória, os estudiosos de história devem sempre lembrar “que essa arte pertencia à retórica, como técnica que permitia ao orador aprimorar sua memória, o que o capacitava a tecer longos discursos de cor, com uma precisão impecável”. (YATES, 2007, p. 18). E, ainda segundo essa autora, foi como parte da retórica que a arte da memória chegou até a tradição europeia, sem ter sido jamais esquecida. Mary Carruthers, dentro da tradição de memória iniciada por Yates, trabalha com uma questão ainda pouco estudada, apontando a importância da criatividade e imaginação nos exercícios de memória. Esta que não é vista apenas como algo que permite a repetição do memorizado. Para Carruthers:

a arte da memória” do orador não era uma arte da recitação e da repetição, mas uma arte da invenção, uma arte que torna possível a uma pessoa atuar com competência na “arena” do debate (um lugar-comum

favorito), isto é, responder às interrupções e questões ou desenvolver ideias que lhe ocorressem no momento, sem cair em uma confusão sem esperanças, ou perder o fio da meada de seu discurso básico. Era essa a vantagem elementar de possuir uma “memória artificial” (CARRUTHERS, 2011, p. 32).

Destarte, para a autora, o grande objetivo da técnica mnemônica era dar ao orador recursos para desenvolver o seu discurso de forma satisfatória, evitando que o mesmo se perca na própria fala. Deste modo, ela coloca a memória entre as artes do pensar, envolvida diretamente com a imaginação e a criação. Essa memorização, então, consiste, como ponderou Ricoeur (2007, p. 73), em maneiras de aprender que encerram saberes, habilidades, poder-fazer, de tal modo que sejam fixados, que permaneçam disponíveis para uma efetuação, marcada do ponto de vista fenomenológico por um sentimento de facilidade, de desembaraço, de espontaneidade, tão caro ao orador. A natureza dessas técnicas foi por muito tempo matéria de estudo de Carruthers, que se dedicou ao significado dessa memória treinada, educada e disciplinada de acordo com uma pedagogia bem desenvolvida, que englobava diversas artes, como a gramática, a lógica e a retórica, e cujo “fundamental principle is to "divide" the material to be remembered in to pieces short enough to be recalled in single units and to key these into some sort of rigid, easily reconstructable order”²⁰ (CARRUTHERS, 2008, p. 7).

Segundo Pedro Cardim (1998), a rememoração interessou a muitos outros estudiosos da memória, como Agostinho e Tomás de Aquino, que também se dedicaram a ela enquanto competência passível de ser potenciada por meio da aprendizagem de técnicas mnemônicas (*ars memorativa*). Essa arte baseada em *loci* e *imagines* foi largamente utilizada por oradores tanto profanos quanto eclesiásticos. Nela, os lugares têm papel de destaque, isso porque o que era para ser lembrado estava intrinsecamente associado a lugares.

Esses lugares de memória funcionam principalmente à maneira dos *reminders*, dos indícios de recordação, ao oferecerem alternadamente um apoio à memória que falha, uma luta na luta contra o esquecimento, até mesmo uma suplementação tácita da memória morta. Os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos, potencialmente como

²⁰ “O princípio fundamental é o de "dividir" o material a ser lembrado em pedaços pequenos o bastante para ser recuperados em unidades individuais e cimboná-los em algum tipo de ordem rígida, mas facilmente reconstituível”.

documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras (RICOEUR, 2007, p. 58).

A Igreja Católica, percebendo o poder das imagens de fixar o passado na memória, se apoderou de suas técnicas para poder agir sobre a vontade e os gestos mais cotidianos das pessoas. Aquilo que era digno ou não de ser preservado, ainda de acordo com Cardim, não era uma decisão aleatória ou ingênua, era sim uma decisão que nos lembra uma forte articulação existente entre o exercício de poder e a prática de fixação selecionada de fatos do passado, somente era digno de ser lembrado o que era de interesse dos “poderosos”, os eventos relacionados à corte, como o nascimento de um príncipe, morte de um rei, vitória dos nobres em uma batalha, estes eventos e outros similares eram dignos de serem preservados e perpetuados. A Igreja, por sua vez, apoderou-se dessas técnicas para propagar a fé cristã e perenizar os ensinamentos bíblicos, especialmente os relacionados à vida, paixão e morte de Jesus, que são relembrados por meio de celebrações que se repetem anualmente de forma cíclica. O homem que desejasse seguir o caminho da moral e da virtude teria muitas coisas a gravar na memória, pois era, segundo Ricoeur (2007), pela memorização que eram *inculcados* na memória todos os saberes, habilidades, saber-crer, saber-viver, que balizavam o caminho para a beatitude. Os frades, especificamente, que precisavam reviver a oratória sobre a forma de sermões, tinham que rememorar uma grande quantidade de textos, e nessa prática ocorreu uma grande transformação da memória artificial clássica.

O principal esforço dessa pregação visava a inculcar os artigos da fé, juntamente com uma ética severa, na qual virtude e vício eram claramente delineados e opostos e uma grande ênfase era colocada nas recompensas e punições que o esperavam no além. Tal era a natureza das “coisas” que o pregador-orador tinha que memorizar. (YATES, 2007, p. 114)

A memória, de acordo com as observações de Alberto Magno, apresentadas por Yates em *A arte da memória*, não deveria ser usada apenas pelo pregador, mas também pelo “homem moral”, que, impressionado pelo sermão do frade, buscava evitar a todo custo os vícios que o levariam ao inferno para, deste modo, alcançar o paraíso. Assim sendo, a memória pertencia a ambos, e as suas regras, que se destinavam à aprendizagem dos vícios e virtudes, deveriam ser aprendidas tanto pelo orador quanto pelo “homem moral”. Com isso, ainda segundo a autora, a memória artificial começa a aparecer como uma disciplina de devoção laica, promovida e recomendada pelos frades. Com esse empenho da Igreja Católica em promover o desenvolvimento da memória artificial, que

auxiliava na sua afirmação com imagens do paraíso e do inferno, tratados de memória se tornaram muito comuns no século XVI e XVII, como afirma também Yates (2007). Nessa configuração, para os homens das referidas centúrias, tanto os mestres gregos e latinos quanto a sagrada escritura eram considerados autoridades no que se refere à memória, sua conservação, à aprendizagem de técnicas que a aprimoravam e à escolha do que era digno de ser perpetuado. Nesse contexto, tanto a memória quanto a invenção continuaram, assim como no tempo das musas e da fé em Mnemósine²¹, sendo colocadas no âmbito do sagrado, “o Deus Onnipotente da religião cristã preencheu, por assim dizer, o vácuo deixado pelas nove irmãs, fazendo com que o discurso inspirado continuasse sendo uma espécie de epifania da divindade” (FINAZZE-AGRÓ, 1998, p. 72).

A poesia não era algo que estava alheio a tudo isso, ela estava intrinsecamente relacionada aos fatos da sociedade, sejam eles políticos ou religiosos, e contribuía para que tudo continuasse como estava. “Nos séculos XVI, XVII e XVIII os usos dos procedimentos técnicos da invenção poética eram parte dos regimes discursivos subordinados ao ‘bem comum’ público desse todo”. (HANSEN, 2008, p. 19). Tratando da poesia produzida em Portugal nos Seiscentos, Carvalho (2007, p. 23) afirma que no país proliferaram muitos discursos, tratados, cartas, textos moralizadores e poemas de formas várias que, juntos, formaram um conjunto preceptivo de discursos normativos, que tinha como grande finalidade atualizar na linguagem e cultura dos homens discretos portugueses o funcionamento de conceitos e artifícios disponíveis à composição de seus discursos e isso valia também para a produção de poemas produzidos na época. Estes faziam parte de um discurso comum, partilhados por aqueles que escreviam, cantavam, liam e ouviam os poemas. Tal realidade também é pertinente à Espanha do século XVII e aos poemas produzidos por Quevedo. Tanto em um país quanto no outro o legado retórico fundamenta obras preceptivas, como poemas.

O conhecimento, a comunicação e a aplicabilidade das normatizações retórico-poéticas ocorrem em diversas instâncias do saber culto: pela instituição de modelos poéticos para imitação²², pela preceptiva que regula os

²¹ Mnemósine, deusa que, na mitologia grega, personifica a memória. Era ela quem preservava tudo do esquecimento. As nove musas são filhas suas com Zeus.

²² “A imitação é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo. A emulação, por sua vez, é um discurso ou ação que contém uma bem sucedida semelhança do modelo. A emulação é uma atividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo, [...] A imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes. E o mesmo se diga quanto a Platão e Homero. Toda a imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos”. (DIONÍSIO apud CARVALHO, 2007, p. 97)

códigos de composição do ofício poético, pelo ensino das letras que promove seu exercício imitativo, e finalmente pela emulação dos grandes poetas” (CARVALHO, 2007, p. 24).

