

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

**JOSÉ FERNANDO SALES GONÇALVES**

**RETRATO E MEMÓRIA: A ARTE DO RETRATO POÉTICO  
DESCRITIVO NA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XVII**

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA  
ABRIL DE 2020

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

**JOSÉ FERNANDO SALES GONÇALVES**

**RETRATO E MEMÓRIA: A ARTE DO RETRATO POÉTICO  
DESCRITIVO NA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XVII**

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.

Área: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira.

VITÓRIA DA CONQUISTA - BA  
ABRIL DE 2020

G627r

Gonçalves, José Fernando Sales.

Retrato e memória: a arte do retrato poético descritivo na poesia portuguesa do século XVII. / José Fernando Sales Gonçalves – Vitória da Conquista, 2020. 234f.

Orientador: Marcello Moreira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2020.

Inclui referências: F. 222 - 234.

1. Poesia Portuguesa – Retrato poético. 2. Memória e poesia. 3. Retórica. 4. Poética. I. Moreira, Marcello. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós- Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

CDD: 869.12

Catalogação na fonte: Juliana Teixeira de Assunção – CRB

5/1890 UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Portrait and memory: the art of descriptive poetic portrait in 17th century Portuguese poetry.

Palavras-chaves em inglês: Poetic portrait; Memory; Rhetoric; Poetic.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (presidente), Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (titular), Profa. Dra. Sheila Moura Hue (titular).

Data da defesa: 30 de abril de 2020.

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

**JOSÉ FERNANDO SALES GONÇALVES**

**RETRATO E MEMÓRIA: A ARTE DO RETRATO POÉTICO  
DESCRITIVO NA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XVII**

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.

Data da aprovação: 30 de abril de 2020.

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr. Marcello Moreira  
(presidente)  
Instituição: UESB

Ass.:



Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva  
Instituição: UESB

Ass.:



Profa. Dra. Sheila Moura Hue  
Instituição: UERJ

Ass.:



## AGRADECIMENTOS

À coordenação, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa concedida, sem a qual essa pesquisa não seria possível.

Ao professor Marcello Moreira, pelos preciosos ensinamentos e pelo exemplo de vida intelectual, dedicada e honesta.

Às professoras que fizeram parte da banca de defesa, Sheila Moura Hue e Edvania Gomes da Silva, pela leitura aguda do texto e pelas contribuições inestimáveis. Também, ao professor Ricardo Martins Valle, participante da banca de qualificação, pelas preciosas orientações.

À minha esposa, Enira Roberth, pela dedicação e todo amor – meu porto seguro em todas as horas. Meu tempo tornou-se mais lindo e prazeroso ao lado de tão amável pessoa.

À minha família: minha mãe, Elita Dias, pela dedicação, incentivo e força; meu pai (*in memoriam*), José Rodrigues, pela educação moral, e minha avó (*in memoriam*), Noelza, que, mesmo não estando mais presentes, fazem parte daquilo que me faz forte; meus irmãos pela força; e meus amigos: sempre queridos e amáveis – principalmente William Santos Teixeira pela leitura e ajuda na formatação do texto.

A Deus, pela sua excelsa graça e fortaleza. Sem a força d’Ele esses agradecimentos não seriam feitos, nem a dissertação produzida.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar a relação entre memória e poesia nas práticas letradas seiscentistas a partir dos poemas do gênero *retrato descritivo* encontrados na coletânea poética *A Fênix Renascida*. Propõe-se aqui que os poemas genericamente intitulados “retrato” emulam os *retratos pictóricos* pela aplicação, na composição, de procedimentos retóricos e poéticos, que visam produzir no discurso verbal os efeitos visivos da pintura. Bastante produtiva na poesia palaciana portuguesa do século XVII, a arte do retrato descritivo, assim como a da pintura, é usada como procedimento técnico discursivo para cristalizar e perpetuar a memória dos “melhores” do reino: imagem exemplar para posteridade. Assim, o retrato da dona é considerado nesta pesquisa como um lugar agenciador de memória que resiste aos efeitos ferozes do tempo, ou, conforme a tópica horaciana difundida largamente na Europa, um *monumentum aere perennius*. Ademais, temos em vista que as relações entre memória, poesia e política nos retratos seiscentistas manifestam-se pelo elogio da dona, que, substancializando no seu corpo a hierarquia política, celebra os “melhores” de Portugal, isto é, aqueles dignos de serem lembrados pelas gerações futuras.

**Palavras-chave:** Retrato Poético; Memória; Retórica; Poética.

## ABSTRACT

This research proposes to investigate the relationship between the memory and the poetry in the literate practices of the XVIIth Century from the *descriptive portrait* poems found in the poetic collection *Phoenix Reborn (Fênix Renascida)*. The assumption is that the poems generally named “portrait” emulate the *pictorial portrait* by the application in the composition of the rhetoric and poetic procedures that aim to produce in the oral discourse the visual effects off the painting. Very productive in 17th Century Portuguese palace poetry, the art of descriptive portrait, like that of painting, is used as a technical discursive procedure to crystallize and perpetuate the memory of the “best” of the kingdom: an exemplary image for posterity. Thus, the portrait of the dame is considered in this research as an agency place of memory that resists the ferocious effects of time, or, according to the horaceous topic widespread in Europe, a *monumentum aere perennius*. Furthermore, the relationship between memory, poetry and politics in 17th century portraits is shown by the praise of the dame, who, substantiating her political hierarchy in her body, celebrates the “best” of Portugal, that is, those worthy to be remembered by future generations.

**Keywords:** Poetic portrait; Memory; Rhetoric; Poetic.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES</b> .....	8
1. DO PICTÓRICO AO POÉTICO.....	17
1.1 MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO DO INDIVÍDUO E TIPOLOGIA NO RETRATO PICTÓRICO.....	18
1.2 A REPRESENTAÇÃO TIPOLÓGICA DA DONA NOS TRATADOS DE PINTURA.....	47
1.3. <i>UT PICTURA POESIS</i> : A RELAÇÃO ENTRE PINTURA E POESIA NOS TRATADOS DE PINTURA. ....	64
<b>2. OS PROCEDIMENTOS RETÓRICOS E POÉTICOS NA COMPOSIÇÃO DO RETRATO</b> .....	83
<b>3. A MEMÓRIA DOS LUGARES: A TRADIÇÃO DA DESCRIÇÃO DA DONA</b> .....	121
<b>4. “EXEGI MONUMENTUM AERE PERENNIUS”: OS ENGENHOSOS MONUMENTOS POÉTICOS</b> .....	151
4.1 MEMÓRIA E PODER NAS REPRESENTAÇÕES POÉTICAS DA <i>FÊNIX RENASCIDA</i> .....	151
4.2 O RETRATO POÉTICO DA DONA E A REPRESENTAÇÃO DOS “MELHORES” DE PORTUGAL .....	169
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	219
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	222



## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Esta dissertação tem por objetivo a apresentação dos resultados de pesquisa acerca das relações entre memória e retrato poético na coletânea de poesia seiscentista *A Fênix Renascida, ou Obras Poeticas dos melhores Engenhos Portuguezes*, publicada em Lisboa entre 1716 e 1728, aumentada e corrigida posteriormente pela segunda edição, em 1746. O estudo foi desenvolvido sob a orientação do Prof. Dr. Marcello Moreira, do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DELL), no programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Os poemas aqui estudados fazem parte de um conjunto de textos denominados genericamente de “barroco”. Esse termo, estranho aos escritos do século XVII<sup>1</sup>, é herdeiro da tradição idealista da historiografia da arte do século XIX, principalmente das ideias formuladas por Heinrich Wölfflin no seu livro *Renascimento e Barroco*, em 1888. Arnold Hauser, na sua *História Social da Arte e da Literatura*, lembra que Wölfflin desenvolveu seu sistema analítico da história da arte a partir de um esquema de cinco pares de conceitos, nos quais as características do “clássico” são opostas às qualidades do “barroco”. Assim, temos as seguintes categorias opositivas: linear/pictórico; plano/recessão; forma fechada/forma aberta; clareza/ausência de clareza; multiplicidade/unidade (HAUSER, 1998, p. 445)<sup>2</sup>. Conforme o modelo proposto pelo crítico suíço, a arte “barroca” seria definida a partir das categorias: *pictórico, recessão, forma aberta, ausência de clareza, unidade*, explicadas por Alfredo Bosi nos seguintes termos:

*Pictórico* inclui “pitoresco” e “colorido”; *profundo* implica desdobramento de planos e de massas; *aberto* denota perspectivas múltiplas do observador; *uno* subordina, por sua vez, os vários aspectos a um sentido; *clareza relativa* sugere a possibilidade de formas de expressão esfumadas, ambíguas, não finitas (BOSI, 2013, p. 33).

<sup>1</sup> O termo no tempo de produção dos retratos nada tem a ver com “período” ou “movimento” artístico e literário, antes é usado para designar uma pérola irregular. O termo é assim definido no *Vocabulário Portuguez, & Latino* do padre Rafael Bluteau: “Barrôco. Perola tosca, & desigual, que nem he comprida, nem redonda. *Unio, diversæ ab rotunda, & turbata in figuræ*” (BLUTEAU, 1712, p. 58).

<sup>2</sup> Segundo o historiador húngaro, “A busca do “pictórico” – quer dizer, a dissolução da forma linear, firme e plástica, em algo movente, adejante e incapaz de ser apreendido; a obliteração de fronteiras e contornos, para gerar a impressão de ilimitado, de incomensurável e de infinito; a transformação do ser estático, rígido e objetivo em um vir-a-ser, uma função, uma interdependência entre o sujeito e o objeto – constitui a base da concepção de Wölfflin do barroco” (HAUSER, 1998, p. 446).

Essas categorias propostas por Wölfflin, segundo João Adolfo Hansen, são ampliadas e aplicadas analogicamente a outras artes do século XVII, como as belas letras (HANSEN, 2006, p. 17). Nesse caso, a poesia seiscentista passa a ser classificada unitariamente por meio de rótulos idealistas, dedutivos e fechados, passando a significar em sua totalidade “literatura barroca”. Usado acriticamente pelas histórias da arte e histórias literárias, o apriorismo do esquema wölffliano produz uma interpretação idealista “que generaliza as categorias neoclássicas para fundamentar as avaliações da poesia seiscentista como “excesso”, “jogo de palavras”, “alambicamento”, “artificialismo”, “formalismo”, “niilismo temático”, “afetação”, “formalismo” e mais anacronismos” (HANSEN, 2002, p. 26). Pelas lentes dessas categorias idealistas, as representações letradas seiscentistas são rotuladas como poesia de “mau gosto”, pois “confusas” e “irracionais”, enfim, poesia *culterana*. Aliás, esse termo é de extrema relevância para pensarmos o processo de desqualificação da poesia seiscentista, já que se refere ao estilo gongórico de produção poética, imitado vastamente nas letras luso-brasileiras.

Entre os séculos XVIII e XIX, a poesia de Luís de Góngora y Argote torna-se menosprezada na literatura espanhola, classificada pela crítica como “obscura”, “pedante” e “afetada”. Pedro Díaz de Rivas, por exemplo, diz que a obra do poeta espanhol era condenada por alguns pontos específicos: as muitas palavras peregrinas; os tropos frequentíssimos; a obscuridade de estilo; a dureza de algumas metáforas; algumas hipérboles e exageros grandes; a redundância ou cópia demasiada no dizer; etc. (RAMOS, 2008, p. 14). Por extensão, a obra de Góngora passa a ser usada para classificar toda poesia do século XVII, rotulada pejorativamente como poesia de mau gosto, caluniada e desprezada pela crítica, a ponto de grande parte dos seus autores serem obliterados dos manuais de história literária.

A rejeição ao poeta das *Soledades* é também aos poetas que o imitam. Nesse sentido, não se pode deixar de destacar que a poesia reunida na *Fênix Renascida* é resultado das recolhas conduzidas por eruditos setecentistas e refere-se ao tempo em que havia uma predominância do modelo gongórico de produção. Ao modo de Espanha, em Portugal a obra dos seiscentistas começa a ser desqualificada no século XVIII, a partir das reformas da cultura patrocinadas pelo Marquês de Pombal, que combatiam “o aristotelismo das instituições de ensino controladas pelos jesuítas” (HANSEN, 2002, p.

22)<sup>3</sup>. Aqui, é importante lembrar que a segunda edição da *Fênix Renascida* foi “publicada” no mesmo ano em que Luís António Verney escreveu o *Verdadeiro método de estudar*, “a mais rígida condenação da poesia gongórica já produzida em Portugal” (PÉCORA, 2002, p. 11). Nesse sentido, Hansen salienta que Verney e Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, “sistematizaram a crítica à poesia do século XVII, propondo principalmente que é falha de juízo e que tem a fantasia depravada” (HANSEN, 2002, p. 23)<sup>4</sup>; o segundo desses autores classificou as metáforas de Góngora, usadas em *Fábula de Polifemo e Galateia*, como “sofismas”, ou seja, enganosas, e o seu uso arruinava a fantasia poética, sendo permitidas apenas em composições cômicas onde os conceitos falsos causam riso. A poesia de Góngora, e, conseqüentemente, a daqueles que seguem o seu modelo de produção, por ser falsa, vai de encontro à beleza poética, que está fundada na verdade, e por isso deve ser queimada para tornar-se clara ao entendimento. A alusão ao fogo, segundo Hansen, “constitui Góngora como judeu e invoca o Santo Ofício da Inquisição para dar conta da sua heresia poética” (HANSEN, 2002, p. 40). Diante da veemente crítica dos opositores, a *Fênix* surge como um projeto setecentista “de defesa da pertinência e da relevância do modelo poético vigente na Península no século anterior” (PÉCORA, 2002, p. 11). Essa defesa aparece de forma clara no poema introdutório e na dedicatória da compilação poética, defendendo a poesia contra os ataques dos contemporâneos que “confundiam ignorância e discrição, falta de saber com propriedade elocutiva” (PÉCORA, 2002, p. 11-12).

Segundo Hansen, as categorias neoclássicas de “verdade”, “racionalidade”, “naturalidade” e “clareza” encontradas na crítica portuguesa do século XVIII “foram apropriadas nas histórias literárias do século XIX, que constituíram o cânone das literaturas nacionais em Portugal e no Brasil, sendo mantidas como um impensado crítico no século XX, quando a poesia do século XVII passou a ser classificada como ‘barroco’” (HANSEN, 2002, p. 24). No caso brasileiro, a história e a crítica literárias foram formadas no século XIX com base em pressupostos romântico-nacionalistas, como se pode notar no programa de “invenção da nacionalidade” brasileira, do Instituto

---

<sup>3</sup> Nos séculos XVI e XVII, como aponta Hansen, “A prática da poesia localizava-se [...] no centro do poder, a Corte, e dos saberes, a Universidade, e na extensão de ambas, as academias. Frequentemente, a poesia era feita também em conventos, onde a reclusão antes social que sexual das freiras, muitas vezes provenientes da nobreza, facultava as trocas simbólicas com o exterior” (HANSEN, 2002, p. 26-27).

<sup>4</sup> Hansen aponta que a obra dos poetas do século XVII começou a ser desqualificada em Portugal com o início das reformas da cultura, patrocinadas pelo Marquês de Pombal (Sebastião de Carvalho e Melo). “As reformas combatiam o aristotelismo das instituições de ensino controladas pelos jesuítas e as letras do século XVII foram então associadas ao “doloso systema de ignorancia artificial” que teria caracterizado as práticas da companhia de Jesus [...]”. (HANSEN, 2002, p. 22).

Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), no qual Januário da Cunha Barbosa era o responsável pela reunião dos textos literários. Nessa concepção, a literatura é lida como expressão da nacionalidade, um espelho do espírito de um povo, pelo qual se conhece a identidade nacional<sup>5</sup>. Logo, os manuais só retomam os poemas coloniais em que há “prenúncios nativistas” ou manifestações da “nacionalidade brasileira”, como é o caso exemplar de Gregório de Matos, poeta que, segundo a crítica romântica, apresenta um retrato completo do Brasil seiscentista, lampejos de uma nacionalidade que viria a ser no século XIX com os autores românticos. Enfim, os anacronismos que envolvem a leitura equivocada da poesia do século XVII podem ser resumidos nas palavras de Hansen, na seguinte passagem:

Quando classificam as representações coloniais com a noção de “barroco”, a grande maioria dos estudos artísticos e literários brasileiros mantêm os pressupostos românticos e nacionalistas de conceituação do tempo histórico herdados do século XIX. Ignoram o conceito metafísico de tempo que fundamenta as representações coloniais e o substituem pelo conceito evolutivo de progresso liberal ou de contradição dialética do tempo histórico do contínuo iluminista. Interpretam as representações coloniais como se em seu tempo elas conhecessem categorias liberais e marxistas, como as de etapa, progresso, evolução, indivíduo, psicologia, expressão, influência, classe, ideologia, livre-concorrência, direitos humanos, direitos autorais, plágio, originalidade etc.; com isso, os estudos eliminam as categorias metafísicas, teológico-políticas e jurídicas que definem a colônia e os súditos coloniais como membros de um corpo místico subordinado ao rei português. Assim, a instituição retórica que modela todas as práticas simbólicas coloniais ou é desqualificada pelo positivismo ou simplesmente ignorada e seus padrões miméticos de representação caudatários do aristotelismo e da latinidade, são substituídos por critérios estéticos expressivos, que generalizam transitoriamente o valor das categorias artísticas iluministas, românticas, positivistas, modernas e pós-modernas (HANSEN, 2008, p. 2).

Passando ao largo dessas classificações generalizantes, de pressupostos ideológicos, românticos e nacionalistas, buscamos nesta dissertação estudar os retratos poéticos a partir dos manuais retóricos e poéticos que regravam as representações letradas no século XVII, buscando identificar os procedimentos que constituem o texto

---

<sup>5</sup> Souza salienta que “a aliança entre história da literatura e ideologia nacionalista constituiu providência conceitual fundadora da disciplina, que se define exatamente pela assunção da concepção romântica de literatura como expressão da nacionalidade. A configuração de seu objeto, portanto, parte de premissa central do Romantismo: cada nação se distingue por peculiaridades físico-geográficas e culturais, sendo a literatura especialmente sensível a tais peculiaridades, do que deriva sua condição de privilegiada parcela da cultura, funcionando à maneira de um espelho em que o espírito nacional pode mirar-se e reconhecer-se” (SOUZA, 2006, p. 98).

poético. Como afirma Hansen: “é a especificidade histórica das práticas de representação do século XVII” que interessa, ou seja, “a especificidade de seus condicionamentos materiais e institucionais, de seus códigos linguísticos e bibliográficos, de seus padrões retórico-poéticos e de suas doutrinas teológico-políticas” (HANSEN, 2006, p. 31). Desse ponto de vista, a pesquisa constitui-se como um trabalho de reconstrução “arqueológica” da particularidade das representações letradas, evitando classificações dedutivas e fechadas das épocas e estilos, como “o Barroco”. Nesse caso, torna-se imprescindível que a metodologia adotada corresponda à necessidade de conhecimento do objeto, ou melhor, que forneça os instrumentos necessários para sua reconstrução. Assim, o estudo dos retratos poéticos reunidos na *Fênix Renascida* demanda uma pesquisa nos campos da poética e da retórica, o que implica a leitura de um abrangente conjunto de manuais para, se possível, recuperar os princípios doutrinários que regravam a prática de composição dos poemas, correlacionando doutrina e prática compositiva, ao se analisar os retratos, para ver em que medida neles os princípios doutrinários eram ou não atualizados. Sendo assim, valemo-nos de tratados que versam sobre a retórica, a pintura e a poética, como os de Aristóteles, Horácio, Hermógenes, Cícero, Alberti, Firenzuola, Pino, dentre outros. Ademais, consultamos livros, artigos científicos, revistas e ensaios que falam sobre a produção poética e a organização política e social do Antigo Regime, principalmente os estudos de João Adolfo Hansen, Marcello Moreira, Roger Chartier, Adma Muhana, Alcir Pécora e Maria do Socorro Fernandes de Carvalho.

É válido dizer que, ao adotarmos uma leitura retórica dos poemas, afastando-nos dos pressupostos críticos do século XIX, não analisaremos o retrato como uma reprodução fiel do real através da poesia, nem como uma descrição realista<sup>6</sup> de objetos externos, reflexo de uma realidade empírica. Pressupomos que a composição não é feita numa perspectiva de expressão psicológica do sujeito, escrita a partir de uma visão particular, ou mera inspiração poética, romântica e sentimental, que retrata a amada em conformidade com os afetos inerentes à alma, mas é um procedimento guiado por determinações convencionais e históricas previstas nos códigos de conduta, que

---

<sup>6</sup> Ao falar da sátira atribuída a Gregório de Matos, Hansen conclui que ela não é realista, como afirma a crítica brasileira tradicional, mas é inventada retoricamente. Aplicando essa assertiva ao poema do gênero retrato, pois também segue os mesmos procedimentos retóricos e poéticos de composição, podemos dizer que ele não é realista e que “não imita a empiria nem reflete nenhuma infraestrutura, mas encontra a realidade de seu tempo como prática discursiva também real, que aplica tópicos, verossimilhanças e decoros partilhados assimetricamente por sujeitos de enunciação, destinatários textuais e públicos empíricos” (HANSEN, 2006, p. 18).

constituem o sentido daquilo que é verossímil ao gênero. Ademais, a dama descrita não é um sujeito empírico, inspiração tangível do poeta, e nem o quadro é anterior ao discurso, objeto palpável no mundo real. Aquela é um tipo social construído pelo autor por meio de uma abstração poética, colocando em cena a figuração dos caracteres por meio da noção de verossimilhança; esse é fictício, criado no momento da escrita, através da aplicação de lugares-comuns do elogio de pessoa.

A pesquisa constitui-se de um *corpus* de poemas intitulados genericamente de “retrato”. No entanto, é importante ressaltar que nem todos os poemas selecionados por nós serão estudados e analisados detalhadamente nesse trabalho, uma vez que se trata de um número considerável de textos, o que demandaria uma pesquisa mais ampla. Por isso, selecionamos dois *Romances* contidos na *Fênix Renascida*, o “Retrato” de Márcia e o “Retrato Por títulos”, esse atribuído a um poeta anônimo, e aquele atribuído a Jerónimo Bahia, poeta muito célebre em seu tempo e autoridade na produção de retratos líricos. A leitura detalhada dos dois poemas nos possibilita momentos distintos de análise: primeiro, é possível observar os procedimentos retóricos e poéticos usados na descrição, e como os *lugares-comuns* de pessoa do gênero epidítico são aplicados na amplificação da beleza da dona; segundo, é possível observar como o poeta relaciona o retrato em louvor à dona com os títulos de nobreza dos “melhores” do reino, perpetuando, pelo poema, uma memória elogiosa do Estado Monárquico Português do século XVII.

Analisando esses retratos poéticos retoricamente, foi possível levantar algumas hipóteses em torno do nosso objeto. Em primeiro lugar, partimos do pressuposto de que os retratos poéticos, como o que nos propomos estudar, emulam o retrato pictórico; para isso, os poemas devem ter sido produzidos pela aplicação das técnicas de descrição de seres e coisas, próprias da *Ekphrasis* antiga, e que devem ter como uma de suas características dominantes a *enargeia*, ou *vividez*, que os latinos traduziram como *illustratio* ou *evidentia*. Nesse caso, a alusão a um retrato pictórico anterior à escrita feita pelo narrador da descrição tem como objetivo estabelecer uma relação de verossimilhança no poema, que leva o público a crer na existência de um quadro anterior ao discurso que será elogiado por ter sido pintado com perspicuidade, no entanto, a descrição é *falsa fictio*, emulação verbal que compete com a pintura. Em segundo lugar, acreditamos que os poetas apropriam-se de tópicos epidíticos de tipo elogioso para compor o retrato elogioso da dona, com a finalidade de produzir uma memória duradoura que serve de exemplo para as gerações futuras. Em terceiro lugar,

ao relacionar o retrato elogioso da dona com os títulos de nobreza de Portugal, o poema institui uma memória perene de determinados caracteres e estabelece, através da seleção dos agentes, um modelo previsto pelos códigos de conduta que deve ser seguido. Nesse sentido, os poemas são entendidos como lugares de cristalização e preservação da memória, mais duradouros do que o bronze: *exegi monumentum aere perennius*.

Não se pode deixar de destacar nessas linhas que, apesar de reconhecermos que o retrato está inserido dentro de uma prática cultural regrada por preceptivas que norteiam aquilo que é adequado a cada gênero, consideramos que os poemas não estão limitados a um período cronológico, fechado e reduzido a classificações dedutivas de épocas e estilos, compondo uma universalidade estética, mas estão inseridos na longa duração de um costume poético marcado por descontinuidades e regularidades “que restringem a produção dos discursos” (CHARTIER, 2002, p. 125). Assim, a tradição poética não é uma totalidade ou uma continuidade reduzida a padrões homogêneos de produção, pelo contrário, ela é fruto das diferentes práticas sociais e das variadas apropriações dos códigos retóricos e poéticos.

Essa distensão entre preceptiva e práticas é perceptível nas *Institutiones Oratorias* de Fábio Quintiliano, quando o autor considera que as regras da oratória podem variar de acordo com o uso – diferentemente de outros retores que apresentavam uma sequência de leis como normas invioláveis, seguindo-as ao pé da letra como escravos, ao passo que o desvio da ordem pré-estabelecida era considerado um delito. Quintiliano destaca que o assunto, as circunstâncias e a necessidade fazem variar e mudar as regras, assim, “la principal regla es el tino, y juicio del orador, el que le dirá como, y cuándo debe mudarlas” (QUINTILIANO, 1916, Tomo I, p. 108). Para o autor, as regras retóricas não são invioláveis, como se fossem uma lei ou um decreto do povo, mas são passíveis de mudança a depender da utilidade. Mesmo não negando a observância das regras retóricas, pois elas são úteis, de forma contrária não seriam dadas, Quintiliano salienta que “si la utilidad pide, que las quebrantemos, debe ser ella más atendida, que todos los maestros del mundo” (QUINTILIANO, 1916, Tomo I, p. 109). Assim, o orador deve se nortear pela conveniência das circunstâncias, pois às vezes convém mudar a ordem natural das partes do discurso que prescreve a retórica, semelhante às pinturas e às estátuas nas quais não se guarda a mesma disposição do traje, postura e ar do corpo (QUINTILIANO, 1916, Tomo I, p. 109)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Exemplificando a variação do uso das regras na estátua e na pintura, Quintiliano ressalta que: “Un cuerpo recto tiene poca hermosura, y más si tiene el semblante vuelto á quien mira la figura, si están los brazos

É possível destacar, portanto, que não é razoável estabelecer uma unidade entre a teoria e a prática, como se a prática fosse sempre um reflexo exato da teoria – como diz Pécora: “paráfrases de manuais de retórica não dão conta dos sentidos específicos dos objetos” (PÉCORA, 2018, p. 12). Nesse sentido, quando estudamos os retratos poéticos, não podemos afirmar que os textos são sempre resultados exatos de uma dada doutrina retórica, pois não é possível delimitar no próprio campo da arte do discurso uma unidade global, já que as retóricas são várias, usadas de diferentes maneiras no decorrer do tempo, o que possibilita novas formas e estilos.

Para o estabelecimento de nossa pesquisa, julgamos conveniente principiar com um capítulo em que se apresentam algumas características sobre o retrato pictórico, visto que o retrato descritivo é emulação dele. No primeiro capítulo, intitulado “Do Pictórico ao Poético”, como o próprio título sugere, apresentamos um caminho que parte do retrato pictórico e termina na relação deste com o retrato poético. A jornada está dividida em três partes. A primeira, “Memória, representação do indivíduo e tipologia no retrato pictórico”, apresenta uma discussão sobre a arte do retrato pictórico, com vistas a entender o seu funcionamento artístico nas Cortes europeias. Na ocasião, procuramos destacar a capacidade do retrato pictórico em eternizar os traços físicos dos soberanos da Antiguidade, preservando a imagem deles como exemplo para as gerações vindouras. Nesse passo, relacionamos esses mecenas com os comitentes que financiavam as obras de arte entre os séculos XIV e XVII, no intuito de destacarmos a relação entre pintura e perpetuação do poder político. Analisando os “retratos de corte”, produzidos para atender às novas exigências dos imperadores, soberanos, príncipes, eclesiásticos e laicos (CASTELNUOVO, 2006, p. 54), compreendemos que o retrato pictórico não só representa os traços fisionômicos dos indivíduos, mas também um *ethos* que manifesta a posição política. Desse modo, na segunda parte do capítulo, “A representação tipológica da dona nos tratados de pintura”, buscamos expor as regras de representação da figura humana contidas nos tratados de pintura produzidos no século XVI. Mais especificamente, procuramos observar os lugares-comuns pictóricos prescritos para representação da dona, a fim de, posteriormente, compreender como

---

caídos, y juntos los pies, y todo él está derecho como una estaca. Aquella inflexión de miembros, ó movimiento, digamos así, es el que da aptitud, y alma a la estatua. Por eso á las manos no les damos la misma postura; y variamos los semblantes de mil maneras. Hay estatuas, que están en ademán de echar á correr, y acometer otras sentadas, ó recostadas; unas desnudas, y otras con ropaje: y algunas de las dos maneras [...]. Es gala de la pintura, que se descubra todo el rostro; y con todo eso Apeles pintó á Antígono de perfil, para ocultar la falta de uno ojo. ¿Y no tenemos lo mismo en la oración? Cosa hay, que deben ocultarse, ó á lo menos no deben ponerse á la vista, porque es imposible pintarlas al vivo con toda su valentia” (QUINTILIANO, 1916, TOMO I, p. 109-110).



esses lugares são usados na emulação verbal da pintura. Na terceira e última parte, “*Ut pictura poesis*: a relação entre pintura e poesia nos tratados de pintura”, como indica o título, apresentamos uma discussão sobre a relação entre pintura e poesia nos tratados de pintura produzidos no Quinhentos, visto que o retrato poético é um análogo do retrato pictórico, emula-o a partir da proposição horaciana do *ut pictura poesis*, tópica amplamente repetida nos escritos sobre a arte da pintura. A partir dessa relação, é possível observar que tanto a pintura como a poesia, como artes da imitação, utilizam os mesmos procedimentos retóricos, porém por modos e meios diferentes.

No segundo capítulo, intitulado “Os procedimentos retóricos e poéticos na composição do retrato descritivo”, apresentamos os procedimentos retóricos e poéticos usados na composição dos poemas para emular os aspectos visivos da pintura. Partimos da ideia de que o retrato poético emula o retrato pictórico pelo uso de procedimentos de composição próprios das *descrições*, aplicando aos poemas elementos retóricos que dão clareza ao discurso. É importante destacar que, embora recorra a esses artifícios para tornar o discurso visível ao leitor/ouvinte, o retrato poético não é uma pintura, mas sim uma emulação dela, por meio da *técnica ecfástica*, pois, como bem sublinha Hansen, “o discurso que fala sobre a pintura não é a pintura, mas [...] a emula, ou seja, compete com ela, imitando seus procedimentos” (HANSEN, 2014, p. 77). Para entendermos melhor o processo de composição dos poemas, apresentamos alguns conceitos retóricos e poéticos que contribuem para que a descrição seja verossímil e evidente, como a *ekphrasis*, a *enargeia* e a *metáfora*, a partir de manuais de retórica de autores gregos da segunda sofística, denominados *Progymnasmata*, e de autores latinos. Com base nesses textos, finalizamos o capítulo apresentando a relação entre *ekphrasis* e *lugar-comum*, para evidenciar a importância da memória artificial no processo de composição dos retratos poéticos.

No terceiro capítulo, “A memória dos lugares: a tradição da descrição da dona”, assinalamos o uso dos *loci a persona* do gênero epidítico na composição dos retratos líricos em louvor à dona. Num primeiro momento, buscamos demonstrar que os lugares-comuns elogiosos são atualizados nos poemas pela imitação das autoridades antigas. Aqui, cabe salientar que os poemas contidos na *Fênix Renascida* são produzidos como emulações de autoridades poéticas que tiveram excelência nos diversos gêneros, ou seja, é uma “poesia de lugares”. Em seguida, apontamos os preceitos e lugares-comuns que incidem sobre a produção do retrato poético nos diferentes períodos da história,

destacando momentos importantes de sedimentação de tópicos usadas na composição da poesia lírica seiscentista.

No quarto e último capítulo, “*Exegi monumentum aere perennius: os engenhosos monumentos poéticos*”, dedicamo-nos à análise dos retratos poéticos compostos retoricamente pelos artífices do século XVII, evidenciando a relação entre poesia e memória. O capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, “Memória e poder nas representações poéticas da *Fênix Renascida*”, demonstramos que a coletânea poética na qual se encontram os retratos é um projeto de memória que visa cristalizar e perpetuar a memória do Estado Monárquico Português. Assim, propomos uma breve análise dos textos introdutórios da *Fênix Renascida*, pois a partir deles podemos compreender a motivação e a razão da compilação e, conseqüentemente, relacionar poesia, memória e política nas práticas letradas do Antigo Regime. Na segunda parte, “O retrato poético da dona e a representação dos ‘melhores’ de Portugal”, selecionamos dois retratos da *Fênix Renascida* para análise. Inicialmente, retomamos os procedimentos poéticos e retóricos para demonstrar como os poetas se valem deles para compor os retratos poéticos, bem como as *tópicas* elogiosas para “pintura” da dona. Em última análise, apresentamos a relação entre as *tópicas* elogiosas da dona e os *títulos* de nobreza de Portugal, relação que eterniza por meio do poema a memória dos “melhores” do reino.

As discussões desenvolvidas nos quatro capítulos da dissertação conduzem às “considerações finais” do trabalho que, assim como o título escolhido para introdução, são preliminares, pois a pesquisa é resultado de uma reflexão incipiente, uma vez que é tarefa árdua e vasta relacionar cultura letrada e memória a partir dos retratos poéticos produzidos no século XVII.

## **1. DO PICTÓRICO AO POÉTICO**

## 1.1. MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO DO INDIVÍDUO E TIPOLOGIA NO RETRATO PICTÓRICO

O desejo do ser humano de contemplar-se por meio da interpretação da própria imagem parece fazer parte dos mais antigos impulsos da humanidade, aspiração que caracteriza a arte do retrato individual como uma das atividades artísticas mais recorrentes em todos os tempos (FRANCASTEL, 1978, p. 11)<sup>8</sup>. Embora não tenha sido concebido e nem praticado da mesma forma ao longo do seu desenvolvimento, esse gênero artístico parece ter como característica principal a representação do modelo *al naturale*, de forma que por meio do retrato os traços fisionômicos permaneçam na memória vindoura – um triunfo da vida sobre a ação do tempo. Essa necessidade de capturar o instante que passa, eternizando-o por meio de lugares que são agenciadores de memória, é um aspecto costumeiro nas sociedades, entre os Antigos, por exemplo, era grande vitupério morrer e sucumbir com o nome – coisa própria dos animais irracionais – e não deixar representada a glória à posteridade (PINO, 2002, p. 69). Por essa razão, os indivíduos desejavam ser representados, por letra ou imagem, para se tornarem imortais, aspiração propícia do mais alto humor e da mais digna sede<sup>9</sup>. Essa prática social não está relacionada somente à vontade de alcançar a simples *semelhança* mediante a pintura<sup>10</sup>, mas também ao desejo de perpetuação do poder político, pois era usada desde o início para exaltar os grandes feitos praticados pelos soberanos, e, conseqüentemente, para ratificar os poderes constituídos, o que indica a recorrência de certos traços comuns nas imagens dos monarcas, que afirmam e propagam os signos e símbolos de seu poder (CASTELNUOVO, 2006, p. 103).

---

<sup>8</sup> Jacob Burckhardt ressalta que o desejo de se ver representado possibilitou a permanência do retrato em várias culturas diferentes. Assim, “No Ocidente, mesmo durante a decadência da cultura antiga, o retrato foi pelo menos consentido, e jamais deixou de existir a vontade constante de ser figurado, assim como de ver retratos de outros e também de poder possuí-los” (BURCKHARDT, 2012, p. 51).

<sup>9</sup> “[...] a memória do homem é tão mais preclara e louvada, quanto é mais nobre aquela virtude que o torna imortal, por isso ele se sente pago ao fazer os homens cômicos de que ele seguiu a mais nobre, a mais engenhosa a mais alta virtude do mundo. Demonstra também que ele aspirava à sua imortalidade. O que é o mais alto humor, a mais digna sede, que possa conquistar os corações de nós mortais. E todo homem deveria entender a isso acima de qualquer outra coisa” (PINO, 2002, p. 68).

<sup>10</sup> A força poderosa da pintura em conservar a memória daqueles que são retratados, não permitindo que as imagens desapareçam e nem que a voracidade do tempo prevaleça sobre os homens, está intrinsecamente ligada ao desejo do homem em contemplar aquilo que é semelhante – no caso do retrato, a contemplação da própria imagem. Esse desejo é descrito na *Poética* de Aristóteles, quando o filósofo afirma que os homens sentem prazer no que é imitado, ou melhor, ao verem as imagens que apresentam maior grau de semelhança, deleitam-se perante elas, “olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, “este é tal”” (ARISTÓTELES, 1986, p. 107).

No *Trattato dell'arte della pittura* (1585), Paolo Lomazzo destaca que os retratos foram feitos, primeiramente, para imortalizar a memória dos reis, que, tendo vivido bem e governado com justiça os povos, deixavam as suas imagens para que a posteridade, inspirada pela pintura, repetisse muitas vezes os feitos ilustres e as obras gloriosas (LOMAZZO, 1585, p. 431). Essas imagens, além de atestar o poder, tinham um cunho moral, pois moviam os ânimos do público a imitar os grandes feitos praticados pelos homens virtuosos. Portanto, somente aqueles excelentes em virtudes e úteis ao mundo eram dignos de ter a memória guardada para serem exemplos às gerações futuras. Em função disso, nos tempos antigos, só os príncipes e indivíduos virtuosos, ou aqueles que haviam praticado algum feito notável, usavam a arte do retrato para garantir a memória das suas façanhas ilustres e a fama eterna, distinção alcançada por homens como Sócrates, Pitágoras e Esculápio, retratados pela arte destinada aos nobres (LOMAZZO, 1585, p. 431). No seu tratado, Lomazzo aponta ainda que os homens belicosos faziam pintar em seus escudos as vitórias e os feitos realizados, para depois expô-los nos lugares públicos<sup>11</sup>; também era costume dos sábios esculpirem em seus anéis, ou levarem no bolso, as imagens dos seus ancestrais ilustres, para usá-las como protótipo, a fim de não esquecer as obras e proezas realizadas, memória proveitosa atualizada pela pintura – “E di qui ne nacque che tutti i saui teneuano per memoria le imagini de gli antecessori saui, acciò che vedendogli si ricordassero dell'opere loro, & ne pigliassero essemplio” (LOMAZZO, 1585, p. 431)<sup>12</sup>. Observa-se, então, que a visão da pintura não agradava aos olhos somente, por causa da semelhança alcançada, mas também à alma, porque tinha um papel importante de trazer à memória as coisas passadas, ou seja, ela perpetuava imagens e histórias que eram dignas de serem lembradas, para que os indivíduos, ao vê-las, fossem movidos a praticarem ações semelhantes às representadas<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Os retratos eram autorizados pelo soberano, ou pelo Estado, para comemorar os grandes feitos e mostrar ao mundo os costumes. Philippe Nunes, no seu *Arte da Pintura, Symetria e Perspectiva*, destaca dois tipos de retratos usados com essas finalidades: o primeiro diz respeito às “*Iconicas Images*”, isto é, aos retratos dos vencedores dos jogos Olímpicos. Era costume na Cidade de Olímpia pintar os retratos daqueles que venciam os jogos três vezes, uma pintura “do tamanho do seu corpo, & muyto ao natural”. O segundo diz respeito às imagens “*Ethicas*”, isto é, às imagens pintadas para mostrar aos indivíduos os costumes e a natureza de cada coisa (NUNES, 1615, p. 39).

<sup>12</sup> “É daqui que nasceram os usos de que todos os homens sábios tinham como memória as imagens de seus antecessores, pois, vendo-os, recordavam-se de suas obras e deles tomavam exemplo” (LOMAZZO, 1585, p. 430, tradução nossa).

<sup>13</sup> “Não só deleyta, & agrada aos olhos a Pintura, mas faz fresca memoria de muvtas cousas passadas, & nos mostra diante dos olhos as historias muyto tempo ha acontecidas. Serve mais a Pintura que vendo pintadas as façanhas, & cazos illustres nos excitamos, & animamos para cometer outros semelhantes como se as leramos em historiadores” (NUNES, 1615, p. 39).

A nobre arte da pintura, segundo Plínio, o Velho, tinha a capacidade de tornar célebres os reis e os povos que eram dignos de ser representados e lembrados pela posteridade. Na sua *História Natural*, o historiador romano informa que os seus antepassados possuíam galerias nas quais se encontravam imagens que registravam e documentavam os feitos praticados, árvores genealógicas com retratos pintados, imagens de filósofos e de homens de “espírito eminente”, perpetuando através dos tempos representações extremamente realistas, nas quais se distinguiram com clareza os traços individuais (PLÍNIO, 1996, p. 318). Assim, também por meio dos retratos as ações nobres daqueles que já haviam morrido, ou se queriam representar, eram perpetuadas para serem exemplos às gerações futuras, já que, sendo imagens de homens ilustres, conduziam o público ao apreço das virtudes<sup>14</sup>. As informações de Plínio sobre os usos da pintura são relevantes, porque por meio delas é possível observar uma intrínseca relação entre pintura e memória, o que, sumariamente, evidencia propriedades importantes que caracterizam o gênero retrato. Inicialmente, a relação se daria entre a representação do indivíduo e a memória, visto que a arte pictórica buscava representar os homens de maneira semelhante ao modelo vivo, de modo que através dos traços físicos impressos na pintura se reconhecesse a imagem do indivíduo representado, o que possibilitava a perpetuação da sua fisionomia na memória<sup>15</sup>. Mediante essa particularidade, o retrato teria a capacidade de presentificação do ausente, colocando-o diante dos olhos pela força divina da pintura<sup>16</sup>. Com a semelhança produzida pela força

---

<sup>14</sup> O retrato individual foi um gênero de pintura bastante praticado entre os antigos. É o que afirma a citação de Plínio, o Velho: “Que se nutrisse outrora amor ardente pelos retratos são testemunhas Ático, o famoso amigo de Cícero, que publicou obra a respeito, e Marcos Varrão que, com tão nobre generosidade, encontrou meios de inserir, na grande produção dos seus livros, os retratos de até setecentas personalidades; ele não permitiu que as imagens deles desaparecessem e que a longa passagem do tempo prevalecesse sobre os homens; tornou-se assim o criador de um privilégio invejado até mesmo pelos deuses, pois não só lhes conferiu a imortalidade, como também os espalhou por todas as terras, de modo que pudessem estar presentes em qualquer lugar” (PLÍNIO, 1996, p. 319).

<sup>15</sup> “L’Vso del ritrarre dal naturale cioè di far le imagini de gli huomini simili à loro, si che da chiunque gli vede siano riconosciuti per quei medesimi; credo io che sia tanto antico, che nascesse in vn punto insieme con l’arte istessa da dipingere, la quale da prima fù ritrouata ad altro che à fare le imagini, cioè i ritratti de grandi huomini come d’Idoli in terra” (LOMAZZO, 1585, p. 430-431). “**O uso do retratar ao natural, isto é, o fazer imagens de homens semelhantes ao modelo, que permite a qualquer um que as vê reconhecê-los como se fossem eles mesmos**, creio que seja prática um tanto antiga, que nasceu no mesmo momento que a própria arte da pintura, a qual foi primeiramente encontrada para com ela se fazer imagens, isto é, retratos dos grandes homens como se fossem ídolos na terra” (LOMAZZO, 1585, p. 430-431, tradução nossa, grifo nosso).

<sup>16</sup> Leon Battista Alberti define essa qualidade da pintura como uma “força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices” (ALBERTI, 2014, p. 95). Ao comentar esse trecho, Leon Kossowitch destaca que o elogio à pintura feito por Alberti no Livro Segundo considera que uma das finalidades desse gênero é “[...] a presentificação do ausente, que se especifica como perpetuação do morto e, ainda, o comover e o agradecer, a ‘recepção’ da eloquência antiga. Também nesta chave, pois se

da pintura, então, não seria possível apenas eternizar o momento presente e garantir a perpetuação da memória, mas também conhecer a disposição do sujeito representado, conhecimento resultante da semelhança, causa do deleite e da instrução do público (ARISTÓTELES, 1986, p. 107). Posteriormente, e de modo simultâneo, a relação se daria entre a representação do ofício político e a memória, pois ao representar o modelo ao natural representam-se também os seus atributos sociais. O ato de retratar, nesse caso, é um artifício destinado à preservação da memória dos poderosos e virtuosos, e, conseqüentemente, à perpetuação do poder. Como procedimento artístico, o retrato atualiza os lugares-comuns da pintura conforme a disposição de cada *ethos*, de modo que, por meio da imagem, se conheça a posição política que o indivíduo ocupa na hierarquia social. Ao fazê-lo, o resultado final da pintura apresenta o indivíduo ornado pelos atributos próprios do seu caráter, imagem que se torna perene por meio do trabalho do artífice. Como propaganda, o retrato expõe um modelo útil ao bem público, para que as gerações futuras saibam o valor dos grandes exemplos do passado e reproduzam seus grandiosos feitos.

Essa dupla relação entre retrato pictórico e memória nos remete a civilizações mais antigas. Pierre Francastel, por exemplo, aponta que as primeiras intenções de representação artística relacionadas ao retrato remetem ao III milênio a. C. entre as primeiras dinastias do Antigo Império egípcio, onde se apresentava nas tumbas a imagem do morto para conservar a sua memória e propagar o seu poder (FRANCASTEL, 1978, p. 12)<sup>17</sup>. No entanto, nosso intuito não é traçar uma história do gênero retrato desde os seus primórdios – isso já foi feito excelentemente por Jacob Burckhardt, *O Retrato na Pintura Italiana* (2012), Pierre Francastel, *El Retrato* (1978), e Enrico Castelnuovo, *Retrato e Sociedade na Arte Italiana* (2006) –; a nós, nas páginas seguintes desse tópico, importa destacar a relação entre memória, representação do indivíduo e tipologia nos retratos pictóricos produzidos na Europa do Ocidente a partir do século XIV. Deixando por ora os diferentes contextos históricos que circundaram a prática retratística – o Antigo Egito; a Grécia; o Período Helenístico; a Roma Antiga; a

---

trata de preservação da virtude, a pintura confirma a piedade, lugar-comum da Antiguidade que o cristianismo encampou, não sem muito sofrimento” (KOSSOVITCH, 2014, p. 52).

<sup>17</sup> Os retratos no Antigo Egito buscavam apresentar uma imagem “ideal” do defunto e livre de toda característica temporal, visto que os faraós reinavam de acordo com o princípio de que o rei era de essência divina. Assim, essas imagens, mais do que capturar os traços fisionômicos do indivíduo, eram destinadas a representar o poder político, afirmando o aspecto divino do soberano (FRANCASTEL, 1978, p. 20-21). Pierre Francastel, no seu livro *El Retrato*, destaca que, nas civilizações antigas, a arte do retrato está ligada a duas motivações fundamentais, que condicionam a sua existência, a saber, “la idea de la superación de la muerte y la del ejercicio eficaz de la función imperial” (FRANCASTEL, 1978, p. 44).

ascensão do Cristianismo; a Idade Média –, daremos maior atenção ao retrato emergente na Itália do século XIV, momento em que há o florescimento da individualidade na pintura, e ao desenvolvimento do gênero nos séculos seguintes, considerando principalmente os retratos dos comitentes expostos nos afrescos e retábulos das igrejas, e posteriormente nas galerias das casas nobres, que estão eminentemente relacionados ao poder político e à perpetuação da memória.

A despeito dos indícios de desenvolvimento da individualidade nos séculos anteriores<sup>18</sup>, os historiadores da arte datam o século XIV como momento que marca a

---

<sup>18</sup> Conforme Georges DUBY, já no século XII há indícios da multiplicação de marcas evidentes das conquistas de uma autonomia pessoal, fruto do crescimento da economia, que aguça no indivíduo a necessidade de ganhar e reter bens para si – “a mobilização das iniciativas e das riquezas suscitou a valorização progressiva da pessoa” (DUBY, 1990, p. 506). Esse processo de valorização da pessoa manifesta-se também na arte, como se pode notar nas imagens do pórtico da catedral de Saint-Lazare d’Autun, onde, por volta de 1125-1135, os entalhadores de imagens receberam instruções dos idealizadores do programa iconográfico para produzir personagens com uma “expressão individual”, afastando-se da abstração. O procedimento de vivacidades das figuras alcança uma etapa decisiva no último terço do século XIII quando a escultura irrompe no retrato. Nesse cenário, as cortes surgem como lugares importantes para o desenvolvimento desse gênero, “precisamente pelo papel que a imagem do soberano podia representar, quer isolada, como figura do poder, quer inserida numa série genealógica que testemunhava a continuidade da dinastia” (CASTELNUOVO, 2006, p. 103). Nos lugares de manifestação do poder, as imagens dos soberanos e dos integrantes das cortes são largamente propagadas, de sorte que no final da Idade Média a Europa é povoada de retratos – inicialmente nas igrejas e capelas, nas quais as famílias conquistavam os seus espaços através das doações, para garantirem um lugar ao lado dos santos protetores (BRAUNSTAIN, 1990, p. 553), mas depois em todos os lugares, como se pode notar na proliferação da effigie do imperador Frederico II e dos retratos dos seus conselheiros, produzidos para serem colocados em locais públicos. Membros importantes das cortes, os papas também contam com uma grande série de imagens. Seus retratos são pintados nas igrejas para mostrar e conservar a ordem sucessória do Apóstolo Pedro, imagens marcadas por um predomínio da tipicidade sobre a autenticidade – não uma anulação completa da individualidade –, como forma de autenticar os lugares sociais. Semelhante ao papel exercido pelas imagens dos soberanos, os retratos dos papas também eram usados como símbolos de poder e domínio: Bonifácio VIII, por exemplo, é acusado de heresia por ter colocado nas igrejas, e fora delas, estátuas de prata à sua imagem, induzindo os fieis a adorá-las. No processo movido pelo rei da França, Felipe, o Belo, o falecido pontífice é acusado de utilizar o próprio retrato para fins de autocelebração, pois as imagens substituíam o modelo representado, afirmando e multiplicando em toda parte a sua presença, “especialmente nos lugares sagrados e importantes, as igrejas, as portas de acesso à cidade”, por isso eram consideradas “elementos substitutivos” que possuíam “uma função mágica, como os antigos ídolos” (CASTELNUOVO, 2006, p. 15). Durante o século XIII, observa-se uma transformação da função e do aspecto da imagem, ou melhor, ocorre uma inversão no campo da retratística: “do retrato típico volta-se ao retrato do indivíduo” (CASTELNUOVO, 2006, p. 18), o que propicia o surgimento de retratos que apresentavam impressionante semelhança fisionômica com o modelo. Essas imagens fazem parte de monumentos funerários, produzidas por meio de um costume artístico muito comum na Idade Clássica: a máscara fúnebre – procedimento que permitia decalcar os traços fisionômicos do defunto. A utilização desse procedimento “tem origem na vontade de conservar uma imagem precisa e verídica dos traços exteriores do modelo, não só de sua vida interior e de seu papel social” (CASTELNUOVO, 2006, p. 20); por conseguinte, não estamos mais diante de imagens que representam apenas a função social do indivíduo, mas também os traços físicos daquele que ocupou um cargo em determinada época. Aby Warburg nos informa que dois séculos mais tarde, principalmente nas oficinas de Andrea del Verrocchio, a prática de fabricar máscaras mortuárias de gesso e estuque adquire finalidades comerciais. Assim, elas eram angariadas pelos florentinos para serem usadas como peças decorativas, ou melhor, para terem as representações fiéis dos antepassados em suas casas. Posteriormente, as máscaras serviam de modelo para que os pintores florentinos pudessem pintar fidedignamente os retratos dos já falecidos (WARBURG, 2005, p. 165).

origem do retrato moderno<sup>19</sup>, principalmente na pintura italiana, onde há um maior interesse pela representação do indivíduo<sup>20</sup>. Dissolvendo as cores da tipicidade que pesavam sobre o individualismo, a arte italiana do século XIV possibilitou o fervilhar de personalidades por meio de retratos em que os rostos representados adquirem feição própria; imagens que se distinguem da forte tipologia que predominou durante os séculos anteriores. É importante destacar que a busca pela *semelhança* e o desenvolvimento do retrato moderno a partir desse período estão ligados ao desejo dos comitentes de serem representados junto aos santos, bem como ao desejo de se tornarem imortais pela força da pintura. Essa crença quase mágica era orientada pela ideia mística de que, colocando o retrato numa igreja ou capela, o doador estaria sob a proteção dos santos e anjos, por isso exigia-se que a pintura fosse fiel ao modelo representado.

A figura do doador piedoso já aparece no começo da era cristã na Dura-Europos, cidade antiga de origem Greco-macedônica, e também nas catacumbas romanas, onde a sua imagem está garantida à margem do conteúdo figurativo da obra doada<sup>21</sup>. Esse costume continua nas primeiras decorações de mosaicos, onde os Papas se apresentam como doadores, mostrando a Cristo ou a Virgem um pequeno modelo da igreja que construíram. Baseando-se nesse exemplo, os indivíduos, ao financiarem uma obra ou a decoração das igrejas, exigiam as suas imagens em meio às representações sagradas. Isso se tornou uma condição para doação, de forma que qualquer pessoa que tinha poder, dispendo de meios financeiros importantes, poderia realizar uma obra piedosa, doando-a à igreja, e, por conseguinte, garantido a sua imagem junto à cena representada (FRANCASTEL, 1978, p. 67). Ao doar um afresco, um retábulo, uma igreja, ou qualquer outra obra em honra aos santos, o doador figurava como “observador” nas cenas representadas; por esse motivo, no século XIV os retratos de contemporâneos são inseridos no mundo das imagens religiosas, históricas, mitológicas e alegóricas<sup>22</sup>. Nesse

---

<sup>19</sup> John Pope-Hennessy salienta que: “En un sentido el retrato en el Renacimiento no es más que una línea divisoria entre el retrato medieval y el retrato como lo conocemos en la actualidad” (POPE-HENNESSY, 1985, p. 9).

<sup>20</sup> Jean Delumeau afirma que “as pesquisas que transformaram a arte europeia entre os séculos XIV e XVII não são só de Itália. Os homens do Renascimento, porém, tiveram a impressão de a Itália lhes trazer uma libertação, uma civilização superior – especialmente porque lhes transmitia os valores, há muito esquecidos, do mundo antigo. Essa impressão não era ilusória” (DELUMEAU, 1983, p. 95).

<sup>21</sup> O oferecimento de um retrato garantia a memória da imagem do doador. Como sublinha Francastel: “el ofrecimiento de un objeto de santidad parecía dar derecho al donante para recordar por medio de su imagen el beneficio que resultaba para la causa de la fe” (FRANCASTEL, 1978, p. 67).

<sup>22</sup> Essa inserção, quando se tratava de imagens em lugares laicos, era feita pelo poder público que comissionava a obra; já no caso dos afrescos e retábulos das igrejas, era feita pelo doador, por “pertencentes a ordens eclesiásticas intencionados em expressar alguma gratidão”, ou mesmo pelo próprio pintor, para angariar proteção dos soberanos (BURCKHARDT, 2012, p. 58).



cenário, Giotto di Bondone<sup>23</sup> apresenta uma nova perspectiva para o gênero, pois ele é o responsável por incluir nas histórias sacras personagens secundários “que parecem ser tirados da vida cotidiana” (BURCKHARDT, 2012, p. 56), o que possibilita um lugar importante para o retrato na pintura sacra italiana, “já que de agora em diante nos retábulos de altar encontram-se colocadas, em primeiro plano ou entre os santos, as figuras ajoelhadas dos doadores” (BURCKHARDT, 2012, p. 57)<sup>24</sup>. Esse procedimento retoma fórmulas antigas fundamentadas nos modelos clássicos, e, conforme Jean Delumeau, ressalta o interesse pela representação do homem, do corpo e da face, característica fundamental no desenvolvimento dos traços fisionômicos do retratado.

Os pintores foram levados a interessar-se pelos traços individuais quando tiveram de representar os doadores a um canto do quadro ou de integrá-los numa <<apresentação>> a um santo – fórmulas estas que sobreviveram por muito tempo: recordemos o grande retábulo de Lisboa onde vemos rei, príncipes, cavaleiros e pescadores a serem apresentados a S. Vicente (DELUMEAU, 1983, p. 92).

Sob a tutela dos doadores, a noção antiga de “Fama” – a Nomeada<sup>25</sup> que desafia o tempo e atravessa os séculos – e a ideia de imortalidade por meio da pintura são retomadas no século XIV. Aplicados à arte, esses conceitos norteiam a prática dos artífices, que, preservando os traços individuais dos representados, pintam cenas históricas e mitológicas, nas quais os doadores figuram ao estilo dos deuses, heróis e imperadores antigos. Embriagados pela glória, os poderosos são celebrados à maneira da Antiguidade<sup>26</sup>: as “entradas” reais eram semelhantes ao costume dos Romanos; os

---

<sup>23</sup> Giotto di Bondone (1267-1337) é figura importante na história da pintura, pois, além de ser um exímio narrador de histórias sacras, é também responsável pelo surgimento da pintura de caráter profano e pelo primeiro exemplo de autorretrato. Ademais, Giotto contribuiu para propagação do retrato em Itália, pois ao retornar a Florença, depois de estadia na França, traz consigo o retrato de um papa – provavelmente Clemente V ou João XXII –, o qual doa ao seu aluno Taddeo Gaddi, e, em seguida, pinta em Verona o retrato de Della Scala, no palácio de Can Grande della Scala (BURCKHARDT, 2012, p. 57).

<sup>24</sup> Segundo Burckhardt, “Nos retábulos de altar, no século XIV, encontram-se retratos de ricos devotos representados como pequenas figuras de doadores ajoelhados; para imortalizar esses traços, o afresco de tema religioso e laico, de fato, satisfaz as exigências do poder e da fama” (BURCKHARDT, 2012, p. 72).

<sup>25</sup> Há uma exaltação da Nomeada, deusa antiga, por meio de representações pictóricas, por exemplo, “Lorenzo Costa representou-a, por volta de 1490, nas paredes da capela Bentivoglio de Bolonha, num carro puxado por elefantes, rodeada de guerreiros, damas e homens ilustres. O tipo romano de Fama, jovem alada a tocar trombeta e com uma coroa de louros na mão, voltou a ser visto nos monumentos: em França, por exemplo, na capela de Anet e na fachada do Louvre de Pierre Lescot” (DELUMEAU, 1984, p. 44).

<sup>26</sup> É importante destacar que a Antiguidade nunca foi esquecida totalmente, mas sim transformada. Nesse sentido, Delumeau aponta que as monjas liam Ovídio, porém em versão moralizada: “No Romance de Tróia ou de Eneias, em certas <<traduções>> de Tito Lívio ou de Valério Máximo, nas miniaturas, os heróis antigos eram cavaleiros e as deusas eram grandes senhoras vestidas à moda de Carlos VI ou de Carlos VII” (DELUMEAU, 1983, p. 95). No entanto, com os humanistas há maior cuidado em encontrar

monumentos e as estátuas eram erigidos conforme os modelos antigos; as pinturas narravam os feitos memoráveis; a glória do doador era amplificada pelos encômios e a memória dele se tornava ainda mais perene a cada obra erigida em seu nome; enfim, o louvor se dava pelas várias artes e costumes, atualizados na vertente cristã. Semelhante aos grandes mecenas da Antiguidade, os comitentes desse período também almejavam a companhia de pessoas de talento intelectual e produtores de memória, pois, em companhia do poeta, do pintor, ou do erudito, eles se sentiam pisando novo terreno: sentiam-se “quase de posse de uma nova legitimidade” (BURKHARDT, 2009, p. 41). Esses artífices eram responsáveis por propagar a glória dos poderosos, principalmente daqueles que financiavam as obras, criando deles a imagem do homem protótipo, aquele que discreto torna-se eterno pelos atos virtuosos.

A virtuosidade nesse contexto é pré-requisito básico para que o modelo seja retratado, assim, também os literatos e artistas ansiavam a glória e a representação por meio da pintura, visto que de acordo com os costumes antigos todos os homens ilustres deviam ser cultuados. Destarte, nas cidades era questão de honra possuir os ossos de celebridades nativas e estrangeiras<sup>27</sup>, ou produzir monumentos em honra aos homens virtuosos – na cidade de Mântua do século XIV, por exemplo, encontram-se moedas com o busto de Virgílio e também uma estátua que pretendia representá-lo (BURKHARDT, 2009, p. 157)<sup>28</sup>. Se durante a Idade Média as cidades se orgulhavam dos seus santos, dos restos mortais e das relíquias que as igrejas continham, no *Trecento* também os homens ilustres, por causa das virtudes que possuíam, mereciam ser lembrados<sup>29</sup>. Nesse caso, é admitido ao cristão o direito de aspirar a sobreviver na

---

uma Antiguidade mais autêntica, ou melhor, os pesquisadores e os colecionadores de manuscritos buscaram conhecer melhor a cultura romana e grega. Por exemplo, à custa dos Médici, João Lascaris fez duas viagens ao Oriente para procurar obras helênicas, voltando com mais de duzentos manuscritos gregos da sua segunda viagem em 1492 (DELUMEAU, 1983, p. 96).

<sup>27</sup> Lourenço, o Magnífico, pede aos habitantes de Spoleto que cedam o corpo do pintor fra Filippo Lippi para a catedral de Florença, ao passo que eles rogam que os poupem disso, pois a cidade não possuía muitos ornamentos e nem relíquias de pessoas famosas. Segundo Burkhardt, as cidades italianas recordavam dos cidadãos e habitantes da Antiguidade: os habitantes de Pádua acreditavam possuir não só os ossos de Atenor, o fundador da cidade, com também os de Tito Lívio (BURKHARDT, 2009, p. 157). Em várias cidades eram celebrados o local de nascimento e o local de morte dos grandes homens, como podemos constatar na celebração ao túmulo de Petrarca, que se tornou lugar predileto de visitação dos habitantes de Pádua.

<sup>28</sup> Phillipe Braunstain aponta que a busca por retratos de pessoas notáveis é “a louca ambição de ressuscitar indivíduos cuja ação e cujas paixões contribuíram, com a multidão de seus contemporâneos, para o destino de uma sociedade. Personagens públicos, cuja imagem pintada ou esculpida atestava o poder ou a reputação, e que ofereciam à visão da maioria aquilo que lhes pertencia propriamente, seu rosto e sua atitude” (BRAUMSTAIN, 1990, p. 547).

<sup>29</sup> Em 1450, no livro *De laudibus Patavii*, Michele Savonarola, panegirista de Pádua, apresenta uma lista de homens ilustres, destacando que: “[...] ‘os homens famosos, que, embora não tendo sido santos,

memória dos homens sem o ônus do pecado da idolatria, o que reforça a busca pela fama e, por conseguinte, pela perpetuação da memória por meio do retrato (DELUMEAU, 1984, p. 44).

No século XV, há um aumento do número de retratos ao natural na pintura histórica e religiosa: afrescos, vitrais, retábulos, murais e painéis estão repletos de rostos que preservam os traços fisionômicos dos doadores<sup>30</sup>. Em retábulos de altar ou em pinturas de devoção doméstica, os comitentes desejavam ser representados junto à *Madonna* ou aos santos protetores. Nessas imagens, os doadores ainda são representados usando como plano de fundo as tradicionais cenas que são narradas no evangelho, no entanto, não mais figuram somente como meros observadores das cenas, mas protagonistas, atualizando as cenas mais importantes<sup>31</sup>:

Uma multidão pintada se comprime nas paredes das igrejas, celebrando as magnificências do presente e povoando as cenas tradicionais das narrativas evangélicas. Personagens aparentemente identificáveis, dir-se-ia retirados da vida contemporânea, substituem os protagonistas sacros e assumem os papéis principais (CASTELNUOVO, 2006, p. 25-26).

---

mereceram ser associados [*adnecti*] a estes, graças a seu espírito notável e a sua elevada energia [*virtus*] – precisamente da mesma forma como, na Antiguidade, o homem célebre é situada contiguamente ao *heros*” (BURCKHARDT, 2009, p. 159). A lista de Savonarola apresenta uma série de pessoas ilustres, como Atenor, o rei Dárdano, Henrique IV, Tito Lívio, Petrarca, dentre outros, e aponta que é uma honra para as cidades terem enterrados nelas tais homens.

<sup>30</sup> Burckhardt sublinha que nos retábulos de altar e nos afrescos do final do século XV vive todo o mundo da pintura italiana. Os artistas da época colocavam traços de contemporâneos em santos e pessoas célebres da história, como é o caso de Filippino Lippi que, na *Madonna de São Bernardo*, “pintou provavelmente como retrato o comitente Francesco del Pugliese e emprestou à *Madonna* e aos anjos os traços não belos, mas agradáveis para a alma, de sua mulher e de seus filhos” (BURCKHARDT, 2012, p. 113). Outro caso notável são os *quadros de Tobias*, nos quais são apresentados traços de jovens nobres que deveriam ser recomendados à proteção celestial na figura de Tobias. A *Adoração dos Magos* de Sandro também apresenta o mesmo aspecto. Nela, “[...] é apresentada sobretudo uma elite, escolhida de acordo com o significado pessoal e espiritual, além da influência social dos personagens, razão pela qual nenhum rosto é sacrificado, consideradas as mais diversas perspectivas e expressões do olhar” (BURCKHARDT, 2012, p. 113).

<sup>31</sup> Além das cenas dos evangelhos, várias ocasiões religiosas tornavam possível a inserção dos retratos de contemporâneos nas histórias. No tempo de Jacopo, por exemplo, a representação completa das *ordens espirituais* permitia a representação de indivíduos reunidos “em torno de um Cristo, uma *Madonna* ou um particular santo protetor” (BURCKHARDT, 2012, p. 63). As representações da *Madonna delle Grazie* também davam ocasião para o retrato coletivo, no qual a santa acolhia sobre o seu manto uma multidão de crentes. Na segunda metade do século XV, Parri, filho e discípulo do famoso Spinello da Arezzo, pintou uma *Madonna* protegendo o povo de Arezzo sob o seu manto, conferindo a algumas figuras traços e vestes da vida real: “[...] tratava-se daqueles que estavam então na chefia da corporação interessada e de um seu grande benfeitor já morto” (BURCKHARDT, 2012, p. 64). Diante dessas representações, Jacob Burckhardt constata que: “Por essas figuras representarem os confrades de um convento, os filiados a qualquer congregação espiritual, os regentes de uma comunidade etc., deve-se supor que tudo isso impusesse ao retrato pictórico pelo menos a intenção de respeitar a semelhança” (BURCKHARDT, 2012, p. 63).

A multidão de *cittadini* de que nos fala Castelnuovo povoa as pinturas de tema narrativo, personagens retratados com traços individuais e trajes da época, “segundo a classe social e a cidade a que pertencem” (BURCKHARDT, 2012, p. 75). Dentre os pintores quatrocentistas que exercitaram primorosamente esse tipo de pintura, podemos citar o florentino Domenico Ghirlandaio (1449-1494), que, concentrando a sua arte no gênero retrato, desenhou com verossimilhança os traços de muitos personagens importantes do seu tempo. Nos seus retábulos de altar, os rostos representados são extremamente eloquentes e admiráveis, como é o caso da *Adoração dos Pastores* (1485) e da grande *Adoração dos Magos* (1487). Nos afrescos, o pintor inclui entre os personagens que assistem às cenas pessoas nobres e famosas da sociedade florentina – é o que se nota nas representações das *Histórias de São Francisco*, em Santa Trinità, da *Ressureição do Menino* e da *Confirmação da Regra da Ordem*, pinturas onde se imortaliza boa parte dos notáveis da primeira geração dos Médici (BURCKHARDT, 2012, p. 117).

Em ensaio intitulado “*El Arte del Retrato y la Burguesía Florentina*”, Aby Warburg informa que entre 1480 e 1486 Francesco Sassetti, um comerciante florentino, encomendou a Ghirlandaio que narrasse a *Lenda de São Francisco* em sua capela familiar na igreja de Santa Trinità – mais especificamente o momento em que o santo recebe a *Ordem* das mãos do Papa –, com o intuito de testemunhar a sua fé no santo padroeiro<sup>32</sup>. A representação da cena aponta uma mudança do protocolo religioso oficial, pois o pintor e seu patrono:

[...] aprovechan la tradicional prerrogativa del donante de participar humilde y devotamente de la escena en alguna esquina de la representación, y la convierten en el privilegio de asistir a la narración sagrada transformándose en espectadores e incluso en actores de la acción (WARBURG, 2005, p. 150).

---

<sup>32</sup> Ao comparar esse afresco com a mesma cena pintada sessenta anos antes por Giotto, Warburg aponta que é possível observar o processo radical de secularização da vida social da Igreja. Assim, enquanto no afresco de Giotto são representados monges estranhos ao mundo no momento de converterem-se em fiéis vassallos da Igreja, no de Ghirlandaio há uma transformação da lenda dos “eternamente pobres” em uma representação espetacular da rica aristocracia comercial florentina. Apontando a diferença entre os personagens de Giotto e os de Ghirlandaio, Warburg observa que “Las figuras de Giotto, con criaturas terrenales, sólo se aventuran a salir a la superficie bajo la sombra del santo; los personajes de Ghirlandaio, seguros de sí mismos, dan cuerpo a los personajes de la leyenda, pero no lo hacen por estúpida presunción: son feligreses amantes de la vida que rechazan ser reducidos a una actitud de sumisa contrición” (WARBURG, 2005, p. 151).

Esse tipo de representação não estava fora do decoro artístico, já que a relação entre oferendas votivas e imagens sagradas era permitida pela Igreja Católica, o que possibilitava aos gentios convertidos preservarem a prática de estarem ligados à divindade através das imagens de si mesmos. Noutro importante ensaio, “*Arte Flamenco y Primer Renacimiento Florentino*”, Warburg aponta que nesse tipo de representação era exigido um alto grau de semelhança entre o retrato e o doador, para que a pintura cumprisse o seu papel religioso: “Porque sólo mediante el parecido cumplía la imagen del donante su deber mas inmediato: dar el sello de autenticidad al voto” (WARBURG, 2005, p. 234). Nesse sentido, a prática pagã dos florentinos, porém cristianizada, de fazer figuras votivas de cera, ou serem representados como personagens nas cenas bíblicas, é responsável pela misteriosa identidade entre o doador e o retrato, por meio da reprodução fiel e palpável da aparência externa, estimulando “la natural tendencia del comitente al parecido, ya que la arraigada superstición de las figuras votivas exigía que fueran efectivas a gran distancia” (WARBURG, 2005, p. 234)<sup>33</sup>. Esses retratos, de cera ou pintados, não apresentavam somente uma característica religiosa e festiva, para enaltecer a glória dos nobres, mas também serviam para eternizar a memória daqueles que morreram, por essa razão em muitos deles eram representadas pessoas mortas junto às vivas, é o que acontece na *Adoração dos Magos* (1485/86) pintada por Sandro Botticelli, tela na qual se encontram os retratos de

---

<sup>33</sup> Em Florença, a prática mágica de colocar o retrato junto à imagem milagrosa era comum; na Igreja da *Santissima Annunziata*, por exemplo, era permitido que os nobres da cidade e alguns estrangeiros ilustres tivessem o privilégio de colocar os seus retratos de cera ao natural, vestidos com suas próprias roupas, dentro da igreja. Na época de Lorenzo de Médici, a fabricação de figuras de cera era recorrente, principalmente as feitas pelos discípulos de Andrea Verrocchio, os Benintendi. O próprio Lorenzo havia encomendado a sua figura de cera em tamanho natural, produzida por Orsino Benintendi e exposta em três igrejas de Florença. No texto “*Estátuas votivas de cera*”, Aby Warburg apresenta em ordem cronológica alguns dados sobre os *voti* de cera em Florença. O historiador da arte informa que no início do século XV a prática de figuras votivas havia aumentado grandemente, por essa razão foi preciso aprovar uma resolução permitindo apenas aos cidadãos das corporações superiores o direito de erigir uma figura votiva. Em 1447, as figuras votivas foram direcionadas à direita e à esquerda da tribuna da nave central, porém, essas figuras de tamanho natural, que, às vezes também incluíam cavalos, atrapalhavam a visibilidade dos proprietários das capelas laterais, o que resultou em protesto da poderosa família dos Falconieri. Por essa razão, os doadores, representados sobre os cavalos, tiveram de ser remanejados para o lado oposto da nave central. No catálogo do *Archivo Estatal Florentino*, encontra-se uma lista extensa do ano de 1496 com uma relação das ofertas votivas de prata. Naquele tempo, a Igreja teve que fundi-las para pagar novos impostos. Por causa do vasto número de imagens, Warburg aponta que o interior da Igreja tinha a aparência de um museu de cera. A exposição contava com imagens dos florentinos, inclusive a imagem de Lorenzo, o Magnífico, e importantes *condottieri* a cavalo, vestidos de armaduras; de papas, como Leon X e Alejandro VI; e de estrangeiros, como o rei Christian de Dinamarca e inclusive um Paxá Turco que, mesmo contra a sua fé, consagrou a sua figura votiva a *Madonna* para que tivesse um retorno tranqüilo a sua terra; havia também retratos de mulheres famosas, como a marquesa de Mântua, Isabella. No ano de 1630, a igreja da *Santissima Annunziata* contava com seiscentas figuras de tamanho natural, vinte e dois mil *voti* de papel e três mil e seiscentas imagens com milagres. Até que, em 1665, as figuras de cera foram transferidas para o pequeno pátio do convento.

Lorenzo e de Giuliano de Médici, que já havia morrido (POPE-HENNESSY, 1985, p. 14)<sup>34</sup>.

Apesar da sua vasta produção religiosa, a arte do retrato no século XV não se resume apenas ao aspecto sacro e à pintura coletiva, mas incorpora também o laico e a individual, influenciada pela tradição flamenga introduzida por Antonello da Messina na Itália<sup>35</sup>. Essa influência fomenta entre os pintores italianos a busca por uma visão mais penetrante da aparência humana (WARBURG, 2005, p. 230)<sup>36</sup> e confere às figuras dos doadores “uma incrível semelhança nas formas, no espírito e no caráter” (BURKHARDT, 2012, p. 73)<sup>37</sup>. Assim, mais do que qualquer outra coisa, esse modelo de pintura influencia no modo de restituir os traços fisionômicos do indivíduo; por essa razão, os nobres italianos e abastados, que pretendiam de modo particular a execução sutil dos seus retratos, importavam ou comissionavam a pintura flamenga<sup>38</sup>. Nesse caso, mesmo tendo a oportunidade de verem os seus retratos nos locais públicos, as personagens ilustres, ou qualquer outro doador opulento, tinham interesse pelo retrato

---

<sup>34</sup> Segundo John Pope-Hennessy, a razão para este costume “es que en un principio el papel del retrato en el Renacimiento era un papel conmemorativo; estaba conscientemente dirigido hacia el futuro, cuando la persona ya no viviría” (POPE-HENNESSY, 1985, p. 14).

<sup>35</sup> Por volta de 1473, Antonello da Messina chega a Veneza carregando consigo a técnica flamenga, apresentando um modo de tratar as cores e as tintas que se costuma chamar pintura a óleo flamenga. Ele é responsável pela entrada da tradição flamenga na Itália. Dentre as inovações que ele trouxe às oficinas venezianas, podemos destacar a série de quadros históricos a óleo sobre tela para a *Sala del Maggior Consiglio* (BURCKHARDT, 2012, p. 109).

<sup>36</sup> Segundo Warburg, o interesse inicial dos mestres italianos do primeiro renascimento pela produção artística do Norte não foi a profunda compreensão da pintura flamenga sobre o quadro, mas sim o interesse pela representação verossímil das figuras humanas. Assim, conforme Warburg, um grupo de mecenas se deleitava “[...] con el ilusionismo y la verosimilitud colorista de las figuras humanas, animales y paisajes, ya que no siempre se encontraban a la altura de los gestos grandiosos de la pintura y la escultura religiosa monumental” (WARBURG, 2005, p. 229).

<sup>37</sup> A escola flamenga foi responsável pela técnica da pintura a óleo, especialmente Jan Van Eyck, que teria encontrado a maneira de dar ao óleo propriedades secantes e fluidez, assim, ajudava a proteger melhor os quadros da humidade. Essa técnica de pintura possibilitava inserir num único quadro figuras com proporções menores e com traços mais reais, o que possibilitava retratar os contemporâneos com semelhança plena (BURCKHARDT, 2014, p. 103).

<sup>38</sup> Conforme Warburg, “El estilo flamenco, debido a su peculiar mezcla de piedad interior y realismo externo, era el vehículo ideal para el retrato de donante” (WARBURG, 2005, p. 234). O formidável privilégio da arte flamenga se prova também em outros países: em Portugal, por exemplo, essa arte era largamente popular. Às terras lusitanas, Jan Van Eyck foi enviado duas vezes por ordem do duque de Borgonha, pintando o retrato a óleo sobre madeira da infanta D. Isabel, filha de D. João I, em uma das ocasiões. Jean Delumeau observa que o estilo e a técnica do grande pintor flamengo, bem como o estilo e a técnica de Van der Goes, “estão patentes em Lisboa no grande Retábulo de São Vicente, no qual Nuno Gonçalves, em 1460, representou em tamanho natural sessenta personagens, umas de pé e outras ajoelhadas perante o santo” (DELUMEAU, 1983, p. 90-91). No fim do século XV, e nos séculos seguintes, pode se constatar intensas relações econômicas entre Lisboa e os Países Baixos, o que, segundo Deleumeau, pode explicar a persistência da influência flamenga em Portugal na época da arte manuelina até 1540 (DELUMEAU, 1983, p. 91).

autônomo para usos domésticos, de preferência o retrato de perfil<sup>39</sup>; por conseguinte, tornou-se costume que o retrato dos abastados apresentados em altares ou afrescos, geralmente, recebesse uma réplica individual para a casa da família doadora (BURCKHARDT, 2012, p. 76). Nesse contexto laico, a pintura de caráter profano era usada com diversas finalidades: homenagear defuntos; representar moças que deixaram a casa dos pais por causa do matrimônio; conservar e honrar a memória dos familiares; homenagear os senhores, rainhas e militares; representar grandes artistas e literatos etc.<sup>40</sup> Ela afasta-se do âmbito da arte eclesiástica, possibilitando que o patrono, ou o amante da arte, desperte o desejo de propriedade: a obra de arte torna-se então um objeto para ser colecionado, o que resulta nas grandes galerias de retratos, muito comuns no século seguinte.

No século XVI<sup>41</sup> há uma grande difusão do retrato nas casas mais abastadas – os doadores não possuem apenas suas próprias imagens, mas também imagens de homens famosos, antepassados ilustres, filósofos, artistas, enfim, possuem uma galeria de retratos de homens e mulheres virtuosos. Nesse período, os comitentes ainda são

---

<sup>39</sup> Na representação dos “retratos autônomos”, havia uma preferência pelo perfil, modelo que parece derivar da medalha antiga, empregada nas celebrações e comemorações (CASTELNUOVO, 2006, p. 31). Piero della Francesca, por exemplo, possui vários retratos individuais de nobres, damas ou princesas representadas de perfil, como é o caso do retrato dos *Duques de Urbino*, Battista Sforza e Federico de Montefeltro (LONGHI, 2007, p. 80). Roberto Longhi destaca que dois motivos foram essenciais para que Piero della Francesca tenha representado o casal ducal de perfil: o primeiro é “o fato concretíssimo de que Federico não se prestava a outro enfoque, por ser privado de um olho”; o segundo – ao qual se deve dar mais peso – é “a tradição do retrato áulico e comemorativo dificilmente se acomodava a outra escolha que não fosse a vista, eu quase diria numismática, de ‘perfil’” (LONGHI, 2007, p. 80). O autor acrescenta que a essa tradição “recentemente haviam se somado as tendências ao uso do perfil pela tradição sienense, desde o *Guidoriccio* de Simone Martini ao *Lionello d’Este* de Pisanello, com uma sutileza quase botânica no delineamento; e tampouco se lhe opusera o maior enervamento da linha entre os florentinos; de modo que a preferência pelo perfil perdurou na arte do retrato, concorrendo, por todo Quatrocentos [...], com todas as outras maneiras de apresentação do modelo, e reapareceu inclusive em pleno Quinhentos [...]” (LONGHI, 2007, p. 80).