Assim sendo, podemos afirmar que a poesia seiscentista era uma arte normatizada, com regras e preceitos básicos que a produziam. O padre Jesuíta Baltasar Gracián, autor de uma famosa obra preceptiva do século XVII, ao explicar a condição instruída do público da poesia nessa época, afirma que “Así como el obrar con artificio y con refleja nace de ventaja de igenio, así el descubrir ese artificio y el notarlo es sutileza doblada” (Apud CARVALHO, 2007, p.28). Destarte, em relação a essa poesia, estavam em jogo vários elementos imprescindíveis para sua compreensão. João Adolfo Hansen (2005, p. 161) afirma que:

com Norbert Elias, sabemos que, numa sociedade de corte [...], a capacidade de determinar a natureza e o valor das relações de troca simbólica estava em jogo como padrão de distinção social também nas metáforas intelectualmente proporcionadas da poesia, o que implica a existência de modelos retóricos, poéticos, éticos, filosóficos e políticos partilhados pelo poeta e por seus públicos; por meio dos quais as transferências metafóricas eram processadas, avaliadas e fruídas.

Com isso, no estudo da poesia do século XVII faz-se necessária a observação de uma série de fatores que a distinguem da poesia moderna, esta que se caracteriza, dentre outras coisas, por ter uma elocução artisticamente autonomizada, sem buscar emular modelo pré-estabelecido. Ao contrário da poesia antiga, que é uma arte mimética. Nesta, ainda segundo Hansen, a liberdade de invenção é restrita pelos preceitos retóricos que funcionam como limites convencionais do arbítrio poético. O autor ainda acrescenta que entre os séculos XVI e XVII as leituras, de um modo geral, foram miméticas e prescritivas, ordenadas pela tradição Greco-latina. Destarte, “elas pressupõe os mesmos preceitos de gênero, engenho, artifício, verossimilhança, decoro etc. que o poeta aplica aos poemas e todas elas estão de acordo com a condição substancialista da arte como *mimesis*, imitação e emulação” (HANSEN, 2005, p. 163), variando de acordo com a maior ou menor adequação aos preceitos, à invenção e à elocução dos poemas. Também Carvalho (2007), ao analisar a poesia seiscentista de Portugal, aborda a questão retórica na poesia. Segundo a autora, para compreender a poesia nesse período é necessário ter como pressuposto a sistematização da poética a partir de retóricas e gramáticas da antiguidade grega e da tradição latina. Para ela, a modalidade crítica dos estudos retóricos “preconiza que o estudo da poesia deve implicar não apenas a produção do discurso poético em si, mas também as causas e efeitos de sua construção, na conformidade ainda

das circunstâncias de sua emissão e recepção pública” (CARVALHO, 2007, p. 20). O legado retórico também fundamenta obras como a de Quevedo, que, como outras dos Seiscentos, são codificadas preceptivamente, onde regras anteriores as normatizam como arte, definindo suas adequações. Sendo assim, a *vanitas* produzida no século XVII é também retoricamente regrada e, com isso, seu discurso é articulado por meio de técnicas de persuasão para convencer as pessoas a buscarem a salvação da alma, uma vez que, segundo pregava a doutrina católica da salvação, a vida era efêmera, passageira. Assim sendo, para Carvalho, a poesia da referida centúria não é algo tão obscuro, apesar de ser dificultosa; para compreendê-la, faz-se necessária a compreensão prévia do que está em jogo na sua composição: o interesse político e religioso, a imitação dos antigos, a adequação ao gênero, dentre tantas outras peculiaridades dessa poesia. Isso porque, tanto o obscuro da aguda elocução quanto o dificultoso na poesia seiscentista estão previamente dados, uma vez que esta poesia é um discurso imitativo. Cabe ressaltar, no entanto, que a poesia produzida nos séculos XVI e XVII não é uma mera cópia do que já existia antes delas, como já apontado na discussão sobre a poesia moral de Quevedo. Isso por que:

a imitação não é decalque expressivo-realista de coisas evoluindo em formação, pois não conhecem o romantismo da ‘cor local’, nem o positivismo do ‘fato’, mas operação compositiva, intelectualmente ordenada, que faz o poema particular verossímil ou semelhante às opiniões verdadeiras encenadas descontinuamente em textos de história e poesia anteriores. (HANSEN, 2008, p. 20).

Por isso é que a imitação dos melhores antigos e também dos bons poetas modernos era uma das condições para também ser bom nesses séculos. De acordo com Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2007, p. 102), os autores seiscentistas concebem a imitação a partir da autoridade desses melhores antigos, oradores e poetas, sendo autoridade definida como excelência de um gênero. Assim, os modernos buscam compor seus poemas conforme a tradição dos melhores e também de acordo com os bons contemporâneos, buscando a emulação e não a igualdade. Para a autora, ainda, emular poemas perfeitos é o preceito antigo primordial de todo “engenho”. Assim sendo, o modelo preceptivo da imitação encontrava-se no centro das atividades dos poetas do século XVII, a exemplo de Francisco de Quevedo, que imitou muito dos antigos, da tradição Greco-latina, como Juvenal, Pérsio, Horácio, Sêneca e outros, além da influência bíblica e de homens da Igreja. Já os homens anteriores a Quevedo, que legaram essa tradição aos modernos, segundo Bobes (1998, p. 166), tinham sua

originalidade e um caráter especial e relativamente unificado de sua teoria provindos exatamente de numerosos aspectos da tradição Greco-latina e de uma influência filosófica também enraizada na Antiguidade, porém submetida aos preceitos cristãos. O que explica, para ela, a atitude ante a beleza, e sua filosofia de arte, ante o caráter especial do simbolismo, alegoria e todas as concepções e interpretações relacionadas com a arte, que eram integradas em um conjunto social claramente diferenciado do mundo Antigo.

Mais em geral, podemos afirmar que os textos medievais escrevem-se (ou seja, *in*-screvem-se e *re*-escrevem-se) uns nos outros – cópias de cópias, então, que conservam, no entanto, uma margem de autonomia e de especificidade precisamente na sua função de preservação e de atualização da tradição, precisamente neste movimento dialético de uma leitura/escrita que, por sua vez, se dá a ler para voltar a ser traço, nova escrita. (FINAZZI-AGRÒ, 1998, p. 76).

Essas transformações continuaram ao longo dos séculos, e a imitação também foi se diferenciando. Destarte, os poetas quinhentistas e seiscentistas não reproduziam o que já estava dado, mas compunham imitando o estilo das autoridades sem deixar de terem seus próprios estilos, como é o caso de Quevedo, que, segundo Alfonso Rey (1995, p. 13), ainda que interpretasse a realidade a partir do seu repertório de leitura, a visão que nos apresenta em sua obra do homem e da sociedade é resultado de uma reelaboração pessoal que não equivale a uma mera suma de modelos, como pudemos observar no capítulo anterior.

4.1.2 A escrita como fonte duradoura de memória

Nos séculos XVI e XVII e em centúrias anteriores, a relação entre escrita e oralidade era bastante distinta daquela com a qual nos deparamos hodiernamente, apresentando diversas particularidades, inclusive no tocante à poesia, que chegava a maioria das pessoas de forma oral, apesar de já circular, em escala não muito grande, em textos manuscritos e impressos. Essa relação foi também bastante discutida sob o viés da memória, onde uma maior durabilidade de fatos, acontecimentos e diversos outros eventos estava para a linguagem escrita em detrimento da oral, como já apontado neste estudo. Para Zumthor (1993, p. 140), uma mensagem escrita, oferecida à vista triunfa sobre a dispersão espaciotemporal por extensão, por prolongamento, de tal modo que cobre essa dupla duração e se dilata com ela. Enquanto que uma obra vocal tende ao

mesmo fim por meios contrários: reduz a duração indefinida de um momento único; o espaço, à unicidade figurada de um só lugar afetivo. Essa oralidade estava, para muitos autores, relacionada com a memória coletiva apresentada acima. James Fentress e Cris Wickham (1992, p. 22), por exemplo, afirmam que o corpo dos costumes, direitos e deveres legais e sociais desse período eram, mesmo com a existência de um suporte escrito, conservados na memória coletiva das pessoas, quando a escrita era encarada como um adjunto da memória. Situação análoga à poesia, que chegava a maioria das pessoas por meio da oralidade, mesmo com a existência de livros e folhas avulsas que as continham; aqueles, muito caros no período, o que dificultava o acesso aos mesmos, e, aliado a essa questão, estava o analfabetismo, situação da grande maioria da população do período acima referido. Tudo contribuía para que a circulação oral desse e de outros tipos de texto se desse em maior escala. Situação muito díspar da que vivenciamos.

“Para começar, o conjunto de informações legais e sociais necessárias para o suave funcionamento da nossa sociedade – leis, contratos, capacidades técnicas e científicas, fórmulas matemáticas, acontecimentos desportivos, regras gramaticais, de etiqueta, etc., etc. – é simplesmente demasiado vasto e complexo para se conservar, mesmo coletivamente, apenas na memória. Necessitamos de outros meios. Cada indivíduo tenta memorizar alguma informação que tem diretamente a ver com a magra porção do globo social que ocupa. A maior parte desta informação, porém, é geralmente ‘descarregada’ para blocos-notas e agendas. A capacidade de escrever para congelar informações de uma vez por todas faz de uma nota escrita uma maneira muito mais cômoda de preservar a memória de informações pormenorizadas e específicas, como endereços e telefones, saldos bancários e consultas no dentista. Este padrão funciona também em larga escala. A informação pode ser conservada em livros e em computadores; enquanto essa informação estiver disponível quando e onde for necessária, ninguém se dará ao trabalho de memorizar” (FENTRESS & WICKHAM, 1992, p. 22).