<sup>40</sup> O retrato era usado também para fins diplomáticos e esponsais. No segundo caso, Miguel Falomir Faus ressalta que desde finais do século XIV o retrato era usado com fins matrimônios. No século XVI, temos um bom exemplo da troca de retratos entre noivos: quando Juana de Áustria (1535-1573) envia um retrato, atribuído a Cristóbal de Morales, ao príncipe Dom Juan (1537-1554), pois como não se conheciam pessoalmente um retrato foi enviado ao jovem príncipe assegurando que a futura rainha era muito mais bela do que a pintura. O príncipe também envia o seu retrato a Juana, obra conjunta de Antonio Moro e Sánchez Coello, causando-lhe uma reação que se pode constatar nas cartas remetidas a Dom Juan e a rainha Catalina: “Dona Juana – escribía Pires de Távora – alegre mucho al verlo, lo coloco en la cámara donde dormía, y pasaba allí la mayor parte del tempo mirándolo y hablando con él. También el joven don Carlo, hijo del príncipe Felipe y la fallecida Maria de Portugal, mostro alborozo por la llegada del retrato. Iba a menudo hasta la cámara de dona Juana donde colgaba, le llamaba tío, y le convidaba a comer” (FALOMIR FAUS, 1999, p. 126).

<sup>41</sup> Nesse período, a história do retrato na Itália é complexa e apresenta profundas mudanças nos modos de representação. Enquanto os primeiros anos são marcados por um tipo de “imagem em que triunfa a caracterização psicológica e dá-se maior peso à personalidade do modelo” (CASTELNUOVO, 2006, p. 52); na segunda metade do século, prevalecerá uma tipologia dos modelos representados, dando valor às características físicas que são tipificadas e exaltadas com riqueza de detalhes (CASTELNUOVO, 2006, p. 53).

incluídos nas pinturas históricas e nos temas sagrados; aliás, esse costume é incentivado nos tratados de pintura produzidos na época. Leon Batista Alberti, por exemplo, aconselha os pintores a seguirem o costume de introduzir nas “histórias” traços de personagens contemporâneos:

Podemos avaliar o quão importante é o pintor procurar essas coisas, quando a fisionomia de um homem conhecido e digno é colocada numa história: ainda que nela existam outras figuras de arte mais perfeitas e agradáveis, a fisionomia conhecida atrairá em primeiro lugar os olhos dos que contemplam a história (ALBERTI, 2014, p. 133).

O reconhecimento dos contemporâneos nas cenas históricas é causado pela semelhança entre a imagem representada e o modelo vivo, procedimento que, como ensinou Aristóteles, é causa do deleite e da aprendizagem do público (ARISTÓTELES, 1986, p. 107). Alberti destaca ainda que o modelo retratado deve ser “conhecido” e “digno” para atrair a atenção do público; conseqüentemente, a nobre arte da pintura devia se limitar à produção de retratos de homens ilustres, pois por serem virtuosos eram dignos de permanecer na memória das gerações futuras. Além de apresentar comitentes virtuosos nas cenas “históricas”, era permitida pela tratadística a ornamentação do quadro, com o intuito de amplificar a beleza e o poder dos personagens retratados. Assim, era possível por meio da arte aumentar e expandir as partes boas e as belezas, cobrindo as imperfeições e as falhas da natureza. Aumentam-se, então, as dimensões dos modelos, dando novas proporções, cores e luzes aos retratos dos doadores, mesclando na imagem o individualismo da pessoa retratada e a tipologia do *ethos*.

No entanto, durante o século XVI, o retrato alcançou vasta popularidade na Europa, de sorte que também pessoas de classes não muito elevadas passaram a ter acesso a ele e a ser representadas<sup>42</sup>. Nesse ínterim, surgem algumas indagações frente à “generalização” da representação, pois, se entre os antigos outro tipo de gente não poderia ser retratado a não ser os príncipes e homens virtuosos, no Quinhentos qualquer homem sem a menor qualificação era posto em pintura, desde que tivesse dinheiro para fazer-se retratar. À vista disso, o tratadista italiano Paolo Lomazzo sublinha que esse

---

<sup>42</sup> Castelnuovo destaca que nesse período os retratos de artesãos multiplicam-se, como se nota no retrato do célebre alfaiate de Moroni e no retrato do mestre sapateiro Ercole, pintado por Lorenzo Lotto em troca de pares de sapato (CASTELNUOVO, 2006, p. 66).



tipo de retrato lançava a arte da pintura em grande despreço, por isso devia ser evitado por ordem do príncipe, ou da República, impedindo assim a vulgarização da nobre arte:

[...] ancora che à tempi nostri si sia diulgata tanto che quase tutta la sua dignità è perduta, non solamente perche senza alcuna distinctione si tolera da principi, & dalle republiche, che ogn'uno con ritratti cerchi di conseruare la memoria sua eterna, & immortale, ma ancor perche ogni rozzo pittore che à pena sà che cosa sai empiastare carta uol ritrahere (LOMAZZO, 1585, p. 432)<sup>43</sup>.

Esse dado histórico nos revela que a arte do retrato não era mais feita somente por mérito ou nobreza do indivíduo a ser retratado, mas também por questões de posse, o que ocasionava na pintura de homens infames, que não eram dignos de serem retratados, e, por isso, manchava-se a pureza da arte. Para retificar o uso da nobre arte, Lomazzo prescreve dois requisitos primordiais para composição dos retratos: primeiro, o pintor deve considerar a qualidade daquele que se retrata; segundo, “é preciso dar-lhe, à qualidade, seu particular sinal, que a dá a conhecer publicamente, como o seria ao imperador a coroa de louros [...]” (LOMAZZO, 1585, p. 432, tradução nossa). A qualidade do retratado, nesse caso, evidencia-se por meio da manifestação dos lugares-comuns aplicados decorosamente na pintura; esses são atributos que permitem tornar o caráter evidente, ou melhor, são os sinais que propagam e afirmam a posição política ocupada na hierarquia social. Se o caráter evidencia a “qualidade” do indivíduo, logo, a sua representação deve obedecer a um decoro específico que corresponda às qualidades, às funções e ao peso social do modelo. Assim sendo, a pintura manifestará a “qualidade” do indivíduo pelo seu caráter, decorosamente construído “pela escolha das expressões – as mais capazes de manifestar a qualidade desejada –, dos atributos, dos trajés” e, principalmente, por uma amplificação das virtudes do personagem, “que permita ocultar seus defeitos físicos, e, quando o sujeito o exigir, permita conferir-lhe uma aura que o eleve acima do vulgo” (CASTELNUOVO, 2006, p. 67).

A popularidade do retrato entre as cortes europeias tornou-se tão vasta que em princípios do XVII “não existe um estilo dominante, mas antes possibilidades diversas” (CASTELNUOVO, 2006, p. 76). A *Alegoria da Visão*, de Peter Paul Rubens e Jan Brueghel, o Velho, é um bom exemplo dessa diversidade. Nessa pintura a óleo,

---

<sup>43</sup> “[...] agora, em nossos tempos, a pintura divulgou-se tanto, que já perdeu quase toda a sua dignidade, não só porque, sem qualquer distinção, é tolerado por príncipes e pelas repúblicas que qualquer um por meio de retratos busque conservar de si memória eterna, mas também porque qualquer pintor tosco, que mal sabe o que é empastar uma tela, quer retratar outrem” (LOMAZZO, 1585, p. 432, tradução nossa).

encontram-se vários tipos de retratos que compõem o cenário onde se figura Vênus e o Cupido; dentre as várias espécies do gênero, temos o retrato duplo, bustos, estatuetas da antiguidade clássica, retrato equestre, afrescos, pintura de temas históricos, religiosos e mitológicos; em suma, encontramos na *Alegoria* um homólogo da representação da figura humana no século XVII<sup>44</sup>. Nesse período, os retratos financiados pelos mecenas para serem colocados nas casas mais abastadas da corte, nos quais se apresentam os príncipes, a família e os ministros, ou os membros das grandes famílias do reino, são muito comuns<sup>45</sup>. Normalmente estão a serviço do poder para propagar uma memória

---

<sup>44</sup> É importante destacar que ainda nessa época a pintura flamenga exerce uma função importante no desenvolvimento do retrato individual, principalmente na representação dos comitentes, ou mecenas. Peter Paul Rubens (1577-1640), por exemplo, pintou dois retratos equestres – o do *Duque de Lerma*, ministro do rei, e o do *Marquês Doria* – que são referências para os futuros retratos dessa espécie; também pintou uma série de telas gigantescas a mando de Maria de Médici, narrando a *História dos Médici* e a de *Enrique IV*, para adornar a galeria do palácio de Luxemburgo (FRANCASTEL, 1978, p. 157). Os retratos de Rubens serviram para obter favor de clientes importantes, por intermédio dos quais alcançou encargos verdadeiramente relevantes, como o cargo de pintor da corte em 1609, concedido por Alberto VII de Áustria e pela infanta Isabella Clara Eugenia. Na corte dos soberanos dos Países Baixos Espanhóis, também trabalhou outro importante pintor flamengo: Frans Pourbus, o Jovem (1569-1622), lugar onde pintou dois retratos da *Arquiduquesa Isabel*, um autônomo e outro com o seu anão. Em 1609, Pourbus foi chamado à Paris por Maria de Médici, onde não só pintou a rainha da França em 1617, mas também os retratos de Henrique IV e Isabel de Francia, esposa de Felipe IV, tornando-se pintor da corte de Luís XIII em 1618.

<sup>45</sup> O êxito do retrato pictórico no século XVII prova-se pela sua grande produtividade nas cortes europeias: em Espanha, por exemplo, ele foi bastante praticado, principalmente no reinado de Felipe IV e sob as mãos de dois importantes pintores: Francisco de Zurbarán (1598-1664) e Diego Velázquez (1599-1660). Importante artífice do *siglo de oro*, Zurbarán apresenta uma obra com tema de caráter essencialmente religioso, embevecida pelas tintas da Contrarreforma. No entanto, é possível encontrar também pinturas de caráter histórico, como a *Defesa de Cádiz contra os ingleses* (1634-1635), e mitológico, como a *Morte de Hércules* (1634), e retratos individuais, como o *Retrato do Fra Zumel Francisco* (1633) e o *Retrato de um Menino (O Duque de Medinaceli)*, ambos em honra a homens ilustres. Velázquez, por seu turno, foi o principal pintor da corte de Felipe IV, de quem nos legou vários tipos de retratos que se encontram no Museu do Prado: o retrato equestre *Felipe IV, a caballo* (1635); o retrato do rei preparado para caça *Felipe IV, cazador* (1632-1634); o retrato do rei com roupas de guerra *Felipe IV, con um león a los pies* (1653); entre outros. O pintor espanhol também retratou muitas vezes a filha do rei, Margarida Teresa de Áustria, em retratos autônomos, no entanto, é o retrato de grupo *Las Meninas* (1656), no qual se retrata a infanta e outros membros da corte, que se torna a obra-prima do período (FRANCASTEL, 1978, p. 158). A produção artística desses pintores, como se pode notar, é centrada na representação dos homens e mulheres ilustres, uma vez que são comissionados para produzir uma memória dos nobres da corte, captando os traços fisionômicos e amplificando as virtudes dos modelos retratados. A tendência do retrato de corte também é notável na Inglaterra durante o reinado de Carlos I, principalmente quando falamos do talentoso discípulo de Peter Paul Rubens: Anthony Van Dyck. Importante pintor da aristocracia e da corte inglesa, Van Dyck torna-se, em 1632, pintor da corte de Carlos I, tendo o nome anglicizado para Sir Anthony Vandike (FRANCASTEL, 1978, p. 170). Além das suas pinturas de temas mitológicos e bíblicos, como *Júpiter e Antíope* (1620) e *Sansão e Dalila* (1630), o pintor produziu vários retratos do rei Carlos I, imagens que amplificam as virtudes do soberano como homem prudente, corajoso e instruído nas artes, enfim, como rei arquetipo. No que diz respeito à arte do retrato na pintura italiana do século XVII, Pierre Francastel afirma que a “Itália en realidad no ha producido nada digno de ser señalado” nesse período (FRANCASTEL, 1978, p. 176), acrescentando que as necessidades artísticas dos italianos foram supridas por pintores estrangeiros, como Rubens, Van Dyck, Velázquez e Pierre Mignard. No entanto, tal afirmação desconsidera a vasta produção de retratos que toma os palácios italianos. São pinturas das gestas familiares que têm como finalidade glorificar a história das casas importantes: os Doria, os Grimaldi, os Spinola, os Adorno, os Lercari. Nesse tipo de pintura, podemos destacar os trabalhos de Lazzaro Tavorone, que narrou as histórias de Andrea Doria em

dos membros ilustres das cortes; por isso, nesse cenário de representações do poder, vários artistas estão a serviço dos comitentes – são instrumentos artísticos produtores da memória dos homens e mulheres dignos de serem lembrados.

Um fato que não se pode deixar de tomar em consideração, em se tratando dos retratos produzidos nas cortes europeias entre os séculos XVI e XVII, é o de que, embora usada como procedimento para fixar as características físicas, conservando a memória da fisionomia do modelo representado, a técnica retratística é também uma representação de base caracterial, ou melhor, teria como fundamento a ideia de *ethos*, conservando também a memória da função política do indivíduo. Encômio pictórico, esse tipo de retrato está relacionado às imagens antigas dos mecenas, feitas para glorificar e ratificar o poder daqueles que financiavam as obras, e à ideia de imortalidade por meio da arte, noção retomada nos tratados de pintura produzidos entre os séculos XV e XVII. Nas cortes europeias, o gênero é produzido com a finalidade de atender às novas exigências dos soberanos, príncipes, papas, senhores eclesiásticos e laicos, que queriam se ver representados em exercício do poder, vestidos com trajes luxuosos, com poses imponentes e olhar de altivez, de forma que ficasse evidente a posição social a que pertenciam (CASTELNUOVO, 2006, p. 54)<sup>46</sup>. À vista disso, observa-se o desejo dos poderosos em serem representados com objetos que mostravam sinal de cultura, força e erudição (espada, livros pequenos de mão, elmo, instrumentos musicais etc.), uma vez que ansiavam ser retratados como apreciadores das artes liberais e bélicas.

O apreço pelas artes faz parte do caráter apropriado ao homem de corte, distinto por ser versado em letras e destro em armas, capaz de cantar, dançar, pintar, escrever poemas e outros requintes. Sua imagem era construída, principalmente, a partir dos

---

Camogli, “dos Grimaldi no Palácio Grimaldi-Spinola em Pellicceria, de Antonio Adorno (1624) em seu Palácio, de Alessandro Farnese (1614) na vila Saluzzo, chamada o Paraíso, e, durante a gestão dogal de Luca Chiavari (1627-9), as glórias da descoberta da América em seu palácio patricio (Palácio Belimbau)”, e os ciclos históricos e as apoteoses familiares narrados por Giovan Antonio Carolone e Giovan Battista Ansaldo na vila Spinola em Sampierdarena (CASTELNUOVO, 2012, p. 118). É importante apontar também os trabalhos de Ottavio Leoni, um dos mais importantes cronistas desse período, que executou um grande número de retratos naturais e vivos (grande parte a lápis) de príncipes, cardeais, Sumos Pontífices, senhores de todos os tipos e qualidades, artista, poetas e letrados de Roma (CASTELNUOVO, 2012, p. 77). Sua arte gráfica serve de modelo para os primeiros retratos daquele que se tornaria um dos mais importantes artistas do período: Gian Lorenzo Bernini.

<sup>46</sup> Pierre Francastel destaca que o retrato deve atender ao papel que o indivíduo desempenha na sociedade, assim, “El gran señor estará representado con sun indumentaria de corte aun cuando se lo sitúe en la intimidad del hogar. Rigaud representa a Mignard como pinto de la corte: sentado en un gran sillón de lujo, vestido con un gran traje con pechera y puntillas y una inmensa peluca, tiene en la mano un lápiz y un cartón de bocetos está posado sobre sus rodillas. Esto no quiere decir que dibuje, sino que es un pintor y de gran rango” (FRANCASTEL, 1978, p. 177).

tratados de bons costumes<sup>47</sup>, manuais que continham as regras para se viver bem. Nesses tratados o vocabulário ciceroniano de boas maneiras é adaptado ao ambiente de corte; aplicadas à arte, as noções de “*urbanitas*” e “*decorum*” ajudam a construir o caráter do bom cortesão, ou na linguagem aristotélica, o *ethos* do *melhor*. Forma-se, então, um código de conduta que prescreve a maneira adequada de um indivíduo se comportar, no qual se entende que a virtude moral é efeito de hábitos bons, o que torna possível ao homem de corte ser “imediatamente reconhecível pelo seu porte e pela linguagem do seu corpo, que se revelava no modo de cavalgar, andar, gesticular e (talvez acima de tudo) dançar” (BURKE, 1991, p. 110). No entanto, é importante lembrar que, embora a representação empregue prescrições artísticas, não é possível conceber a imagem do cortesão como algo uniforme, isso porque a estrutura da corte é organizada de forma hierarquizada<sup>48</sup>. Assim, dentro da tipologia “cortesão” encontra-se uma gradação com incontáveis articulações dos lugares-comuns que constituem a figura dos diferentes tipos de homens urbanos e discretos. Como representação, conseqüentemente, a pintura deve manifestar essa hierarquia, fixando, por meio das diferentes tintas, a “configuração” social existente e o caráter adequado de cada membro, conforme a sua função política na sociedade de corte.

As representações dos *melhores* da corte eram produzidas, especialmente, por meio das artes, que, durante os séculos XV e XVII, converteram-se em genuínos veículos de propaganda do poder. Nessa perspectiva, a corte pode ser entendida como um grande centro cultural, no qual várias artes – pintura, teatro, música, dança, poesia – são desenvolvidas com intuito de amplificar o poder do soberano e dos grupos políticos

---

<sup>47</sup> O cortesão é um tipo de homem regrado pelos múltiplos tratados de educação e polidez mundana; dentre esses tratados, podemos destacar *Il pincipe* (1513), de Maquiavel, *Le prose della volgar lúngua* (1525), de Pietro Bembo, *Il cortegiano* (1518), de Baldassare Castiglione, *I ricordi* (1530), de Francesco Guicciardini e *Galeteo* (1555), de Giovanni della Casa. Seguindo os preceitos, “O cortesão aprende a controlar-se em todas as circunstâncias, a modelar seu rosto e gestos em função do decoro. Seu mestre de dança não lhe ensina apenas a arte do balé, mas também a atitude. Aprende a deslocar-se com leveza, a atravessar os salões em diagonal ou de lado, a fazer o sinal que a etiqueta exige, a dançar sua vida. Seu corpo é transformado pelas vestimentas de corte, excrescências das formas naturais” (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 49). Nesse modelo há um apagamento do indivíduo, pois age guiado por normas sociais, por esse motivo: “O cortesão não deve perturbar o ordenamento da representação pela emergência de um eu singular. Vive sua existência como um espetáculo objetivo. Aquilo que se refere ao eu profundo, tudo aquilo que faz de um homem um ser único, dotado de uma identidade e história próprias, aquilo que o define em seus desvios ou disfunções, desaparece em proveito de um comportamento regulado pelo julgamento de outrem. Na corte, o outro é conhecido na medida em que é reconhecido como semelhante, aquele que reflete sua imagem no espelho. O cortesão é uma máquina [...]” (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 51). Metaforicamente, ele é comparado a um relógio do qual não se vê a engrenagem, apenas o ponteiro.

<sup>48</sup> Burke salienta que a corte era “a encarnação da ordem política e social, o microcosmos da ordem natural e também o reflexo da hierarquia sobrenatural” (BURKE, 1991, p. 102). As representações produzidas nesse ambiente manifestavam também essa estrutura com suas divisões.

dominantes. Por meio de técnicas diferentes se ilustra a mesma coisa: o espetáculo do poder da monarquia. Como nos tempos antigos, aqui também as artes são promovidas sob a proteção dos mecenas, sendo dever dos soberanos e poderosos proteger os artistas, pintores, poetas, arquitetos, eruditos, para que esses produzam as suas imagens diante do povo e das nações<sup>49</sup>. Nesse cenário, vários artistas tornaram-se cortesãos, principalmente poetas e pintores, chamados à corte a mando dos príncipes que desejavam ser conhecidos como mecenas soberbos e magnânimos<sup>50</sup>.

De acordo com Burke, durante os séculos XV e XVI a prática do mecenato possibilita maiores oportunidades de emprego e de fama para literatos e artistas: surgem cargos de eruditos bibliotecários, de leitor e de médico do rei, matemático imperial, pregador da corte, preceptor dos filhos do soberano; a contratação de escritores para secretários ou historiadores da corte, responsáveis por retratar do melhor ângulo a gesta dos príncipes e dos seus antepassados, torna-se comum; os poetas são coroados literalmente com coroas de louro pelos imperadores – como é o caso de Petrarca, coroado pelo imperador Carlos IV –, por causa dos seus poemas, muitos deles à maneira virgiliana, que elogiavam a grandeza e os feitos dos mecenas; os pintores recebem cargos importantes por causa das suas pinturas históricas e retratos em honra aos virtuosos do reino, elogios pictóricos que amplificam a glória dos soberanos (BURKE, 1991, p. 107); enfim, todas as artes e ciências na sociedade de corte se moviam *sob e pela* vontade dos mecenas, com características eminentemente de propaganda política.

Para entender como funcionava a representação nesse tipo de sociedade, é preciso compreender de que forma se dava a organização política das monarquias absolutistas nas quais as produções artísticas circulavam, pois tal categoria influencia diretamente nos modos de representação dos membros da sociedade de corte. Nos seus

---

<sup>49</sup> Nesse cenário, as letras apresentam grande importância. Em meados do século XIV, por exemplo, Roberto de Anjou ofereceu a sua proteção a Simone Martini, Petrarca e Boccaccio. Dessa forma, “o facto de o príncipe e dos seus companheiros sentirem necessidade de se distraírem à noite com a poesia ou com a música, ou jogando xadrez ou jogos de azar, ou mesmo inventando anagramas, divisas, adivinhas ou cortejando as damas, favorecia a transformação da corte em centro cultural. Daí a convicção de que a literatura teria um valor prático, convicção que podemos encontrar em O Príncipe, de Maquiavel, na Edificação do Príncipe Cristão, de Erasmo (escrito para Carlos V) ou na Educação do Príncipe (escrito para Francisco I)” (BURKE, 1991, p. 106).

<sup>50</sup> Segundo Burke, alguns pintores “[...] conseguiram posições elevadas na corte, onde os seus serviços eram requeridos não só para decorarem os aposentos, mas também para pintarem os retratos e projectarem os trajes e a cenografia das festas da corte. Jan van Eyck era o *valet* de chambre e também o pintor oficial de Filipe, o Bom, duque de Borgonha, e acompanhou a embaixada de 1429 a Portugal com o encargo de pintar o retrato da futura duquesa. Como pintor da corte, estava isento das restrições da sua corporação. Durante o século XV, treze artistas (onze dos quais italianos) foram honrados com títulos de nobreza, e, no século XVI, essa honra coube a cinquenta e nove artistas, dos quais vinte e nove italianos (só o imperador Rodolfo II concedeu onze títulos nobiliárquicos a artistas)” (BURKE, 1991, p. 114).

estudos sobre a representação corporativa do Antigo Regime, Manuel Hespanha destaca que a organização social era baseada na ideia de “corpo político”. Dessa forma, o exercício do poder era semelhante ao corpo humano; por analogia, assim como cada membro desempenha a sua função, cada classe política devia desempenhar dentro dessa estrutura o seu ofício, ou missão. No corpo hierarquizado, o centro coordenador era a figura do príncipe, tido como a “cabeça” do Reino, e, por meio dele, as funções dos restantes órgãos e membros eram coordenadas<sup>51</sup>. Os ministros, os oficiais, os tribunais, as juntas, os conselhos eram considerados como prolongamento do seu corpo, compreendidos como ouvidos, olhos, mãos, bocas, pelos quais instrumentalizava a ação política do soberano<sup>52</sup>.

Nessa perspectiva, a sociedade do Antigo Regime não era guiada pelo pensamento individualista: o indivíduo não é centro da sociedade, os procedimentos não se orientam para satisfazer os interesses e os fins dele; pelo contrário, o que norteia esse modelo de sociedade é a ideia de “corpo”, isto é, “de organização supra-individual, dotada de um fim próprio e auto-organizada ou auto-regida em função desse fim” (HESPANHA, 1982, p. 205). A individualidade nesse caso estaria sujeita à estrutura plena do corpo, seria uma espécie de autonomia dada aos membros para que esses possam desempenhar as suas funções (*officium*). Podemos falar então de uma *hierarquia* na estrutura do corpo na qual os membros são dispostos conforme a função específica – “hierarquias de funções (espiritual, militar, judicial, produtiva), hierarquia de cargos e pessoas (clero, nobres, juizes, artesãos)” (HESPANHA, 1982, p. 207). Essa *hierarquia* propõe uma estrutura *anti-individualismo*, pois nela a compreensão da sociedade não parte do indivíduo isolado, mas dos grupos em que ele naturalmente e inevitavelmente se integra (HESPANHA, 1982, p. 210). Sendo assim, o indivíduo só é considerado a partir dos seus atributos sociais: clérigo, soldado, pai, membro de uma corporação, de uma ordem etc.

A partir da organização política das monarquias absolutistas, não é possível conceber que as representações produzidas pela arte dizem respeito apenas ao indivíduo

---

<sup>51</sup> Hespanha salienta que “a função da cabeça – como *summum movens* – não deve ser a de destruir a autonomia de cada corpo social inferior (*partium corporis operatio propria*, Ptolomeu de Luca), mas a de manter a harmonia entre todos eles, atribuindo a cada um o lugar que lhe é próprio, garantido a cada qual o seu ‘foro’ ou ‘direito’; numa palavra, *realizando a justiça* [...]” (HESPANHA, 1982, p. 209).

<sup>52</sup> Os cargos da hierarquia social têm correspondência na imagem do corpo: “o príncipe é a cabeça; o conselho régio, o coração; os juizes, os olhos, ouvidos e a língua; os oficiais administrativos, a mão desarmada; o exército, a mão armada; a administração financeira, o estômago e intestinos; o povo, os artífices e a gente miúda, os pés, etc.” (GIERKE, 1938, p. 76 apud HESPANHA, 1982, p. 207).

isolado, pois a imagem que se projeta dele nunca está dissociada da posição política. Nesse caso, como propaganda, as artes são utilizadas para traduzir intelectual e visualmente a estrutura do corpo simbólico: “a pintura, a escultura, o balé, a ópera, a poesia, a cunhagem de medalhas formam uma totalidade” (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 9). Aplicando esse raciocínio a uma arte específica, o retrato, percebe-se que a representação do indivíduo é talhada de acordo com a função ocupada por ele na hierarquia política, visto que tal característica é responsável por delimitar a atuação de cada membro no teatro social. A função política nessa perspectiva seria uma espécie de máscara que, carregada por uma memória daquilo que é adequado e permitido a cada um, veste o indivíduo autorizando-o a representar. Semelhante às máscaras do teatro grego, com suas diferentes cores e formatos – o que permitia ao público reconhecer os personagens –, os diferentes cargos e funções dão diferentes tonalidades e formas de representação aos indivíduos, permitindo que o público reconheça na pintura os diferentes caracteres representados<sup>53</sup>. Por essa razão, no retrato não se desconsidera o todo estrutural em prol do individual, antes parte dos preceitos da arte para representar de forma adequada a hierarquia estabelecida, distinguindo por meio dela as cores apropriadas para ornar cada membro, segundo a tonalidade que lhe é própria.

É preciso lembrar que, neste quadro de representação do poder, a imagem do rei é a expressão máxima da dupla característica do retrato. Como cabeça do reino, ele é representado não como um cavaleiro qualquer, mas sim como o defensor fiel, a personificação do soldado cristão, pois em si encontram-se reunidos os traços dos grandes imperadores romanos, principalmente à maneira augusta. As pinturas feitas em seu nome têm a função de celebração: exaltam-lhe a virtude, os empreendimentos, a vida, os hábitos, os feitos, a riqueza etc., atributos que revelam o seu grandioso caráter, que penetra os olhos e o imaginário do povo. Nesse caso, os retratos dos príncipes são “como símbolos de governo, ‘sinal e demonstração desse poder’, assim como o cetro, o diadema, os trajés” (CASTELNUOVO, 2006, p. 70); produzem forte impacto sobre os

---

<sup>53</sup> Para que seja verossímil, a representação pictórica precisa ser desenvolvida segundo os critérios artísticos que regem o gênero, inserido dentro de uma tradição que o sustenta. Essa tradição é uma fonte de informações, ou veículo de indícios, que fornece ao público, por meio das experiências passadas, a crença, ou os critérios, de representação para cada indivíduo. Nesse sentido, podemos falar que a sociedade está organizada tendo por base o princípio, ou uma memória, de que os indivíduos que possuem determinadas características e funções devem ser tratados de forma adequada (GOFFMAN, 1985, p. 21). Destarte, ocupar um cargo ou desenvolver uma função implica no tratamento adequado, ou melhor, o indivíduo deve ser tratado segundo a maneira que o cargo ou a função exige. A distinção no trato não está relacionada ao pessoal, ao indivíduo em si mesmo, mas a função que ele ocupa na sociedade.

súditos, lembrando-os da autoridade real e, conseqüentemente, conduzindo-os aos sentimentos de veneração e obediência; ou melhor, essas imagens colocam em cena a representação de virtudes demonstrativas que produzem categorias mentais que devem ser acolhidas e imitadas pelo público<sup>54</sup> – acolhidas, porque o poder assim ordena; imitadas, porque virtude melhor não há.

Segundo Philippe Braunstein, a representação nos retratos reais segue duas tendências: a primeira, o rei deve ser representado de maneira conveniente à função que ocupa; a segunda, a representação “designa o rei por suas características”, que transparecem em sua presença física (BRAUNSTEIN, 1990, p. 549). Assim, os adjetivos usados para falar da beleza do rei são também adjetivos da sua moral, correspondendo aos lugares adequados que constituem a sua imagem elegante segundo a tipologia do “príncipe perfeito”, imagem que causa admiração e impressiona o espectador. Sendo o soberano também membro que ocupa um lugar na hierarquia do “Corpo Político do Estado”, a sua representação está sujeita à sua função social, o que reduz a sua aparência a um signo, ou seja, a um modelo preestabelecido como crível pela maioria dos sábios. Nesse sentido, a imagem manifesta o duplo corpo do rei, o que permite a distinção entre “o monarca como indivíduo privado” e o “monarca como *persona ficta*”, encarnação do estado; assim, “em um mesmo corpo ela permite diferenciar o rei do Rei” (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 13)<sup>55</sup>. Um corpo é perecível, sujeito a ação do tempo, e o outro é simbólico, não morre, se propaga no tempo. Na ideia de sucessão, é como se o rei fosse o mesmo sempre por causa do seu corpo simbólico; como uma *Fênix*, ele nasce e morre para nascer outra vez no seu descendente, isto é, no corpo perecível. Nas imagens do rei esse corpo particular é quase apagado em proveito do corpo imaginário, pois as representações tendem a amplificá-lo, a ponto de o rei tornar-se “um rei-máquina cujo único corpo se confunde com a máquina do Estado” (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 70). A representação então se adequa à posição política, de forma que as vestes, os gestos, a postura e outros atributos estejam sincronizados com

---

<sup>54</sup> Essa eficácia é aproveitada pelo poder político e pelo magistério espiritual, como exemplo, no século XIV, “Carlos VI é o primeiro soberano do Ocidente medieval a substituir deliberadamente a perfeição dos signos monárquicos pelo seu retrato fiel e pelo retrato dos membros de sua família na Catedral de São Vito em Praga [...]” (BRAUNSTEIN, 1990, p. 549).

<sup>55</sup> Essa teoria encontra-se na interseção de duas teorias: uma herdada da igreja, com base na natureza dupla de Cristo – Jesus foi homem, corpo perecível, mas também foi o Cristo, corpo glorificado –; e outra herdada do direito romano, com base na noção de incorporação – “significa que uma abstração toma vida legalmente quando se encarna numa pessoa que a representa” (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 15).



aquilo que é adequado ao caráter do soberano, para que o público possa reconhecer nele o exemplo de virtude<sup>56</sup>.

Um bom exemplo do poder da pintura nas cortes europeias são as imagens feitas para exaltar e perpetuar os grandes feitos de Luís XIV. Ao estudar o retrato do Rei Sol, Louis Marin destaca que o efeito de representação da imagem é duplo, pois, por um lado, *toda representação representa algo* – “dimensão transitiva” –, isto é, o retrato é a representação do rei ausente; e, por outro, *toda representação apresenta-se representando algo* – “dimensão reflexiva” –, ou seja, o mecanismo não é apenas representação do ausente, mas apresenta-se como o próprio rei (MARIN, 2009, p. 137-138)<sup>57</sup>. Ocorre então uma dupla representação, pois, ao mesmo tempo, o retrato é uma presentificação do ausente, tornando presente uma ausência – nesse sentido o termo representação é uma imagem que remete à ideia e à memória o objeto ausente, teria assim um valor de substituição<sup>58</sup> –, e também uma autorrepresentação, exibindo a sua própria presença enquanto imagem – nesse caso a representação teria um valor de intensidade, isto é, o dispositivo não se torna apenas a representação de alguma coisa, mas a própria presença dela<sup>59</sup>. Esse poder da representação é constatado também por Peter Burke no seu estudo sobre a construção da imagem pública de Luís XIV, *A Fabricação do Rei*<sup>60</sup>, quando destaca que o retrato pintado substituíria a presença do rei e se apresentava como se ele fora, de forma que “Dar as costas ao retrato era uma ofensa tão grave quanto dar as costas ao rei” (BURKE, 1994, p. 20). Nesse caso, as imagens

---

<sup>56</sup> No caso do vestuário, Braunstein destaca que a roupa era símbolo de distinção social e a nudez simbolizava o excluído, o selvagem que se perde nas florestas em busca dos desejos. O historiador acrescenta ainda que “O vestuário é uma das marcas essenciais da conveniência social, tanto que o hábito das assembleias e das procissões destina a cada parte do povo seu papel e seu lugar, localizável pela forma e pela cor” (BRAUNSTEIN, 1990, p. 561). E finaliza seu raciocínio salientando que “O traje é sempre mais que o tecido e o ornamento, estende-se ao comportamento, determina este último tanto quanto o põe em evidência: marca as etapas da vida, contribui para a construção da personalidade, apura a distância entre os sexos” (BRAUNSTEIN, 1990, p. 566).

<sup>57</sup> Quando representa alguém, manifestação de um ausente, o dispositivo de representação, por causa do funcionamento reflexo do dispositivo sobre si mesmo, tem o poder de instituir, autorizar e legitimar o sujeito representado, ou seja, ele constitui “a su propio sujeto legítimo y autorizado al exhibir calificaciones, justificaciones y títulos de lo presente y lo vivo para serlo” (MARIN, 2009, p. 138).

<sup>58</sup> Louis Marin aponta que “re-presentar” significa apresentar de novo, termo no qual o prefixo “re-” tem o valor de substituição. A representação, dessa forma, torna presente algo ausente, ou seja, “En el lugar de la representación [...] hay un ausente en el tiempo o el espacio o, mejor, otro, y un mismo de ese otro lo sustituye en su lugar” (MARIN, 2009, p. 137).

<sup>59</sup> O termo representar, nesse sentido, significa “exhibir, exponer ante la mirada”, assim, “representar es entonces mostrar, intensificar, redoblar una presencia” (MARIN, 2009, p. 137).

<sup>60</sup> No seu estudo, Peter Burke pretende analisar a imagem pública de Luís XIV, como ela foi moldada aos olhos da coletividade. Assim, o estudo atenta-se às representações do rei, na imagem retratada em pedra, bronze, tinta e cera, bem como na imagem criada nos poemas, peças teatrais e histórias, com fins de “propaganda” do poder real. Essas imagens eram usadas para amplificar a glória do rei, amplificando a reputação do governante em todo o mundo.

não eram representações arbitrárias do soberano, mas indicavam a sua presença real no meio dos homens, eram símbolos do poder monárquico; por essa razão, tocá-las, ou agir de forma irreverente perante elas, podia tornar-se sacrilégio.

Segundo ainda Burke, o retrato de Luís XIV, ao mesmo tempo em que buscava a simples *semelhança*, obedecia a um programa artístico, que prescrevia a obrigação de também representar a posição política do rei, segundo a “retórica da imagem” desenvolvida para pintura de pessoas importantes, no intuito de adequar a representação ao decoro exigido do ofício. Na fabricação da imagem do Rei Sol, o historiador observa o aparato do poder simbólico que reveste a figura do monarca nas representações:

Usa armadura, como símbolo de coragem, ou roupas ricas, como sinal de posição social elevada, e está cercado por objetos associados ao poder e à magnificência – colunas clássicas, cortinas de veludo etc. A postura e a expressão transmitem dignidade (BURKE, 1994, p. 31).

A partir do trecho, pode se inferir que o cenário que compõe a imagem é base de apoio para representação do poder real; destarte, a mobília, a decoração, a disposição física, as roupas, as armas e outros elementos do plano de fundo são símbolos ou signos que contribuem para que o caráter seja pintado de forma adequada. Esses itens expostos em cena são aqueles que a tradição comumente designou como adequados para pintura de cada indivíduo, por exemplo, o rei deve ser identificado pela sua gravidade, características físicas, padrões de linguagem, gestos corporais, vestes, objetos e símbolos de poder, como a coroa ou o cetro, em suma, por vários elementos que dão sustentação à sua imagem como soberano<sup>61</sup>. Nesse caso, a atuação dos artistas torna-se elemento de extrema importância para instituir a verossimilhança da representação, pois eles eram os responsáveis pela fixação e amplificação da imagem do rei por meio da arte – poetas escreviam odes em louvor ao soberano; historiadores escreviam as vitórias e grandes feitos; os pintores pintavam as guerras e a beleza da corte; todos os meios artísticos estavam a serviço da propaganda política do Estado para instruir o povo, “incentivando-o a amar seu príncipe e obedecer-lhe” (BURKE, 1994, p. 17). Não é difícil encontrar nesse cenário de representações a imagem do rei enaltecida pelas diferentes artes, pois todas representavam por meios diferentes o mesmo tema: no balé,

---

<sup>61</sup> De acordo com Francastel, os objetos representados no retrato representavam um poder ou um conceito: “El objeto havia valer un poder o una prerrogativa. La mano de Dios coroonando a un principe proclamaba que este monarca recibia su poder de la gracia divina. Fuera de Francia, en los siglos XV al XVI el objeto debia indicar los gustos del personaje o una cualidad de su espiritu” (FRANCASTEL, 1978, p. 177).

no teatro, na ópera, na poesia, na pintura, enfim, em todos os lugares o rei se fazia presente pela sua representação, até nos monumentos erigidos em seu nome, já que também palácios e igrejas eram símbolos de seu proprietário, extensões de sua personalidade, meios para sua autorrepresentação (BURKE, 1994, p. 29)<sup>62</sup>. Dessa forma, a imagem do rei se propaga pelas diferentes artes que assumem a função de, ao representarem a sua ausência, serem o próprio soberano.