Porém, numa sociedade essencialmente memorial, como nos séculos XIII e XIV e ainda no qual Quevedo compôs, não mais de forma tão marcante, no entanto, o texto escrito não tem todo esse destaque na vida cotidiana da grande maioria das pessoas. Ele é apenas, como pontuou Finazzi-Agrò (1998, p. 80), um ponto de passagem, um lugar movediço e incerto, em que a memória se deposita, se coalha por momentos, para depois entrar novamente no grande circuito da tradição oral, que modifica e reinventa as palavras escritas. O que faz com que a memória, especificamente antes do século XVI,

ainda segundo os autores imediatamente supracitados, tenha uma natureza dialética, feita de voz e tinta, de fantasia e de razão, de invenção e de repetição. “Nesses tempos, o escrito se desenvolve a par do oral e, pelo menos no grupo dos clérigos e literatos, há um equilíbrio entre memória oral e memória escrita, intensificando-se o recurso ao escrito como suporte da memória” (LE GOFF, 1924, p. 444-445). Contudo, no que se refere à memória, a linguagem, tanto oral quanto escrita está a ela atrelada. E a utilização dessa “linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor, quer nos outros, quer nas bibliotecas” (ATLAN apud LE GOFF, 1924, p. 421) .

A poesia, nesse contexto de argumentação, gera e é gerada por esse discurso memorial, que sempre se renova a cada nova performance oral; uma poesia cantada uma vez nunca será igual a si mesma quando já pronunciada por um ouvinte que a aprendeu por audição, pois este, após a performance que a deu a ouvir, a memorizava e a reproduzia, preenchendo, no entanto, as lacunas ocasionadas pela falsa reiterabilidade da memória, com palavras que se encaixassem na medida dos versos, no esquema rítmico e rímico, para além de a mesma palavra ter de produzir um sentido apropriado ao tema tratado na poesia e no contexto de sua específica inserção. O que fazia com que toda obra fosse “aberta”, podendo ser modificada a cada nova performance. Para Zumthor (1993, p. 154), a fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, como é o caso da circulação, recepção e performance da poesia no século XVII, nem a marginaliza de vez. Ainda segundo o autor, uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral. E assim, há uma coexistência do oral e do escrito, atendendo às demandas dessa sociedade que lida com textos escritos, mas que para a veiculação de muitas informações, depende da oralidade. Nesse tempo de textos escritos não populares, “a transmissão dos saberes e a constituição de uma memória social são predominantemente orais e alheias ao livro, visto sobretudo como um objeto de dominação” (BUESCU, 2000, p. 31). Situação que paulatinamente irá se modificar com a impressão, quando o homem terá mais contato com objetos impressos.

O advento da tipografia em meados do século XV foi um evento crucial para a mudança, em longo prazo, na relação dos leitores com o material impresso, pois o tornou mais acessível. Antes disso, segundo Finazzi-Agrò (2000, p. 32), havia uma

ligação incontrolável entre o livro e o sagrado, isso porque no quadro da cultura medieval, os clérigos exerciam um papel dominante, a transmissão da cultura escrita passava por suas mãos, na perícia dos clérigos-copistas. Apenas isso, contudo, não foi motivo suficiente para que as pessoas lessem mais, uma vez que poucos eram alfabetizados, alguns poucos nobres e membros da Igreja. Segundo Buescu (2000, p. 31), de fato, a questão fulcral para a compreensão do quadro das transformações na transmissão cultural na Época Moderna é, sem dúvidas, o aparecimento da imprensa, que significou também uma mudança radical na memória e na transmissão de cultura. E foi capaz de tal transformação, consoante a autora:

ao fazer superar em definitivo o monopólio clerical da cultura escrita e ao multiplicar os objetos escritos, intensificando as trocas culturais, disseminando a produção intelectual em relação aos seus centros tradicionais, criando novos ofícios e novos públicos leitores, operando um processo de progressiva laicização da cultura.

Além de tudo isso, a autora ainda aponta a imprensa como responsável por uma revolução tecnológica, constituindo uma das grandes revoluções técnicas ocorridas entre os séculos XV e XVIII. De fato, a imprensa fez uma verdadeira revolução na memória ocidental, mesmo que lentamente. Para Leroi-Gourhan (apud LE GOFF, 1924, p. 452), até o aparecimento da imprensa dificilmente se distingue entre a transmissão oral e a transmissão escrita. Nesse contexto, a massa do conhecido está mergulhada nas práticas orais e nas técnicas. Ainda segundo o autor, com o impresso, não só o leitor é colocado na presença de uma memória coletiva enorme, a qual não é mais capaz de fixar integralmente. Com tudo isso, nas palavras do autor: assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito. Para Le goff (1924, p. 427):

A escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável. A memória assume, então, a forma de inscrição e suscitou na época moderna uma ciência auxiliar da história, a epigrafia.[...] A outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita.

Sobre essa questão, consoante Leroi- Gourhan, a memória coletiva, no início da escrita, não rompe o seu movimento tradicional, o que só vai ocorrer tempos depois,

tendo como motivo o interesse em se fixar de modo excepcional num sistema social nascente. Destarte, sua matéria era a ossatura de uma sociedade urbanizada, como aponta o autor imediatamente supracitado, atendendo aos interesses econômicos, “celestes”, e dos nobres. “A inovação diz respeito ao vértice do sistema e engloba seletivamente os atos financeiros e religiosos, as dedicatórias, as genealogias, o calendário” (LEROI- GOURHAN apud LE GOFF, 1924, p. 429), elementos que não mais se fixavam em toda a sua extensão na memória coletiva. Essa memória escrita não substituiu a memória oral, acrescentou-se a ela, tendo a incumbência de guardar aquilo que a memória coletiva não era capaz de abarcar, nem guardar por muito tempo, fato que levou muitos homens a procurar poetas que tornassem perenes em seus escritos a memória daquilo que se desejavam perpetuar. Segundo Zumthor (1993, p. 143), o que nos fica, qualquer que seja o modo de transmissão, é que a poesia, até o século XV, corrobora uma verdade reconhecida e ilustra paradigmaticamente a norma social. Creio que essa assertiva se aplica também à poesia dos séculos XVI e XVII, centúrias onde ainda existia um forte controle por parte de Estado e da Igreja sobre aquilo que circulava, sem contar que muitos poetas eram mantidos pelos nobres e escreviam de acordo com os seus interesses, além disso, da pequena minoria letrada da época, grande parte se encontrava nos mosteiros.

A alfabetização era um fato determinante para um menor número de leitores nos séculos XVI e XVII e em centúrias anteriores, quando as taxas de analfabetismo atingem, em muitos casos, 80% da população. “Quem sabe ler, na sociedade tradicional, é à partida uma pequena parte da população, ficando a esmagadora maioria dos indivíduos excluída, em virtude de um analfabetismo total ou parcial” (BUESCU, 2000, p. 34). Ainda para Buescu, a fronteira entre o mundo dos alfabetizados e dos iletrados é, em primeiro lugar, social e funcional. O que é muito comum numa sociedade de corte, onde muitos aspectos, além desse, colaboram para marcar a distinção estabelecida entre as pessoas. Segundo essa autora, neste quadro, as categorias da população entre as quais se podem recrutar leitores são o clero, membros da administração e altos funcionários, letrados, notários, advogados, médicos, intelectuais, mercadores e também extratos de uma nobreza progressivamente mais sedentária e mais sociabilizada. A partir dos Seiscentos e Setecentos, uma pequena minoria de camadas sociais mais “inferiores” começa a ingressar no mundo da leitura, em escala muito baixa, no entanto, ainda

porque o acesso ao livro impresso era difícil devido ao seu alto preço; apenas uma pequena minoria de pessoas tinha acesso a eles.

“Possuir uma biblioteca – e é necessário ter em conta a sua dimensão, muito diferente da que lhe damos hoje – é um privilégio de classe. Uma história da leitura na época que consideramos diz respeito a uma parcela ínfima da população e, nesse sentido, será sempre uma história de minorias” (Idem, p. 35)

Sobre essa questão, Carruthers afirma que é, provavelmente, um engano falar de uma cultura literária como uma versão da alfabetização. Isso porque, como conceito, a alfabetização estaria relacionada ao privilégio do artefato físico, do suporte escrito. A cultura letrada vai muito além de tudo isso, pois esta relacionada, consoante a autora, com todo o processo social e retórico da recepção de um texto, que vai desde a sua composição até a sua recepção pelo público. “The institutions of literature, including education in the arts of language, the conventions of debate, and meditation, as well as oratory and poetry, are rhetorically conceived and fostered” (CARRUTHERS, 1990, p. 11)²³. Nesse contexto, a alfabetização é um dos elementos da cultura letrada, fazendo parte de um processo que engloba uma série de outros fatores determinantes para a produção e circulação de textos tanto em sua forma escrita quanto oral no período aqui tratado. E sendo a escrita e leitura uma realidade minoritária, mesmo com a tipografia, a transmissão oral é a que prevalece durante muito tempo.

O peso do tempo e do esquecimento, que muitas vezes oprimiam os indivíduos, foi, de acordo com Finazzi-Agrò (1998, p.82), vencido através da objetivação, da exteriorização na obra impressa. O que significava, para ele, que o homem da Renascença percebe ainda a sua finitude, a parcialidade da sua lembrança, com um diferencial, no entanto, o de possuir meios para controlar tal dispersão, entregando a sua capacidade de lembrar ao livro.