De acordo com Burke, a fabricação e divulgação da imagem de Luís XIV foram feitas principalmente pelas várias academias criadas para regular as atividades artísticas e realçar o brilho e o prestígio da monarquia francesa<sup>63</sup>. Nessas academias, as artes deviam estar a serviço do Estado, por isso, entendia-se que os artistas eram instrumentos da glória monárquica, responsáveis por produzir e amplificar a imagem de Luís XIV: “uma imagem que ultrapasse o tempo e possua caráter imediatamente histórico”

---

<sup>62</sup> Burke salienta que os “impressos”, ou manuscritos, tinham maior divulgação do que as pinturas e medalhas, pois essas eram relativamente caras, enquanto aqueles eram mais baratos e de fácil reprodução. Dessa forma, o autor aponta que “A imagem real era construída também com palavras, faladas e escritas, em prosa e verso, em francês e latim. Os meios orais incluíam sermões e discursos (dirigidos aos Estados provinciais, por exemplo, ou feitos por embaixadores no exterior). Poemas em louvor ao rei eram continuamente produzidos. Histórias do reinado foram escritas, difundidas e até publicadas enquanto o rei ainda vivia. Periódicos, em especial a *Gazette de France*, publicada mensalmente, dedicavam considerável espaço aos atos do rei. As inscrições em latim para monumentos e medalhas eram compostas com esmero por escritores eminentes, entre os quais Racine. Eram, em si mesmas, uma forma de arte, combinando concisão e dignidade. Essas inscrições davam considerável contribuições para a eficácia das imagens, uma vez que instruíam o espectador sobre o modo de interpretar o que viam” (BURKE, 1994, p. 28-29).

<sup>63</sup> Já em 1635, ainda sob o reinado de Luís XIII, temos notícia da *Académie Française*, criada por Richelieu, instituição importante para celebrar e propagar a política do Estado. Segundo Ragnhild Hatton, o propósito dessa *Académie* era “el de elevar la categoria del idioma francés que se empleaba oficialmente, garantizar el rigor histórico y encargar diseños que reflejan el simbolismo del Estado y las preferencias del rey en materia de claridade” (HATTON, 1985, p. 125). No entanto, é sob o reinado de Luís XIV que as academias tornam-se numerosas em França, a começar pela *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, criada pelo rei em 1648. Na década de 60, Jean-Baptiste Colbert, então ministro de Estado de Luís XIV e responsável pelo programa político do domínio do poder real sobre as artes e as letras, é o responsável pelo florescimento de academias importantes para propaganda do monarca. Em 1663, temos a reestruturação da *Académie de Peiture*, sobre o comando de Le Brun, e, no mesmo ano, a fundação da *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Em 1664, Colbert reorganiza a *Académie Mazarine de Peiture et de Sculpture*. Em 1666, temos a fundação da *Académie des Sciences* e da *Académie de France à Rome*. Em 1669, a fundação da *Académie de Musique*. E, por fim, a *Académie Royale d'Architecture*, em 1671. Dentre as importantes academias criadas no período, podemos destacar a *Petite Académie*, instituída em 1663 para organizar toda produção intelectual e artística. Essa instituição era, sobretudo, “o olho do poder sobre a produção intelectual. Seja para uma festa oficial, um monumento, uma pintura, um livro de elogios, toda novidade sujeita-se à censura do pequeno conselho, que o submete a Colbert, pois cabe ao ministro a decisão final” (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 29). Como veículo de propaganda, ela tinha como programa reunir todas as composições voltadas a glória do rei, reunindo em um único volume os traços fragmentados do “rei perfeito”, para que o público tivesse ideia da grandeza do seu soberano (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 26). O fio condutor do programa era a consciência de que todas as artes eram úteis à propaganda política, por isso o patrocínio governamental se estende em todos os níveis, alcançando poetas, pintores, historiadores e também as ciências sociais, “como o atesta a fundação de uma *Académie des Sciences*, a construção de um observatório astronômico e o lançamento de uma publicação científica” (BURKE, 1994, p. 65).

(APOSTOLIDÈS, 1993, p. 26). O rei então é apresentado como um verdadeiro protetor das letras e das artes, “um de seus melhores e mais justos títulos de glória” (WILHELM, 1988, p. 197) – “é Luís XIV o criador, os artistas são apenas os instrumentos dóceis ‘que ressoam quando o rei os toca’” (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 30)<sup>64</sup>. Portanto, não há arte sem o rei, assim como não há vida sem o sol.

Subordinadas ao poder do Estado, as academias são usadas como veículos de propaganda política que amplifica e consolida a imagem do soberano, propondo que as artes tenham como modelo os preceitos da Antiguidade Clássica para alcançar tal finalidade.

A arte clássica apresenta-se como norma estética e política, imposta pelo Estado a todas as técnicas artísticas consideradas em sua coletividade. Tem por função traduzir em imagens o corpo imaginário do rei, através das referências mitológicas de que se nutre a monarquia. Longe de serem autônomas, as diferentes artes só encontram sua vitalidade no discurso político que as organiza. O conjunto constitui a vertente visual da mitistória (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 70).

À maneira dos grandes imperadores da Antiguidade, Luís XIV é louvado pelos seus feitos por meio de gravuras, tapeçarias, medalhas, poemas, pinturas e histórias, elementos artísticos que apresentam a imagem do rei como grande líder e soldado cristão: “Luís, o Grande”. É importante destacar que a função dessa imagem não era fornecer uma cópia exata do rei, ou uma descrição exata das suas ações, mas sim celebrá-lo como soberano. Por meio das tópicas do gênero epidítico aplicadas à pintura, a beleza do representado era amplificada conforme a posição política que ocupava na hierarquia; no entanto, como discurso panegírico, a imagem fabricada não tinha só a função de louvar, mas também de aconselhar de forma sutil: “descrevendo o príncipe não como era, mas como se desejaria que fosse” (BURKE, 1994, p. 48). À imagem de

---

<sup>64</sup> Havia uma associação recorrente entre o rei e as artes. Essa buscava relacionar o soberano com as obras produzidas em seu louvor, para que os artistas alcançassem benefícios. Na gravura extraída do *Panegyricus* de La Beaune, por exemplo, o rei Luís XIV é representado como protetor das artes, entronizado na parte de cima da imagem e pronto para receber uma coroa de louros, ele é aclamado pelas artes que produzem louvores ao seu nome: a pintura, a poesia, a música, a escultura, etc. Os elogios ao rei não paravam por aí: “O leitor (ou ouvinte) era também informado de que Luís era acessível a seus súditos; de que era o pai de seu povo; o protetor das artes e das letras, campo em que mostrava discernimento seguro e ‘gosto delicado’; o mais católico dos reis; o subjogador (ou destruidor) da heresia; o restaurador das leis; ‘mais temido que o trovão’ [*plus craint que le tonnerre*]; ‘o árbitro da paz e da glória’ [*l’Arbitre de la Paix et de la Gloire*]; o ampliador das fronteiras; o segundo fundador do Estado; ‘o mais perfeito modelo dos grandes reis’ [*des grands rois le plus parfait modele*]; ‘nosso Deus visível’ [*notre visible Dieu*]; e o mais poderoso monarca do universo” (BURKE, 1994, p. 47).

Luís XIV são adicionados traços dos grandes imperadores, principalmente os do mundo romano<sup>65</sup>, tornando-a mais grandiosa, pois retoricamente era permitido diminuir o que era feio ou mesquinho para aumentar a beleza e a virtuosidade (BURKE, 1994, p. 36). As comparações com os deuses, heróis clássicos, homens sábios, o uso de metáforas, hipérboles e outras figuras retóricas eram recorrentes para ornamentar esse tipo de pintura<sup>66</sup>, recursos usados para louvar a imagem do rei em estilo grandioso. Nesse sentido, o retrato torna-se mais um encômio do que uma representação exata<sup>67</sup>.

As imagens produzidas em honra a Luís XIV e à sua corte tinham a finalidade de construir uma memória perene do soberano. Assim, podemos entender as pinturas elogiosas como lugares de memória nos quais a imagem do rei perpetua-se nas gerações futuras, livrando o seu nome dos terríveis efeitos do tempo. Além da transmissão da memória à posteridade, elas serviam para propagar a imagem do monarca entre os seus súditos, em primeiro lugar os cortesãos e as classes altas, e entre as cortes estrangeiras, para que se conhecesse nos quatro cantos da terra a supremacia do Rei Sol (BURKE, 1994, p. 165). Como representação, essas pinturas assumem o papel da presença do soberano, que pouco aparece em público, diante dos olhos do povo, bem como têm o poder de se apresentarem como o próprio rei, que na pintura aparece com seu corpo místico, glorioso porque não sofre os danos da idade (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 125)<sup>68</sup>. Como propaganda, as imagens são agrupadas para compor uma narrativa, assim, as vitórias e os feitos de Luís XIV são imortalizados nas pinturas da grande galeria de Versalhes, como a famosa série pintada por Lebrun, conhecida como ‘a história do rei’ [*l’histoire du roi*] (BURKE, 1994, p. 28). Nesse caso, as pinturas que tomam as galerias dos palácios podem ser lidas como documentos históricos, lugares onde se conserva a memória dos eventos, das batalhas, das conquistas sobre os inimigos, da construção de

---

<sup>65</sup> Burke observa que “na descrição oficial da entrada de 1660, a famosa frase da *Eneida*, de Virgílio, ‘Foi-me dado um império sem limite’ [*imperium sine fine dedi*] foi aplicada aos reis de França, que foram apresentados como sucessores dos imperadores romanos” (BURKE, 1994, p. 191-192).

<sup>66</sup> Os deuses, os heróis e as outras figuras retóricas eram associados às qualidades morais do elogiado: “Marte à coragem, Minerva à sabedoria, Hércules à força etc. A vitória tomava a forma de uma mulher alada. A abundância, a de uma mulher com uma cornucópia” (BURKE, 1994, p. 39).

<sup>67</sup> Segundo Burke, “O rei é geralmente retratado vestindo armadura, romana ou medieval, ou o ‘manto real’ ornamentado com flores-de-lis e debruado de arminho. Combina esses trajes arcaicos com uma peruca do final do século XVII. Na mão, traz um obre, um cetro ou um bastão, todos símbolos de comando. Sua atitude é em geral impassível e imóvel, pose que também simboliza o poder. Provavelmente era a isso que os autores da época se referiam ao comentar o ‘ar’ de grandeza ou majestade dos retratos reais. A expressão do rosto real, por sua vez, tende a variar entre a coragem inflamada e uma digna afabilidade” (BURKE, 1994, p. 44).

<sup>68</sup> “A imagem do príncipe importa mais à nobreza política do que sua presença física, já que ordenar ‘em nome do rei’ é suficiente para se fazer obedecer. É a efigie que se adora, e não mais a pessoa particular, cercada de fitas em seu palácio dourado” (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 125).

idades, templos e palácios, enfim, dos acontecimentos importantes de serem conservados; nelas, não se busca representar apenas uma imagem verossímil dos membros da corte, mas também os significados políticos e simbólicos como caráter legitimador dinástico.

Finalizando o tópico, retornamos ao início do texto, quando apresentamos a qualidade principal da pintura na Antiguidade: a capacidade de preservar a fisionomia e os grandes feitos realizados pelos homens, tornando-os ilustres e eternos na memória da posteridade. Retomamos aqui, especialmente, o costume antigo dos poderosos em possuir galerias com retratos de homens ilustres para destacar que essa prática cultural torna-se muito comum nos séculos XVI e XVII. Philippe Ariès, em seu *O Tempo da História*, observa que no século XVII a preocupação com a História não pertence a escritores nem a cientistas, mas a “antiquários”, pois as galerias de obras de arte antigas e galerias de pintura, formadas na Renascença e origens dos grandes museus, são transformadas em documentos históricos: e o retrato é o objeto de transição da galeria de arte à reunião de documentos de História (ARIÈS, 2013, p. 212). Nessas galerias seiscentistas, encontra-se uma vasta coleção de retratos<sup>69</sup>, pintados ou gravados, de personagens célebres, antigos e contemporâneos – esses últimos tornam-se documentos históricos a partir da morte do indivíduo representado, deixam de pertencer ao presente destacado para se tornarem testemunhos de um passado já fixado, tornando-se um retrato histórico. Nelas, nas galerias, também encontramos as grandes coleções de retratos históricos, compostas por representações de príncipes e homens de Estado em cenas militares das quais tinham participado; por retratos de imperadores antigos, rainhas, eclesiásticos, filósofos e artistas; por imagens dos grandes feitos e construções arquitetônicas; por pinturas que no conjunto sistematizado das galerias formam uma história dos grandes acontecimentos e indicam que não somente o retrato de reis e papas

---

<sup>69</sup> Conforme Ariès, as coleções francesas de retratos, gravuras e desenhos, no século XVII, são inspiradas na do Padre Jove, considerada a primeira coleção de retratos, construída por volta de 1520. O historiador aponta ainda que “Ela se tornou célebre e provocou imitações, o que nos permite pensar que ele correspondia ao gosto do tempo. Os Médici reproduziram-na em Florença e Henrique IV se inspirou nela para a pequena galeria de Louvre. Reencontramos a sua influência em todas as coleções do fim do século XVI e começo do XVII. Ora, os retratos de Jove não constituem uma galeria de arte, mas um museu de História” (ARIÈS, 2013, p. 212). O projeto de Jove, em reunir duzentos e quarenta retratos de homens célebres, revela uma preocupação em individualizar o passado e de representá-lo corretamente. A maior parte dos retratos do padre Jove é recrutada entre os personagens do Renascimento italiano: escritores, poetas, cientistas, estadistas, religiosos e guerreiros. Ariès destaca que, “entre a multidão dos contemporâneos ou das duas ou três gerações anteriores, padre Jove tentou ampliar seu campo além da Itália familiar: os espanhóis, os imperiais, os franceses são mobilizados; entre os mais célebres: Fernando Cortez e Cristóvão Colombo, os reis da França desde Carlos VIII até Henrique II [...]” (ARIÈS, 2013, p. 213).

era recorrente, mas também o de literatos, historiógrafos, representantes do poder político ou militar, enfim, de *uomini illustri* (BURCKHARDT, 2012, p. 66)<sup>70</sup>.

Os retratos dos comitentes expostos nas igrejas e nas galerias de retratos que povoam as cortes dos séculos XVI e XVII mostram que o desejo do ser humano de contemplar-se por meio da interpretação da própria imagem, ou de possuir a imagem de pessoas queridas ou personagens poderosos, não se esgotou com o trotar dos séculos, antes aparece sob convenções artísticas diferentes. Mesmo apresentando variações ao longo do tempo, parece-nos que a prática retratística está intrinsecamente relacionada à capacidade da pintura em perpetuar a memória do modelo por meio de uma dupla representação, porque quando o artífice recolhe os traços do indivíduo, fixando-os sobre uma superfície, ele fixa também o seu *ethos* segundo o ofício que desempenha no corpo político do Estado. Portanto, na pintura não se imita apenas os traços fisionômicos, mas o caráter ou a posição política do indivíduo representado, ornamentando o quadro com atributos que permitam reconhecer não só a *semelhança*, mas também a posição ocupada na hierarquia social.

---

<sup>70</sup> Nas coleções expostas nas galerias, os retratos são dispostos por reinados, apresentando, na parte inferior, os nomes dos reis, suas divisas, seus emblemas e as datas dos seus reinados (ARIÉS, 2013, p. 219), ou por assuntos, por exemplo, os chefes militares, os reis e os personagens célebres. No que diz respeito aos retratos de mulheres, pouco espaço é reservado a elas nas galerias: “Salvo as soberanas, as princesas herdeiras e as regentes, que têm seu lugar entre os homens de Estado” (ARIÉS, 2013, p. 225).

## 1.2. A REPRESENTAÇÃO TIPOLOGICA DA DONA NOS TRATADOS DE PINTURA

Nos tratados pictóricos do século XVI, os autores prescrevem que o processo de composição da figura humana não deve atentar-se apenas aos traços fisionômicos do modelo, mas também ao *tipo* de pessoa que deve ser pintada, o que implica um processo de notação de base caracterial prescrito pelo costume artístico. Como fruto de uma prática regrada, a pintura, assim como a poesia e a retórica, é considerada uma *ars*, *tékhne*, cujo ofício é desempenhado por alguém que conhece os seus preceitos. Nesse caso, a ideia de *técnica* não diz respeito apenas “à habilidade ou destreza de um especialista qualificado capaz de produzir com maestria algum artefato, mas também a uma dimensão teórica e especulativa” (PUENTES, 1998, p. 129). O processo de imitação pictórico, portanto, seria marcado pela junção entre arte e engenho, o que indica que a pintura pode ser reduzida a uma doutrina que orientaria a operação do artista – a mão habilidosa do pintor colocaria em prática os preceitos da arte.

Nessa perspectiva, os tratados de pintura são considerados fontes de *preceitos* e de *lugares* que indicam os meios adequados para o pintor realizar a sua obra com excelência. Mesmo não dando conta de todo o campo pictórico, pois “[...] a instrução da arte ocorre na oficina, na qual a transmissão oral, como é costume arrazoar, prevalece sobre as outras vias, no que, mesmo quando praticado, o escrito é exceção” (KOSSOVITCH, 2014, p. 10), esses textos teóricos apresentam *regras* essenciais para que a representação dos vários *tipos* sociais, que se diferenciam pelo *caráter* adequado expresso através das diferentes tintas, seja *verossímil* e *decorosa*. Por essa razão, a preocupação em instruir a prática dos artistas é substancial nos tratados, como se nota, por exemplo, no *Da Pintura*. Escrito em 1435, mas impresso em 1540 na Basileia, o texto albertiano é o “primeiro tratado na literatura artística a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas” (KOSSOVITCH, 2014, p. 43)<sup>71</sup>. Nele,

---

<sup>71</sup> O *Da Pintura* é um tratado dividido em três livros e apresenta duas redações, uma toscana e outra latina. Nele, Alberti apresenta uma relação entre pintura, geometria e retórica, com a finalidade de instruir os pintores sobre a arte, apresentando também a primeira explicação sobre a perspectiva. Esse tratado apresenta duas edições manuscritas: uma em 1435, não se sabe se na língua latina ou toscana, e outra toscana, em 1436, enviada a Brunelleschi. O texto de Alberti alcançou enorme êxito e vasta circulação, por exemplo, em 1547 Lodovico Domenichi o traduz para o italiano e em 1565 Cosimo Bartoli apresenta outra tradução, que serve de base para maior parte das edições posteriores e estrangeiras, como a edição francesa de 1651 feita por Raphael DuFresne (ZANCHETTA, 2014, p. 12).



Alberti apresenta uma sistematização dos saberes sobre a arte da pintura; relata os rudimentos da arte com conselhos que dão aos “pintores em formação os primeiros fundamentos para bem pintar”, pois, sendo a instrução útil, é necessário que o pintor entenda sobre o seu ofício – “Não haverá quem duvide de que nunca existirá bom pintor se não entender o que está procurando fazer. Em vão retesa o arco quem não tem para onde dirigir a seta” (ALBERTI, 2014, p. 93)<sup>72</sup>. Desse modo, o texto de Alberti propõe apresentar primeiramente os preciosos conceitos da “nova arte” para depois ensinar ao pintor de que modo pode seguir com a mão o que compreendeu com a inteligência (ALBERTI, 2014, p. 93), estrutura que se repete em outros tratadistas do Quinhentos.

Em termos mais gerais, os tratados de pintura, ao longo do tempo, propõem duas coisas fundamentais para representação primorosa da figura humana: de um lado, o pintor deve apresentar uma imagem semelhante ao modelo; de outro, essa imagem deve ser adequada ao caráter representado. Nesse caso específico, o procedimento pictórico atualiza nos casos particulares *tipos sociais* historicamente regrados – o rei, a rainha, o guerreiro, o discreto, a dona, o cortesão etc., sem perder de vista os traços fisionômicos do modelo. Aqui, a ideia de *ethos*, apresentada na *Poética* de Aristóteles, e os *loci a persona*, encontrados nas retóricas e preceptivas latinas, são essenciais para pensarmos a prática de representação dos *caracteres* na pintura, porque possibilitam que os indivíduos sejam representados no retrato pictórico, assim como no poético, como “homens melhores, piores e iguais a nós” (ARISTÓTELES, 1986, p. 103)<sup>73</sup>. Nos tratados, a tipologia proposta por Aristóteles prescreve que a representação não seja feita visando apenas a *semelhança*, mas também a adequação do modelo ao *ethos*,

---

<sup>72</sup> O texto parte da constatação de que as “obras maravilhosas” no âmbito da arte são raridade no seu tempo, diferente dos tempos antigos onde se produziam obras nobilíssimas. Isso ocorre porque, segundo Alberti, os antigos tinham mais facilidade de chegar aos conhecimentos das supremas artes, pois havia muito de quem aprender e a quem imitar – fatores que por serem raros no século XV faziam com que o conhecimento sobre a arte se tornasse penoso (ALBERTI, 2014, p. 68).

<sup>73</sup> Ainda na *Poética*, Aristóteles fala-nos de pintores e de poetas que se ativeram, especialmente, à imitação de um dos três tipos caracteriais, havendo poetas que usando a linguagem em verso ou em prosa imitaram homens superiores, como Homero; homens semelhantes, como Cleofão; e homens inferiores, como Hegênon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada* (ARISTÓTELES, 1987, p. 202); quanto aos pintores, “Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós” (ARISTÓTELES, 1987, p. 202). É importante destacar que Plínio, o Velho, na sua *História Natural*, também apresenta pintores que desempenharam o ofício da pintura de diferentes modos. Segundo o autor, Arístides de Tebas, contemporâneo de Apeles, foi o primeiro dos pintores a pintar o estado do ânimo e expressar os sentimentos dos homens, que os gregos chamam *ethos* (PLÍNIO, 1987, p. 104); Dionísio, por seu turno, pintou somente seres humanos, por isso recebeu o cognome *anthoropógraphos* – pintor de homens. Há também pintores que ilustraram gêneros menores da pintura, como é o caso de Peiraicos, que pintou barbearias e lojas de sapateiros, asnos, comestíveis e coisas do gênero, por isso cognominado de *rhyparógraphos* – pintor de coisas baixas (PLÍNIO, 1987, p. 109).

adequação que atende aos preceitos artísticos e atualiza os *lugares pictóricos* na nova pintura. Imita-se, então, para além dos traços físicos, um *caractere*, um *tipo* social que se torna evidente por meio das tintas decorosas.

Em termos teóricos, observam-se nos tratados os parâmetros gerais para representação da figura humana. Tomemos como exemplo mais uma vez o *Da Pintura*. No tratado supracitado, Alberti prescreve que do modelo representado não fique evidente apenas os traços fisionômicos, mas também o *caráter*, conforme a dignidade que lhe é própria<sup>74</sup>. Aqui, o caráter é conhecido pelos movimentos do corpo e da alma, que também exprimem as ações e os afetos dos personagens, sempre subordinados a uma *conveniência* ou *decoro*. Na representação elogiosa, os tipos pintados pelo pincel engenhoso devem ser proporcionais – harmonia é requisito essencial para manifestação do belo<sup>75</sup> –, de acordo com a unidade verossímil da imitação, e semelhantes ao que o costume entende por verdadeiro; por isso, as ações e os afetos devem ser coerentes ao *caráter*, não sendo permitido que um tipo tido como “melhor” seja representado como “pior” e vice-versa. Verossimilhança se alcança, diz Alberti, quando os corpos pintados são adequados em tamanho e ofício com tudo que acontece na história (ALBERTI, 2014, p. 112), caso contrário, a pintura se tornaria ridícula<sup>76</sup>. A história, no que lhe concerne, só conseguirá comover e mover os ânimos dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma<sup>77</sup>, ou melhor, quando

---

<sup>74</sup> Nessa perspectiva, “Não seria conveniente vestir Vênus ou Minerva com um grosseiro manto de lã, como igualmente não o seria vestir Marte ou Júpiter com roupa de mulher. Ao pintar Castor e Pólux, os antigos pintores esforçavam-se por fazê-los parecer irmãos, mas de modo que em um aparecesse a natureza belicosa, em outro, a agilidade; faziam que, mesmo sob a roupa de Vulcano, aparecesse seu defeito de claudicar, tão grande era a preocupação em exprimir a função, a especificidade e a dignidade de tudo quanto pintavam” (ALBERTI, 2014, p. 111).

<sup>75</sup> Aqui a concepção de beleza parte do procedimento seletivo usado por Zêuxis, no qual as partes mais belas da natureza são selecionadas para formar um conjunto belo e uno, e é exemplificada pelo cânone vitruviano, no qual a proporção conveniente das partes é responsável pela beleza e pela unidade da pintura.

<sup>76</sup> “Seria absurdo se as mãos de Helena ou Ifigênia fossem senis e grosseiras, e se o peito de Nestor fosse juvenil, e delicado o seu pescoço; se Ganimedes tivesse a testa rugosa e as coxas de um carregador; se Milão, homem dentre os mais robustos, tivesse ilhargas magrelas e finas. Seria horrível numa face viçosa e cheia colocar braços e mãos secas pela magreza. Se alguém pintasse Aquemênida, encontrado por Eneias na ilha com o rosto como Virgílio descreve, mas os membros sem a magreza correspondente, este seria um pintor ridículo” (ALBERTI, 2014, p. 110). No caso do retrato, não se pode representar uma dona com pernas torneadas ou braços musculosos, semelhante a uma heroína de filmes americanos, para destacar a sua força e constância, isso não seria verossímil; antes, o pintor deve escolher outros recursos pertinentes ao *ethos* feminino para compor tal representação.

<sup>77</sup> “Vemos como as pessoas tristes, a quem a preocupação aflige e o pensamento assedia, ficam com suas forças e sentimentos como que embotados, mantendo-se lentas e preguiçosas, com seus membros pálidos e malseguros. Os melancólicos têm a testa franzida, a cabeça lânguida; todos os membros descaem como se estivessem cansados e descuidados. Nos irados, porém, a ira, incitando a alma, intumesce de cólera os olhos e a face e os incendeia em cor; todos os membros, quanto maior é a fúria, mais se atiram em

o movimento da alma for revelado pelos movimentos do corpo, constituindo assim na união das partes a tipologia do modelo representado. Incluído nessa totalidade, o indivíduo retratado o é por meio de lugares-comuns de pessoa; aplicados a ele, os lugares não anulam os traços fisionômicos que o distingue de outros, senão realçam aquilo que há de mais belo e virtuoso e evidenciam o seu caráter particular<sup>78</sup>. Observe-se, por exemplo, quando o modelo é apresentado segundo os lugares do “sexo” e da “idade”: as donas devem ser representadas com movimentos e poses leves, “cheios de simplicidade”, de preferência os que possuem “a doçura da alma”; os jovens devem apresentar movimentos leves e agradáveis, “com uma certa manifestação de grandeza de alma e boa força” (ALBERTI, 2014, p. 119); os dos homens devem ser dotados de bastante firmeza, “com poses belas e artificiosas”; por fim, os velhos devem ser representados com movimentos e poses de cansaço, sustentados não apenas pelos pés, mas também com as mãos. Em suma, todos os movimentos apresentados na pintura devem estar de acordo com o caráter que se pretende representar, requisito necessário para veracidade da história.

Fazendo um pequeno excuro, uma vez que a representação tipológica nos tratados de pintura nos é central, é importante lembrarmos que também os tratados de arte poética apresentam regras para figuração dos caracteres, como podemos observar em *La Poétique* (1639), de Jules de Mesnarière. Nesse texto, o erudito francês destaca que, caso o poeta deseje que o discurso por ele produzido seja crível, deve levar em consideração os preceitos que norteiam a representação dos tipos. A representação, então, será verossímil se o poeta produzir caracteres cujas ações e palavras condigam, primeiramente, com a sua “idade”, “condição”, “sexo” e “nação”, critérios primeiros na produção da caracterização. No caso do *topos* “sexo”, por exemplo, o ofício político é desempenhado conforme a natureza dos contrários, masculino e feminino; desse modo, a representação atualiza os *lugares* adequados ao “sexo” do modelo. É o que acontece na representação do rei e da rainha. Mesnarière prescreve que o rei, sendo tipo de homem nobre e virtuoso nas ações realizadas, o que o torna “melhor do que somos”, deve ser representado como corajoso, prudente, liberal e bom, de forma que pela

---

ousadia. Nos homens alegres e felizes os movimentos são livres e com certas inflexões agradáveis” (ALBERTI, 2014, p. 114-115).

<sup>78</sup> Na representação dos caracteres, Aristóteles recomenda aos poetas que sigam o exemplo dos bons retratistas, que, ao retratar os modelos, os embelezam respeitando a semelhança: “importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao produzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza” (ARISTÓTELES, 1987, p. 215).

descrição dos traços perceba-se que é soberano<sup>79</sup>; no caso da rainha, a representação deve apresentar uma mulher casta, pudica, grave, magnífica, tranquila e generosa, apresentando pelo seu caráter elevado as suas virtudes<sup>80</sup>. O modelo pode ser representado ainda de acordo com o *topos* “nação”, por exemplo, os franceses serão corajosos, corteses, generosos, polidos etc.; os espanhóis presunçosos, sábios na política, tiranos, apaixonados pela glória, furiosos etc.; os ingleses infiéis, preguiçosos, valentes, altivos etc.; os italianos ociosos, sediciosos, corteses, vingativos, etc. (MESNARDIÈRE, 1639, p. 124-125). Enfim, os diferentes indivíduos podem ser representados por meio dos diferentes *loci a persona*, variavelmente combinatórios a depender do caráter. Exemplos práticos do uso de lugares-comuns para representar pessoas são os poemas em honra ao rei Dom Filipe III, o Piedoso, “*Al Retrato de el Rei nustro Señor, hecho de Rasgos, i lazos con pluma, por Pedro Morante*” (QUEVEDO, 1668, p. 7) e “*A LA STATVA DE BRONCE DE EL SANTO REI don Philippe III, que està en la Casa del Campo de Madrid, traida de Florencia*” (QUEVEDO, 1668, p. 3), ambos de Francisco de Quevedo, nos quais são aplicados ao rei espanhol *loci* que atualizam a tópica do soberano; dessa forma, Filipe é louvado pela argúcia, fortaleza, invencibilidade e pelo seu caráter augusto.

Em qualquer dos tratados, pictórico ou poético, a verossimilhança da representação não é resultado apenas da semelhança fisionômica entre o modelo e a imagem, mas também dessa com o caráter representado. Assim sendo, não se pode falar de retrato sem considerar também as regras usadas para descrever os diferentes

---

<sup>79</sup> “[...] un Roy qui paroist au Théâtre, doit estre si courageux qu'il n'appréhende aucun danger, & ne treuve rien d'impossible à la force de ses armes légitimemet occupées. Il doit estre si prudent, qu'il n'ait iamais aucun sujet de rétracter ses iugements, ni d'en condamner les succès. Il doit estre si liberal, qu'il fasse éprouver à ses peuples qu'il est le dispensateur, & non pas le voleur public des richesses de son Etat. Enfin il doit estre si bon, qu'il vive avec ses sujets comme il eût voulu que le Prince eût traité lui-mesme, s'il eût été homme privé” (MESNARDIÈRE, 1639, p. 120) – “[...] um Rei que comparece como personagem ao teatro deve ser corajoso a ponto de parecer que não teme nenhum perigo, e que não há nada que seja impossível à força de suas armas legitimamente tomadas em mãos. Deve ser tão prudente, a ponto de que não precise se retratar por seus julgamentos, nem se condenar por seus sucessos. Deve ser liberal, a ponto de fazer crer a seus súditos que é o dispensador, mas não o ladrão das riquezas de seu Estado. Enfim, deve ser bom, a ponto de viver entre seus súditos como se ele próprio fosse apenas sujeito, e gostando de sê-lo, por ser tratado como esperaria que um príncipe o tratasse” (MESNARDIÈRE, 1639, p. 120, tradução nossa).

<sup>80</sup> “Les Reines doivent estre chastes, pudiques, graves, magnifiques, tranquilles, & généreuses. Les moeurs d'un Gouverneur d'Empire, & ses qualitez nécessaires, sont l'extrême vigilance, la fermété, la hardiesse, l'adresse, la modération, la prudence extraordinaire, l'exacte fidelité, la parfaite connoissance de la Science Politique; bref un utile mélange de probité & de lumières” (MESNARDIÈRE, 1639, p. 121-122) – “As Rainhas devem ser castas, pudicas, graves, magníficas, tranquilas, e generosas. Os modos de um Governador de Impérios, e suas qualidades necessárias são a extrema vigilancia, a firmeza, a coragem, a prontidão, a moderação, a prudência extraordinária, a precisa fidelidade, o perfeito conhecimento da ciencia política; em suma, uma útil mistura de probidade e luzes” (MESNARDIÈRE, 1639, p. 121-122, tradução nossa).

*caracteres*, conforme o verossímil discursivo da opinião comum do tempo em que as pinturas/poemas foram produzidas. Atualizando pelo pincel ou pela pena a divisão tripartite de Aristóteles, as regras apresentadas nos tratados permitem-nos conhecer os tipos que, por questão de costume, serão “melhores, piores ou igual a nós”.

Uma vez tecidas estas considerações, cumpre adentrarmos no objetivo principal deste tópico, qual seja: compreender as regras de composição do tipo *donna* nos tratados de pintura produzidos no século XVI; a fim de que, posteriormente, possamos entender melhor como os lugares-comuns prescritos para pintura são usados na composição de poemas do gênero retrato impressos na *Fênix Renascida*. Principiemos, pois, pelo tratado de Agnolo Firenzuola.

No mesmo ano de publicação do *Da Pintura*, 1540, tem-se notícia de um importante tratado para o campo da arte pictórica: o *Dialogo Delle Bellezze delle donne*, de Firenzuola<sup>81</sup>. Contudo, se aquele apresentava regras mais gerais para pintura dos *caracteres*, esse tem como tema central a representação da dona. Através do diálogo agradável entre amigos<sup>82</sup>, o tratado apresenta os preceitos mais adequados para pintura de cada parte do corpo feminino, evidenciados na busca para entender o que é a beleza. Concebida como atributo divino, a beleza merece ser elogiada e valorizada porque, como dádiva de Deus, dirige a mente à contemplação e ao desejo das coisas do céu, por isso, ao louvá-la, louva-se também ao Criador<sup>83</sup>. Nessa perspectiva, a beleza das mulheres é entendida como simulacro dos bens do paraíso, altar das coisas celestiais ou espelho da beleza eterna, pelo qual se contempla o próprio Deus (FIRENZUOLA, 1552, p. 16). No entanto, essa dádiva divina não se encontra reunida numa única mulher, já que os deuses não deram tudo a todos como diz Homero; por essa razão, semelhante a

---

<sup>81</sup> Segundo Jacqueline Murray, o texto teve um sucesso significativo: “There were several Italian editions in the sixteenth century and a French translation in 1578. It remains to this day an important document on the aesthetics and culture of sixteenth-century Italy” (MURRAY, 1992, XVIII). A autora destaca ainda que o crítico italiano Natalino Sapegno informa que Firenzuola era muito estimado em seu próprio tempo: “The dialogue On the Beauty of Women was one of the most interesting documents of the aesthetic ideal of the sixteenth century, with its sense of grace, measure, harmony, ... which animates all the art and poetry of that century and which surfaces also in the typical feminine creations of Ariosto” (SAPEGNO, 1973, p. 272 apud MURRAY, 1992, p. XXXIV).

<sup>82</sup> O diálogo inicia-se com o encontro de Celso, um jovem solteiro, com quatro mulheres – duas senhoras casadas, Mona Lampiada e Mona Amorririsca, e duas jovens solteiras, Selvaggia e Verdespina – que discutiam sobre a beleza de Amélia. Ao participar da conversa, Celso direciona a discussão sobre o que seria o belo universal, aproveitando a ocasião para apresentar o modelo adequado de mulher. Para isso, ele busca nas quatro donas os melhores elementos para se formar uma única beleza.

<sup>83</sup> “[...] per cioche la beleza, e le donne belle, e le donne belle, e la beleza, meritano d’esser commendate e tenute carissime da ogui uno: per cioche la donna bella, è il piu bello obietto che si rimiri: e la bellezza è il maggior dono chef acesse Iddio all’humana criatura. Conciosia che per l’adi lei uirtù, noi ne indiriziamo l’animo ala contemplatione, e per la contemplatione al Desiderio dele cose del Cielo” (FIRENZUOLA, 1552, p. 9)

Zêuxis, o pintor deve coletar em vários modelos as partes mais belas para compor o retrato da amada. Nesse caso, o grande esteta florentino prescreve que, ao pintar o corpo feminino por meio da seleção das partes, o pintor necessariamente deve exprimir a beleza da alma, pois há uma inerente relação entre a beleza externa e a virtude interior, de acordo com a filosofia neoplatônica.

O resultado final da pintura deve, então, apresentar um corpo harmônico, onde as partes selecionadas são exemplos de beleza e virtude. Para nortear o pintor nesse processo, Firenzuola apresenta uma longa discussão matemática sobre a proporção correta dos membros do corpo – teoria desenvolvida pelo escritor romano Vitrúvio, cujo *De architectura* pertence ao século I a. C, e difundida por Alberti nos seus trabalhos sobre pintura e escultura, como o *De pictura*, escrito em 1435, o *De re aedificatoria*, escrito entre 1442 e 1452, e o *De statua*, escrito em 1462 (MURRAY, 1992, p. XXX) – e como cada parte deve ser pintada, visto que a beleza é advinda da perfeita união das partes belas que se adequam ao caráter representado. Nesse ponto do diálogo, o tratadista recorre a autores importantes para definir o que seria a beleza. Por exemplo, de acordo com Aristóteles, a beleza seria uma certa proporção conveniente, que é reduzida por uma aclimatação dos membros diferentes uns dos outros; Cícero a entende como uma figura adequada dos membros, com uma certa sutileza de cor; Ficino platônico, por seu turno, afirma que ela é uma certa graça que nasce da *concinnità* de vários membros – “e se diz *concinnità* porque aquele vocábulo importa uma certa ordem doce e cheia de garbo” –; por fim, Dante diz que é uma harmonia (FIRENZUOLA, 1552, p. 11). Com auxílio dessas autoridades, Firenzuola apresenta o conceito de beleza adotado no *Dialogo Delle Bellezze delle donne*:

[...] la bellezza non è altro, che una ordinata concordia, e quasi un'armonia occultamente risultante dalla compositione, unione, e commissione di piu membri diversi, e diuersamente da se, e in se, e secondo la loro propria qualità, e bisogno, bene proportionati, e in certamo, lo belli [...] (FIRENZUOLA, 1552, p. 11).

Belo, portanto, é aquilo que se apresenta ordenadamente com harmonia. No retrato, ele é resultado da seleção e arranjo dos membros, dispostos adequadamente na pintura segundo a técnica retratística antiga que descreve o corpo de forma descendente. Mediante esse processo, produz-se uma harmonia semelhante à da arte da música, que reúne sons diferentes para gerar a beleza da harmonia vocal. Desse modo, a consonância

dos membros deve ser ornada com cores apropriadas, espalhadas com devida proporção, consoante aos caracteres representados.