En suma, durante los siglos XVI y XVII se fue forjado una prelación que distingue claramente la mayor eficacia de la escritura frente a la palabra hablada porque ésta – según Pedro de Navarra – ‘perece’ y aquélla ‘permanece e siempre habla’, de modo que ‘la habla sólo sirve al que la oye y está presente, y la escritura al ausente, presente y por venir, e al sordo y mudo. (ÁLVAREZ, 1998, p. 135).

²³ “As instituições de literatura, incluindo a educação nas artes da linguagem, as convenções do debate e meditação, bem como a oratória e poesia, são retoricamente concebidas e promovidas”

Essa era a crença comum nessas centúrias, e também muito antes, como observado na discussão sobre poesia e perenidade. E a conservação da memória, então, estava para a palavra escrita, que, para o autor imediatamente discriminado, é capaz de vencer em melhores condições a memória oral no tempo e no espaço, e que, muitas vezes, se atualizava em discursos orais, como sermões, pregações e canto poético. E para citar e parafrasear Navarra Labrit, somente a memória divina se sustenta por si mesma, aos homens a história é outra, estes receberam o dom divino da escrita para poder conhecer “todo lo pasado e parte de lo venir”. Nessa linha de pensamento, os “*Poemas Relojeros*” de Francisco de Quevedo, quando dispostos em um suporte escrito, tendem para uma memória mais duradoura, mais perene, ainda que tratem da finitude humana, da consumição da matéria, da brevidade da vida e do tempo fugaz.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E CONCLUSÕES

Durante a realização dessa pesquisa, nos esforçamos para demonstrar as relações existentes entre morte, memória e poesia no período das obras aqui analisadas, os *Poemas Relojeros* de Francisco de Quevedo. No entanto, temos ciência de que muitas questões referentes à poesia produzida nos séculos XVI e XVII não foram devidamente exploradas, bem como questões relacionadas à morte e à memória nessas centúrias, devido ao escasso tempo para a produção deste estudo. Ficando, destarte, alguns pontos em aberto, que podem em estudos futuros ser mais bem trabalhados.

Apesar de tudo isso, buscamos demonstrar o lugar de destaque atribuído à morte e ao morrer nos Seiscentos e Setecentos, evidenciando a consciência que o homem dessa época tinha do seu fim próximo. Fato de que era constantemente advertido, seja por meio de objetos que lembravam a finitude humana e o rápido escoamento do tempo, como relógios, ampulhetas, foices, ossos, entre outros com a mesma finalidade ou por meio de admoestações de terceiros. A Igreja Católica também era responsável por tal tarefa, como tentamos evidenciar no primeiro capítulo dessa dissertação, uma vez que, utilizando a memória da morte, e ressaltando a condição humana de pó, a fragilidade enquanto matéria e a efemeridade da vida, fazia com que o cristão se preocupasse com o destino de sua alma e agisse conforme os ensinamentos da Igreja concernentes ao desapego às coisas mundanas e busca pelas celestiais. Para tal objetivo, contava com as *Ars Moriendi*, obra que, conforme discutido, fazia parte da literatura doutrinal católica e tinha como foco a morte individual, ponderando acerca da condição mortal do homem. Tudo com o intuito de fazer com que se vivesse de forma cristã, buscando-se a salvação da alma, tarefa que se principiava desde o nascimento, e que integrava o viver e o morrer em um único processo durante toda uma existência. Além disso, contava ainda com os temas macabros, populares nos séculos XIV e XV, que reapareceram, de forma amena, nos séculos XVI e XVII, com o objetivo de mostrar ao homem sua condição de igualdade em relação a todos os outros frente à morte. As obras macabras tinham, como apontado, o intuito de incutir o medo da morte nas pessoas, para que estas se preocupassem com a salvação da sua alma. Essa exortação observada nas artes do bem morrer e nos temas macabros foi também matéria da *vanitas* seiscentista, como buscamos demonstrar. Esta obra evidenciava a precariedade da vida e o fim inevitável e iminente do homem, destacando não a morte em si, mas a vida mortal. Tudo isso tinha

um claro objetivo de exortar acerca dos perigos mundanos e da busca pela salvação da alma. Discurso observado não só na poesia, como demonstrado, mas em diversos outros campos, e que tinha por objetivo influenciar no modo como o homem se relacionava com o mundo, controlando seu comportamento.

As *vanitates* selecionadas para análise neste estudo fazem parte da poesia moral quevediana, são elas: *El Reloj de Sol*, *El Reloj de Arena* e *Reloj de Campanilla*. Quevedo foi um homem que “viveu sua morte antecipadamente”, encarando a vida como breve jornada toda cheia de enganos e preocupando-se com a salvação espiritual. Em seus poemas morais, há elementos cristãos e estóicos relacionados à brevidade da vida e fugacidade do tempo, neles, a representação da vida estava atrelada à *ars moriendi*. Destarte, a vida era encarada como uma preparação para morte. Com essa visão, o poeta se esforçou em muitas de suas obras em instruir os homens do seu tempo a viver longe dos prazeres mundanos e a se dedicar à salvação da alma. Nos *Poemas Relojeros*, especificamente, utilizou para tal propósito diversos tipos de relógio, comparando a vida humana a esse artefato, evidenciando neles a brevidade da vida, a fugacidade do tempo e a condição humana de pó. Esses poemas cumpriam um papel didático moralizante ao admoestarem acerca de como se deveria viver. Isso foi possível, em parte, porque a arte era, na época, encarada como um elemento da vida e não apenas como fonte de deleite. A poesia, nesse contexto, tinha um papel pedagógico fundamental, colaborando de forma significativa para os propósitos da Igreja e do Estado. Isso por que, “Pela palavra vocalizada em determinada situação concreta do cotidiano, como ato de fala cívico, político e pedagógico, pelo elogio ou pelo vitupério, a poesia é um bem simbólico capaz de civilizar, morigerar e doutrinar o seu público” (FRANCO, 2012, p. 118). Quevedo, em seus poemas, por exemplo, veicula princípios e crenças compartilhados pelo Estado, Igreja e nobreza, cumprindo uma função instrutiva e educativa.

Além disso, a poesia era tida como garantia de fama futura, não só tornando perene a memória daquilo que cantava, mas também a do responsável pelo exercício poético. Muitos acreditavam que ela era capaz de preservar a memória dos feitos, de pessoas, de acontecimentos, dentre outros, muito mais que o mármore ou o bronze seriam capazes, produzindo, assim, uma memória perpétua através do seu canto. Essa ideia estava associada ainda ao poder duradouro da memória que a escrita podia proporcionar. No caso da *vanitas*, destarte, o que se torna perene, para além da memória do poeta, é o seu conteúdo instrutivo, doutrinário e de caráter admonitório, influenciado

pelos ensinamentos cristãos. O que vale para a poesia moral de Quevedo, cuja finalidade, por meio do *memento mori*, era o de ensinar que uma vida bem vivida, de acordo com os preceitos cristãos, com desapego das coisas do mundo, desprezo pela riqueza, poder e glória passageira, era pré-requisito indispensável para uma boa morte e, conseqüentemente, para a salvação da alma.

O apêndice deste estudo foi dedicado ao livro *Da Morte. Odes Mínimas* de Hilda Hilst. Obra em que a autora trabalha a questão da morte e do morrer de forma bastante singular, bem distinta da observada durante as discussões realizadas sobre o tema no tocante aos séculos XVI e XVII. Nas referidas odes, Hilst, tendo sua própria morte como interlocutora, utiliza uma linguagem bastante peculiar, tratando do fim iminente do homem de forma descontraída, com humor, utilizando palavras que normalmente não estão relacionadas a esse evento. Tudo isso com um significativo distanciamento dos ensinamentos cristãos e pensamentos estoicos observados nos poemas de Quevedo. Além da temática abordada, a qualidade de tal obra e erudição da poeta foram alguns dos motivos pelo interesse em trabalhar, em um apêndice, com os textos dedicados à morte pertencentes a Hilda Hilst.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

ADORNO, Theodor W. Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN; HABERMAS; HORKHEIMER; ADORNO. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. **Deus. Amor. Morte**. E as atitudes líricas na poesia de Hilda Hilst. Manaus: Editora Valer, 2011.

ALVARADO, Antônio de. O. S. B., 1561-1617. **Arte de bien morir, y guía del camino de la muerte** / por industria del P. F. Marcos de la Trindad...- Impresso en Lisboa / por industria del P. F. Marcos de la Trindad ...- [Impresso em Lisboa]: por Pedro Crasbeeck: a costa de Thome do Valle mercador de libros, 1616 (impresso em Lisboa: por Pedro Crasbeeck, 1615). – [8], 372, [4] f.; 12° (10 cm). – Erros de fol. – Sousa Viterbo. Lit. esp. em Port. (11). – Palau 1, 255. – Bibliogr. lit. espiritualidade em Port. 839.

ÁLVAREZ, Fernando Bouza. Para no olvidar y para hacerlo. La conservación de la memória a comienzos de la edad moderna. . In.: ____ CARDIM, Pedro. **A História: Entre Memória e Invenção**. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Portugal: Publicações Europa – América, LDA. 1998, p. 115-158.

ANÔNIMO. **Rethorica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ANÔNIMO. **La Dance Macabre**. Bibliothèque nationale de France, 1500. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200008n/f1/>>. Acesso em 23 de maio 2013.

ARAÚJO, Ana Cristina. **A morte em Lisboa, Atitudes e representações: 1700-1830**. Lisboa: Editorial Notícias (1997).

ARIÈS, Philippe. **O Homem Diante da Morte**. Vol.1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. vol.II, 1982.

_____. **História da Morte no Ocidente**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓTELES. **Retórica**. 2.ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Branca Vilallonga (Departamento Editorial da INCM), 2005.

ARRAIZ, Amador. **Diálogos de Dom Frey Amador Arraiz, Bispo de Portalegre**: revistos, e Acrescentados pelo mesmo Autor nesta Segunda impressão. Impresso em

Coimbra na oficina de DIOGO GOMEZ LO LIVREYRO, impressor da Universidade. Com licença do Sancto Officio, e Ordinario, e Privilegio Real, 1604.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da Poesia à Prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BIBLÍA. Português. **Bíblia Sagrada**. Antigo e Novo Testamento. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2010.

BLOCH, Marc Léopold Benjamin. **Apologia da História ou O ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002.

BOBES, Carmen; BAAMONDE, Gloria; CUETO, Magdalena; FRECHILLA, Emilio; MARFUL, Inés. **História de la teoría literaria II: Transmisores**. Edad Media. Poéticas clasicistas. Madrid: Gredos, 1998.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Aauto. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (Eds.). **A morte na Idade Média**. São Paulo: Edusp, 1996.

BRAUDEL, Fernand. História e ciências sociais. A longa Duração. In: **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 1998. P. 41-78

BUESCU, Ana Isabel. **Memória e Poder: Ensaio de História Cultural (Séculos XV-XVIII)**. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

Cadernos de Literatura Brasileira. **Hilda Hilst**. Instituto Moreira Salles, número 8, 1999.

CALHEIROS, Luís. **Vanitas vanitas et vanitatem**. Disponível em: <http://www.sel.eesc.usp.br/informatica/graduacao/material/etica/private/as_vanitas.pdf>. Acesso em 31 de maio de 2011.

CALLIA, Marcos H. P. Introdução. In: OLIVEIRA, Marcos Fleury de; CALLIA, Marcos H. P. (Org.). **Reflexões Sobre a Morte no Brasil**. São Paulo: Paulus, 2005.

CARDIM, Pedro. Introdução. In:_____. **A História: Entre Memória e Invenção**. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Portugal: Publicações Europa – América, LDA. 1998, p. 07-20.

CARRUTHERS, Mary. **A Técnica do pensamento: meditação, retórica e a construção de imagens (400-1200)**. Trad. José Emílio Maiorino. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

_____. **The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CARVALHO, M. do S. Fernandes de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp, 2007.

CARVALHO, V. A. A vida que há na morte. In.: BROMBERG, M. H. P. et al. **Vida e morte: laços da existência**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Roteiro Poético de Hilda Hilst**. Minas Gerais: EDUFU, 2009.

CLAMURRO, William H. La cosificación del tiempo en unos poemas de Quevedo. In: **AIH**. Actas VIII, 1983. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_1_043.pdf>. Acesso no dia 23 de março de 2013.

COELHO, Nelly Novaes. *Por que me fiz poeta?* Da morte. Odes Mínimas. In: Cadernos de Literatura Brasileira. **Hilda Hilst**. Instituto Moreira Salles, número 8, 1999. P. 66-79.

CRISTÓBAL, Vicente. Precedentes clásicos del género de la oda. In: **La oda**. Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1993.

DIAS, Maria Heloísa Martins. Agda em dois tempos: a obsessão por corpo e linguagem em QADÓS de Hilda Hilst. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Roteiro Poético de Hilda Hilst**. Minas Gerais: EDUFU, 2009. P. 23-41.

ELIADE, Mírcea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos/ envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social**. Novas perspectivas sobre o passado. Lisboa: Teorema, 1992.

FINAZZE-AGRÓ, Ettore. Sylvae. Os (dês)caminhos da memória e os lugares da Invenção na Idade Média. In.: ____ CARDIM, Pedro. **A História: Entre Memória e Invenção**. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. Portugal: Publicações Europa – América, LDA. 1998, p. 61-90.

FRANCO, Marcia Arruda. Os primeiros cultores da maneira italiana em Portugal. In: **ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana** da UFF, Niterói/ RJ. Vol. 3, nº 4, Abril de 2010.

FRIEDRIC, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GARCÍA, José M. G. Flecha del tiempo y rueda de la fortuna. In: **Revista Internacional de Sociología (RIS)**. Tercera Época, nº18, Septiembre-Diciembre, 1997, pp. 57-79. Disponível em:

<http://digital.csic.es/bitstream/10261/27829/1/SAD_DIG_IFS_Gonzalez_RIS18.pdf>. Acesso em 02 de julho de 13.

GARGANO, Antonio. **Quevedo y las «poesías relojeras**. Università di Napoli Federico II, 2004. Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/200481.pdf>>. Acesso em 15 de maio de 2011.

GESTOSO, Mónica Inés Varela. Algunas fuentes de la “*inventio*” en la poesía de Quevedo. In: **La Perinola: revista de investigación quevediana**, n° 3, 1999. P 337-354. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunas-fuentes-de-la-inventio-en-la-poesa-religiosa-de-quevedo-0/>>. Acesso em 19 de junho de 2013.

GIL, Fernando Martinez. **Muerte y Sociedad en la España de los AUSTRIAS**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2000.

GRANDO, Cristiane. A poesia de Hilda Hilst: o poder transformador da palavra. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Roteiro Poético de Hilda Hilst**. Minas Gerais: EDUFU, 2009. P. 321-333.

GRIGERA, Luisa López. **Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2008.

GUIDO, Humberto. Pessimismo metafísico e sensibilidade poética: algumas aproximações entre a filosofia e a poesia de Hilda Hilst. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Roteiro Poético de Hilda Hilst**. Minas Gerais: EDUFU, 2009. P. 191-212.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

HANSEN, João Adolfo. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 17-91 (Multiclássicos).

_____. A máquina do mundo [Camões]. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.157-197.

_____. Retórica da agudeza. In: **Letras clássicas: revista do Departamento de Letras Clássicas da USP**, São Paulo, n. 4, p. 317-342, Jun. 2000.

HARDISON, O. B. JR. **The Enduring Monument: A study of the Idea of Praise in the Renaissance Literary Theory and Practice**. Greenwood Press: University of North Carolina, 1962.

HILLMAN, James. **Suicídio e Alma**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

HILST, Hilda. **Da Morte. Odes mínimas**. São Paulo: Editora Globo, 2003

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1994.

LE GOFF, Jacques. **Reflexões sobre a História**. Lisboa:Edições 70, 1999.

_____. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LERNER, Lía Schwartz. El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores. In: **Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes**, 2006. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-imaginario-barroco-y-la-poesia-de-quevedo-de-monarcas-tormentas-y-amores-0/>>. Acesso em 25 de junho de 2013.

LIMA, João Carlos Felix de. **As amantes: uma leitura de *Da morte. Odes Mínimas* de Hilda Hilst**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria e Literária e Literatura, 2008.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de,. D. Francisco Manuel de Melo. In: **História e antologia da literatura portuguesa: século XVII**, nº31. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. P. 17-23

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é Morte**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MELO, D. Francisco Manuel de. **História e antologia da literatura portuguesa. Século XVII**. N° 31

MENDES, Ana Celeste. **Rostos da morte na era moderna**. Disponível em <<http://www.periodicos.capes.gov.br/>>. Acesso em 13 de maio de 2013.

MOREIRA, Marcello. As armas e os barões assinalados: Poesia Laudatória e Política em Camões. In: **Revista Camoniana**. 3ª série – Vol. 16 – Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004, p. 129-164.

_____. As armas e os barões assinalados: Poesia Laudatória e Política em Camões. In: **Revista Camoniana**. 3ª série – Vol. 17 – Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005, p. 77-104.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Europa - América, 1997.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Sobre a arte de morrer no outono medieval. Disponível em: <<http://www.outrostempos.uema.br/Volume04/vol04art01.pdf>>. Acesso em 09 de maio de 2013.

OLIVEIRA, André Santos; VOLPE, Neusa Vendramin. **O homem e a morte**. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2000.

OEXLE, Otto Gerhard. **A presença dos mortos**. In: BRAET, Herman & WERNER, Verbeke. **A morte na idade média**. São Paulo: USP, 1996.

PÉCORA, Alcir (Org.). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Globo, 2000.

_____. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. **Da morte, odes mínima**. São Paulo: Editora Globo, 2003. P. 7-10.

PAZ, Octavio. **EL Laberinto de la soledad**. Disponível em: <www.4shared.com>. Acesso em 15 de janeiro de 2013.