Definido o conceito de beleza, Firenzuola apresenta as regras que visam normatizar o processo de composição da dona, o que implica na descrição de um tipo a partir dos lugares-comuns pictóricos: tintas que ornamentam cada parte do corpo, a começar pela cabeça, seguindo proporcionalmente até os pés. Dessa forma, prescreve-se que o cabelo seja loiro, não muito brilhante nem muito claro, mas semelhante ao cabelo da Vênus. A intensidade da cor pode ser evidenciada por meio de comparações com o ouro, como fez Petrarca, o mel ou o sol, sempre abundante e formoso<sup>84</sup>. A testa deve ser sincera, serena e de cor branca; não esbranquiçada sem nenhum esplendor, “ma rilucente, quase in quis adi specchio” (FIRENZUOLA, 1552, p. 35). Os olhos devem ser brancos, exceto as pupilas, que são negras como as da deusa da beleza, ou da cor do céu. É por meio dos olhos, diz Firenzuola, que expressamos nossos profundos sentimentos; como janelas de vidros transparentes, são lugares por onde nosso intelecto apreende todas as coisas visíveis. Neles, a natureza colocou no meio, como duas faíscas de fogo, as pupilas, comumente chamadas de luzes (FIRENZUOLA, 1552, p. 21), e para protegê-los e proporcionar descanso também colocou pálpebras e cílios, que, segundo o tratadista, devem ser da cor de ébano, finos e com pelos curtos e macios, como se fossem de seda fina (FIRENZUOLA, 1552, p. 32). No limite entre os cílios, surge o nariz, que deve ser perfeito, evitando que no retrato de perfil se pareça ao nariz de bruxa. Assim, ele deve apresentar uma pequena curva, não aquilino, mas semelhante ao nó que se tem nos dedos da mão, com cores amenas, não o pintando com branco como se estivesse frio, mas com rosado. Para completar a pintura dessa região, as narinas devem ser apresentadas secas e limpas (FIRENZUOLA, 1552, p. 38). Semelhantes às rosas<sup>85</sup>, as bochechas devem ser brancas com tons de vermelho. Já a boca, fonte de todas as amorosas doçuras, não deve ser grande nem pequena, nem

---

<sup>84</sup> “I Capegli adunque secondo che mostrano coloro, che ne hanno alcuna volta su per le carte ragionato, uogliono essere sottili, e Biondi, e hor simili all’oro, hora al mele, hora come i raggi del chiaro Sole risplendenti, crespi spessi copiosa, e lunhi [...]” (FIRENZUOLA, 1552, p. 32)

<sup>85</sup> “[...] dico che le giancie bramano una biacheza piu rimessa che quella dela fronte, cio è un poco menlustrante, la quale par tendosi dalla loro estremità pura neve, uadian insieme colgonsiamento dela carte, crescendo sempre in incarnato, si che in guisa d’un monticello ch’in sul a cima finisca con la sembrianza di quel rosseggiare, che si lascia il sol dietro, quando con buon tempo lascia questo nostro emispero: che bem sapete che non è altro ch’un candore ombreggiato di uermiglio” (FIRENZUOLA, 1552, p. 38)

aguçada, nem plana, mas com lábios como corais muito finos<sup>86</sup> e vermelhos (FIRENZUOLA, 1552, p. 39). Nela, os dentes devem ser pequenos, iguais e com bela ordem separados<sup>87</sup>, pois são necessários para o riso – considerado pelos sábios como um esplendor da serenidade da alma e apropriado para a mulher nobre e gentil. O queixo deve ser belo com uma declinação para a garganta, alcançando assim beleza universal. A garganta, por sua vez, deve ser branca, redonda, cândida e sem defeito (FIRENZUOLA, 1552, p. 40).

Para as outras partes do corpo, prescreve-se que o colo seja representado com cores brancas e, em poucas quantidades, vermelhas, com graça, vagueza e beleza; que os braços sejam branquíssimos, com um pouco de sombra de róseo sobre os lugares mais relevados, carnosos e musculosos, mas com uma certa suavidade (FIRENZUOLA, 1552, p. 41); que as mãos sejam brancas, com a palma um pouco oca e sombreada de rosas, e as linhas claras, raras e distintas, pois são sinais particulares de engenhosidade; que os dedos sejam belos, uniformes e delicados, com unhas claras e rosadas como a folha da flor de romã (FIRENZUOLA, 1552, p. 45); que as pernas sejam longas, um pouco estreitas e uniformes nas partes de baixo, mas com as polpas grossas o quão necessário, e brancas como a neve (FIRENZUOLA, 1552, p. 44); que os pés, último elemento da composição, sejam pequenos, delgados, mas não magros, e brancos como o alabastro ou de prata, como os pés de Tétis, descritos por Homero (FIRENZUOLA, 1552, p. 44)<sup>88</sup>.

A técnica pictórica proposta por Firenzuola estabelece que as cores sejam acomodadas harmonicamente sobre os membros, visto que a perfeita proporção das partes tem como finalidade a produção do belo. A harmonia evidente na pintura do corpo é reflexo da harmonia da alma, ambas belas e virtuosas. Produz-se então ao final da pintura uma perfeita simetria entre o externo e o interno, resultando no caráter moralmente construído pelas tintas decorosas. Como as partes mais belas não se encontram reunidas num único indivíduo, prescreve-se que o pintor observe na natureza

---

<sup>86</sup> Os lábios são semelhantes as “sponde d’una bellissima fonte, i quali gli antichi consecrarono ala bella Venere: perche quiui è la siede de gli amorosi baci, atti à far passar le anime scambievolmente ne corpi l’un dell’altro: e però quando noi pieni di estrema dolceza, intentamente gli rimiriamo, ci pare che l’anima mostra stia sempre per lasciar ci, tutta uaga d’andar à poruisi sopra” (FIRENZUOLA, 1552, p. 22).

<sup>87</sup> “[...] candidi e allo auorio simili soprattutto, e dalle gengiue che piu tosto paiano orli di raso chermisino, che di uelluto rosso, orlati, legati, e rincalzati, e se per sorte accadesse” (FIRENZUOLA, 1552, p. 40).

<sup>88</sup> Os pés devem ser cobertos com sapato fino de fôrma pequena: “foggie fatte che la pianella fia corta, bassa, pulita” (FIRENZUOLA, 1552, p. 44).



e no costume as tintas adequadas, selecionando neles os lugares-comuns para compor um belo modelo ornado de graça e formosura.

Em Itália, temos outro importante tratado para pensarmos a representação pictórica da dona: o *Dialogo di Pittura* (1548), de Paolo Pino. Considerado o primeiro registro historiográfico da arte vêneta do período (VENTURA, 2002, p. 9), o texto supracitado tem como uma das principais fontes o *Da Pittura*, no entanto, diferentemente de Alberti, que escreveu um tratado em latim mais de matemática do que de pintura, Pino pretende explicar o que é a pintura, demonstrando os preceitos necessários para se formar um pintor perfeito. De acordo com os preceitos retóricos, o diálogo<sup>89</sup> é desenvolvido por dois pintores, Fábio, um estrangeiro, e Lauro, um veneziano, que discorrem sobre as questões da arte mais pertinentes no período: a perspectiva; a beleza feminina; as técnicas usadas na pintura; a comparação entre a pintura e a escultura; a pintura na Antiguidade; o pintor perfeito; o *ut pictura poesis*; beleza natural e beleza artística; entre outras (VENTURA, 2002, p. 10). O diálogo inicia-se com o convite de Lauro a Fábio para participarem de um sarau, onde estariam presentes belas donas, ocasião propícia para refletir sobre a beleza. Assim como no tratado apresentado anteriormente, aqui a beleza é pensada aristotelicamente como “uma comensuração e correspondência de membros produzidos pela natureza sem nenhum impedimento de maus acidentes” (PINO, 2002, p. 33), e obedece a preceitos geométricos encontrados na natureza, da qual o pintor deve selecionar as partes mais belas para serem usadas na pintura. Formada pela seleção das partes mais belas, a beleza não se encontra reunida num único corpo, por causa da impotência da matéria, por isso aconselha-se ao pintor seguir o exemplo de Zêuxis, que querendo pintar uma Vênus para os Crotonienses escolheu cinco virgens da cidade para selecionar delas as partes mais belas: coletou de uma os olhos, de outra a boca e assim por diante, reduzindo o seu trabalho à perfeição (PINO, 2002, p. 34). A partir dessa ideia e do modelo de dona apresentado por Firenzuola no *Dialogo delle Bellezze delle Donne*, Pino estabelece as regras para pintar a beleza do corpo feminino, preceitos que propõem a justa proporção entre os membros e o caráter, de forma que o resultado da pintura seja a harmonia, causa da beleza.

---

<sup>89</sup> “Enquanto gênero, o diálogo, além de ser uma retomada da discussão filosófica própria da Antiguidade, representou entre os séculos XIV ao XVII e mais precisamente no século XVI uma maneira de homens letrados debaterem os principais assuntos sobre a arte” (VENTURA, 2002, p. 10).

Parece-me que, para um corpo feminino ser perfeitamente belo, é necessário que a natureza não seja impedida ao produzi-lo e que a matéria seja bem disposta em qualidade e quantidade; que seja gerada em boa conjunção com as sete estrelas e sob o benigno influxo dessas segundas causas; de igual compleição com apropriada proporção; que os humores superficiais sejam temperados de modo que deles se cause uma carne delicada, sem mácula, lúcida e cândida; que a idade não atinja os trinta e cinco anos, contudo mais participe do imaturo do que do maduro; não debilitada pelo coito, não gorda, não seca; que os membros se correspondam em conjunto; com cabelos longos, finos e áureos, as maçãs do rosto iguais, a boca reta, os lábios de puro sangue e pequenos; os dentes cândidos e iguais, as orelhas no seu termo, o qual vai da pinta do nariz até o canto do olho, e sejam baixas; o pescoço redondo e liso; o peito amplo e macio, os seios firmes e separados, os braços expeditos; as mãos delicadas com os dedos distendidos, um tanto diminuídos nos extremos, com unhas mais longas do que largas; o corpo pouco levantado e firme, as coxas adelgadas e marmóreas [...]. Se lhe convém as pernas delgadas, os pés planos, os dedos distintos! Isto parece-me ser a ordem da natureza privada de impedimento, outra coisa é além disso a bondade intrínseca, a qual está ligada à proporção declarada a vós, tal que a beleza faça fé à bondade. E disse Aristóteles que um corpo monstruoso é indigno de uma alma reta (PINO, 2002, p. 39).

Observa-se nas regras apresentadas por Pino a ratificação da antiga técnica do retrato, na qual a disposição dos membros segue uma ordem descendente: os cabelos, longos, finos e áureos; as maçãs do rosto iguais; os lábios vermelhos e pequenos; as orelhas no seu termo; o pescoço redondo e liso; o peito amplo e macio; os braços expeditos; as mãos delicadas, a pele clara e sem mácula; enfim, cada parte do corpo deve atender a um modelo pré-estabelecido conforme os lugares-comuns do gênero. Ademais, é pertinente observar que, na pintura do corpo, Pino prescreve que o pintor deve estar atento aos humores (sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático), à idade (velho, jovem e criança), ao caráter (melhor, pior ou igual), ao gênero (homem e mulher), e as várias circunstâncias que no retrato devem formar um conjunto harmonioso.

Retomando o conceito aristotélico de que a beleza está relacionada ao bem, o corpo belo deve possuir uma alma reta, ou melhor, a beleza que se revela aos olhos pela harmonia dos membros é espelho da beleza intrínseca, acessível aos olhos do intelecto. Assim, quando se produz o retrato elogioso da dona, a correspondência entre o corpo e o caráter é essencial, pois a devida proporção produz na pintura a beleza física e moral. De acordo com Pino, essa beleza pode ser amplificada quando representada com características masculinas, pois aristotelicamente o homem é superior à mulher. Portanto, ao imitar dos homens as coisas mais nobres, as imperfeições femininas podem

ser corrigidas na pintura, no entanto, representar o homem de forma afeminada seria obra vituperiosa e inverossímil.

Não se pode perder de vista que as regras apresentadas por Pino têm como base os saberes antigos sobre as formas de representação adequadas a cada gênero, considerados verossímeis pela maioria. Por essa razão, o autor afirma que por meio da invenção o pintor encontrará nos poemas e nas histórias os preceitos adequados para pintura dos tipos, os quais ele deve distinguir bem, ordenar e compartilhar, acomodando-os de forma adequada ao tema, aos atos e à ação das figuras (PINO, 2002, p. 56). Seguindo esses preceitos, o pintor evitará encher o quadro com muitos personagens desordenados, o que pode causar confusão; antes, selecionará adequadamente as figuras de acordo com o assunto, abordando-as “[...] com vários despojos, panos, ligames, laços, frisos, véus, armaduras e outros ornamentos de fins bizarros e gaios, dando às obras tal venustidade e gravidade que tornam os observadores admirados [...]” (PINO, 2002, p. 57). Além disso, esses preceitos ajudarão a discernir a propriedade das cores e entender bem a composição delas, ou seja, subjugar-las à similitude das coisas, como a variação da carne correspondente à idade, à distinção dos panos, às vestimentas, à distinção do ouro do cobre, do ferro brilhante da prata etc.

O pintor louvável, portanto, é aquele que com base nos princípios da arte consegue distinguir, ordenar e compartilhar na pintura as coisas encontradas na natureza e propagadas pelo costume, desempenhando o seu ofício com *venustidade*, ou graça, “a qual gera-se por uma convenção ou então justa proporção das coisas” (PINO, 2002, p. 60).

Embora a produção do retrato pictórico tenha sido escassa em Portugal entre os séculos XVI e XVII, muitos tratados de pintura foram produzidos nesse período, com a finalidade de orientar os pintores sobre a prática de representação do indivíduo, como o *Da Pintura Antiga* (1548) e do *Tirar polo natural* (1549), de Francisco de Holanda, a *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* (1615), de Felipe Nunes, o *Elogio da Pintura* (1687), de Luís Nunes Tinoco, e a *Antiguidade da Pintura* (1696), de Félix da Costa<sup>90</sup>. Esses textos são necessários para entender o processo de teorização da arte da pintura em Portugal, já que discutem as questões mais relevantes sobre a arte no período, e os

---

<sup>90</sup> Sem falar dos tratados espanhóis, alguns correntes no período da União Ibérica: *Medidas del Romano* (1526), de Diego Sagredo, *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura* (1585), de Juan D’Arfe, *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtude y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados* (1600), de Gaspar Gutiérrez de Los Rios, *Diálogos de la Pintura* (1633), de Vicente Carduccio, *Arte de la pintura* (1649), de Francisco Pacheco.

preceitos e procedimentos adequados para formar bons pintores. Neles, há um diálogo com outros tratados italianos e espanhóis, reforçando a necessidade de conferir um novo *status* aos pintores e à arte da pintura, tirando-a do lugar das artes mecânicas para introduzi-la entre as liberais. Dentre os textos sobre a arte da pintura produzidos em Portugal, selecionamos dois importantes tratados atribuídos a Francisco de Holanda, pois, embora não sejam dedicados exclusivamente à representação da dona, julgamos que neles se encontram de forma resumida preceitos pictóricos que podem ser aplicados na composição de retratos femininos.

Considerado a primeira teoria do retrato da história da arte (FONSECA, 2013, p. 15)<sup>91</sup>, o *Do tirar pelo natural*, escrito por Francisco de Holanda em 1549, é um tratado que tem como tema central o retrato, isto é, como fazer a pintura ou o desenho do modelo vivo – uma figura que resulta do encontro entre o pintor e o modelo que será representado. À sombra do comuníssimo gênero diálogo, a obra considera que o ato de retratar é semelhante ao da criação divina, porque, assim como Deus criou o homem a sua imagem e semelhança, o pintor recria o modelo na pintura<sup>92</sup>. No texto de Holanda, as discussões sobre a história, os usos e os procedimentos do gênero retrato entre Fernando e Brás Pereira, as personagens do diálogo, partem de uma passagem do livro XXXV da *História Natural* de Plínio, o Velho, na qual se destaca a importância de conhecer os princípios da arte. À vista disso, o humanista português apresenta uma teoria sobre a doutrina do tirar ao natural, um sistema que tem como primeiro preceito analisar a quantidade e a qualidade das pessoas que devem ser pintadas. Assim, o pintor excelente deve pintar poucas pessoas, “e estas muito singularmente escolhidas, pondo mais a perfeição e o cuidado no primor da pouca obra, que no número da muita” (HOLANDA, 1984, p. 14); quanto à qualidade, de preferências pessoas dignas de merecimento e virtuosas, pois são dignas de serem eternizadas na memória.

Livre das distrações, contente e favorecido, o pintor deve sentar-se em frente ao príncipe, ou pessoa ilustre que deseja pintar – de preferência apenas ele e o modelo, munido com seus instrumentos, luz da janela temperada e música –, no entanto, quando o modelo não se faz presente, é necessário que o pintor tenha na fantasia e memória a pessoa que há de pôr em obra e pintar: “crede que muito melhor seria que tê-la diante

---

<sup>91</sup> Concluído em 1549, esse tratado é traduzido ao espanhol em 1563, pelo pintor português Manuel Diniz, amigo de Francisco de Holanda.

<sup>92</sup> Deus foi o primeiro pintor do universo, já que na sua criação pintou cada detalhe: o sol de ouro, a lua de prata, as estrelas, a rosada aurora, as aves, etc. Também pintou o homem e a mulher: a viveza dos olhos, a cor da carne e a roxidão dos cabelos (HOLANDA, 1910, p. 65).

dos olhos visíveis se a visse com os invisíveis” (HOLANDA, 1984, p, 18). Nesse caso, não apenas os traços físicos devem ser levados em consideração, mas também o caráter do indivíduo, moralmente construído a partir dos lugares-comuns pertinentes a cada *ethos*.

Em outro texto sobre pintura, *Da Pintura Antiga*, Holanda destaca que para ser um bom pintor e representar o caráter de forma adequada é preciso valer-se de vários conhecimentos, dentre eles os da “physiognomica” ou da “filosomia” para não incorrer em erros. Quando se representa São Gerônimo, por exemplo, é preciso que através das feições se conheça a modéstia e continência do santo, juntamente com o seu altíssimo engenho e profundidade de saber, não o representando como um grosseiro. Dessa forma, o público discreto reconhecerá que o quadro representa São Gerônimo e não outro (HOLANDA, 1910, p. 109). No retrato, portanto, é pertinente que haja uma perfeita proporção entre o indivíduo e o seu caráter, dando a cada um aquilo que lhe é próprio:

[...] quando quiser pintar a perfida e avaricia de Judas, não faça a imagem severa de um costante São Paulo, e por Herodes não faça o rosto de São Joam; e aquele do santo não dê ao tyrano, e assi mais quando pintar o enfermo e propinquo á morte não lhe dê a cor e olhos de são, ou outro sinal de convalescente. Compre-lhe finalmente entender de filosomia para dar a cada pessoa sua propria fegura e propriedade e condição e officio, e não a que sua não é, para que vendo a sua obra só por esta parte, lha possaes louvar e contemplar, e não zombar d’ella, como ás vezes estaes para fazer (HOLANDA, 1910, p. 109-110).

Como ensina Holanda, o conhecimento da técnica retratística permite que o pintor dê a cada pessoa sua própria figura, propriedade, condição e ofício, requisitos que juntos formam um conjunto harmonioso louvável pelo público, pois o pintor engenhoso sabe conhecer bem as diferenças e observar as coisas mais oportunas para cada pintura. O tratadista prescreve então que a técnica retratística diferencie os tipos pela “pátria”<sup>93</sup>, a “idade”, o “gênero” e pelas outras circunstâncias, por exemplo, o homem, animoso e robusto, a mulher, inconstante e delicada, etc. Esses sinais do caráter podem ser expressos pelos traços físicos do rosto, conforme os lugares-comuns apresentados nos tratados, por exemplo, os olhos do homem bom e grave não são pintados nem pequenos nem grandes, pois, sendo janelas da alma e indícios do que há dentro dos indivíduos,

---

<sup>93</sup> Segundo Holanda, os franceses são diferentes dos espanhóis, os mouros dos italianos, e os gregos dos judeus; por essa razão, o pintor deve entender muito bem em que tempo e em que pátria ordena sua obra.

devem ser proporcionais; quando claros, os olhos são de homens magnânimos; quando tristes e úmidos, de estudiosos; quando saídos para fora, de homens maus; e quando vermelhos, de néscios e invejosos. Se as meninas dos olhos forem grandes, pertencem a homens liberais e fortes, se pequenas, o contrário. Os que possuem leda a fronte são prudentes e fieis; os de sobrancelhas elevadas são cruéis e sediciosos; os de orelhas delgadas e pequenas, ignorantes e maliciosos; enfim, a cabeça, o pescoço, o peito, o ventre, os braços, as mãos, as pernas e pés devem ser de acordo com o caráter representado, conforme a proporção adequada para que se tenha unidade e harmonia (HOLANDA, 1910, p. 111-113).

Apesar de apresentar alguns lugares-comuns para pintura de cada caráter no *Da Pintura Antiga*, é no *Do tirar polo natural* que Holanda apresenta uma sistematização mais detalhada daquilo que é apropriado para cada parte do corpo. Embora haja enfoque maior nas partes do rosto – olhos, sobrancelhas, nariz, boca e orelha –, o autor também tece algumas considerações sobre o corpo e as vestes. De acordo com a antiga técnica do retrato, apresentamos aqui os preceitos de Holanda para pintura dos caracteres, a começar pelo rosto: os olhos – “Janelas e portas por onde tudo tem entrada” – devem ser vívidos e pintados de forma amplificada<sup>94</sup>; as sobrancelhas, necessárias para o perfeito ornamento e decoro do rosto, serão pintadas como uma espinha de peixe, subindo os cabelinhos para cima<sup>95</sup>; o nariz deve ser feito de forma graciosa para que tenha harmonia com o rosto: um nariz aquilino; considerada a principal parte do rosto, a boca deve ser pintada com cor de rosa única e beiços adequadamente distribuídos; nela, os dentes devem ser proporcionalmente distribuídos para que o riso seja belo; as orelhas requerem maior atenção, para que se adequem ao rosto e encaixe bem no pescoço. Essas partes devem receber um realce das cores, com o intuito de apresentar um rosto mais vivo – “Torna vivo o que é morto, e parecer o que se não parece” (HOLANDA, 1984, p. 34). Na pintura do corpo, deve-se respeitar a devida proporção das partes, assim, o peito, os braços, as mãos, as pernas e os pés serão dispostos na pintura com harmonia, seja nos retratos tirados em pé ao natural, seja nos assentados – como era costume em Itália, onde se pintava os príncipes belicosos e armados assentados nas suas poltronas.

---

<sup>94</sup> “[...] se são os olhos graciosos (dizeis-me vós), se pudermos, façamo-los um pouco mais graciosos. E, finalmente, se são grandes, façamo-los um pouco mais grandes; e se forem pequenos, fiquem algum tanto mais pequenos” (HOLANDA, 1984, p. 25).

<sup>95</sup> Quando fala dessa parte, Francisco de Holanda aponta um costume da época das mulheres tirarem os cabelinhos das sobrancelhas, prática que ele considera inapropriada, pois esses cabelinhos possuem graça e formosura: “E não sei qual é a razão porque, querendo elas parecer formosas, vão arrancar e tirar de si aquela parte em que consiste a mor parte da sua formosura e graça” (HOLANDA, 1984, p. 26).

Assim como o rosto e o corpo devem parecer com o do modelo retratado, as vestes do mesmo modo, de forma que o indivíduo seja reconhecido também pela sua vestimenta. Segundo Holanda, a correspondência entre o indivíduo retratado, as vestes e os acessórios deve ser imediata, indicando o cargo político ocupado por ele:

Desejo, querendo-o Deus, quando começar a desenhar os retratos de suas altezas, ou el-rei ou a rainha, que sem lhes pintar ainda os olhos, nem o nariz, nem a boca, (que são os indícios por onde se conhecem as pessoas, quando estão bem pintadas) de fazer somente em a feição e perfil ou talho da cabeça e do vestido ou do corpo, que quem quer que o tal começo vir, diga sem dúvida ser aquele ou el-rei ou a rainha, não tendo ainda nada no rosto, mas somente no primeiro risco e talho que faz a feição da cabeça e do corpo; isto, porque o tenho eu por muito, desejo eu de o fazer (HOLANDA, 1984, p. 37).

A partir do excerto, observa-se que pelas vestes se conhece o caráter representado, ou melhor, a posição que o indivíduo ocupa na hierarquia política. Entre os antigos, por exemplo, a elegância, o decoro e a majestade dos homens eram representados pelas vestes. Cada caráter possuía um tipo de veste adequado: os homens eram representados com uma túnica, com uma toga por cima, ou com veste de linho e ouro; as mulheres usavam túnica e uma estola, ou manto; no entanto, ambos, se vestidos, não eram nunca representados descalços, mas com sapatos antigos. Nas pinturas bélicas, sobre a túnica dos homens pintava-se uma couraça, além das armas e do capacete. Assim, semelhante aos pintores antigos, os modernos devem conhecer as formas adequadas de representar, para não errarem, sabendo distinguir os homens das mulheres, os gentios dos mártires e cristãos, os procônsules dos profetas, os guerreiros dos camponeses, etc. (HOLANDA, 1910, p. 122-123). É essa distinção adequada, portanto, que Holanda propõe apresentar nos seus tratados, fornecendo aos pintores as regras para retratar os diferentes caracteres com graça e decoro; preceitos que, aplicados corretamente, são indispensáveis também para representação do tipo dona.

À vista do que fica exposto, a partir da breve leitura dos tratados, nota-se uma preocupação em apresentar parâmetros adequados para representação da figura humana, pois, sendo a pintura uma *arte*, torna-se necessária uma teoria que norteie a prática artística dos pintores. Os ensinamentos teorizados nos textos servem, grosso modo, como um manual prático, no qual, didaticamente, apreendem-se os conhecimentos necessários para formação do pintor excelente, por exemplo, a história da pintura, a forma adequada de representação, os diferentes caracteres, as ciências que devem ser

conhecidas, os tipos de pintura, os materiais usados, a mistura das tintas, etc. Dentre os importantes preceitos, procuramos destacar aqueles relacionados à representação do corpo humano, mais especificamente à representação da dona. Assim, podemos notar que a prática do retrato, ao mesmo tempo em que prestigia a representação *semelhante* ao modelo, também propõe uma *tipologia*. Ou seja, as regras prescrevem que também seja considerado o *ethos* do modelo na composição, aplicando à pintura os *loci a persona* de acordo com o caráter que se pretende representar. A técnica retratística, então, une na pintura o “duplo corpo” do modelo, pois ao representar o indivíduo, representa-se também o seu ofício. À sombra do decoro artístico, a *semelhança* e a *tipologia* no retrato não podem ser representadas separadas, pois a discrepância das partes resultaria na pintura vituperiosa, diferente do modelo belo, no qual a beleza dos membros e a beleza da alma são dispostas de forma harmônica e graciosa. A sistematização proposta nos tratados, portanto, ao recomendar elementos retóricos e poéticos para o retrato pictórico, permite que seja possível a analogia entre a arte da poesia e a arte da pintura, tema que será matéria do próximo capítulo.



### 1.3. *UT PICTURA POESIS: A RELAÇÃO ENTRE PINTURA E POESIA NOS TRATADOS DE PINTURA.*

O debate sobre as semelhanças entre pintura e poesia povoa as páginas dos tratados humanistas no século XVI, uma vez que as reflexões sobre a obra de arte são frequentes nesse período, principalmente em Itália onde se publica vários tratados sobre arte poética e pictórica inspirados nas obras de grandes autores da Antiguidade Clássica<sup>96</sup>, mormente na *Poética* e na *Retórica*, de Aristóteles, e na *Arte Poética*, de Horácio. Essas obras são tomadas como base teórica pelos tratadistas, grande parte também pintores ou poetas, para fundamentar a analogia existente entre pintura e poesia, “no sentido de prescrever para a pintura os mesmos procedimentos (de ordem retórica) utilizados para a concepção da poesia, criando assim a doutrina do *ut pictura poesis*” (VENTURA, 2008, p. 63). O objetivo principal da sistematização é dar um novo status à pintura, ao compará-la à arte do verso que já gozava de grande apreço e caráter superior; por isso, os autores selecionavam argumentos convincentes para tirar a pintura do rol das atividades mecânicas e servis e incluí-la no conjunto das artes liberais<sup>97</sup>. Essa defesa da pintura como arte liberal é também daquele que a exerce, o que implica mudança de mentalidade sobre a condição do pintor – o ofício desenvolvido por ele não é mecânico e servil, mas liberal e nobre<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup> Rejane Bernal Ventura salienta que a partir do terceiro decênio do século XVI em Itália foram publicados vários tratados sobre arte poética que se inspiravam na obra de Aristóteles, ou faziam comentários sobre ela. Segundo a autora, os tratados mais significativos foram: “Vida, *De Arte Poética*, Roma, 1527 (em verso); Bernardino Daniello, *La Poética*, Veneza, 1536; Robortelli, *In librum Aristotelis de Arte Poética Explicationes*, Florença, 1548; Girolamo Fracastoro, *Naugerius sive de Poética Dialogus*, Veneza, 1555; Minturno, *De Poeta*, Veneza, 1559 e *L’Arte Poética*, Veneza, 1564; J. C. Scaliger, *Poetices*, Genebra, 1561; Castelvetro *La Poética d’Aristotele, vulgarizzata et sposta*, Viena, 1570; Torquato Tasso, *Discorsi dell’Arte Poética*, Veneza, 1587” (VENTURA, 2008, p. 63).

<sup>97</sup> De acordo com German Bazin, as artes eram classificadas em duas grandes categorias: as servis, ou mecânicas, associadas à escravidão no mundo latino, e as liberais, associadas ao livre exercício do homem nobre. Essa classificação conhecida na Antiguidade foi deixada pelos autores do final do mundo antigo – Boécio, Cassiodoro, Isidoro de Servilha e Marciano Capella – e propunha uma divisão para as artes liberais em duas seções, cujo ensino comandará todo o *cursus studiorum* da universidade medieval: o *trivium*, abrangendo a gramática, a dialética e a retórica, e o *quadrivium*, abrangendo a geometria, a aritmética, a astronomia e, enfim, a música (BAZIN, 1989, p. 5-6).

<sup>98</sup> Segundo André Chastel, a condição dos “artífices do desenho”, isto é, das pessoas que praticavam as artes visuais – nascidos sob a influência de Mercúrio, como dizia Giorgio Vasari (CHASTEL, 1991, p. 171) –, de maneira geral, era modesta e desprovida de dignidade particular. O seu trabalho não era executado apenas para mostrar a beleza da arte, mas para atender a uma demanda; por isso, seguiam regras específicas de acordo com a necessidade da clientela (CHASTEL, 1991, p. 172). Nesse sentido, Michael Baxandall destaca que as pinturas do século XV revelam uma relação social entre o pintor e o comitente responsável pela encomenda do quadro, ambos subordinados às convenções e instituições do período (BAXANDALL, 1991, p. 11). Normalmente, o pintor desempenhava o seu ofício nas “oficinas”,

German Bazin ressalta que o primeiro a tentar desvincular a pintura do rótulo de arte servil foi o historiador florentino Filippo Villani. No seu livro sobre as origens de Florença e seus homens eminentes, publicado em 1404, Villani apresenta um elogio aos pintores, responsáveis por reerguer as artes exauridas e quase extintas, sublinhando que eles não eram inferiores “àqueles a quem o exercício das artes liberais faz mestres; estes possuem os preceitos inerentes à literatura por via do estudo e do saber, enquanto aqueles aprendem unicamente pela elevação de seu gênio e pela segurança de sua memória aquilo que expressam por meio da arte” (VILLANI, 1404 apud BAZIN, 1989, p. 6). Não tardou para que artistas e humanistas passassem a reivindicar a *liberalità* em favor dos pintores, “invocando o fato de que para estes a operação mental (*il disegno*) precede a operação manual que lhe está sujeita” (BAZIN, 1989, p. 6). Argumenta-se também que o pintor, ao produzir sua arte, faz uso das artes liberais, como fica evidente no *Da Pintura*, quando Alberti prescreve que o pintor deve conhecer as artes liberais, a começar pela geometria (ALBERTI, 2014, p. 128)<sup>99</sup>.

Apesar das considerações feitas pelo cronista florentino durante o *Quattrocento*, em termos históricos, é essencialmente a partir do século XVI que as relações entre

---

lugares que tinham um papel importante nas cidades, pois forneciam às pessoas todos os objetos úteis, como móveis, roupas, armas, e também objetos de decoração: imagens sagradas e retratos. Em cidades como Florença, Veneza e Milão as “oficinas” eram numerosas e atendiam a uma demanda regular. De acordo com Chastel, Benedetto Dei relata que em Florença, por volta de 1460, havia “quarenta <<oficinas de mestres de perspectiva>>, isto é, de marchetadores que executavam arcos, cabeceiras de cama ou bancos, ao lado de carpinteiros, que se encarregavam das molduras dos retábulos, das cadeiras, das camas” (CHASTEL, 1991, p. 172). Nessas “oficinas”, segundo Arnold Hauser, o curso de instrução segue o modelo medieval: ensina-se aos alunos a preparar as cores, a consertar pincéis e imprimir os quadros, a transferir as composições individuais do cartão para o painel, a pintar as roupagens e as partes menos importantes do corpo, até a execução completa da obra (HAUSER, 1998, p. 323). O historiador húngaro sublinha que os pintores, ou pelo menos a maioria deles, começavam numa oficina de ourives, denominada “escola de arte do século”, e a educação deles baseava-se nos mesmos princípios que orientavam a dos artesãos comuns; ademais, eles não eram treinados em escolas, mas em oficinas, e a instrução era prática, não teórica. Após terem adquirido os rudimentos de leitura, escrita e aritmética, eles se tornavam aprendizes de um mestre (HAUSER, 1998, p. 322). Outro dado histórico importante sobre as “oficinas” é a organização do trabalho. Chastel informa que em muitos casos as obras encomendadas não eram executadas pelas mãos do mestre, mas por uma equipe dirigida por ele. Em casos específicos, era exigido que o mestre fizesse pessoalmente somente as partes de maior perfeição, ou de maior dificuldade, como os cabelos, nus e similares. Quanto maior a demanda de obras, maior é o número de colaboradores que intervêm; por essa razão, segundo Chastel, “a divisão do trabalho no interior da oficina tem uma importância capital, mas na maioria das vezes é difícil de precisar. Não há afrescos sem assistentes, não há retábulos sem colaboradores, não há esculturas monumentais sem ajudantes” (CHASTEL, 1991, p. 175). É importante ressaltar ainda que, no contexto das “oficinas” renascentistas, a relação entre as artes é intensa: os artistas são incentivados a desenvolver vários ofícios, ou seja, a transitar pelos vários campos da arte, alargando as suas competências, como é o caso de Francesco di Giorgio, pintor e escultor, que constrói igrejas e escreve um tratado de arquitetura, e de outros pintores que organizavam espetáculos com máquinas e também juntavam aos carros ornamentados nas ocasiões de festa construções em gesso (CHASTEL, 1991, p. 176).

<sup>99</sup> Bazin ressalta que esse deve ter sido o mesmo raciocínio feito por Marciano Capella ao excluir a música das artes mecânicas porque ela se servia da aritmética (BAZIN, 1989, p. 7).

poesia e pintura tornam-se intensas nos tratados. Além do texto já referido, o *Da Pintura* (1540), de Leon Battista Alberti, o debate se insere no *Dialogo di Pittura* (1548), de Paolo Pino; no *Da Pintura Antiga* (1548), de Francisco de Holanda; no *Lezioni sopra la Pittura e la Scultura* (1549), de Benedetto Varchi; no *Disegno* (1549), de Anton Francesco Doni; no *Della Nobilissima Pittura* (1549), de Michelangelo Biondo; no *Dialogo della Pittura* (1557), de Lodovico Dolce; entre outros. De modo geral, a relação entre as artes nesses tratados propõe que, por ser irmã da poesia e aplicar os mesmos procedimentos retóricos, a pintura não podia pertencer ao rol das “artes mecânicas”, lugar que ocupava desde a Idade Média, mas o das “artes liberais”; consequentemente, o lugar do artífice não era o de artesão rude, mas de homem culto. Destarte, se a pintura e a poesia estavam sujeitas às mesmas regras, funções e objetivos, pois subordinadas à arte retórica, logo, deveriam ocupar o mesmo lugar e gozar do mesmo prestígio nas cortes renascentistas. Historicamente, busca-se resgatar a nobreza e a liberalidade que a pintura possuía entre os antigos, já que na prateleira das belas artes era artefato de grande apreço, ofício destinado aos homens livres e digno de ser contado entre as artes liberais<sup>100</sup>.

Conforme se disse anteriormente, os escritos de Aristóteles e Horácio são de suma importância para estabelecer a analogia entre as artes no século XVI. Nesse sentido, Segismundo Spina destaca que a *Poética* é a base das teorias artísticas elaboradas durante o Renascimento, graças às edições comentadas da obra teórica de Aristóteles, como *In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes* (1548), de Francesco Robortello, *Rhetorica e Poetica d’Aristotele Tradotte di Grego in Lingua Volgare* (1549), de Bernardo Segni, e *In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explicationes* (1550), de Vincenzo Maggi (SPINA, 1967, p. 48)<sup>101</sup>. A primeira homologia entre poesia e pintura que Aristóteles apresenta na *Poética* diz respeito ao objeto de imitação, isto é, poetas e pintores imitam homens que praticam alguma ação, que, por seu turno, são necessariamente “homens melhores, piores ou iguais a nós” (ARISTÓTELES, 1987, p. 202). A aproximação entre poeta e pintor indica que ambos

<sup>100</sup> Comentando a obra de Plínio, o Velho, Geronimo de Huerta observa que a pintura tinha tanta glória entre os gregos que “no se permitia a ningún esclavo q pudiesse aprêderla, porq todos los hijos de los hōmbres nobles se exercitavā en ella, y assi Messala Orador hizo q Quinto Pedio, hijo de Cesar aprendiesse a pintar, por aver nacido mudo, pareciendole q despues de las letras no podia auer arte mas noble, y q tambien pudiesse suplir el defeto de naturaliza” (HUERTA, 1599, p. 84).

<sup>101</sup> Segundo o filólogo brasileiro, “somente no Renascimento a *Poética* se tornou objeto de curiosidade, de edições, estudos e traduções. Georgius Valla é quem publica em Veneza, no ano de 1498, a primeira tradução latina do original grego: *Aristotelis Ars Poetica* G. V. interprete; mas só em 1508 Aldo Manuzio publica pela primeira vez o texto grego” (SPINA, 1967, p. 48).

produzem mimese e que os objetos imitados são os mesmos, o que, segundo Paulo Martins, referenda “a possibilidade de gêneros poéticos e pictóricos análogos” (MARTINS, 2008, p. 78)<sup>102</sup>. Em seguida, quando apresenta as características da tragédia, Aristóteles propõe a segunda analogia entre poesia e pintura, mais especificamente quando ressalta que há poetas que compõem tragédias de caracteres e sem caracteres, como ocorre também entre os pintores, “assim é Zêuxis comparado com Polignoto, porque Polignoto é excelente pintor de caracteres e a pintura de Zêuxis não apresenta caráter nenhum” (ARISTÓTELES, 1987, p. 206). Por fim, o filósofo grego apresenta a terceira analogia quando recomenda ao poeta considerar a opinião comum, já que “na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou; esses, porém, correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado” (ARISTÓTELES, 1987, p. 227)<sup>103</sup>. Nesse caso, a imitação, tanto poética como pictórica, deve partir não do real empírico, mas daquilo que é crível, considerando o caráter a ser imitado segundo o verossímil que lhe é próprio. Embora usadas para ilustrar o discurso sobre a tragédia, as correlações estabelecidas na *Poética* forneceram argumentos importantes para os tratadistas do século XVI formularem a doutrina das artes irmãs, propondo para a pintura as mesmas regras usadas na poesia, já que o procedimento de imitação é semelhante nas artes.

De matriz aristotélica, a *Epistula ad Pisones* de Horácio, mais conhecida como *Arte Poética*, foi outra importante obra para fundamentar as discussões acerca da analogia entre pintura e poesia no século XVI. O célebre escritor latino, já no início do seu tratado, apresenta uma comparação entre uma pintura grotesca e um livro caótico para ilustrar a necessidade de unidade e harmonia nas obras produzidas<sup>104</sup>. Aqui, a unidade nasce da ordem dos componentes; não adianta, pois, representar as partes sem conseguir dar unidade a todas elas no conjunto, apresentando ao final da composição um poema/pintura incongruente e inverossímil; antes, é necessário selecionar e

---

<sup>102</sup> “Seriam homólogas as *tabulae* de Polignoto à poesia de Sófocles e de Homero. As de Páuson, aos iambos de Arquíloco de Paros e de Semônides de Amorgos. As de Dionísio, aos epinícios de Píndaro em viés coral e às odes de Alceu em matiz monódico” (MARTINS, 2008, p. 78).

<sup>103</sup> De acordo com Adma Muhana, os paralelos entre poesia e pintura ocorrem em seis passagens da *Poética* (MUHANA, 2002, p. 16). Entretanto, selecionamos apenas três à guisa de exemplo.

<sup>104</sup> “Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse um hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno” (HORÁCIO, 2005, p. 55).

distribuir adequadamente todas as partes que integram a composição para que o efeito totalizante final seja harmônico e verossímil. Desse modo, a liberdade do autor, tanto poeta como pintor, está limitada pelo decoro pertinente a cada gênero, de acordo com a tradição (HORÁCIO, 2005, p. 58) <sup>105</sup>. No entanto, é quando apresenta o dito *ut pictura poesis* que Horácio estabelece uma analogia mais direta entre poesia e pintura.