- QUEVEDO, Francisco de. **Antología Poética comentada**. Madri: Edaf, 2004.
- REDONDO, Fernando Gómez. Introdução: La poesia metafísica y moral: la angustia barroca. In: QUEVEDO, Francisco de. **Antología Poética comentada**. Madri: Edaf, 2004. P. 29-33.
- REIS, João José. **A morte é uma festa**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1991.
- REY, Alfonso. **Quevedo y la poesía moral española**. Madri: Editorial Castalia, 1995.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.
- SALTARELLI, Thiago C. V. L. **As Poéticas seiscentistas e a obra de Dom Francisco Manuel de Melo**. Dissertação (Mestrado) – Universidade federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2008.
- SALTARELLI, Thiago C. V. L. **As Poéticas seiscentistas e a obra de Dom Francisco Manuel de Melo**. Dissertação (Mestrado) – Universidade federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2008.
- SCHIMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHMITT, Juliana. **Mortes Vitorianas: corpos, luto e vestuário**. São Paulo: Alameda, 2010.
- SÊNECA. **Sobre a brevidade da vida**. Disponível em: <www.4shared.com>. Acesso em 22 de outubro de 2012.
- SILVA, Livia Carolina Alves da. Hilda Hilst: a literatura e a morte. In: CINTRA, Elaine Cristina; SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. **Roteiro Poético de Hilda Hilst**. Minas Gerais: EDUFU, 2009. P. 263-281.
- VIEIRA, António. **Sermoens**. Lisboa, Offic. de Joam da Costa, cols, 1670.
- VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. A história dos homens no espelho da morte. In: BRAET, Herman & WERNER, Verbeke. **A morte na idade média**. São Paulo: USP, 1996.
- YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007

APÊNDICE

A morte em Hilda Hilst

O estudo deste apêndice é dedicado ao livro *Da Morte, Odes Mínimas*, publicado pela primeira vez em 1980, por Hilda Hilst, poeta, como gostava de ser chamada, que ajuizamos ser uma das melhores escritoras do século XX, atuando como “um lobo solitário” no cenário literário da última metade da referida centúria, sem se filiar a nenhuma escola, mostrando desde as primeiras obras seu diferencial em relação ao que se vinha produzindo até então; e para quem a morte também despertou interesse e curiosidade, tornando matéria do seu poetar, tal como toda uma tradição assim o fez, como observado nos capítulos anteriores dessa dissertação. Sua erudição era notável, conhecedora de uma vasta tradição que ia desde poemas bíblicos a cantigas galaico-portuguesas, poesia mística, canção petrarquista, novela epistolar libertina, idílio árcade, entre outros, aos quais podemos acrescentar, como pontuou Alcir Pécora (2010, p. 11), outros grandes ícones do século XX: obras de Rilke, com sua imagética sublime; o fluxo de consciência de Joyce; Beckett e sua cena minimalista; o sensacionalismo de Pessoa, etc.. Cristiane Grando, uma das pioneiras nos estudos sobre Hilda Hilst, a define como uma das fundamentais protagonistas da paisagem literária brasileira e de língua portuguesa do seu século; uma poeta culta, lúcida, consciente das suas ações e palavras; com amor fervoroso pela originalidade. “Toda a sua obra registra um intenso trabalho de linguagem e musicalidade, um imaginário poético no qual questionamentos metafísicos se mesclam com fatos cotidianos” (GRANDO, 2009, p.323). Tudo isso se refletiu não só em seus poemas, mas em diversos outros textos também reconhecidos pela excelente qualidade: prosa, teatro e crônicas. Obras bastante diferentes entre si, cujas temáticas perpassam pela política do momento em que vivia, pela metafísica, pelo sexo, às vezes bem explícito e que são bem singulares, tal qual seus poemas o são. Um dos seus méritos está justamente, para Souza (2009, p. 264), em sua desenvoltura em passar pelos gêneros literários. Sua produção envolve, como apontado, os três gêneros literários: lírico, dramático e prosaico, resgatando, ainda segundo Souza, a tradição clássica e reciclando-a a partir de conceitos modernos. Tudo isso tornou sua obra bastante rica e despertou o interesse de grandes nomes da crítica literária e amantes da

boa poesia; e fez com que, segundo opinião contida no Caderno de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles dedicado à Hilda, sua obra tivesse poucos rivais, neste ou em qualquer tempo ou espaço. Com tudo isso, no entanto, sua obra não foi muito lida, nem bem aceita, muito menos bem compreendida enquanto vivia.

“E Hilda se lamenta, sem parar, deixando-nos entre a piedade (que no caso de uma obra tão magnífica, é ofensiva) e a indiferença também odiosa, talvez o cansaço, e certamente a impotência. Os livros de Hilda Hilst se desviam dos padrões literários dominantes e não têm qualquer interesse em neles se confinar” (CASTELLO, 1999, p. 100).

Para Dias (2009, p. 23), essa obra de Hilda Hilst, seja poesia ou prosa, desde sua estreia no cenário brasileiro, mostrou-se perturbadora em virtude do posicionamento singular do sujeito dessa escritura denominada voluptuosa. Já José Castello afirma não ser formal ou social, mas vital. Sendo assim um diferencial no tempo em que escreveu, tempo em que se pedia clareza, tempo em que ela se apresentava opaca, incompreensível para muitos. Hilda, no entanto, não estava disposta a se adaptar ao “gosto do mercado”; pelo contrário, como aponta Castello, lança-se numa viagem para fora das normas, distanciando-se das expectativas e causando, muitas vezes, espanto no leitor de sua época.

Em relação à morte, matéria dos poemas apresentados no livro discriminado, segundo Guido (apud CINTRA & SOUZA, 2009, p. 15), Hilst a pensa sem querer ultrapassá-la, em um processo lento de esvaecimento e heroísmo, que coroa toda uma existência, como observaremos quando da análise de seus poemas. Essa finitude constitui para a poeta, então, uma das nuances do autoconhecimento, através de uma travessia no tempo. Nessa obra, não demonstra temor da morte. Sua posição perante o término da vida é bastante distinta daquela permeada por valores estoicos e cristãos. “A mentalidade antiga se sustenta na ideia prévia, ou modelo de perfeição inatingível, que, por não se consumir, conforma a existência com a promessa de salvação na vida após a morte” (GUIDO, 2009, p. 201). Além disso, essa mentalidade mostra-se pessimista, pois toma a vida humana pela sua duração, apontada como breve, questões distintas das abordadas por Hilst em *Da Morte, Odes Mínimas*, obra onde há, para Souza, uma assustadora intimidade com a morte, que se anuncia de forma serena e natural; onde a autora, segundo Albuquerque (2011, p. 102), faz uma constante perquirição sobre a morte, que pode ser sintetizada em duas questões: como a morte se manifesta? Ela é

construída ao longo da vida?; e onde o sujeito-lírico se entrega à morte com luxúria e volúpia, mas com altivez. Mesmo tendo consciência da presença da morte, que nos acompanha desde o nascimento e que a “todo momento nos espia”, o morrer para a poeta é, na verdade, um esvaecer. Ato antecipado em seus poemas, cujo recurso utilizado para a sua fatura, consoante Albuquerque (2011, p.117), não é o lamento da morte do outro, mas uma abordagem direta da morte do eu, o que não significa, de acordo com Guido (2009, p. 205), uma consumição dos dias nem a corrosão da existência. Nas palavras do autor: “não se trata da cultura da morte, que fixa o último evento e o tem como certeza para aterrorizar os que não se conformam com os limites estreitos da racionalidade”. Distanciando-se em muito da poesia moral seiscentista, cuja função admonitória a fazia lembrar constantemente aos homens sua condição mortal e vida breve com o intuito de exortar acerca da busca pelas coisas celestes. Hilda Hilst, segundo Guido, não vê motivo de desespero por causa da incerteza da alma. Para a autora, a alma precisa conhecer a si mesma para conseguir alçar-se para além da existência humana. O que é bastante distinto daquilo pregado pela Igreja durante séculos. Nas suas odes mínimas há uma estreita relação entre poesia e morte. Aquela, para Pécora (2003, p. 9-10), se determina justamente por um olhar que tem a morte no centro, pela precisão de notar o fosso no meio do gozo. Para ele, ainda, a rigor, a mortalidade é condição e finalidade da poesia, o que não exclui um tipo peculiar de esperança: a de que a poesia possa tornar-se exercício espiritual que prepara para o fim.

“Verdade mais absoluta dos seres viventes, a morte não deixa de inquietar profundamente a literatura. As obras literárias constroem representações diferentes que vão do macabro ao lúgubre, do terrível ao fascinante, do físico ao metafísico, do demoníaco ao divino, expondo as categorias do paradoxo da vida humana. Assim, a presença da morte na literatura, certamente a matriz de todos os outros temas, constitui um campo vasto e complexo, que se abre para as variadas abordagens críticas” (ZURCHI apud SILVA, 2009, p. 265).

Em *Da Morte, Odes Mínimas*, ainda, as seis aquarelas produzidas pela própria autora e mostradas abaixo chamam-nos atenção. E além delas, para Alcir Pécora (2003, p. 7), também é objeto de curiosidade a forma poética da “ode” aplicada por Hilst no tratamento da morte, que a toma, então, como objeto de celebração e dicção solene. Para ele, ainda, observando a tripartição horaciana que geralmente era admitida para a composição de odes – cívicas, báquicas e privadas –, apenas essas últimas, que também

podemos nomear como “familiares”, têm semelhanças com as produzidas por Hilst. Porém, com diferenças notáveis, como aponta. Isso porque, a poeta não se dirige a amigos ou parentes com o intuito de tecer as suas considerações de ordem reflexiva ou moral, mas somente para a morte, para a sua própria morte, sua única interlocutora nas odes.