Poesia é como pintura: uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não tem o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre (HORÁCIO, 2005, p. 65).

A comparação serve para ilustrar o decoro e a unidade no processo de composição, bem como prescreve a forma adequada de observação das obras de arte. Nela, propõe-se que pintura e poesia partilham das mesmas estratégias de composição: procedimentos semelhantes, realizados por modos e meios diferentes. Retomado no século XVI, o dito horaciano fornece argumentos de legitimação do vínculo entre poesia e pintura; no entanto, é lido em chave inversa, já que a pintura é tomada como personagem principal, não mais simples elemento de exemplificação. Desse modo, às regras propostas por Aristóteles integra-se o símile horaciano do *ut pictura poesis*<sup>106</sup>, usado para defender a pintura dos ataques dos críticos e para retirá-la da sua condição de arte servil que desde Platão pesava sobre ela, pois, sendo cópia da cópia, era relegada à posição de um ofício mecânico, por isso excluída do conjunto das artes liberais, dentre as quais se incluía a poesia. O *ut pictura poesis* horaciano, portanto, torna-se referência fundamental nos tratados de pintura a partir do Quinhentos: passa de uma simples fórmula comparativa para se tornar uma *tópica*.

Vejamos, pois, como essa *tópica* se desenvolve em alguns tratados italianos e portugueses para que, em seguida, possamos observar a finalidade da comparação entre as artes nos poemas do gênero retrato descritivo. Para esse fim, tomemos como ponto de

<sup>105</sup> Horácio ressalta que na composição dos personagens o poeta deve seguir a tradição poética, pois ela fornece os caracteres apropriados para cada situação. Por exemplo, “se o escritor reedita o celebrado Aquiles que este seja estrênuo, irascível, inexorável, impetuoso, declare que as leis não foram feitas para ele e tudo entregue à decisão das armas. Medéia será feroz e indomável; Ino, chorosa; Ixíon, pérfido; Io, erradia; Orestes, sorumbático” (HORÁCIO, 2005, p. 59).

<sup>106</sup> Segundo Maria do Céu Fialho, “Horácio serviu de modelo às *Artes Poeticae* que, do Renascimento ao Neoclassicismo, se foram escrevendo e reescrevendo, associando e cruzando com o texto de Aristóteles, de modo a se perder, por vezes, a noção da fronteira e natureza de ambos os textos, pois frequentemente os comentadores referem como aristotélico o que, verdadeiramente, é horaciano” (FIALHO, 2009, p. 123-124).

partida a década de 1540, quando se publica um dos tratados mais representativos do período: o *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti, a fim de demarcarmos o início da emergência da *tópica* horaciana nos escritos sobre pintura a partir do século XVI.

Com estrutura semelhante ao texto de Horácio, o *Da Pintura* é dividido em três seções, sendo uma delas dedicada à arte e outra ao artista, nas quais apresentam os fundamentos da pintura e o processo de doutrinação do pintor. Para entender a estrutura do tratado, a parte encomiástica<sup>107</sup> não é de somenos importância, já que, como gênero demonstrativo, apresenta os argumentos em defesa da pintura. Hiperbolizante, porém verossímil, o elogio amplifica os efeitos da pintura sobre o público – “agrada a todos, doutos e não doutos, nobres e plebeus, a todos se dirigindo e a todos cativando” (KOSSOVITCH, 2014, p. 54) – e ratifica o seu lugar entre as artes liberais. A origem nobre, a história, os teóricos, os artífices e os homens ilustres que fizeram uso da arte pictórica são hipérboles que gradativamente constroem a base afirmativa do caráter intelectual da pintura e do seu valor excelente. Flor de toda arte e indício do mais perfeito engenho, a pintura teria a capacidade de tornar as coisas mais belas, elevando as delícias do espírito e a beleza das coisas, de sorte que “não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tornado muito mais caro e gracioso pela pintura” (ALBERTI, 2014, p. 96)<sup>108</sup>.

Ao estilo de Plínio, o Velho, o elogio feito por Alberti destaca os lugares mais honrados ocupados pela pintura, públicos ou privados, profanos ou religiosos, e o grande prestígio que gozavam os bons pintores diante de todas as pessoas, principalmente dos reis e melhores do império. Com o intuito de amplificar o encômio, a comparação hiperbólica entre pintura e escultura, artes cognatas e alimentadas pelo mesmo engenho, é recurso retórico para, em seguida, colocar aquela em lugar mais destacado, já que o talento do pintor é superior ao do escultor, pois trabalha com coisas mais difíceis (ALBERTI, 2014, p. 99). Também o desenrolar da história no *Da Pintura* é demonstração dos valores da arte pictórica, ou melhor, é elogio que amplifica a sua importância no tempo presente do escrito. Sendo assim, se a pintura, como dizia os

---

<sup>107</sup> De acordo com Kossovitch, a parte encomiástica é importante para entender o tratado, pois “ela participa no movimento que expõe as referências cristãs (centrais em Teófilo, Dionísio ou Cennini) em benefício das humanistas”; além disso, sem ela “perde-se literariamente o texto e, assim, o dispositivo conceitual-preceitual que o sustém; pondo em circulação lugares, o gênero pouco conceitual ou positivado, mas muito valorado e significativo” (KOSSOVITCH, 2014, p. 52).

<sup>108</sup> O autor afirma ainda que “Talvez não se encontre arte de algum valor que não tenha vínculo com a pintura, de tal forma que se pode dizer que toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura” (ALBERTI, 2014, p. 97).

antigos, gozava de tão grande prestígio que os cidadãos romanos a ensinava aos seus filhos, incluindo-a ao lado das boas práticas para viver bem e feliz; se os gregos a ensinavam ao lado da geometria e da música; se para as mulheres era uma honra saber pintar – Márcia, filha de Varrão, era elogiada pelos escritores por saber essa arte –; se entre os gregos essa honra era proibida aos escravos por meio de edito do rei, já que a pintura pertencia aos engenhos livres e as obras nobres (ALBERTI, 2014, p. 99-100); ou ainda, se a pintura, como afirma Alberti, é “arte que proporciona prazer, aos que a praticam, e glória, riquezas e famas eternas, aos que nela são mestres”; se é “o melhor e o mais antigo ornamento das coisas, dignas dos homens livres, grata a entendidos e não entendidos” (ALBERTI, 2014, p. 101); logo, deve ser valorizada e praticada, pois atestada pela “história” como arte nobre e liberal.

A “história” no *Da Pintura* é também o mais elevado objeto do pintor no processo de composição, e, na esteira da *Arte Poética* de Horácio, explicita a máxima do *ut pictura poesis*, o que efetua no tratado o paralelo entre pintura e poesia (KOSSOVITCH, 2014, p. 55)<sup>109</sup>. Consoante ao paralelismo estabelecido, o processo de composição da pintura segue os mesmos preceitos retóricos – tirados principalmente de Cícero e Quintiliano<sup>110</sup> – encontrados na poesia, porém, aplicados de formas e modos diferentes, porque subordinados ao preceito de “conveniência”. Recomenda-se então que os pintores busquem a companhia dos poetas e oradores, pois, tendo muito em comum, os auxiliarão no processo de composição da história<sup>111</sup>. Como a pintura visa agradar à multidão, o conselho dos amigos é essencial, principalmente dos mais experientes e versados nas artes (ALBERTI, 2014, p. 139). Segundo Alberti, esses

---

<sup>109</sup> A relação entre poesia e pintura também é evidenciada quando Alberti aconselha o pintor comparando o processo de aprendizagem da pintura ao da escrita. Assim, salienta que o pintor que deseja chegar à perfeição da arte da pintura tenha dedicação, assiduidade e empenho, semelhante a alguém que aprende a escrever. No processo de aprendizagem da escrita, primeiro o indivíduo aprende as formas das letras, depois as sílabas, e, em seguida, a compor todas as palavras; de modo semelhante, o pintor deve aprender primeiro a desenhar os contornos das superfícies, depois a juntá-las, para em seguida aprender as formas distintas de cada membro e memorizar todas as diferenças que possam existir neles, para pintar de forma adequada cada caráter (ALBERTI, 2014, p. 130-131).

<sup>110</sup> “[...] retórica traduzida, a pintura constitui-se não apenas como tomadora de temas, mas, basicamente, como articulação: as cinco partes canônicas da retórica, invenção, disposição, elocução, ação e memória, operam no discurso albertiano; não se verifica, porém, uma aplicação mecânica, que recubra as partes da pintura com as da retórica (circunscrição, composição e recepção de luzes não são homólogas às partes invenção, disposição e elocução), pois a tradução tem alcance tópico. O paralelismo ainda opera na composição, segunda parte da pintura: as partes desta, superfície, membros, corpos, compõem-se segundo a divisão gramatical, letras, sílabas, dicções (palavras). Do mesmo modo que esta considera a parte precedente em vista da subsequente, as superfícies são analisadas tendo em vista os membros; os membros, os corpos; os corpos, a história” (KOSSOVITCH, 2014, p. 55-56).

<sup>111</sup> O famoso pintor chamado Fídias, por exemplo, confessava que tinha aprendido com Homero a pintar Júpiter em sua majestade divina (ALBERTI, 2014, p. 128).

teriam conhecimento sobre várias coisas e, por essa razão, poderiam ajudar o pintor principalmente na composição da pintura, porque apresentam grande capacidade de narrar fatos:

A companhia de poetas e oradores traria aos pintores muita satisfação. Eles têm muitos recursos em comum com os pintores; dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma (ALBERTI, 2014, p. 129).

À vista do exposto, nota-se a capacidade dos poetas e oradores em descrever quadros com tamanha perspicácia que causam efeitos visivos mesmo sem o auxílio da pintura que se descreve, como, por exemplo, ocorre na descrição feita por Luciano da *Calúnia* pintada por Apeles. Essa capacidade inventiva dos poetas e oradores pode ensinar coisas muito úteis à pintura na composição de histórias, por isso deve o pintor torna-se íntimo dos poetas, dos retóricos e de outros iguais conhecedores das letras, pois “eles proporcionarão novas invenções ou ao menos ajudarão na composição de uma bela história, por meio da qual os pintores conquistarão na pintura muito louvor e fama” (ALBERTI, 2014, p. 130).

Quando Alberti expõe as etapas do processo de invenção, apresenta-se também o caráter liberal da pintura, já que primeiro o pintor deve pensar em cada parte da história, antes de executá-la; caso contrário, cairá nas trevas do engano, tateando com o pincel sem saber o percurso apropriado para a pintura. A criação primeira, portanto, ocorre na mente do pintor, que, buscando na memória os lugares-comuns apropriados e fazendo esboços e modelos, executa na tela aquilo que se pretende narrar – “de tal forma que não haja na obra coisa alguma que não saibamos onde e como deva ser feita e colocada” (ALBERTI, 2014, p. 137)<sup>112</sup>. Essa unidade intelectual que se manifesta na pintura é resultado do engenho muito bem instruído nas artes liberais, principalmente nos conhecimentos da geometria, e da conduta agradável e modesta do pintor. Há, então, um primado do intelecto sobre a mão, essa guiada pela inteligência daquele que muito mais do que adquirir riquezas busca o conhecimento, a estima e a glória, benéncias alcançadas

---

<sup>112</sup> Como destaca Alberti: “O engenho acionado e aquecido pelo exercício mostra-se muito mais pronto e desembreado para o trabalho, e a mão caminhará com toda a velocidade, bem guiada por uma certa razão do engenho. E, se houver algum artífice indolente, ele o será porque tenta lenta e medrosamente fazer coisas que não tornou previamente conhecidas e esclarecidas em sua mente. Envolvido pelas trevas do erro, como um cego com seu bastão, tateará com seu pincel ora este, ora aquele caminho. Portanto, sem um engenho alerta e bem esclarecido não se deve pôr mão ao trabalho” (ALBERTI, 2014, p. 135-136).



pela pintura engenhosa que cativa os olhos e a alma do público, porque também é arte liberal.

Ainda em solo italiano, a relação entre pintura e poesia encontra grande monta no *Diálogo sobre a pintura*, de Paolo Pino, texto que tem como uma das principais fontes o *Da pintura* de Alberti, o que fica evidente no próêmio “*Aos Leitores*”. No diálogo, Pino destaca que “a pintura é a própria poesia” (PINO, 2002, p. 56), disciplinas irmãs subordinadas à Retórica. A base da comparação é aristotélica, pois sendo artes imitativas a finalidade de ambas é a mesma: imitar a natureza, no entanto, por modos e meios diferentes. Aristotélica também porque muitos elementos retóricos são usados como critério para legitimar a intrínseca relação entre as artes. Essa retorização opera no nível estrutural uma divisão na qual as partes da *Retórica*, *inventio*, *dispositio*, e *elocutio* são equiparadas as da pintura: *invenzione*, *disegno*, *colorir* (VENTURA, 2002, p. 23), comparação que, ao retomar o procedimento retórico, organiza o processo de composição do artífice. Desenho e cor encontram-se na invenção, parte onde se encontram os pensamentos adequados à matéria, ou melhor, os argumentos efetivos para obter a persuasão do auditório. Na pintura, a invenção é o processo, “engenhoso e louvável”, de “encontrar poesias e histórias por si” (PINO, 2002, p. 55), que, assim como na poesia, deve buscar os argumentos nas autoridades dignas de respeito para narrar os eventos por meio de imagens. Como técnica pictórica, a invenção é ainda “o bem distinguir, ordenar e compartilhar as coisas ditas pelos outros, acomodando bem as matérias aos atos das figuras e que todas atendam à declaração do fim [...]” (PINO, 2002, p. 55-56). A composição da obra, portanto, requer certa capacidade do pintor em distinguir, ordenar e compartilhar as histórias e poesias das autoridades antigas, usando-as de acordo com a conveniência do gênero para compor a narrativa pictórica de forma harmônica, com figuras variadas e graciosas, delineadas de corpo, ornadas com vários despojos, panos, ligames, laços, frisos, véus, armaduras, ou seja, com todo tipo de ornamento elegante, que crie na obra uma atmosfera grave e, ao mesmo tempo, graciososa, com o intuito de despertar a admiração dos observadores, não o riso (PINO, 2002, p. 57). Semelhante ao que ocorre na poesia, a pintura também é capaz de figurar todos os elementos do mundo<sup>113</sup> e as paixões do caráter humano<sup>114</sup>, trazendo à luz

---

<sup>113</sup> “A pintura é aquela poesia que vos faz não só acreditar, mas ver o céu ornado do Sol, da Lua e das estrelas; a chuva e a nevem as névoas causadas pelos ventos, a água e a terra. Faz com que vos deleite na variedade da primavera, na vaguidade do verão e restringir-vos à representação da fria e úmida estação de inverno. Com tal arte são enganados os animais” (PINO, 2002, p. 44).

aquilo que não existe pelo efeito de visão, ao transformar em imagem aquilo que não é perceptível ao olho humano, de modo que:

[...] a pintura é a própria poesia, isto é, invenção, a qual faz aparecer aquilo que não é, por isso seria útil observar algumas ordens eleitas por outros poetas que escrevem, os quais, em suas comédias e outras composições, ali introduzem a brevidade, o que deve observar o pintor nas suas invenções, e não querer restringir todas as feições do mundo em um quadro; nem ainda desenhar as tábuas com tão extrema diligência, compondo o todo de claro e escuro, como usava Giovan Bellino, porque é fadiga desperdiçada, tendo-se que cobrir o todo com as cores (PINO, 2002, p. 56).

A observância de “algumas ordens eleitas por outros poetas” visa à preservação da unidade na obra, requisito para que o quadro seja harmônico em todos os níveis – afetos, fisionomias, movimentos corporais, vestimentas, lugar etc. – na distribuição das figuras representadas. Se também retórico, o processo de composição da pintura deve obedecer aos preceitos da arte, visto que o engenho da fantasia sem limites é danoso. Por essa razão, assim como em Alberti, recomenda-se que os pintores se tornem conhecedores das artes e estejam em contato com homens eruditos, poetas e oradores, aprendendo com as grandes autoridades as formas adequadas de representação.

As constantes prescrições apresentadas no tratado; a relação estimada entre os pintores, oradores e poetas; a comparação entre pintura e escultura, com predomínio da arte pictórica sobre a escultórica<sup>115</sup>; a história da pintura e o seu caráter divino; o exemplo dos grandes pintores e pintoras<sup>116</sup>; o apreço dos grandes homens pela arte são recursos retóricos que visam o elogio à pintura, amplificação que a coloca no patamar das artes liberais, porém, acima de todas as outras, porque é arte que enobrece as coisas, não fazendo apenas acreditar nelas, mas também as colocando diante dos olhos.

De acordo com Pino, a pintura não é arte mecânica, mas sim liberal, porque está unida às quatro matemáticas (aritmética, geometria, astronomia e música). A história afirma a sua superioridade, ajudando a entender porque ela é arte liberal e não

---

<sup>114</sup> “A pintura distingue os efeitos amorosos, revela a falsa adulação, o fogo do desdém, o vivo da força, o grave da fadiga, o terrível do medo, a piedade por natureza, o intrínseco do ânimo, a engenhosidade da arte, e o que é mais, a vida e a morte” (PINO, 2002, p. 44).

<sup>115</sup> Segundo Pino, essas artes nasceram juntas “e foram ambas produzidas pelos intelectos humanos para um mesmo fim e um só efeito: imitar e fingir as coisas naturais e artificiais, cujo fim nós nos aproximamos muito mais perfeitamente do que os estatuários” (PINO, 2002, p. 72).

<sup>116</sup> “E não tantos aos homens a pintura deleitou, mas as mulheres juntamente com ela tiraram proveito. Entre as quais Tamarete, a qual pintou uma Diana, longamente conservada em Éfeso. Uma outra, Irene e Calipso e outra Zizena, virgem olímpia. Não menor engenhosidade foi Márcia filha de Varrão, que pintou também nos fóruns públicos, sendo publicada pelos escritores” (PINO, 2002, p. 47).

mecânica. Assim, recorrendo à história, o autor destaca que os antigos chamaram as artes mais nobres de liberais, por serem próprias do intelecto e dos homens livres. Dentre essas, encontra-se a pintura, celebrada e aprovada por todos os filósofos, como Laércio, Diógenes e Demétrio (PINO, 2002, p. 45). Ela ocupa esse lugar porque primeiro se concebe a obra na mente, para depois ser executada por meio dos membros:

A razão é que um pintor não pode na nossa arte produzir efeito algum de sua imaginativa, se primeiro aquilo que imaginou não provém dos outros sentidos intrínsecos, reconduzindo à presença da idéia, com aquela integridade com que há de se produzir, tal que o intelecto o entenda perfeitamente em si mesmo, sem passar fora do que lhe é próprio, que é a faculdade intelectiva; semelhantemente são entendidas as outras artes liberais, como a Dialética, a Gramática, a Retórica e as outras, onde nós pintores somos inteligentes na nossa arte, teoricamente sem a operar (PINO, 2002, p. 45).

Para que se expresse aquilo que está no intelecto é preciso usar os recursos disponíveis para imprimir e dar conhecimento àquilo que se entende, nesse sentido, as outras artes também seriam mecânicas, pois, assim como um pintor usa o seu pincel para percorrer a tela, um músico usa a voz e gesticula com as mãos. No entanto, mecânico seria apenas a execução da arte. Nesse caso, o poeta, o músico, o orador e o pintor são semelhantes, porque não podem produzir qualquer efeito de sua imaginação sem o intermédio dos outros sentidos intrínsecos. Logo, a pintura também deve ser entendida como arte liberal, pois exercita o conhecimento, parte livre e superior do homem, e é uma arte destinada a homens livres. O seu processo requer antes de tudo entendimento das operações para depois executá-las.

É notório que o diálogo de Pino retoma questões filosóficas sobre as artes próprias do seu tempo, fundamentando-se em pensadores antigos e modernos, como Plínio, o Velho, Vitruvius, Pomponio Gaurico, Albrecht Dürer e Alberti. Sobre os ombros dessas autoridades, a argumentação em defesa da pintura é edificada, ornamentando-a com conceitos advindos da poesia e da oratória – principalmente as funções de deleitar, ensinar e mover – para realçar o seu caráter liberal. A defesa é veemente, reveste o tema com argumentos e justificativas engenhosas que dão sustentação ao novo lugar que se pretende construir para a nobre arte da pintura e, conseqüentemente, para o nobre ofício do pintor.

Na esteira dos tratados italianos e espanhóis<sup>117</sup>, os artistas portugueses não ficam de fora do debate e também apresentam seus textos em defesa da pintura como arte liberal. Em vários tratados produzidos em Portugal entre os séculos XVI e XVII, a reformulada tópica horaciana *ut pictura poesis* aparece como base teórica de argumentação, como se nota no *Da Pintura Antiga* (1548), de Francisco de Holanda; no *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* (1615), de Felipe Nunes; no *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633), de Manuel Pires de Almeida; no *Elogio da Pintura* (1687), de Luís Nunes Tinoco; e no *Antiguidade da Pintura* (1696), de Félix da Costa. Grosso modo, esses tratados usam os mesmos argumentos encontrados nos textos italianos e castelhanos, e, com base nas autoridades da arte, pretendem reivindicar para os pintores portugueses o mesmo status já alcançado pelos pintores estrangeiros. Historicamente, na Itália o processo de enobrecimento da pintura inicia-se no século XV, “quando os artistas, com a força que lhes advinha dos novos métodos científicos, começam a proclamar a sua superioridade sobre os meros artesões” (VILELA, 1982, p. 25), e alcança estabilidade no século seguinte. Em Portugal, ainda que tardio, o processo ocorre de modo semelhante, pois influenciado pelo modelo italiano. Aqui, em solo lusitano, o *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda, é de extrema relevância para entender o processo de reflexão sobre a obra de arte em Portugal e as reivindicações dos artistas, já que, conforme José Stichini Vilela, a posição social do artista português é um dos temas predominantes desse tratado (VILELA, 1982, p. 24).

Considerado a primeira obra portuguesa de reflexão sobre a arte, o *Da Pintura Antiga* é fruto do conhecimento de tratados de teoria artística, principalmente os italianos, e da prática pictórica adquirida por Holanda quando esteve em Roma<sup>118</sup>, principal centro da cultura italiana no século XVI. Já no “*Prologo*” da obra, o humanista português recorre à história para destacar a excelência da pintura: “arte polo passado stimada de grandes Reys e muitos magnanimos homens, tanto que nenhuma outra cousa tinhão por maior admiração, nem milagre, e recebida dos Gregos no primeiro lugar das

---

<sup>117</sup> Muitos tratados espanhóis foram produzidos no período, por exemplo: *Medidas del Romano* (1526), de Diego Sagredo, *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura* (1585), de Juan D’Arfe, *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtude y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados* (1600), de Gaspar Gutiérrez de Los Rios, *Diálogos de la Pintura* (1633), de Vicente Carduccio, e *Arte de la pintura* (1649), de Francisco Pacheco, para citar alguns.

<sup>118</sup> A obra está dividida em duas partes: a primeira, denominada “*Parte Theorica*”, Holanda apresenta a teoria sobre a pintura e os atributos próprios do pintor; a segunda, denominada “*Dialogos em Roma*”, o autor apresenta reflexões sobre os artistas e mecenas italianos em quatro diálogos e as suas relações com o famoso pintor italiano Miguel Ângelo.

artes liberaes” (HOLANDA, 1910, p. 57). Lugar propício também para captar a benevolência e aconselhar o mecenas, o “muito Glorioso e Augusto Rei e Senhor” D. João III, o exórdio de Holanda aponta que, embora houvesse desejo pela arte da pintura, ela não estava em seu “perfeito valor e credito” por falta de conhecimento; diante disso, o autor se vê obrigado, pela nobreza da pintura e pelo que aprendeu em Roma, a escrever o *Da Pintura Antiga*, para não deixar que coisa tão digna de ser conhecida pelos ilustres engenhos da pátria fosse esquecida (HOLANDA, 1910, p. 60-61). O objetivo da obra, portanto, é evidenciar a arte da pintura e, conseqüentemente, o ofício do pintor, propondo mudar o estatuto social vigente em Portugal, que já havia sido superado em Itália<sup>119</sup>.

Aliás, quanto a essa, não podemos deixar de recordar a prescrição de Holanda: é o modelo italiano que deve ser imitado pelos pintores portugueses, pois nessa nação, além do mais alto engenho, os artistas recebiam proteção dos nobres e as suas obras eram vendidas por altos preços (HOLANDA, 1910, p. 193)<sup>120</sup>. Ao imitá-los, pretende-se alcançar engenho e prestígio semelhantes. O que faltava em Portugal, diz Holanda, era o conhecimento sobre a nobre arte pictórica, fator que podia ser suprido pela imitação dos mais altos engenhos, pois a nação dispunha de ambiente propício para o desenvolvimento da pintura – possuía boas cidades, principalmente Lisboa, terra do pintor; bons costumes e bons cortesãos; valentes cavaleiros; valorosos príncipes (HOLANDA, 1910, p. 194) –, principalmente porque possuía um rei poderoso, temido e que favorecia as artes, a ponto de enviá-lo à Itália para aprender com os grandes pintores do período. À vista disso, o objetivo do livro e do retorno de Holanda a Portugal era ajudar na elegância do edificar, ou na nobreza da pintura, e no processo de formação dos pintores, a fim de que pudessem competir com os artistas italianos.

No *Da Pintura Antiga*, os lugares-comuns do elogio à pintura, já acomodados nos tratados estrangeiros, ornaram o discurso de Holanda com tons sacros, por exemplo, ressalta-se a importância da pintura na instrução dos homens e na capacidade de tornar

---

<sup>119</sup> Em Portugal, os pintores estavam integrados na bandeira de São Jorge, equiparados aos ferradores, armeiros etc. Segundo Vilela, eles faziam parte “duma corporação com regulamento próprio que coincide nas linhas gerais com o das restantes corporações e trabalham em oficinas colectivas, de inspiração medieval, de que se conhecem apenas as linhas gerais de organização e funcionamento” (VILELA, 1982, p. 25).

<sup>120</sup> É importante salientar que obras produzidas na pátria de Miguel Ângelo eram tidas como as melhores: “Sómente as obras que se fazem em Italia podemos chamar quase verdadeira pintura, e por isso a boa chamamos italiana, que, quando noutra terra se assim fizesse, d’aquella terra ou provincia lhe dariamos o nome” (HOLANDA, 1910, p. 189).

eterna a memória deles<sup>121</sup>; a alegria que causa; o caráter religioso que leva “o mundano á penitencia” e “o [indevoto] contemplativo á contemplação e medo e vergonha”; a capacidade da pintura em mostrar “a morte e o que somos, mais suavemente que de outra maneira”, e nos alertar dos perigos do inferno; ela também representa: a glória dos bem-aventurados, a imagem de Deus, a modéstia dos santos, a constância dos mártires, a pureza das virgens, a glória dos homens ilustres, para que sirvam de exemplos e modelos de imitação, e “deixa dos presentes a memoria para os que hão de vir depois d’elles” (HOLANDA, 1910, p. 197)<sup>122</sup>. Aos incontáveis lugares de elogio retomados no tratado, soma-se a tópica horaciana *ut pictura poesis* para amplificar o caráter nobre e liberal da pintura.

No “*Segundo Dialogo*” romano, Holanda destaca que a pintura e as letras têm muita semelhança e são “tão legítimas irmãs estas duas sciencias que, apartada uma da outra, nenhuma d’ellas fica perfeita, inda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas” (HOLANDA, 1910, p. 209). A poesia, diz o tratadista, é uma verdadeira irmã da pintura, de sorte que parece que os poetas trabalham para ensinar os primores da pintura e o que se deve fugir ou seguir nela – “com tanta suavidade e musica de versos, e com tanta eficacia e copia de palavras, que não sei quando lhe podereis pagar, porque uma das cousas em que elles mais estudo põem e trabalham (digo os famosos poetas), é em bem pintar ou emitir uma boa pintura” (HOLANDA, 1910, p. 210). Virgílio, por exemplo, pintou com palavras várias cenas históricas e religiosas, satisfazendo os olhos do intellecto – “Lêde todo o *Vergilio*, que outra cousa lhe não acharei senão o officio de um *Micael Angelo!*” (HOLANDA, 1910, p. 211) –; além do príncipe dos poetas, muitos outros também foram chamados pintores, como Luciano, Ovídio, Lucrecio, Tibulo, Catullo; todos eles se esforçavam para, por meio dos seus versos, colocar diante dos olhos aquilo que narravam<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> Holanda destaca que a pintura é ciência digna “dos reys e principes catholicos e cristãos pera serem mais perfeitos, porque tenho eu pera mi que o homem excelente e claro nam no podera bem ser sem entender o desenho o inda saber fazel-o, porque toda a descrição e o engenho e o saber stá no entendimento do desenho da pintura, pois elle é uma das cousas em que o eterno e immortal Deos deu mór licença aos homens que o podessem emitir na obra do intellecto e das mãos, o qual desenho ou pintura muito se aparta e é deferente do que a mais da gente cuida, e é muito mais alto” (HOLANDA, 1910, p. 61).

<sup>122</sup> “Ao que morre dá vida muitos annos, ficando o seu próprio vulto pintado; e sua mulher consola, vendo cada dia diante de si a imagem do defunto marido: e os filhos, que mininos ficaram, folgam, quando são já homens, de conhecer a presença e o natural de seu caro pai, e hão d’elle medo e vergonha” (HOLANDA, 1910, p. 198).

<sup>123</sup> Apesar do caráter imagético da poesia, Holanda destaca a pintura tem maior potência em causar maiores efeitos; também, tem mais força e veemência para comover o espírito e a alma, e mais eloquência para causar alegria e riso, tristeza e lágrimas (HOLANDA, 1910, p. 216).

Com base nos exemplos históricos que evidenciam a semelhança entre as artes, o pintor português sublinha a importância de conhecer vários ofícios. Para tal, toma os ensinamentos das *Instituições Oratórias*, quando Fabio Quintiliano:

[...] manda que não sómente no compartilhar das palavras o seu orador debuxe, mas que com a propria mão saiba traçar e deitar de desenho. E d'aqui vem, senhor M. Angelo, chamardes vós ás vezes a um grande letrado ou prégador, discreto pintor, e ao grande debuxador chamais letrado. E quem se fôr mais ajuntar com a propria antiguidade achará que a pintura e a escultura foi tudo já chamado pintura e que no tempo de Demosthenes [a] chamavam antigraphia, que quer dizer debuxar ou screver, e era verbo commum a ambas estas sciencias, e que a escriptura de Agatharco se pode chamar pintura de Agatharco. E penso que tambem os Egipcios costumavam a saber todos pintar, os que haviam d'escrever ou significar alguma cousa, e as mesmas suas letras glificas eram alimarias e aves pintadas, como se inda mostra em alguns obeliscos d'esta cidade que vieram do Egipto (HOLANDA, 1910, p. 209-210).

O laço entre as artes une na equivalência do desenho o pincel e a pena; por isso, torna-se necessário ao pintor o conhecimento dos vários ofícios para ser perfeito. Sobre esse assunto, o capítulo “*Que ciências convêm ao pintor*” apresenta prescrições mais detalhadas. Nele, Holanda aponta as várias ciências necessárias para formar um pintor perfeito. Primeiramente, recomenda Holanda, deve o pintor ser instruído nas letras latinas e gregas para entender os tesouros da sua arte que estão escondidos nos livros; por obrigação, deve saber teologia para não pintar coisas contrárias à religião cristã, ou outras coisas que não sejam para louvar a Deus; nesse caso, recomenda-se que leia a vida dos santos para saber em que tempo, costume, província e cidade são pintados; a sua leitura deve também ser direcionada à história dos grandes homens, para ter na memória as coisas antigas, “pois pola môr parte a operação da pintura consiste em renovar aos homens e idade presente aqueloutros homens e idades que ja passarão, e tudo para doutrina e exemplo nosso” (HOLANDA, 1910, p. 84). Posteriormente, deve o pintor ser instruído nas ciências necessárias para as linhas e diminuições de suas obras, por exemplo, a geometria, a matemática, a prospectiva, a cosmografia, a anatomia, entre outras ciências que ajudam o pintor a discernir bem as cores, as feições, as imagens e todos os elementos que compõem a pintura. De modo análogo aos tratados de Alberti e Pino, Holanda prescreve no seu *Da Pintura Antiga* que os pintores aprendam todas as fábulas da poesia:

[...] porque debaixo de sua discreta ficção stá escondida muita razão e verdade, e para receber muitas flores e fructos dos giardins e montes das musas, e muita contemplação em seus recessos solitarios e sabedoria e graça das suas fontes, e aqui perto sentirá a musica e numeros, para conhecer a verdadeira harmonia e consonancia suavissima do perfil, da sombra, dos sentidos, da deminuição, do colorir, do recursar, do realço, altissimas proporções de nova musica, muito môr que a do tanger e cantar a modo de Cytharedos (HOLANDA, 1910, p. 84).

Prescreve-se, portanto, que o pintor busque nas lições da poesia e das letras as cores para pintar, pois nelas estão escondidas “muita razão” e “verdade”. Nesse ponto, a metáfora do jardim é pertinente, já que sendo a poesia um vasto campo de temas e *lugares*, de sabedoria e graça, o pintor pode colher os frutos e as flores adequados para compor sua obra. Além disso, a poesia opera segundo a verossimilhança e o decoro de cada gênero; imitando-a, o pintor certamente apresentará as suas figuras segundo o costume, não incorrendo no erro dos pintores ignorantes. As duas artes, então, devem andar juntas e, conseqüentemente, ocuparem o mesmo lugar na hierarquia social: ambas nobres, ambas liberais.

Uma vez cômicos da relação entre poesia e pintura nos tratados, cumpre observamos agora, ainda que sumariamente, como o *ut pictura poesis* horaciano manifesta-se nos poemas do gênero retrato descritivo. Assim sendo, faz-se necessário destacar que, se nos textos de Alberti, Pino, Holanda, e muitos outros, o dístico horaciano é invertido – a poesia é tomada como exemplo para fundamentar a nobreza e a liberalidade da pintura –, nos retratos poéticos as qualidades imagéticas da pintura são usadas para amplificar o caráter da poesia como arte produtora de imagens, ou melhor, a arte do verso também representa as coisas por meio de imagens como a pintura, porém direcionadas aos olhos do intelecto. Nessa perspectiva, Hansen lembra que a formulação horaciana *ut pictura poesis* não diz que a pintura é poesia, ou que uma possa ser convertida à outra, mas propõe “uma relação de homologia dos procedimentos retóricos ordenadores dos efeitos de estilo” (HANSEN, 2006, p. 117)<sup>124</sup>. Sendo artes da imitação, a poesia e a pintura se diferem apenas pelo meio material com que operam – os poetas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, e os pintores por meio de cores e figuras (ARISTÓTELES, 1987, p. 201) –, no entanto, os procedimentos retóricos são os

<sup>124</sup> Segundo Hansen, “quando fazem a comparação, os versos propõem que há um modo específico de formulação para cada gênero e, logo, da sua apreciação, o que imediatamente implica que o *ut pictura poesis* é uma doutrina genérica da verossimilhança necessária em cada obra, segundo sua invenção, disposição e elocução, para que possa cumprir as três grandes funções de *docere*, *delectare* e *movere* [...]” (HANSEN, 2006, p. 117).



mesmos, porque “como a poesia, a pintura observa uma *imitatio* e um *decorum* no que respeita à arte; partilham dos efeitos de *docere*, *movere* e *delectare* o espectador ou ‘vente’; e exige uma conduta e um conhecimento da técnica por parte de quem prática” (MUHANA, 2002, p. 12-13).

Doutrinando a verossimilhança e o decoro dos retratos poéticos, o *ut pictura poesis* horaciano prescreve que se valorize o sentido da visão em detrimento da audição, já que o narrador do poema pretende apresentar ao leitor/ouvinte uma pintura que foi a fonte, ou a motivação, da descrição. Pretende-se que o ouvido “veja” o quadro pintado, isto é, que pelo poder das palavras “a coisa” representada se manifeste diante dos olhos do auditório. Nesse caso, o poeta apela para o sentido da visão; valendo-se da histórica relação entre as artes, faz constantes remissões a elementos do mundo pictórico para tornar a descrição verossímil. Destarte, os elementos usados na composição poética tornam-se equivalentes aos da pictórica: pena/pincel, escrever/pintar, palavras/tintas etc.<sup>125</sup>.

A tópica prescreve também que, assim como o pincel imita os *topoi* pictóricos das autoridades, a pena engenhosa deve imitar o pincel, valendo-se de procedimentos visualizantes para emular a pintura pelo discurso. Nessa perspectiva, o poeta é apresentado como pintor, muitas vezes comparado aos grandes artífices da Antiguidade, como se observa no “*Soneto a la fama de Lope de Vega y su Angelica*”, atribuído a Fr. Onofre de Requesenes, onde Lope de Vega é comparado ao “milagroso Apeles”.

Pinta, pues eres milagroso Apeles,  
Famoso LOPE, una hermosura ANGELICA  
tras la ARCARDIA, por docta Aristotelica,  
con que han honrado a España tus papeles.  
Mira, que admiras celebres pinceles,  
o a tu ISIDRO ofreciendo historia celica,  
o a la Iglesia cudicia y flota belica  
libro, que es Vellocino de tal Heles.  
Los colores realza, LOPE insigne,  
si es que a la Bella retratar procuras,  
tan Angelica en rostro, quanto en nombre.  
Mas no les realzes, porque no se indigne  
su soberano autor, viendo aventuras  
ganar por ello nombre de mas que hombre  
(CARPIO, 1776, p. 28).

<sup>125</sup> Manuel Pires de Almeida destaca que existem grandes semelhanças entre a pintura e a poesia. Como exemplo disso, ele apresenta analogias entre a pena e o pincel e entre a tinta e as cores: “Grandes são as proporções, grandes as semelhanças, concordâncias, ou simpatias, que têm a tinta, e a cor, a pena e o pincel, *ut calamus pennicillo, sic pennicillus calami aemullus*” (ALMEIDA, 2002, p. 69).

No tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, Manuel Pires de Almeida realça que em língua grega o termo *graphein* era usado tanto para escrever como para pintar, portanto, verbo comum ao pintor e ao poeta. Por conta dessa semelhança, vários escritores foram chamados de pintores, por exemplo, Cícero aponta que o que se vê em Homero é pintura e não poesia; Homero, por seu turno, diz que Longino é pintor de imagens; Petrarca é chamado de pintor de antiguidades, Ronsardo pintor da natureza e Ariosto de amores (ALMEIDA, 2002, p. 70). Privilegiando o dístico de Simônides de Ceos, “*muta poesis, eloquens pictura*”, no seu tratado, sem contudo afastar-se do *ut pictura poesis*, Almeida destaca que a relação entre poesia e pintura é ratificada em vários escritores, como Luís de Camões, no canto 7 dos *Lusíadas*: “Tudo o gentio nota; mas o intento/Mostrava sempre ter nos singulares/Feitos dos homens que, em retrato breve,/A muda poesia ali descreve” (CAMÕES, 2002, p. 220); Gabriel Pereira, no canto 3 da sua *Ulysssea, ou Lisboa Edificada*: “Pera hum retrete o leva, adonde detinha/A vista nas pinturas exquisitas,/De historias, que o pincel insigne tinha/Em viva, e muda poesia escritas” (PEREIRA, 1636, p. 53), “Varios retratos nas paredes pendem/De matronas insignes, que a pintura/Taõ vivas mostra, que co a vista acendem/Desejos de imitar sua fermosura:/Com eloquencia muda aly reprendem/As da idade presente, e da futura,/Que sem buscar da fama o claro assento/Na sombra estaõ do bruto esquecimento” (PEREIRA, 1636, p. 54); e Lope de Vega, no seu *La Hermosura de Angelica, com Otras Diversas Rimas*: “Bien es verdade que llaman la Poesia,/Pintura que habla; y llaman la pintura,/Muda Poesia que exceder porfia,/Pero para mover la fantasia,/Com mas velocidad y mas blandura,/Vêciera a Homero Apeles, porq em suma/Retrata el alma la divina pluma” (VEGA, 1604, p. 42).