“A esse respeito, as aquarelas são elucidativas, e não devem ser desprezadas: têm todas cores quentes, vivas, e não apresentam nenhuma forma imediatamente reconhecível como fúnebre, temível ou macabra. As cenas são ensolaradas e apresentam cálidos passeios de seres que se metamorfoseiam em mistos e duplos” (PÉCORA, 2003, p. 8)

Aquarelas hilstianas descritas acima, que antecedem as odes em *Da Morte, Odes Mínimas*:



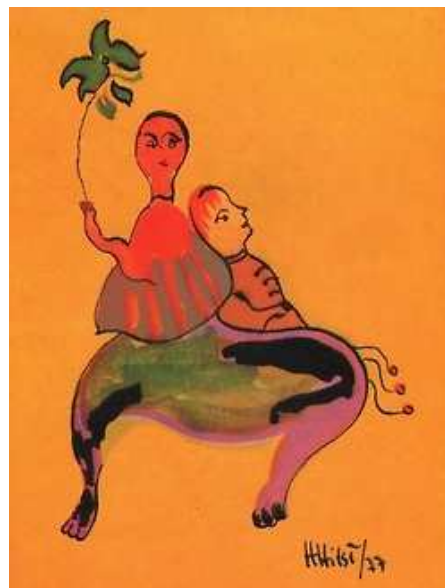
Rinoceronte elefante
Vivi nos altos de um monte
Tentando trazer teu gesto
Teu Horizonte
Para o meu deserto



Um peixe raro de asas
As águas altas
Um aguado de malva
Sonhando o Nada.



Fui pássaro e onça
Criança e mulher.
Numa tarde de sombras
Fui teu passo.



E descansavas nos meus costados
Um ramo verde minha bandeira
No meu vestido uns encarnados
Docilidade tua
Eu tua inteira.



Montado sobre as vacas
Meu duplo e eu.
E guarda-sóis de fogo
E um sol de fráguas.

Mas cérebro e cascos
No breu



Sonhei que te cavalgava, leão-rei.
Em ouro e escarlata
Te conduzia pela eternidade
À minha casa.

Durante a leitura das odes mínimas hilstianas, percebemos constantemente uma eufemização da morte, que ganha no decorrer do livro diversas nomeações: “Cavalinha”, “Insana”, “Palha”, “Praia”, “Velhíssima-Pequenina”, dentre tantos outros. E suas “Aquarelas”, segundo Souza (2009, p. 7), são prova de que, se não podemos vencer Cronos e Tatanos, podemos criar uma discreta amizade que os torne menos tenebrosos. Esse é também o efeito produzido pelos variados e excêntricos nomes dados à morte. De qualquer forma, ainda consoante Souza, o que se tem nos seis poemas de “Aquarelas” é a tentativa da poeta de trazer a morte para seu universo familiar, inserindo a imagem do duplo com a nítida intenção de sombrear as definições de agente e paciente. E acima de tudo, amenizar a força destruidora da morte. Além disso, observamos também uma estreita relação entre Eros e Tatanos. O amor e a morte, consoante Coelho, desde suas origens míticas, andam sempre essencialmente unidos. E em *Da Morte. Odes Mínimas* trava um diálogo com a sua própria morte, enfrentando-a cara a cara, “como a grande realidade que permanece tão misteriosa para os homens de hoje, como o era nas origens do tempo” (COELHO, 1999, p. 75), anulando, assim, a distância entre si e sua própria morte, entrando, ainda de acordo com a autora imediatamente supracitada, na intimidade dessa temerosa figura, revelando-a essencialmente participante da vida.

“Ainda quanto aos que permanecem a gozar a vida, há também alívio, porque a vida lhes foi poupada e, afinal, o ego se salva, parecendo mesmo, para este, que a morte nunca virá, que a morte está inclusa na existência do outro, o qual sucumbirá. Essa impressão juvenil não representa a realidade. Ao menos, não quando se fala da obra de Hilda Hilst, que é inteiramente cruzada pela morte como um rio subterrâneo. Na narrativa, no teatro e na lírica, a morte está presente” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 102)

A literatura de Hilda Hilst, então, de acordo com Castello, mexe com as duas últimas fronteiras da modernidade: a paixão e a morte. Aquela desorganiza e esta fulmina. O que faz desta algo à margem, distanciado do cotidiano pela modernidade. E Hilda, com todas as suas particularidades, insiste em escrever sobre ambos os temas. “Escreve de um lugar perigoso para os que pensam em eficiência, em rendimentos mensuráveis, em idoneidade, elegância e bom gosto. Isso desorienta aqueles que sustentam a independência absoluta diante do real” (CASTELLO, 1999, p. 103), falácia desmontada pela habilidade de Hilst em sua ficção. Em *Da Morte, Odes Mínimas*, especificamente, Hilda, segundo Pécora, ao tratar da morte, compõe odes basicamente

como a construção de uma interlocução com a morte, testando um vocabulário capaz de celebrá-la adequadamente. Para tanto, esforça-se para buscar “seus nomes perecíveis”, isso porque, “descrevem a morte como ocorrência de certa duração e demora no cerne de uma existência particular, afetiva e moral” (PÉCORA, 2003, p. 8-9). Além disso, a poeta é movida por uma série de interrogações de natureza física (psíquico-erótica), como afirmou Coelho (1999, p. 67); e de natureza metafísica, centrada no além das aparências, onde a morte compõe o grande mistério da vida.

“A grande poesia contemporânea vem sendo energizada por essas interrogações, que são vitais para o homem de hoje, vagante num mundo belo-horrível, que perdeu seu ‘centro sagrado’ (a Palavra Revelada de Deus, negada pela Ciência), e com ele também o sentido último da vida e de sua presença no mundo. Na poesia (e ficção) de Hilda Hilst, essas interrogações radicais surgem, obviamente de uma tríplice voz: a do ser humano, a da mulher e a da poeta. Sendo que a essa última cabe a *tarefa nomeadora*: a da palavra demiúrgica que cria o Real” (COELHO, 1999, p. 67).

Na verdade, não é tarefa fácil discutir poesia moderna. Muitos chegaram a afirmar que ela é fuga da realidade. Berardinelli (2007, p. 28), no entanto, afirma que poderíamos ler nessa poesia um retorno à realidade: a irrupção do não-formalizado e do não-formalizável no interior de uma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais. Um dos grandes críticos dessa poesia, Theodor W. Adorno, vê, nessa lírica moderna apontada como, em algumas tendências, anti-realista, um caráter crítico e utópico, de denúncia, mesmo que de forma indireta, enxergando nesse universo, destarte, uma certa resistência da arte frente ao universo que a cerca. “Sua distância da pura e simples existência se torna medida da falsidade e da ruindade. Ao protestar contra a existência, a poesia exprime o sonho de um mundo em que as coisas sejam de outro modo” (ADORNO apud BERARDINELLI, 2007, p. 33). Um mundo onde a mercadoria não exerça domínio sobre o homem, como vem acontecendo desde a revolução industrial, o que gera um verdadeiro “culto de coisas”. O cenário dessa poesia é bastante distinto daquele descrito nos capítulos anteriores sobre a poesia na Idade Média e nos séculos XVI e XVII. O modo de vida se alterou drasticamente. A memória, antes coletiva, a vivência em grupos e outras particularidades daquela época, deram lugar a uma vida cada vez mais individualizada, o que se refletiu na lírica moderna, tão variada quanto o modo de vida de cada indivíduo. Contudo, deve ficar claro que: “o conteúdo de um poema não é a mera

expressão de emoções individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tornar-forma estético, adquirem participação no universal” (ADORNO, 1983, p. 193-194). Tal universalidade não significa, para o autor, que o conteúdo de um poema exprima aquilo que todos vivenciaram. O mergulho no individuado é que eleva o poema ao universal, tendo, deste modo, raízes no particular. O risco que a lírica assume com tudo isso, para Adorno, é o de, devido a esse princípio de individualização, não garantir nunca o engendramento de validade, de autenticidade. Uma coisa, no entanto, é certa a essa lírica, não se pode, ao analisá-la, utilizar-se de categorias prévias, pré-estabelecidas. Pois, de acordo com Adorno, o procedimento tem de ser conforme a linguagem da filosofia, imanente. Destarte, a partir dos próprios objetos é que devemos criar conceitos para sua análise. E isso é o que tentaremos fazer mais adiante, quando da análise de alguns poemas de Hilst.

“A única verdade ou autenticidade possível da lírica está em seu alheamento diante do suporte e da garantia de esquemas intersubjetivos por meio dos quais a socialização salva e subsume em si o indivíduo. É a tomada de partido por uma ‘individualização implacável’ que permite a lírica exprimir sua mensagem e a verdade não manipulada do seu conteúdo social. A distância das coisas, o sentido de sua estranheza ‘metafísica’ e irrecuperabilidade lírica, assim como a solidão do indivíduo abismado em si mesmo e sem esperança de um resgate comunicativo imediato (tudo o que caracteriza o máximo grau da lírica moderna), falam sobretudo da sociedade em que essa lírica se exprime” (BERARDINELLI, 2007, p.35).

Para Adorno, essa universalidade do conteúdo lírico é, todavia, essencialmente social. Isso porque, para o autor, só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade. E vai mais além, afirmando que a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista.