Nessas passagens, a relação entre as artes destaca o efeito imagético da poesia, que traz as imagens aos olhos do espectador pela colorida magia das palavras; por essa razão, muitos chamaram a poesia “pintura das orelhas, e a pintura poesia dos olhos” (ALMEIDA, 2002, p. 71). Pintura e poesia têm, portanto, as mesmas regras e os mesmos preceitos, são artes nascidas de um mesmo ventre e de um mesmo parto.

Tudo o que o pincel mostra com a viveza das cores mostra a pena com a flor dos conceitos; a pintura descreve as feições do corpo, e a poesia pinta as feições do corpo e os afetos da alma, ou, como disse Luciano, retrata a formosura do corpo e a virtude do ânimo (ALMEIDA, 2002, p. 79-80).

Todavia, como já dissemos, os modos de representar são diferentes, pois a pintura o faz com cores e a poesia com palavras. Daí que o quadro produzido pela pena não é o mesmo produzido pelo pincel, porque, embora os procedimentos adotados pelo poeta emulem os do pintor, eles não são a mesma coisa, já que a linguagem é uma representação em outro nível. Assim sendo, como arte da palavra, a poesia vale-se de procedimentos retóricos adequados ao gênero para impactar diretamente a sensibilidade visual. Emulando a pintura, a imagem poética entra pelos ouvidos/olhos e se dirige ao intelecto amplificando as ideias de luz e visão. Cabe ao ouvinte/leitor discernir bem os procedimentos usados, decodificar o código retórico-poético empregado na composição, para que a “pintura” deleite com prazer. É sobre alguns desses procedimentos retórico-poéticos que falaremos no capítulo seguinte.

## 2. OS PROCEDIMENTOS RETÓRICOS E POÉTICOS NA COMPOSIÇÃO DO RETRATO

Num retrato impresso no terceiro volume da coletânea poética *A Fênix Renascida*, Jerónimo Bahia finaliza a descrição do corpo da dona realçando o *ut pictura poesis* horaciano, que se torna legível por meio dos procedimentos retóricos e poéticos usados na feitura do poema:

Acabouse a pintura,  
E se for lida,  
Por quem tiver bons olhos  
Será bem vista  
(BAHIA, 1746, p. 119).

Os versos do poeta português indicam que a leitura do poema depende da capacidade do leitor em reconhecer que as imagens produzidas por meio das palavras não são simples descrições do corpo, mas figuram metaforicamente os mesmos lugares-comuns retóricos aplicáveis à pintura. Dessa forma, mediante os “bons olhos” do entendimento, seria preciso reconhecer que o retrato poético é produzido pela aplicação no poema de procedimentos técnicos que visam emular no discurso os efeitos visivos da pintura<sup>126</sup>. Nesse caso, a técnica prescreve que a descrição seja minuciosa e ornada com diversas figuras retóricas para que as partes do corpo sejam apresentadas com vivacidade, postas diante dos olhos do auditório com *enargeia*. A visão nítida ou evidente do corpo é resultado do acúmulo de palavras que amplificam as ideias de luz e visão, distribuídas conforme a ordem verbal/visual do costume de anotação, em que o notado é descrito da cabeça aos pés detalhadamente. Seguindo essa ordem axial, aplica-se a cada parte do corpo lugares-comuns de pessoa da *ars laudandi* do gênero epidítico ou demonstrativo, apresentando laudatória e visivelmente a dona, de forma que a

---

<sup>126</sup> Enquanto gênero descritivo que emula o retrato pictórico, o retrato poético está ligado ao contexto histórico-artístico que resulta na “glória do retrato”, isto é, o desenvolvimento da representação da figura humana desde o primeiro Renascimento até a sua plena autonomia como gênero da pintura no século XVI (CARNEIRO, 2015, p. 175). Nessa perspectiva, esse procedimento está inserido na relação entre palavra e imagem, ou seja, entre poesia e pintura; essa incorpora tópicos próprios da poesia e aquela, por seu turno, usa os recursos visualizantes da linguagem.

representação verbal seja equivalente à pictórica<sup>127</sup>, para que a inteligência possa captar a imagem verbal como o olho o faz diante da pictórica.

Para ler/ver bem a pintura, o leitor deve, portanto, compreender que na composição do retrato poético são utilizadas técnicas de descrição de seres e coisas, próprias da *ekphrasis* antiga, e que o poema deve ter como uma de suas características dominantes a *enargeia*, ou vividez, que os latinos traduziram como *illustratio* ou *evidentia*. No caso do retrato, a *ekphrasis* é entendida como um tipo de discurso do gênero epidítico usado para descrever pessoas e pinturas, definida retoricamente como “*antigraphai ten graphain*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*” (HANSEN, 2006, p. 86)<sup>128</sup>. Aplicada aos retratos em louvor a dona, produzidos nos séculos XVI e XVII, a técnica tem o propósito de emular pelo discurso os efeitos visivos da pintura ao apresentar o corpo da dona detalhadamente, compondo ao final da pintura/descrição uma imagem cheia de vivacidade e nitidez.

Embora usada pelos historiadores da arte em sentido genérico para se referir a uma descrição literária de qualquer obra de arte<sup>129</sup>, a *ekphrasis* é retoricamente entendida como uma técnica de descrição ensinada nas escolas de Retórica entre o século I a.C. e o século II d.C. A sua teorização encontra-se nos *Progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória que visavam a performance pública do aluno, escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., dos quais apenas quatro obras chegaram até nós, a saber: a de Élio Teón (I d.C.), a de Hermógenes de Tarso (II d.C.), a de Aftônio de Antioquia (IV d.C) e a de Nicolau de Myra (V d.C)<sup>130</sup>. Esses exercícios

<sup>127</sup> No retrato, a éfrase pode ser entendida como um “tipo de descrição em que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal, ao se utilizar de expedientes retóricos que possam mimetizar os expedientes técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas telas” (GOMES, 2014, p. 124).

<sup>128</sup> Nesse caso, o termo nomeia um gênero de discurso epidítico feito como “descrição de caracteres e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de eloquência ou declamação por filósofos e oradores da chamada “segunda sofística” do século II d. C., como Calístrato, Filóstrato de Lemnos e Luciano de Samósata” (HANSEN, 2006, p. 86).

<sup>129</sup> De acordo com Hansen, “No século XX, principalmente, historiadores da arte passaram a usar o termo restrito à acepção de ‘descrição de obra de arte’. Esse uso praticamente apagou o significado técnico de *ekphrasis* como ‘exposição’ ou ‘descrição’ em geral. [...] Hoje, em tempos de desistorização, o termo *ekphrasis* é usado para significar *qualquer* efeito visual” (HANSEN, 2006, p. 87).

<sup>130</sup> Segundo a pesquisadora Maria Dolores Reche Martínez, “Los ejercicios preparatorios de retórica o *progymnasmata* [...] tienen como marco desarrollo el de las escuelas de retórica, en un momento de la historia de Grecia en el que se vive una gran efervescencia cultural, caracterizada sobre todo por el retorno a los grandes modelos clásicos del pasado. Este renacer cultural, que tiene sus Orígenes ya en el s. I a. C. con el denominado movimiento aticista, alcanza su máximo desarrollo en la época de los grandes emperadores filohelenos: Adriano, Antonino Pío y Marco Aurelio, y aparece representado en el movimiento conocido desde Filóstrato como Segunda Sofística” (MARTÍNEZ, 1991, p. 7). Nesse contexto cultural, a retórica terá uma grande importância, principalmente no ensino das escolas de

retóricos tinham como objetivo habilitar o aluno a desenvolver as competências oratórias e poéticas nos mais variados gêneros, de maneira que pela constante repetição o procedimento de escrever e falar com clareza se tornasse simples<sup>131</sup>. Eles eram necessários para que o orador fosse instruído sobre aquilo que era preciso saber e praticar convenientemente antes de lançar, de forma tosca, hipóteses judiciais e deliberativas (TEÓN, 1991, p. 52); ajudavam-no, assim, a dispor adequadamente de cada um dos argumentos necessário para composição dos mais variados tipos de discursos, cumprindo o objetivo principal do orador, isto é, “el demostrar la verdad de la causa que defende y el amplificar lo demostrado” (TEÓN, 1991, p. 61). Didaticamente, os exercícios eram distribuídos numa ordenação gradual de dificuldade, que começava com simples paráfrases e terminava com os exercícios mais sofisticados da arte retórica (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 3)<sup>132</sup>. Em meio a essa gradação, encontra-se a *ekphrasis* – termo que nos manuais de retórica significa “exposição” ou “descrição” e associa-se “às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e

---

retórica onde os alunos eram instruídos na gramática e “literatura”; nelas, os grandes autores clássicos eram lidos, aprendidos de memória e imitados (MARTÍNEZ, 1991, p. 9). Os alunos eram treinados para defender uma causa ou fazer prevalecer uma proposta, porém haverá diferença na ocasião e no lugar da defesa, “pues generalmente no será el tribunal o la asamblea, sino las salas de audición y los teatros, y no será con motivo de un enfrentamiento judicial o para debatir una propuesta que puede favorecer o perjudicar a la ciudad, sino simplemente para hacer ostentación de la propia formación y dotes personales” (MARTÍNEZ, 1991, p. 9). Nesse período, há uma enorme expansão do gênero epidítico. Ele, segundo a autora, será objeto de estudo nos exercícios preparatórios, exercitando-se no encômio e no vitupério. A pesquisadora observa ainda que o termo “*progymnasmata*” tem sua primeira menção na *Retórica a Alejandro*, atribuída a Anaxímenes de Lámpsaco, porém apresenta um valor genérico, pois se refere a uma exercitação geral prévia (MARTÍNEZ, 1991, p. 7). O termo aparece com valor específico na obra de Téon; todavia, ele se firma como termo técnico para designar os exercícios preparatórios de retórica com Aftônio. Do ponto de vista retórico, *progymnasma* “consiste en una práctica escolar que ejercita en las partes y géneros de la retórica. En efecto, cada uno de los *progymnasmata* enseñados en las escuelas de retórica resultaba útil para alguna de las partes del discurso o para alguno de los géneros retóricos” (MARTÍNEZ, 1991, p. 16).

<sup>131</sup> Segundo Alexandre Júnior, os exercícios “eram *preliminares* ou *preparatórios* no sentido de proporcionarem os fundamentos para a compreensão e articulação de tudo o que respeita aos gêneros tradicionais da retórica (forense, deliberativa e demonstrativa), às partes do discurso oratório (invenção, disposição, estilo, memória e pronúncia), às estruturas de narração e argumentação, e à teoria do estilo e da composição” (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 3). Nesse sentido, é importante salientar que os exercícios não serviam apenas para os oradores, mas também para os poetas ou para qualquer um que desejasse fazer uso da habilidade oratória (TEÓN, 1991, p. 69).

<sup>132</sup> Hermógenes, por exemplo, recomenda que o primeiro gênero mais adequado para dirigir os jovens, tornando o espírito deles mais nobre, era a fábula, a exemplo dos antigos de espírito livre (HERMÓGENES, 1991, p. 175). Quando se exercitavam nesse gênero, os alunos começavam imitando as fábulas de Esopo, reescrevendo-as em estilo simples e direto, para depois expandi-las ou abreviá-las, pondo em evidência a sua moral; por fim, eles estavam aptos a produzirem as suas próprias fábulas (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 7). Nesse processo de composição dos textos é importante apontar a intrínseca relação entre os exercícios e a ideia de imitação, isso porque os alunos tinham como modelos os grandes poetas, oradores e filósofos: era a partir desses protótipos que eles eram orientados a elaborar fábulas, narrações, provérbios, comparações, crias, descrições e caracterizações (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 3).

exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas” (HANSEN, 2006, p. 85)<sup>133</sup>.

De acordo com Paulo Martins, o termo *ekphrasis* foi utilizado pela primeira vez como mecanismo ou procedimento retórico-poético nos *Progymnasmata* de Élio Téon (MARTINS, 2016, p. 164). Considerado o relato mais antigo sobre o tema que temos notícia, essa obra gozou de grande importância na Antiguidade, pois, ao sistematizar a técnica, oferece um tratamento profundo e detalhado de cada exercício preparatório. Apesar da relevância histórica, é importante lembrar que o manual retórico de Téon não marca o início do uso do procedimento, mas apenas teoriza, ou delimita com uma terminologia, aquilo que já era praticado na poesia (MARTINS, 2016, p. 165). Na teorização, ou delimitação, apresentada pelo mestre, a *ekphrasis* é definida como “una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado” (TEÓN, 1991, p. 136). Nos seus *progymnasmata*, Hermógenes e Aftônio definem a técnica de maneira semelhante; aquele, por exemplo, apresenta-a como “una composición que expone en detalle de una manera manifiesta, según afirman, y que presenta ante los ojos el objeto mostrado” (HERMÓGENES, 1991, p. 195)<sup>134</sup>. Em termos gerais, as definições acerca do que vem a ser *ekphrasis* apresentadas pelos três retores são semelhantes entre si, pois todos concordam que a técnica não é uma simples descrição, mas uma descrição detalhada, feita com *enargeia*, que tem a capacidade de colocar diante dos olhos do ouvinte aquilo que se descreve<sup>135</sup>. Na acepção original, a função principal da *ekphrasis* é fazer o ouvinte “ver” o objeto descrito com os olhos da mente (SOARES, 2011, p. 4). Assim, a descrição deve ser detalhada e evidente, porque guia o auditório pela cena descrita, fazendo-o imaginá-la pelo forte efeito imagético das palavras como se estivesse presente.

Reticamente, a *ekphrasis* teria também um caráter probatório-argumentativo, pois busca mostrar por meio dos argumentos o objeto descrito, a fim de persuadir. Sendo a persuasão uma espécie de demonstração (ARISTÓTELES, 1998, p. 46), seria preciso então descrever os objetos com *enargeia*, demonstrá-los por imagens verbais,

---

<sup>133</sup> Essa técnica descritiva integra outros exercícios, como a fábula, o relato, o lugar-comum e o encômio, já que também neles descrevem-se lugares, rios, ações e personagens (HERMÓGENES, 1991, p. 196).

<sup>134</sup> Segundo Hansen, é preciso observar nessa definição que Hermógenes não diz que a descrição “representa”, mas *presenta*, ou seja, “faz presente” o objeto diante dos olhos, como se o ouvido o visse em detalhe (HANSEN, 2014, p. 74).

<sup>135</sup> Segundo Marinho Tomé Martins Soares, na acepção antiga o que “definia intrinsecamente *ekphrasis* era o efeito sobre o ouvinte ou leitor, e o que a distinguia de uma simples narração (*diegesis*) era a vividez, dita *enargeia*” (SOARES, 2011, p. 4).

para que o auditório entenda o que está sendo descrito, e, por conseguinte, seja persuadido pelo discurso. Elemento essencial para alcançar tal finalidade, a vividez cria a ilusão de visão, ou melhor, recria pelo discurso detalhado o objeto, ou ao menos sugere um efeito visual, que será legível por meio da verossimilhança: fruto da semelhança entre a imagem posta diante dos olhos e a opinião tida como verdadeira. Nesse caso, a *ekphrasis* relaciona-se com passagens da *Poética* e da *Retórica*, quando Aristóteles salienta que o poeta deve compor “imitando as opiniões tidas por verdadeiras pelos sábios ou pela maioria deles” (HANSEN, 2006, p. 86)<sup>136</sup>. Assim sendo, para que a imagem verbal seja apropriada, a descrição deve se adequar ao verossímil do costume da audiência, criando um elo entre o discurso e o auditório, de forma que esse consiga entender a exposição feita. Conforme afirma Hansen:

[...] a verossimilhança decorre da relação do texto de ficção não com a realidade empírica da sociedade do autor, mas da sua relação com outros discursos da sua cultura, que funcionam como explicações ou causas da história narrada, tornando-a adequada àquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça *na* realidade e *como* realidade (HANSEN, 2006, p. 71).

Por ser *falsa fictio*, pois pressupõe a presença de um objeto que não está alhures, a descrição só será verossímil se houver uma correspondência entre o que está sendo mostrado e os preceitos antigos que norteiam aquilo que é crível e adequado a cada gênero. Logo, a imagem ficcional exposta na descrição torna-se verossímil quando composta a partir dos *topoi* conhecidos da memória da audiência; essa, durante a exposição, é transformada em espectadora e submetida a uma visão detalhada do que é descrito, para que julgue com os olhos do entendimento se a imagem apresentada é verossímil ou não. Nesse sentido, pressupõe-se que a audiência partilhe dos conhecimentos dos códigos linguísticos, das convenções poéticas e retóricas, dos lugares-comuns, enfim, dos procedimentos fundamentais para que o discurso seja compreensível intelectualmente e, por conseguinte, verossímil.

---

<sup>136</sup> De acordo com Hansen, “Aristotelicamente, a especificação da visão mental que vê com olhos incorpóreos o aspecto de uma pintura fictícia descrita por palavras determina que a *ekphrasis* seja um discurso que se dirige aos olhos intelectuais do juízo, que avalia duas coisas: se os preceitos técnicos produtores da *enargeia* estão aplicados convenientemente e se o efeito visualizante se assemelha de modo verossímil ao *endoxon* do *topos* que é imitado na invenção. O juízo verifica, enfim, se há semelhança do discurso com aquilo que sua visão intelectual do *eidōs* da coisa determina seja considerado como a ‘opinião verdadeira’” (HANSEN, 2014, p. 76).



Na *ekphrasis*, os “bons olhos” do leitor/espectador conseguem captar o procedimento engenhoso do autor que “finge transferir para enunciação do narrador uma imagem pictórica com que compõe o enunciado” (HANSEN, 2006, p. 86). Ele, o narrador, diz ter visto uma imagem pictórica que será matéria do seu elogio; ao antecipá-la, cria a ideia de uma pintura anterior ao discurso feita pelo pincel engenhoso de um pintor. A relação entre a pintura e a descrição é feita, normalmente, no proêmio dos poemas, ao modo dos romances gregos – como ocorre, por exemplo, no proêmio de *Quéreas e Calíroë*, escrito por Cáriton de Afrodísias, no qual o narrador diz ter visto “uma pintura de um quadro” que será descrita pela sua narração (BRANDÃO, 1999, p. 38). Analisando a questão do narrador no romance grego, Jacyntho Lins Brandão destaca que no caso da narrativa que se constrói como descrição de pintura é preciso:

[...] entender que se trata antes de algo como *contrapintar* a pintura, o que se faz escrevendo, garantindo-se que a origem da obra está em algo que o narrador viu: não os próprios acontecimentos, senão uma representação figurada deles, ou seja, o que ele dá é um testemunho mediatizado, inclusive pela interferência de um intérprete do quadro (BRANDÃO, 1999, p. 39).

Brandão ressalta ainda que é no proêmio que o narrador afirma ter como fonte uma pintura e que a narração pretende descrever o que estava pintado. Nesse sentido, os *topoi* que compõem os proêmios são basicamente os mesmos e exercem a mesma função: “garantir a dignidade do assunto da narrativa e apresentar as credenciais de credibilidade do narrador” (BRANDÃO, 1999, p. 42). Nos proêmios dos retratos poéticos, soma-se a essa função a manifestação do *ut pictura poesis*, o que indica que para ler o poema retoricamente é preciso entender a homologia dos procedimentos aplicados às artes, da pintura e da poesia, ou seja, entender que ao competir com a pintura a *ekphrasis* não reproduz o objeto plasticamente, como pintura, mas “mimetiza os modos técnicos, mimeticamente regrados, do ‘ver’ da pintura, segundo a verossímil e o decoro do seu discurso” (HANSEN, 2006, p. 99). Nesse caso, o narrador prescreve o modo como o leitor deve ler/ver o poema: *contrafação de pintura*.

Sendo a pintura anterior ao discurso uma *falsa fictio*, o narrador finge com a sua fantasia uma imagem verossimilmente regrada pelos princípios retóricos e poéticos, traçando um eixo imaginário que desloca o olho do leitor de cima para baixo, ao percorrer cada parte do corpo da dona, para que ele acompanhe cada detalhe da pintura. As partes do corpo selecionadas na descrição fantasiosa são substituídas por metáforas

preciosas e visualizantes que tomam como fonte de composição *topoi* do elogio de pessoa, segundo a técnica de mimetização de outros textos, resultando em imagens que dão a ideia de brilho e vividez – sempre regradas “como produção de efeitos verossímeis, segundo preceitos da *enargeia* ou *evidentia*” (HANSEN, 2006, p. 116).

A doutrina apresentada nos manuais de retórica é retomada posteriormente por grandes tratadistas, que prescrevem aos pintores e poetas a imitação dos procedimentos ecfrásticos nas suas composições. A partir da segunda metade do século XVI, por exemplo, os *Progymnasmata* dos autores gregos foram usados no ensino jesuítico e, de acordo com Hansen, estão na base da poesia e da prosa de autores como Luis de Góngora, Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, entre outros, autoridades bastante imitadas em Portugal e no Estado do Brasil até a metade do século XVIII (HANSEN, 2014, p. 74). Considerando a informação, é possível inferir que também os poemas do gênero retrato encontrados na *Fenix Renascida*, por imitarem as autoridades poéticas segundo a doutrina aristotélica da imitação, tenham sido compostos por meio de procedimentos próprios dos exercícios retóricos, mais especificamente pelo uso da *ekphrasis* como gênero do discurso epidítico usado para descrever personagens e pinturas. Tendo em vista nosso objetivo primordial de compreender melhor a composição desses poemas, apresentaremos em seguida a definição de *ekphrasis* segundo os *Progymnasmata* de Hermógenes, acrescentando a ela, quando necessário, os preceitos retóricos encontrados nos manuais de Téon e Aftônio e os procedimentos de descrição de pessoa encontrados nas retóricas latinas – exemplificados com as descrições prosopográficas de Luciano de Samósata –, para, de modo simultâneo, observarmos como a técnica é aplicada na composição do retrato poético produzido no século XVII em Portugal.

Assim define Hermógenes a *ekphrasis*:

Una descripción es una composición que expone en detalle de una manera manifiesta, según afirman, y que presenta ante los ojos el objeto mostrado. Hay descripciones de personajes, de hechos, de circunstancias, de lugares, de épocas y de otros muchos objetos. De personajes, como en Homero: *Era bizco y cojo de un pie*; de hechos, por ej.: la descripción de un combate terrestre y de un combate naval; de circunstancias, por ej.: la paz y la guerra; de lugares, por ej.: puertos, playas y ciudades; de épocas, por ej.: primavera, verano y una fiesta. Se podría hacer también alguna descripción mixta, como el combate nocturno en Tucídides, pues la noche es una circunstancia, mientras que el combate es una acción. Argumentaremos describiendo los hechos a partir de los sucesos anteriores, simultáneos y posteriores,

por ej.: si expusiéramos la descripción de una guerra, mencionaremos en primer lugar las circunstancias anteriores a la guerra: las levas de tropas, los gastos, los temores; luego, los tratados, las matanzas, las muertes; a continuación, el trofeo y, después, los peanes de los vencedores, frente a las lágrimas y la esclavitud de los otros. Mientras que, si describimos lugares, épocas o personajes, tendremos también algún argumento a partir de la narración y a partir de la belleza, la utilidad y la sorpresa. Las virtudes de la descripción son principalmente claridad y viveza, pues es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe. Pero, además, las características de la expresión deben adaptarse a los temas: si el asunto es florido, que sea también de ese modo el estilo; si el asunto es árido, que también sea el estilo semejante (HERMÓGENES, 1991, p. 195-196).

Hermógenes salienta que a *ekphrasis* tem a capacidade de apresentar o objeto em detalhes, colocando-o diante dos olhos com vividez. Sua matéria, conforme Hansen, “é apresentação ou exposição do efeito de presença de algo ausente” (HANSEN, 2006, p. 91). Feita como retrato de pessoa, a *ekphrasis*, num primeiro momento, funcionaria como um efeito de presença de uma personagem, ou de um quadro, ausente, manifesto pela intensidade do discurso, o que, por questão de isonomia, condicionaria a leitura do poema à existência de um “ausente” anterior à escrita. No entanto, sabemos com Hansen que a pintura efrástica é *falsa fictio* (HANSEN, 2006, p. 86), só existe *no e pelo* discurso do narrador. Assim sendo, a dona descrita no retrato não é reflexo do real empírico, mas é uma imagem intelectualmente construída a partir das tintas da *ars laudanti*: é um modelo manifesto no discurso segundo a tradição poética de descrição da dona. Portanto, a afirmação exposta nos proêmios de que o poema é descrição de um quadro anterior não é informal, ou realista, mas tem finalidades elocutivas de persuasão: primeiro, porque reforça a verossimilhança da representação ao relacionar o discurso com a pintura; segundo, porque doutrina a forma como o destinatário deve ler/ver a composição, ao manifestar por meio da analogia entre as artes o *ut pictura poesis*.

Ao “pintar” a beleza da dona no retrato, o poeta cria a ideia de um quadro anterior ao discurso o qual afirma ter visto e pretende tornar presente pela força das palavras. A pintura encontra-se ausente dos olhos físicos do leitor, porém a relação estabelecida inicialmente cria uma imagem intelectual do quadro segundo os *topoi* da *ars laudanti* que o auxiliará durante a descrição. Na fantasia efrástica, o narrador se apresenta como aquele que irá dirigir o leitor pelos caminhos da narrativa, conduzindo-o a ver a pintura “ausente” por meio de uma visão direta. O procedimento é feito como se o quadro estivesse presente, por isso o poeta inicia a descrição chamando a atenção do

leitor/ouvinte para que se acheque à pintura que será exposta/interpretada, como ocorre, por exemplo, no *Retrato Pelos Reynos*: “Atençaõ, curiosos,/A esta pintura,/Que se retrata em Reynos/Venus segunda” (SYLVA, 1746, p. 419), ou no *Retrato de Lysis* atribuído a Francisco de Mello: “Ao retrato de Lysis/Cheguem-se todos,/Veraõ em poucas sombras/Muitos assombros” (MELLO, 1746, p. 138). A presença da imagem fictícia no discurso torna-se evidente e verossímil pelo uso de verbos e dêiticos que dão uma ideia de movimento temporal, indicando que a ação ocorre no tempo presente da enunciação<sup>137</sup>. Um exemplo disso é o poema intitulado “*A Hum Retrato*”, atribuído a António Barbosa Bacellar, no qual a marcação temporal é feita pelo pronome demonstrativo “Neste”, que situa o objeto no tempo, no espaço, e no discurso, estabelecendo uma relação entre o retrato pictórico e o retrato que será apresentado na enunciação: “Neste retrato de immortal belleza,/Que soube copiar pincel polido,/Vejo a preceitos da arte reduzido/O trabalho maior da natureza” (BACELLAR, 1746, II Tomo, p. 91). O uso desse pronome faz com que o público perceba que o objeto representado está espacialmente próximo do poeta, e que também está presente no presente da composição, presença essa que intensifica a verossimilhança do discurso. Assim, a *ekphrasis* manifesta no presente do discurso um quadro pictórico ao qual a atenção do público é atraída para que veja uma pintura mais bela do que a natureza, reduzida aos preceitos da arte por meio do pincel/pena engenhoso.

O quadro apresentado no discurso é fruto do engenho de um pintor engenhosamente hábil para desenvolver a nobre arte da pintura, por isso, em muitos poemas, é comparado aos grandes pintores da antiguidade: “Artifice rarissimo, que a Apeles,/A Zeusis, a Parrasio, a Metrodoro,/Venceys en precio, como al plomo, el oro [...]” (CARPIO, 1640, p. 300-301). Diante da bela pintura, o narrador da *ekphrasis* se apresenta como incapaz de descrever tamanha beleza, modéstia que também é elemento retórico de persuasão. O narrador então elogia as virtudes do pintor, amplificando suas ações, com a finalidade de asseverar caráter superior a ele através da tipificação de traços individualizantes, mostrando-o como conhecedor da arte, habilidoso e excelente em seu ofício. No entanto, o elogio ao pintor pela engenhosidade e perícia técnica é também elogio à engenhosidade e perícia técnica do poeta, já que a composição da

---

<sup>137</sup> De acordo com Martins: “Linguisticamente o uso de elementos dêiticos, pronomes e advérbios de lugar e tempo, fazem a écfrase ter um movimento *sui generis*, o enunciador ecfástico de uma obra de arte, portanto, ignora a natureza estática e especial da pintura, do relevo, do mosaico, ou da tapeçaria e relato ‘os acontecimentos descritos como se estivessem se desdobrando no tempo’, como que imprimindo à *imago* o envolvimento emocional ou patético do descritor, do enunciador ecfástico” (MARTINS, 2016, p. 170).

*ekphrasis* é para evidenciar o engenho do poeta que é capaz de competir discursivamente com a arte da pintura. Há, então, uma equalização entre o ato de pintar e o ato de descrever, na qual o “pincel” torna-se metáfora da “pena” com que se escreve o discurso, ambos manuseados com arte e com técnica. Nesse sentido, a pintura é validada pela capacidade argumentativa do narrador, que, descrevendo-a detalhadamente, fornece aos olhos do público uma imagem verossímil, passível de ser julgada segundo os critérios retóricos e poéticos adequados a cada gênero.

Na definição de Hermógenes, a *ekphrasis* pode ser de personagens (por exemplo, como fez Homero: “*Era bizco y cojo de un pie*”), de ações (por exemplo, descrição de um combate terrestre ou naval), de situações (por exemplo, descrição da paz e da guerra), de lugares (por exemplo, descrição de praias, ilhas e cidades), de tempos (por exemplo, descrição da primavera, do verão, ou de uma festa) e de muitas outras coisas<sup>138</sup>. Feita como descrição de personagens, a *ekphrasis* tem como matéria tornar presente aquilo que estava ausente, apresentando a beleza, a utilidade ou o caráter extraordinário por meio dos *topoi* do gênero epidítico.

Nos *Progymnasmata*, os retores apresentam em categorias específicas de exercícios as características principais dos personagens e demonstram como os diferentes tipos devem ser descritos por meio da arte. No manual escrito por Teón, por exemplo, a descrição de pessoa aparece sob uma categoria denominada *prosopopeya*, ou seja, “la introducción de un personaje que pronuncia discursos indiscutiblemente apropiados a su propia persona y a las circunstancias en que se encuentra [...]” (TEÓN, 1991, p. 132)<sup>139</sup>. Nesse sentido, é possível destacar que na descrição deve haver uma correspondência entre as ações do personagem e o seu caráter, ou seja, as ações e o discurso são frutos do caráter da pessoa que as realizam e por isso devem ser representados de forma coerente. Teón ressalta que essa modalidade de exercício está incluída no gênero dos discursos panegíricos (TEÓN, 1991, p. 133) – daí a relação entre *ekphrasis* e gênero epidítico – e deve ser adequada às circunstâncias da pessoa que fala, por exemplo, que tipo de palavras um general diria aos seus soldados diante da

<sup>138</sup> No caso das descrições de lugares, de épocas, de modos e de personagens, Teón recomenda que os argumentos fontes sejam a partir da beleza, da utilidade e do prazer – atendendo às funções básicas da retórica: *meuere, docere, delectare* –, como fez Homero ao descrever as armas de Aquiles, dizendo que eram belas, poderosas e de aspecto admirável para os aliados, porém espantosas para os inimigos (TEÓN, 1991, p. 138).

<sup>139</sup> Teón salienta que o uso correto da *prosopopeya* direciona o orador a representar os seus personagens de forma correta, como fez Homero, “porque ha atribuido palabras apropiadas a cada uno de los personajes representados”, diferente de Eurípides, “porque de modo inoportuno su Hécuba habla como un filósofo” (TEÓN, 1991, p. 54), por essa razão, um é digno de louvor e outro é de censura.

eminência do combate, e também da pessoa à qual está se dirigindo o discurso, considerando “la edad que tienen, la ocasión en que se hallan, el lugar, la fortuna y los temas fundamentales sobre los que van a versar los futuros discursos” (TEÓN, 1991, p. 133)<sup>140</sup>. Dessa forma, os discursos devem apresentar um caráter modelado por uma elocução adequada, buscando a elocução que se enquadra melhor a cada personagem de acordo com o tempo, a fortuna e todas as outras circunstâncias<sup>141</sup>.

Nos *Progymnasmata* de Hermógenes e de Aftônio, os autores apresentam uma distinção mais detalhada para descrever personagens, considerando que existem três formas de descrição: *prosopopeya*, *etopeya* e *idolopeya*<sup>142</sup>. Segundo Hermógenes, a *prosopopeya* é produzida quando atribuímos a uma coisa as características de uma pessoa, “como *La Prueba* en Menandro, y como en Aristides el mar dirige sus palabras a los atenienses”, e a *etopeya*<sup>143</sup> é quando se faz “la imitación del carácter de un personaje propuesto” (HERMÓGENES, 1991, p. 193), ou seja, ela consiste em inventar um caráter para um personagem já conhecido, por exemplo, quando se inventa um novo caráter para Hércules<sup>144</sup>. A diferença entre essas duas formas de descrição é que na *etopeya*<sup>145</sup> inventa-se um discurso para um personagem real, já na *prosopopeya* inventa-se um personagem irreal (HERMÓGENES, 1991, p. 193). No caso da *idolopeya*<sup>146</sup>, é quando se produz um discurso para um personagem conhecido, porém que já está morto, “como Aristides en el discurso *Contra Platón, en defensa de los cuatro*, pues

<sup>140</sup> É preciso ficar atento ao tipo de discurso, pois ele deve ser adequado à idade, por exemplo, se o discurso é direcionado ao jovem, deve estar combinado com “sencillez y recato”, se ao ancião, deve estar relacionado com inteligência e experiência; ao sexo, homem ou mulher em virtude da sua natureza; à condição se é escravo ou homem livre “en virtud de su suerte”, se é soldado ou camponês “en virtud de su oficio”, se é “amante” ou “no enamorado por su estado anímico [...]” (TEÓN, 1991, p. 133).

<sup>141</sup> Aconselhando sobre o exercício expositivo de caracteres e emoções, Teón lembra que “Es preciso argumentar a partir de los lugares que sea posible, pues no todos son apropiados para todas las prosopopeyas incluídas en el mismo género” (TEÓN, 1991, p. 136).

<sup>142</sup> Martínez ressalta que “Hermógenes y Aftonio distinguen entre *etopeya* (cuando se representa a un hombre pronunciando discursos), *prosopopeya* (cuando se representa a una cosa) e *idolopeya* (cuando se representa a una persona que ha muerto), mientras que Teón únicamente habla de *prosopopeya* y considera que ésta se produce cuando se representa a un personaje pronunciando discursos, sin precisar más” (MARTÍNEZ, 1991, p. 23).

<sup>143</sup> Martínez aponta que “*ēthos*” significa “carácter” e “*poiēō*” significa “crear”, assim, *etopeya* tem o sentido de criar um novo caráter (MARTÍNEZ, 1991, p. 250).

<sup>144</sup> Aftônio reitera que a *etopeya* é “la imitación del carácter de un personaje propuesto” (AFTONIO, 1991, p. 250).

<sup>145</sup> As *etopeyas* podem ser produzidas por personagens indeterminados – “¿qué palabras dirigiría a sus familiares un hombre que fuese a ausentarse del país?” – e determinados – ¿qué palabras dirigiría Aquiles a Deidamía cuando iba a partir hacia la guerra?” (HERMÓGENES, 1991, p. 193). Além disso, as *etopeyas* podem ser morais, quando há predominância do caráter; emotivas, quando há predomínio da emoção; e mistas, quando há uma mescla de caráter e emoção.

<sup>146</sup> Segundo Martínez, “*eídōlon*” significa “imagem” e “*poiēō*” significa “crear”, assim, *idolopeya* tem o sentido de criar uma imagem (MARTÍNEZ, 1991, p. 250).

atribuyó discursos a los compañeros de Temístocles” (HERMÓGENES, 1991, p. 193). Escritos porque os *progymnasmata* de Hermógenes careciam de exemplos e eram obscuros (MARTÍNEZ, 1991, p. 209), os exercícios retóricos de Aftônio eram usados como introdução aos do hábil orador da cidade de Tarso e apresentavam uma estrutura semelhante de divisão, porém com uma gama maior de exemplos. Aftônio apresenta os mesmos termos para definir *etopeya* e *idolopeya*, no entanto, é quando se refere à *prosopopeya*<sup>147</sup> que o sofista apresenta um exemplo mais detalhado para descrição de pessoa, classificando-a da seguinte maneira: “cuando se inventa todo, tanto el carácter como el personaje, tal como hizo Menandro su *Prueba*, pues la prueba es una cosa, ni aun siquiera un personaje, de ahí que se denomine <<prosopopeya>>, puesto que junto con el carácter se inventa también el personaje” (AFTONIO, 1991, p. 250-251). É importante destacar desse trecho que o procedimento de descrição “inventa” um personagem todo, ou melhor, não parte de um indivíduo empírico já conhecido, mas cria tanto o personagem como o carácter por meio da ficção poética. Essa “invenção” descritiva deve seguir uma ordem descendente, começando da cabeça e indo até os pés: “Es necesario que quienes describen personajes vayan desde el principio hasta el final, esto es, de la cabeza a los pies” (AFTONIO, 1991, p. 254).

Nos conhecidos textos latinos de retórica e poética<sup>148</sup> – na *Retórica a Herênio*, nos textos de Cícero, na *Instituição Oratória*, por exemplo – não se encontra a técnica de descrição descendente apresentada por Aftônio nos seus *progymnasmata*, no entanto, é possível identificar outros dois tipos de técnicas, a saber, a *notatio*, definida na *Retórica a Herênio* como uma “descrição da natureza de alguém pelos sinais distintivos que, como marcas, são atributos daquela natureza” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 299)<sup>149</sup>, e as *circunstâncias de pessoas*. Os retores gregos já chamavam a atenção dos alunos para as circunstâncias de pessoas, para que o carácter fosse representado de forma adequada, todavia, é no *De inventione* de Cícero que essas circunstâncias aparecem de

<sup>147</sup> De acordo com Martínez, “prósōpon” significa “personagem” e “poiēō” significa “criar”, assim, *prosopopeya* tem o sentido de criar um novo personagem (MARTÍNEZ, 1991, p. 250).

<sup>148</sup> Nesses grandes tratados, havia a possibilidade de representar as pessoas de outras formas, por exemplo, por meio da “*effictio*” e da “*notatio*”. Conforme Grigera, “En la <<effictio>> cabe el retrato físico como caracterización de datos individualizantes, y en la <<notatio>>, los rasgos de carácter, tanto de las virtudes como de los vicios” (GRIGERA, 2005, p. 106).

<sup>149</sup> Segundo o anônimo da *Retórica a Herênio*, “Caracterizações desse tipo, que prescrevem o que é conforme à natureza de cada um, trazem, forçosamente, muito deleite, pois dão a ver tudo o que é característico de alguém, seja um vanglorioso [...], um invejoso, um soberbo, um cobiçoso, um adulator, um amante, um dissoluto, um ladrão, um delator, enfim, com a notação, as inclinações de quem quer que seja podem ser exibidas aos olhos de todos” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 303).

maneira sistematizada como técnica de descrição. Manero Sorolla<sup>150</sup> aponta que esse tratado ciceroniano influenciou a produção do retrato poético, pois apresenta a descrição pormenorizada de pessoas por meio de onze atributos, que são argumentos da *confirmatio*: nome, natureza, descendência, fortuna, hábito, afeto, estudo, conselho, feitos, casos e orações (MANERO SOROLLA, 1999, p. 548). Quando fala da narração de pessoas, Cícero destaca que ela deve ser realizada “de modo tal que junto a los propios hechos sea posible advertir el lenguaje y el carácter de los personajes” (CICERÓN, 1997, p. 121). Seguindo o estilo apropriado a cada gênero, esse tipo de narração deve ser divertido, para isso se deve recorrer à “variedade de hechos, a la diversidad de sentimientos – severidad, amabilidad, expeanza, temor, desconfianza, deseo, disimulo, duda, compasión –, a los cambios de fortuna – accidentes imprevistos, alegrías inesperadas, desenlaces felices” (CICERÓN, 1997, p. 122). Por meio de uma narração *breve, clara e verossímil*, o orador deve apresentar as circunstâncias de pessoa relacionando-as aos fatos e situações críveis pela maioria, com o intuito de garantir a verossimilhança do discurso. Nesse viés, ao analisar os escritos de Cícero, Salvador Núñez observa que:

A partir de la *Retórica a Herenio* y de *La invención retórica*, y siguiendo la doctrina aristotélica del *prépon* (*decorum*), se acentúa la referencia a las *circumstantiae* (*perístasis*) como elementos imprescindibles para garantir la verosimilitud (*eikós*), que constituye el objetivo fundamental de la narración. De ahí que la narración más verosímil se ala que se acomoda al *mos*, la *opinio* e la *natura*, pero también al *êthos* del hablante (NÚÑEZ, 1997, p. 124).