Quando essa poesia moderna se refere a conteúdos tanto dos homens quanto das coisas, de acordo com Friedrich (1991, p. 16), não as trata descritivamente, nem com um calor de ver e sentir íntimos. Ela nos conduz, para ele, ao âmbito do não-familiar, torna-os estranhos, deforma-os. Essa sensação pode ser sentida por muitos ao ler os poemas sobre a morte de Hilda Hilst, sua abordagem em nada lembra o tratamento dado à morte em conversas cotidianas. Isso se explica, pelo menos em parte, pelo fato de a poesia, como postula o autor imediatamente supracitado, não mais ser medida com base

no que comumente se chama realidade, pois se desprende da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica, construindo, assim, um universo particular, construído pela linguagem. Para Adorno, a idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação da mercadoria sobre os homens que se difundiu desde o começo da Idade Moderna, como já apontado. Com tudo isso, a lírica moderna perdeu seu vínculo com a matéria e se empenhou no seu próprio “eu” para reestruturá-la, apresentando, desse modo, várias especificidades e mostrando-se diferente do que se fazia anteriormente. Para Friedrich, das três maneiras possíveis de comportamento da lírica – sentir, observar, transformar –, esta última domina a lírica moderna tanto no que diz respeito ao mundo quanto à língua. De fato, a linguagem utilizada na lírica moderna foge do discurso comunicativo predominante na sociedade, apresentando diversas particularidades. Em Hilda Hilst, o próprio vocabulário selecionado para compor os poemas que tratam da morte já demonstra um trabalho diferenciado com a linguagem: trançados, teias, avencas, passadiços, olaria, feixes, entre outros que no dia a dia não são associados a esse evento.

“O paradoxo específico da formação lírica, a subjetividade que vira objetividade, está ligada àquela preeminência da forma linguística na lírica, de que provém o primado da linguagem na criação literária (*Dichtung*) em geral, até a forma da prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações ela se molda inteiramente às emoções subjetivas; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela as faz brotar e amadurecer. Mas ela continua a ser por outro lado, o meio dos conceitos, aquilo que restabelece a referência irrenunciável ao universal e à sociedade. As mais altas formações líricas são, por isso, aquelas em que o sujeito, sem resíduo de mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se põe a dispor da linguagem como de algo objetivo, e o que há de imediato e involuntário em sua expressão são o mesmo: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso a lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde nada comunica, onde, ao contrário, o sujeito, que acerta com expressão feliz, chega ao pé de igualdade com a própria linguagem, ao ponto onde esta, por si mesma, gostaria de ir” (ADORNO, 1983, p. 198)

Essa poesia moderna evita, consoante Friedrich, a intimidade comunicativa, prescindindo da humanidade no sentido tradicional do vivido, do sentimento e até mesmo do eu pessoal do artista. Criando, deste modo, um universo particular em cada

poema composto. “Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa” (FRIEDRICH, 1991, p. 17). A língua poética, destarte, adquire, ainda consoante o autor ora discriminado, o caráter de experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. Isso é o que se percebe no tratamento dado á linguagem nos poemas hilstianos, onde o significado de cada um só pode ser depreendido mediante compreensão da linguagem trabalhada pela poeta, como observaremos nos exemplos seguintes.

Entre as imagens recorrentes da morte, estão a de definhamento, destruição, esgotamento, ruína, entre outras bem diferentes das apresentadas por Hilda Hilst na ode VIII em *Da Morte. Odes Mínimas*. Nesse poema, a morte é metaforizada como um processo de edificação, de construção, indicados já nos dois primeiros versos: “Lenho, olaria, constróis/ Tua casa no meu quintal”. Com isso, apresenta um novo conceito para a finitude humana: uma casa em construção. Porém, o fato de ter a morte sempre presente é semelhante ao observado em poemas de outros tempos, apesar de o intuito não ser o mesmo. A morte, no poema, não é algo que se deseja afastar ou encobrir. Enquanto, sempre próxima de sua interlocutora, constrói a casa em bases firmes, utilizando-se do material produzido em olarias, do madeiro de plantas, se solidificando e fortalecendo a cada instante, a morte é observada, fato declarado pela sua interlocutora no terceiro verso do poema: “E desde sempre te espio”. O que mostra que tem consciência da sua condição mortal e do contínuo caminhar para essa definitiva morada. Essa construção vagarosa, fato também distinto do observado nos “*Poemas Relojeros*” de Quevedo, onde a vida era tida como brevíssima e a morte, conseqüentemente, não tardava a chegar, é constatada nos versos subsequentes: “Linho e cal/ lenta a tua casa”. E observada em outras odes do livro, como na ode I, onde a morte é comparada a um “trançado de teias”, trabalho lento e contínuo; ou num sentido inverso, mas também vagaroso, da corrosão causada pela ferrugem, outra metáfora atribuída à morte por Hilst na ode VI. Seja na edificação de uma casa, no trançado de teias ou na deterioração causada pela ferrugem, a morte se apresenta como algo que vai continuamente trabalhando na vida humana, estando ao lado do homem desde sempre agindo silenciosamente até que chegue o fim do vivente. Esse trabalho é evidenciado nos versos seguintes da ode ora analisada.

Nova crescendo agora
 Nos meus cinquenta.
 E madeirames e telhas
 E escadas, tuas rijezas.

A morte, como a casa, vai aos poucos crescendo e se enriquecendo, a cada novo elemento acrescentado: tijolo, madeira, telha. E mesmo em vida, como sugere o poema, a morte acompanha os seres humanos, e vai crescendo e se fortalecendo. Essa imagem é contrária àquela em que morrer significa o retorno ao pó. Destarte, a morte, como casa em construção, mais uma vez é tida como algo que não está em ruínas, pois é nova e firme, e cresce a cada novo ano de vida de sua interlocutora, pois ainda está sendo erigida sem interrupções, desde o nascimento ela começa a ser erguida silenciosamente. O silêncio da morte não constitui um empecilho para que esta de vez em quando se apresente, para que o homem não se esqueça da sua presença:

Vezenquando te volteias
 Para que eu não me esqueça

Do instante cego

Quando me pedirás
 companhia.
 Eu não me esqueço.
 Te espio de hora em hora.

Mais uma vez aparece na ode a questão da proximidade da morte que de vez em quando rodeia sua futura companheira. Esta que, por sua vez, não se esquece do instante cego em que irá habitar a casa da morte, espiando-a de vez em quando. Uma se mostra, a outra observa, numa relação amistosa. Na ode, a autora não apresenta esse momento como abrupto, a morte não é caracterizada como uma invasora que arrebatará violentamente a vida, ao contrário, pedirá a companhia. Essa forma branda de falar da morte não é a mesma observada nos poemas aqui analisados, onde o desengano apresentado por Quevedo chega a ser, na opinião de muitos críticos, cruel. Para Hilda, a morte é a passagem do terreno para o eterno. O que não está vinculado com a questão religiosa da conversão, não trazendo, portanto, ensinamentos com objetivo de levar o leitor a abandonar as vaidades e os prazeres que se tem em vida para se dedicar ao que é divino. A imagem da casa remete à última e definitiva morada, lugar de recolhimento

definitivo, o qual a interlocutora acredita reconhecer a qualquer momento: “Casa e começo, tua cara/. A qualquer tempo te reconheço”.

“*Da Morte. Odes Mínimas* é um livro construído de modo a se observar a aproximação da morte e as várias reações do sujeito poético a essa aproximação que, no poema acima, é mais entrevista que vista. Mas, nessa cortina que se entreabre, vê-se a construção da morada mortal e os prenúncios do instante mortal. A agonia e a angústia da morte são os motores para a fatura do discurso poético que se abre com força imagética de uma casa lentamente erguida” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 123)

Apesar do raro e diferenciado vocabulário utilizado para tratar da morte e do diferente tratamento do tema, a consciência da precariedade da vida humana e da proximidade da morte é semelhante à observada nos *Poemas Relojeros* de Quevedo. No século XVII alguns objetos inanimados lembravam ao homem a sua condição de pó. Nas odes de Hilda a morte está em todos os lugares, como exemplifica a ode XIII, que aponta que a morte está: “Fundada, no mais profundo do osso./ Fina, na tua medula/ No teu centro-ovo”. Estando, deste modo, em uma situação central na vida humana, presente não de modo superficial, mas sim de maneira profunda e marcante, além de presente sempre. “Paciente, colada às pontes/ Onde devo passar atada aos pertences da vida./ Em tudo és e estás.” Para Lima (2008, p. 30), outros poetas de digladiaram com esse tema produzindo resultados diversos. Como esse é um tema de risco, o poeta que o desenvolve tem de tomar cuidado a fim de não cair no senso comum, repetindo o que outros já disseram e pouco acrescentando à sua tradição. O que não é o caso de Hilda Hilst em *Da morte. Odes mínimas*, onde, ainda segundo o autor imediatamente supracitado, a visão poética apresentada dá um impulso novo à tradição lírica, propiciando um segmento temático plenamente desenvolvido em outras tradições poéticas. A poeta, com um trabalho todo diferenciado com a linguagem, aborda o tema de forma distinta do que muitos vinham fazendo, criando imagens diferentes, que perpassam pelo amor, erotismo, sedução e até pelo tom de brincadeira, matizando-o com cores inéditas, apresentando uma consciência bastante acentuada da morte que se inicia desde o momento em que nascemos, construindo sua casa e tecendo suas teias. Identificando-a em locais diversos, o que não a impediu de tratar o tema de forma descontraída e com bastante humor, o que, entre outros trabalhos, fez do seu nome um dos principais na literatura contemporânea.