Dessa forma, a *demonstratio* torna-se a parte mais importante do discurso. Nela, o orador utiliza os argumentos da *inventio* para persuadir o ouvinte mediante o *docere*. Segundo Cícero, ela é a parte do discurso em que “nuestra causa obtiene credibilidad, autoridad y solidez por meio de la argumentación” (CICERÓN, 1997, p. 130). Nessa perspectiva, Cícero ressalta que toda afirmação do discurso é provada na argumentação por meio dos “atributos de las personas” ou dos “atributos de los hechos”. O autor então divide a *arumentorum sedes* em onze atributos de pessoas, como demonstrado anteriormente: “el *nobre*, la *naturaleza*, la *classe de vida*, la *condición*, la *manera de*

---

<sup>150</sup> A autora ressalta que o retrato literário, “la antigua *effictio* de la *De inventione* ciceroniana, se halla debidamente regulado por las leyes retóricas que le asignan un espacio como figura del discurso con un desarrollo variable en la línea de la *amplificatio*, junto a la *expolitio*, topografía, cronografía, prosopografía, etopeya” (MANERO SOROLLA, 1999, p. 547).



ser, los sentimientos, la afición, la intención, la conducta, los accidentes y las palabras” (CICERÓN, 1997, p. 131)<sup>151</sup>. Das onze circunstâncias de pessoas, a categoria *natureza* é a que apresenta maior relação com a literatura prosopográfica, pois nela estão os aspectos inerentes aos seres humanos, como: o sexo, se homem ou mulher; a nação e a pátria, se espartano ou ateniense; o parentesco, quem são os antepassados e parentes; a idade, se criança, adolescente ou adulto; e a dignidade<sup>152</sup> – nessa última circunstância, conforme Grigera, “se tenían presentes los bienes o males que había dado la naturaleza tanto al cuerpo como al alma” (GRIGERA, 2005, p. 106) –, por exemplo, “fuerte o débil, alto o bajo, bien parecido o feo, ágil o lento, inteligente o torpe, con buena memoria y olvidadizo, cortés o maleducado, reservado o lo contrario” (CICERÓN, 1997, p. 132). De acordo com Manero Sorolla, no *De inuentione* só se pode considerar o

---

<sup>151</sup> Apresento a seguir a ordem das circunstâncias de pessoa exposta por Cícero no *De inuentione*:

1. Nombre: “es aquello que se da a cada persona y sirve para designarla con una apelación propia y definida” (CICERÓN, 1997, p. 132).

2. Naturaleza: por ser difícil defini-la com exatidão, Cícero prefere enumerar os aspectos que incluem e que são necessários para esses preceitos, dividindo os que se referem aos seres divinos, outros seres e aos seres mortais. Assim, o retor apresenta os aspectos inerentes aos seres humano: “En lo que respecta a los humanos se atende al sexo – si es hombre o mujer –, la raza, la patria: ateniense o espartano; la familia: antepasados, parientes; edad: niño, adolescente, adulto, anciano. Además examinan las cualidades o los defectos naturales de la mente y del cuerpo, por ejemplo: fuerte o débil, alto o bajo, bien parecido o feo, ágil o lento, inteligente o torpe, con buena memoria y olvidadizo, cortés o maleducado, reservado o lo contrario. De manera general se tendrá en consideración todas las cualidades espirituales y corporales que le haya concedido la naturaleza [y deberán ser tenidas en cuenta en relación con la naturaleza], pues las que son adquiridas por el esfuerzo personal afectan a la manera de ser y de ella tendremos que hablar más adelante” (CICERÓN, 1997, p. 132).

3. Clase de vida: deve se considerar “con quién, como y bajo la dirección de quién ha sido educado, qué maestros tuvo en las artes liberales y qué preceptores para la vida, qué amigos tiene, a qué ocupación, oficio o profesión se dedica, como administra su patrimonio, cuáles son sus costumbres familiares” (CICERÓN, 1997, p. 132).

4. Condición: “se investiga si la persona es esclavo o libre, rico o pobre, ciudadano particular o tiene algún cargo público; en este último caso, si lo obtuvo por medios legales o ilegales; si es afortunado, famoso o lo contrario; cómo son sus hijos; Y si se investiga sobre una persona que ya no está viva, habrá que prestar atención también a las circunstancias de su muerte” (CICERÓN, 1997, p. 132-133).

5. Manera de ser: diz respeito a “una cualidad moral o física permanente y definitiva en algún aspecto determinado como, por ejemplo, la posesión de alguna virtud o arte, unos conocimientos especiales, e incluso alguna capacidad física que no sea debida a la propia naturaleza sino que haya sido adquirida mediante el esfuerzo y la práctica” (CICERÓN, 1997, p. 133).

6. Sentimientos: “son los cambios temporales en la mente o en el cuerpo producidos por algún motivo, como la alegría, el deseo, el temor, la pena, la enfermedad, la debilidad y otros que se incluyen en esta categoría” (CICERÓN, 1997, p. 133).

7. Afición: “es la ocupación intelectual constante, aplicada con ardor a algo concreto, que va acompañada por un intenso placer; por ejemplo, la filosofía, la poesía, la geometría o la literatura” (CICERÓN, 1997, p. 133).

8. Intención: “es la decisión razonada de hacer o no hacer algo” (CICERÓN, 1997, p. 134).

9. 10. 11. Conducta, accidentes e palabras: “se han de analizar en tres momentos del tiempo: qué ha hecho, [o] qué le ha ocurrido, [o] qué ha dicho; o qué hace, qué le ocurre, qué disse; o qué va a hacer, qué le va a ocurrir, qué dirá” (CICERÓN, 1997, p. 134).

<sup>152</sup> A categoria dignidade, segundo Manero Sorolla, é “a la que Horacio (65-8 a.C.) en su *Arte Poética* añadirá la noción de *decoro*, para él consistente en la necesidad de acomodar el lenguaje del retratado con su estado correspondiente” (MANERO SOROLLA, 1999, p. 548).

que chamamos de “retrato físico e moral” a classe *natureza* que, pela combinação das suas subclasses, apresenta os lugares para elogiar os aspectos físicos e morais daquele que se retrata.

Seguindo os preceitos expostos no tratado de Cícero, Luciano de Samósata<sup>153</sup> apresenta em *Los retratos* um cânon de representação que une no personagem retratado tanto os aspectos físicos como os morais. Nesse texto desenvolvido em forma de diálogo, o autor apresenta a descrição do retrato da formosa Panteia, uma jovem cidadã de Esmirna e amante do imperador. De acordo com a técnica efrástica, o diálogo se inicia com a declaração de Licino que diz ter visto uma mulher formosíssima que, como a Medusa do mito, quase o converteu em homem de pedra, paralisado pelo assombro (LUCIANO, 1889, p. 83). Segundo ele, qualquer um que olhasse para a moça com certeza ficaria imóvel como uma estátua e seria atraído pelos seus belos olhos como uma pedra de Hércules. Diante dessa revelação, Polístrato constata que a beleza da mulher devia ser sobrenatural e arrebatadora, pois foi capaz de comover tão violentamente aquele que era mais afeiçoado aos rapazes, por essa razão, pede a Licino que o mostre a “petrificadora Medusa”, para que também veja tamanha beleza. A resposta de Licino é reveladora no que diz respeito à prática do retrato, pois afirma:

Tú crees que exagero, y yo temo que, cuando la veas, halles débiles mis elogios: tan superior á ellos habrá de parecerte. Pero no puedo decirte quién es. Su numerosa servidumbre y su brillante séquito de eunucos y criadas dan á entender una condición superior á la de un simple particular (LUCIANO, 1889, p. 84).

Nela, na resposta, há a afirmação da existência de uma mulher vista anteriormente e essa é superior à descrição que se intenta fazer. Por causa da beleza que excede a arte, o narrador se apresenta como incapaz de realizar tamanha empresa, porque, se vista pessoalmente, o interlocutor julgará que os elogios feitos à dama são débeis. Para ele, as palavras não conseguem traçar uma imagem tão admirável, representação para a qual não bastaria o pincel de Apeles, Zêuxis e Parrasio e o cinzel de Fídias ou de Alcámenes (LUCIANO, 1889, p. 84-85). Em virtude dos motivos apresentados, Licino destaca que seria mais seguro recorrer à ajuda dos famosos artistas da antiguidade para fazer o retrato de Panteia (LUCIANO, 1889, p. 85), buscando neles

---

<sup>153</sup> Segundo Manero Sorolla, a técnica apresentada por Luciano de Samósata “traduce las imágenes de las pinturas, formado a partir de la variación y de la complejidad de las obras maestras, pero que traspasa los límites del arte figurativo, pues aspira a expresar la belleza integral, corporal y moral: la de la sabiduría, la inteligencia y el espíritu” (MANERO SOROLLA, 1999, p. 548-549).

os lugares adequados da “pintura”. Assim, ele pergunta a Polístrato se já havia contemplado a “Vênus de Cnido”, a obra mais bela de Praxíteles – em *Los Amores*, Luciano de Samósata narra que a beleza dessa estátua era tamanha que um jovem se apaixonou por ela a ponto de se trancar no templo para satisfazer sua paixão com a deusa (LUCIANO, 1889, p. 57)<sup>154</sup>. Licino pergunta também se já tinha visto a estátua de *Sosandra* do famoso escultor Cálamis, e a obra mais admirável de Fídias, a “Lemniense”: a “Amazona apoyada en la lanza” (LUCIANO, 1889, p. 86). Nessas passagens do diálogo vale a pena notar que a ideia de “ver” anteriormente o objeto que se pretende estabelecer a analogia é essencial, pois é a partir dessa imagem construída na mente do interlocutor que se estabelecerá uma cadeia de relações entre as partes do corpo de Panteia e as das imagens selecionadas. É a partir dessas estátuas, consideradas as mais belas, que Licino pretende compor uma que tenha o mais perfeito de todas. Para isso, é preciso entregar “esas estatuas á la palabra, y permitámosle que haga câmbios en sus bellezas, que las compogna, que las armonice todo lo posible, observando siempre la variedad y la unidad en el conjunto” (LUCIANO, 1889, p. 86). De forma engenhosa, combinaram-se as perfeições tão diversas em um único conjunto harmonioso, ou seja, as partes mais belas das estátuas serão usadas para compor o retrato de Panteia. Seguindo a descrição descendente, a pintura será composta da seguinte forma:

De la Venus llegada de Cnido, tomara sólo la cabeza, pues, el resto del cuerpo, como está desnudo, no le hace falta. Los cabellos, la frente y las cejas que parecen obra de pincel, se conservarán como Praxiteles los trazó, así como la agracia y la voluptuosa humedad de sus brillantes ojos. Las mejillas y las partes salientes del rostro, nos las prestarán Alcámenes y la Venus de los jardines, de la cual serán también la extremidad de las manos, la proporción de las palmas, y los dedos redonditos y afilados. El contorno del rostro, la delicadeza de las mejillas, la corrección de la nariz, serán suministrados por Fidias y su Lemniense, así como la comissura de los labios y el cuello, serán de

---

<sup>154</sup> Em *Los Amores*, a história narrada por uma sacerdotisa do tempo da Vênus revela que um jovem nobre todos os dias ia ao templo da deusa e passava dias inteiros venerando a estátua. A veneração era tamanha que antes de sair a aurora ele se apresentava no templo e sentava-se em frente à deusa com os olhos fixos nela, murmurando doces palavras e queixas amorosas. Agravada a sua doença, o jovem enchia de inscrições todas as paredes e as árvores louvando a formosura de Vênus e o gênio de Praxíteles, a quem considerava igual a Júpiter. Por fim, a violência dos seus desejos desencadeou em loucura a ponto de um dia, ao pôr-se o sol, esconder-se atrás de uma porta e manter-se em segredo. As sacerdotisas fecharam as portas como de costume e o jovem entrou no templo. A sacerdotisa salienta que não pode relatar os delitos cometidos na nefasta noite, sublinhando apenas que no dia seguinte a estátua apresentava uma mancha como sinal do ocorrido (LUNIANO, 1889, p. 57-58). Ao escutar essa incrível narração, Caricles exclamou: “la mujer es amada, aunque sea de piedra. ¿Qué sería si se viese viva semejante hermosura?” (LUNIANO, 1889, p. 58). A analogia feita por Licino entre a Vênus de Cnido e Panteia amplifica a beleza da dona, porque, se sendo estátua a deusa despertava paixões por causa da sua beleza, Panteia pode despertar ainda mais, pois é beleza viva.

su Amazona. La Sosandra y Cálamis, la embellecerán con los atractivos del pudor y de la honesta sonrisa, y le prestarán también la vestidura, noble y decente, á excepción de la cabeza, que permanecerá desnuda (LUCIANO, 1889, p. 86-87).

É importante ressaltar que a pintura segue uma ordem descendente e ratifica a técnica do retrato produzida por meio da seleção das partes mais belas aplicadas ao corpo que ganha forma diante dos olhos do ouvinte: cabeça da Vênus de Cnido; o cabelo, o rosto, as sobrancelhas, a ternura dos olhos segundo o gosto de Praxíteles; as maçãs e toda a parte da frente do rosto serão emprestadas de Alcâmenes e da Vênus dos Jardins; o contorno do rosto, a delicadeza da face e o nariz da “Lemniense” de Fidias, além da linha dos lábios e o pescoço; a decência, o sorriso grave e contido, o decoro do vestuário serão tomados da Sosandra de Cálamis. Essa técnica retratística produzida pela seleção das partes aponta para o significado do termo “retrato” que, conforme Hansen, “é o participio pasado do verbo “retirar”, significando “retirado” ou composição feita com particularidades abstraídas de pessoa por meio dos argumentos dos *topoi*” (HANSEN, 2006, p. 95), assim, é por meio das partes mais belas “retiradas” das obras que excedem em formosura que o corpo de Panteia se revela.

Apesar de reunir em um único conjunto todas as perfeições, Polístrato destaca que no retrato não se apresentou um gênero de formosura que está excluído da estátua, isto é, a cor conveniente a cada parte do corpo. Diante disso, Licino convoca os pintores mais distintos na mescla hábil das tintas e no seu discreto emprego (LUCIANO, 1889, p. 87), a saber, Polignoto, Eufranor, Apeles e Aécion, dividindo o trabalho da seguinte maneira:

[...] de Eufranor á los cabellos el color con que pintó los de su Juno; diseñe Polignoto las cejas, y extienda sobre las mejillas el suavísimo rubor de su Casandra, de la galería de Delfos, y pinte además su finísima vestidura, graciosamente levantada donde deba, y flotando al viento la mayor parte. El resto del cuerpo revele el pincel de Apeles en la Pacate; no sea excesivamente blanco, sino sonrosado por la transparentada sangre. Para los labios, Aeción le pintará los de Rojana (LUCIANO, 1889, p. 87-88).

A mistura das cores revela lugares-comuns que serão vastamente atualizados na poesia lírica de representação da dona, por exemplo, a cor do cabelo é a mesma da deusa Juno pintada por Eufranor, provavelmente, os cabelos são loiros; as bochechas com o leve rubor da Casandra de Polignoto; o corpo é revelado pelo pincel de Apeles,

não muito branco, mas rosado; e os lábios serão como os de Roxana de Aecião, provavelmente vermelhos<sup>155</sup>. Aos pinceis dos grandes pintores, acrescenta-se a pena do melhor dos pintores, Homero, pois ele:

[...] nos dará el color de los muslos de Menelao, comparado al del marfil ligeramente teñido de púrpura, y con él coloreará toda nuestra imagen: él pintará también los ojos grandes y dulces como de becerra. Ayudarále en la obra el poeta Tebano, dando á los párpados el matiz de la violeta: después el mismo Homero representará su amable sonrisa, sus blancos brazos, sus dedos de rosa, y la hará, con más justicia que á Briseida, semejante á la áurea Venus (LUCIANO, 1889, p. 88-89).

Recorrendo aos escultores, pintores e poetas, o corpo da dona é composto, porém, por cima disso tudo, “en ella brilla e florece sobre todos sus encantos, la gracia, ó más bien todas la Gracias y todos los Amores que en derredor suyo forman coros” (LUCIANO, 1889, p. 89). A imagem prodigiosa, do ser enviado por Júpiter, recebe outros atributos externos: nas mãos possuía um livro<sup>156</sup> e parecia estar lendo alguma parte dele; andava conversando com seus acompanhantes, porém não se sabia sobre o quê, pois falava baixo; ao sorrir, mostrou os dentes brancos e bem colocados, semelhantes a um “bellísimo collar de brillantísimas perlas de igual grueso [...] así estaban alineados”, pois “ninguno era más ancho, más saliente ó más separado que los otros: tenían igualdad perfecta idéntico color, el mismo tamaño y continuidad irreprochable” comparado ao “pulido marfil” que fala Homero (LUCIANO, 1889, p. 89-90); o carmim dos lábios dava maior realce. Nesse ponto da descrição, as qualidades físicas da dona são amplificadas e também revelam a beleza do seu caráter, pois é possível concluir que ela possui uma boa educação, já que é dedicada à leitura, ademais a sua educação se revela também pela forma de falar, pois fala com boa sonoridade. Já a descrição dos aspectos físicos segue os lugares-comuns recorrentes na poesia lírica, por exemplo, os dentes brancos, bem proporcionados e juntinhos, semelhantes a um collar de pérolas, e os lábios embelezados pela vermelhidão.

A descrição detalhada da dona faz com que Polístrato a reconheça como sendo a amante do imperador, aquela que possui o mesmo nome da bela esposa de Abradatas, o rei da Susiana, que foi elogiada por Xenofonte como mulher discreta e formosa, a mais

<sup>155</sup> Licino está se referindo ao quadro que representava as bodas de Alexandre Magno e sua esposa Roxana.

<sup>156</sup> Entenda-se “rolo” de papiro.

bela mulher de toda a Ásia. Reconhecendo Panteia na descrição, Polístrato então salienta que Licino retratou a dona somente a partir dos seus traços físicos e sua formosura, que conseguiu captar quando ela passava “con la rapidez del relámpago”, porém não viu as virtudes e perfeições da alma que são ainda mais belas. Por ser amigo e compatriota da dona, ele destaca que as qualidades interiores excedem as exteriores, assim, a doçura do caráter, a afabilidade, a elevação de espírito, a instrução e a temperança da dona estão acima da beleza física, já que seria ridículo e irracional preferir o vestido à pessoa (LUCIANO, 1889, p. 91). Dessa forma, de acordo com os preceitos retóricos da descrição, o personagem afirma que:

La belleza perfecta existe [...] cuando en una persona se juntan la perfección del alma y la belleza del cuerpo. Muchas mujeres hermosas te podría enseñar que deshonran la flor de su belleza, pues si hablan, parece como que se deshoja y muere, y si gesticulan indecorosamente, dan á entender cuán indigna es aquella alma de ser dueña de tal hermosura. Perécenme las tales idénticas á los templos egipcios, grandiosos, bellos, adornados de piedras preciosas, relucientes de oro y pintura; pero si se busca la divinidad que encierran, es un mono, ó un ibis, ó un chivo, ó un gato. Así son muchas, digo. No basta la hermosura, si no va acompañada de los convenientes adornos, y por éstos entiendo no vestidos de púrpura y collares, sino, como antes he dicho, la virtud, la discreción, la dulzura, la amabilidad, y todas las prendas, en fin, de que es nuestra beldad perfectísimo modelo (LUCIANO, 1889, p. 91).

É possível perceber, portanto, que o retrato perfeito une a beleza física e a da alma, seguindo os preceitos prescritos nos exercícios retóricos e tratados, ou seja, o personagem deve ser apresentado de forma conveniente, o que implica a harmonia do caráter e da constituição física. Para que o retrato seja completo, Licino pede a Polístrato que descreva as características internas da dona, para que não se admire somente as externas. Esse afirma que para descrever os aspectos da alma é preciso não somente a ajuda dos escultores e pintores, mas também dos filósofos: “para poder trazarlo conforme á las reglas prescritas y concluirlo con perfección clásica” (LUCIANO, 1889, p. 91). Amparado pelas autoridades antigas, Polístrato começa a descrever as características morais da dona, ressaltando que ela é eloquente e persuasiva, semelhante ao ancião de Pilos descrito por Homero: “aquello de más Dulce que la miel fluye la palabra de su lengua” (LUCIANO, 1889, p. 92). A voz da dona é suave e branda, não é grave como as dos homens nem é excessivamente aguda, de forma que quando se cala a voz permanece ressoando nos ouvidos, deixando na alma as

doces pegadas da persuasão perfeita (LUCIANO, 1889, p. 92). O canto produzido pela doce voz é tão potente que penetrará os ouvidos, mesmo que estejam tampados com cera; canto parecido ao de Terpsícore, musa da dança e do canto, de Melpómene, musa da tragédia e da poesia lírica, ou de Calíope, musa da eloquência e da poesia heroica. O canto é resultado da harmonia que há entre os aspectos físicos e os morais, já que, ao olhar para os belos dentes e os lábios encantadores, o espectador não espera outra coisa senão um belo canto, voz semelhante a doce cítara: “En una palabra, figúrate que su canto es el que debe esperarse de aquellos dientes y de aquellos labios” (LUCIANO, 1889, p. 93). O linguajar da dona é admirável, é idioma nativo e dos seus antepassados, daqueles que nasceram na colônia de Atenas. Além disso, ela tem afeição pela poesia, por ser concidadã de Homero. Nela, as belezas são rivais uma das outras, pois competem para ver qual é mais nobre, no entanto, os conhecimentos adquiridos com a meditação e o estudo são os mais formosos, assim, por meio deles é possível formar um conjunto belo e variado.

Indudablemente los conocimientos adquiridos con la meditación y el estudio son, por necesidad, los más hermosos; formemos, pues, con ellos un conjunto bello y variado, para no quedar por debajo de tí en el arte plástico. Entren en él, para que contenga todos los tesoros Heliconios, no los de Clío, Polímnia, Calíope ó los de otras Musas aisladamente, sino los de todas juntas y á más los de Mercurio y Apolo. Todo lo ensaizado por los versos de los poetas, por los discursos elocuentes de los oradores, por los relatos de los historiadores ó por las lecciones de los filósofos, adorne nuestro cuadro, no con superficial colorido, sino penetrando profundamente en él de manera que encarnen indeleblemente los colores (LUCIANO, 1889, p. 94).

Os conhecimentos da dona são fundamentados nos saberes antigos dos poetas, dos oradores, dos historiadores, dos filósofos, que juntos adornam o quadro com as tintas indeléveis, assim, o resultado da variedade dos atributos compõe um modelo nunca antes visto, de sorte que nem na antiguidade se tem memória de instrução tão acabada. Para descrever a grandiosa sabedoria e inteligência da dona, Polístrato recorre às tintas filosóficas de Esquines, amigo de Sócrates, e o próprio Sócrates, autores que escreviam “inspirados pelo amor”. Tomando como modelo a famosa Aspásia de Mileto, amada pelo ilustre Olímpio, o autor transporta para imagem de Panteia a “discreción, experiencia en los negocios, golpes de vista político, rapidez de juicio y penetración” (LUCIANO, 1889, p. 94). No entanto, ao transferir as características da sofista para o

retrato que se quer pintar, o personagem as considerará como uma miniatura diante da colossal imagem, pois há uma diferença de magnitude. Polístrato também toma como modelos a famosa filósofa Teano, discípula de Pitágoras, e a poetisa de Lesbos, Safo, que contribuirão para o retrato com os seus espíritos magnânimos, ao qual se unirá Diotima, fornecendo a elegância do engenho, o conselho e a prudência (LUCIANO, 1889, p. 95). Apesar da descrição pormenorizada, Polístrato revela que não consegue descrever o caráter elevado da dona, pois ela ultrapassa as qualificações: não desvanece a felicidade,

[...] ni confía ciegamente en la fortuna que la ensalza sobre los demás mortales, sino que guardando siempre el mismo nivel, nunca incurre ne ninguna descortesía ó insolencia, trata siempre con finura y de igual á igual á cuantos se le acercan, acoge con afabilidad los testimonios de amistad y cortesanía, y regocija tanto más á los que los reciben, cuanto mayor es la altura de donde vienen y menor la ostentación teatral con que se los dispensa. Así es como los muy poderosos que emplean sus facultades no en el sentido del desden, sino en el de la benovolenca, parecen verdaramente dignos de los bienes que les otorga la fortuna. Estos son los únicos justamente libres de envidia; pues nadie quiere mal al poderoso á quien, sin hollar cabezas humanas, como la homérica Ate, y pisotear á los débiles (LUCIANO, 1889, p. 96).

É uma dona moderada, não sobe além do que é permitido, como um novo Ícaro, mas sabe dos seus limites como Dédalo, acomodando o seu voou à natureza humana (LUCIANO, 1889, p. 97). Nesse sentido, a dona retratada não tem apenas os bens da fortuna, mas sabe usá-los de forma correta, como apontou Cícero. Ao fim da descrição dos aspectos da alma, Licino conclui que a dona não é somente formosa de corpo, como Helena, mas também tem uma alma infinitamente mais amável e bela, sendo um grande bem da Fortuna ter nascido no reino uma mulher como ela: “no es pequena felicidad una mujer de la cual se diría justamente, con Homero, que puede comprarse en hermosura á la áurea Vénus y en habilidad á Minerva” (LUCIANO, 1889, p. 97).

Diante das descrições feitas, propõe-se unir os retratos e colocá-los em um livro para admiração dos presentes e futuros, assim, unem-se no mesmo retrato a beleza do corpo e a beleza da alma. O retrato final revela-se mais duradouro do que os de pintura, pois é feito pelo monumento mais perene do que o bronze: “Más duradero será que los de Apeles, Parrasio y Polignoto, pues, aparte de su mayor belleza, no está hecho de madera, cera y colores, sino inspirado por las Musas, y presenta una imagen fidelísima



de la hermosura del cuerpo y de las virtudes del alma” (LUCIANO, 1889, p. 98). Em *Los Retratos*, portanto, temos o exemplo dos preceitos apresentados nos *progymnasmata* e nos tratados de retórica em funcionamento. Nesse diálogo, é possível destacar que a técnica do retrato implica na variedade dos saberes de outros campos da arte transportados para o âmbito da poesia, isto é, buscam-se as “tintas” para pintar a dona nos pintores, nos filósofos, nos historiadores e nos oradores, já que eles fornecem os lugares-comuns adequados para desenvolver os mais variados tipos de caráter.

Na sua definição, Hermógenes lembra que as virtudes da *ekphrasis* são principalmente a clareza e a *enargeia*, pois é necessário que o discurso quase provoque a visão do que se descreve por meio da audição. Dessa forma, ao descrever personagens, o poeta deve estar atento a essas virtudes imagéticas, para que provoque, por meio da descrição detalhada, um efeito de presença da pessoa “ausente”. Na *Retórica*, Aristóteles salienta que a virtude suprema da elocução é a clareza (ARISTÓTELES, 1998, p. 178)<sup>157</sup>; essa consiste na compreensibilidade intelectual do discurso, requisito prévio para credibilidade, já que “só aquilo, que é compreendido, pode ser crível” (LAUSBERG, 2004, p. 126). No domínio da elocução, o filósofo grego destaca que os termos próprios e as metáforas são elementos que produzem clareza, pois “há palavras mais apropriadas do que outras, e mais semelhantes ao objecto e mais próprias para trazer o assunto para diante dos olhos” (ARISTÓTELES, 1998, p. 178). Nas *Partições Oratórias*, Cícero também destaca que a clareza é obtida pelo uso de termos próprios, de metáforas e de hipérboles. Assim, o discurso torna-se brilhante quando, por meio de “palavras escolhidas por sua gravidade, transladadas, amplificadas, adjetivadas, duplicadas, sinônimas, que não se afastam do assunto e da referência do tema” (CÍCERO, 2007, p. 12), o assunto é apresentado quase que diante dos olhos. Para alcançar esse efeito imagético que coloca diante dos olhos com palavras adequadas e congruentes aquilo que se pretende narrar, o retor latino recomenda a leitura dos grandes oradores e poetas; imitando-os, o orador aprenderá como usaram as técnicas que ornaram e dão clareza ao discurso (CICERÓN, 2002, p. 389). Com base na opinião comum dos homens, o orador deve: falar de modo bastante penetrante e claro, com palavras usuais; assinalar adequadamente o que se quer declarar, sem palavras ou expressões ambíguas; evitar períodos excessivamente largos; apresentar o discurso com

---

<sup>157</sup> Hansen lembra que essa clareza não é cartesiana unívoca, mas clareza elocutiva, “escolhida em elencos de clarezas relacionais e aplicada conforme a verossimilhança e o decoro proporcionados aos *topoi* do gênero” (HANSEN, 2006, p. 92).

ordem e decoro e ornamentá-lo com algum artifício e embelezamento (CICERÓN, 2002, p. 394). Cícero prescreve que a narração<sup>158</sup> seja, a um só tempo, verossímil, clara e breve, pois é preciso apresentar os fatos diante dos olhos, como se estivessem acontecendo, a fim de impressionar o auditório (CICERÓN, 2002, p. 475)<sup>159</sup>. Expressando-se artisticamente – “con una buena exposición, con abundancia, con expresiones y pensamientos luminosos, quienes al tiempo que hablan en cierto modo consiguen ritmo y recurrencia, eso es lo que yo llamo hablar con ornato” (CICERÓN, 2002, p. 396) –, o orador consegue apresentar adequadamente as pessoas e as coisas com máxima clareza, fazendo com que o público veja aquilo que está sendo descrito<sup>160</sup>.

No que diz respeito à *enargeia*, a definição apresentada por Hermógenes entende-a como um efeito retórico capaz de colocar diante dos olhos incorpóreos aquilo que está sendo descrito. Nas retóricas latinas, conforme Carlo Ginzburg, a *enargeia* significa “clareza”, “nitidez”, “vivacidade” e está relacionada à ideia de manifestação de uma presença (GINZBURG, 1991, p. 219), ou seja, a descrição é feita com tanta veracidade que é como se o objeto representado se manifestasse diante dos olhos. Como procedimento usado na produção do retrato poético, a *enargeia* é um recurso retórico que dota o discurso de qualidades que são inerentes à pintura, fazendo com que o objeto inexistente torne-se visível pelo poder quase mágico das palavras. A descrição é detalhada e apresenta o personagem nas suas minúcias, sugerindo a presença dele no presente do discurso. O ausente então torna-se presente ao auditório, um efeito de visão que coloca diante dos olhos o personagem descrito.

---

<sup>158</sup> Segundo Hansen, nas retóricas antigas não há oposição entre “descrever” e “narrar”: “Retoricamente, quando se trata de processos, a descrição integra a *narrativo*; e, principalmente, quando se trata de pessoa, personagem ou coisa aplicados em processos, ela se aplica a invenção dos tipos e seu caracteres (*éthe*) e paixões (*pathe*), segundo os quatro graus do encômio doutrinados por Aristóteles e reiterados pelo anônimo da Retórica a Herênio, por Quintiliano e Menandro” (HANSEN, 2006, p. 90). Nesse mesmo raciocínio, Paulo Martins aponta que “não há como apartar a ideia de descrição da própria condição de narratividade, isto é, a descrição é parte inseparável da narração de maneira que a *écfrase* é sempre narrativa” (MARTINS, 2016, p. 169).

<sup>159</sup> Segundo Cícero, o procedimento é muito valioso na exposição da causa: “tanto para ilustrar lo que se expone como para darle más realce y para que aquello que ponemos de relieve, al auditorio le parezca que tiene tanta importancia como podemos lograrlo mediante el discurso” (CICERÓN, 2002, p. 475).

<sup>160</sup> Na esteira dos ensinamentos de Cícero, Quintiliano afirma no seu *Instituciones Oratorias* que a narração será clara: [...] si constando de palabras propias y claras se evitaren las desusadas, indecorosas y extrañas. Si no se confundieren las circunstancias de las cosas, personas, tempos y lugares y causas, y si todo se dirjere con tanta claridad que al juez no le quede la menor duda (QUINTILIANO, 1910, TOMO I, p. 199). Em Dionísio de Halicarnasso também encontramos alguns requisitos para que o discurso seja claro. Destacando as qualidades do discurso de Lisias, Halicarnasso prescreve que o discurso deve: possuir pureza de linguagem; expressar os pensamentos utilizando palavras com significado próprio, sem cair na linguagem figurada; ter clareza e concisão; sintetizar e condensar os pensamentos; colocar “ante los sentidos lo que se está describiendo”; não apresentar nenhum personagem sem vida e sem caráter; usar palavras imitando a linguagem coloquial; usar palavras que mais convém a cada personagem e situação dada; ter credibilidade, poder da persuasão e graça (HALICARNASO, 2005, p. 98-99).

Na tradição da retórica latina o termo grego *enargeia* é traduzido como *evidentia*, definida por Fábio Quintiliano como a capacidade de colocar as coisas “delante de los ojos” (QUINTILIANO, TOMO II, 1887, p. 92)<sup>161</sup>. Retomando os preceitos ciceronianos, Quintiliano destaca que a narração deve ser vívida, clara, conveniente aos costumes e à dignidade, qualidades que devem ser manifestadas quando se fala de algo verdadeiro, pois a verdade não deve apenas ser dita, mas mostrada. Assim, a evidência da narração “consiste no sólo en decir la verdad, sino en haver ver en certo modo que la cosa es así” (QUINTILIANO, TOMO I, p. 204). O retor recomenda aos poetas que, na elaboração dos poemas, sigam aquilo que Cícero chamou de ilustração e evidência, para que não apenas indiquem o objeto no discurso, mas o apresente diante dos olhos, causando no auditório os mesmos efeitos como se estivesse presente (QUINTILIANO, TOMO I, p. 326). Na elaboração do discurso, a *enargeia* aparece como uma das virtudes do ornato para tornar mais claro o que se pretende apresentar.

Pongamos primero entre las virtudes del adorno la *energía*, la que más es evidencia, ó como queren otros, representación viva de la cosa, que claridad, por quanto esta se deja ver, y la outra evidencia la cosa. Es grande virtud el proponer la cosa con unos colores tan vivos como si la estuviéramos viendo (QUINTILIANO, TOMO II, 1887, p. 48).

Ornamentando o discurso, a *enargeia* faz com que as palavras saltem aos olhos do ouvinte com cores vivas, de forma que o objeto descrito pareça real. Nesse caso, a vivacidade do discurso é tão grande que os ouvintes parecem crer que estão vendo como reais os fatos que o narrador descreve, até ao ponto de crerem que dialogam como se estivessem presentes os personagens apresentados na descrição. Essa figura retórica que manifesta a presença da coisa, produzindo um efeito de visão por meio da audição, pode ser denominada também de *hipotipose*<sup>162</sup>, termo que segundo Quintiliano significa “una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con

<sup>161</sup> Em Cícero e em Quintiliano a *enargeia* está relacionada a “alguns elementos desejados que as descrições deveriam conter para que produzissem efeitos importantes no processo argumentativo a que estavam sujeitas” (MARTINS, 2013, p. 25).

<sup>162</sup> Hansen observa que, quando Hermógenes diz que o discurso deve produzir a visão por meio da audição, “a *ekphrasis* é uma perífrase ou uma hipotipose que efetua vividamente a presença da coisa, da pessoa (como retrato, *effictio*), da ação, da virtude ou do vício, como se o ouvido da audiência *quase* os visse. É básico pensar nesse advérbio, ‘quase’. Ele lembra que o discurso que fala sobre a pintura não é a pintura, mas que ele a emula, ou seja, compete com ela, imitando seus procedimentos” (HANSEN, 2014, p. 77).

los ojos que con los oídos” (QUINTILIANO, TOMO II, 1887, p. 92-93). É a viveza do discurso que coloca diante dos olhos a pintura ausente, fazendo com que os ouvidos “enxerguem” aquilo que se narra. O uso correto dessa figura engenhosa resultará em belos frutos, principalmente na produção de uma imagem adequada, resultado da semelhança aguda entre o discurso e aquilo que é crível. Aplicada aos poemas, a *enargeia* põe diante dos olhos a personagem, ou a pintura, que o poeta pretende descrever, ausente dos olhos físicos, mas vivamente presente no intelecto. Isso permite que o auditório ao ouvir/ler a descrição dramatizada recorra aos *topoi* contidos na memória e os comparem com a imagem que está diante deles.

Para que a imagem verbal tenha vivacidade, a *ekphrasis* envolve outros tropos ou figuras retóricas, como, por exemplo, a metáfora. A metáfora<sup>163</sup> produz *enargeia* por meio da comparação, pois é tropo que resulta em certo carácter imagético. Como vimos, Aristóteles, quando fala da clareza no capítulo 2 do livro III da *Retórica*, recomenda que o discurso seja claro; por essa razão, é indispensável produzir uma linguagem elegante, usando termos que causem admiração e são agradáveis ao público. Dentre os termos apresentados pelo autor, destaca-se a metáfora, expressão que possui clareza e agradabilidade, e tem a virtude de fazer com que o objeto salte para “diante dos olhos”<sup>164</sup>. Para fugir da linguagem familiar e atribuir clareza ao discurso, recomendava-se o uso de metáforas, com a finalidade de instruir o ouvinte/leitor, pois, além de proporcionar conhecimento, ela apresentava o objeto descrito com clareza. Aristóteles recomenda que as metáforas não sejam originárias de coisas muito afastadas, mas de coisas semelhantes que pertençam ao mesmo gênero e à mesma espécie (ARISTÓTELES, 1998, p. 181); além disso, elas devem ser extraídas de coisas belas: “quer em som, quer em efeito, quer em poder de visualização, quer numa outra qualquer forma de percepção” (ARISTÓTELES, 1998, p. 182). Aristóteles dedica o capítulo 10 do referido livro à metáfora, onde se fala de onde provêm as expressões elegantes e de maior aceitação. Nele, o pensador helênico ressalta que entre os quatro tipos de metáforas existentes as de analogia são bastante reputadas, pois também produzem o

---

<sup>163</sup> Na *Poética*, Aristóteles aponta que a metáfora “consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES, 1987, p. 220). Usam-se relações de analogia para fugir do trivial, isto é, o poeta usa termos específicos em lugar de termos genéricos. Dessa maneira, criam-se relações metafóricas em perfeita analogia entre os termos para se referir aos personagens, por exemplo, a “urna” está para “Dioniso”; o “escudo” para “Ares” (ARISTÓTELES, 1987, p. 221).

<sup>164</sup> Muhana aponta que na *Poética* de Aristóteles o meio para se conhecer as coisas é pela imitação, relacionando o conhecer ao imitar. Assim, conhece-se por meio da semelhança, o que faz da metáfora núcleo da poesia, “porque mostra o semelhante, ou seja, dá a conhecer” (MUHANA, 2004, p. 99).

“trazer diante dos olhos”, como fica claro no exemplo apresentado: “o caminho das minhas palavras passa pois pelo meio dos actos de Cares”, onde a expressão “pelo meio” produz a visualização, de acordo com Aristóteles (ARISTÓTELES, 1998, p. 199). A relação imagética produzida pela metáfora de analogia também dá certo movimento ao objeto metaforizado remetendo-o ao tempo presente, como se vê na fala de Licoleonte em defesa de Cábrias: “não tendo respeito pela atitude de súplica dele, pela estátua de bronze” (ARISTÓTELES, 1998, p. 199). Na *ekphrasis* de pintura, essa característica da metáfora é importante para o processo de ficcionalização da *enargeia*, pois desloca o quadro ausente para o presente do discurso, colocando-o diante dos olhos. No capítulo seguinte do Livro III da *Retórica*, o Estagirita conclui que as expressões “elegantes” provêm da metáfora de analogia e de dispor “o objecto diante dos olhos” (ARISTÓTELES, 1998, p. 200). A elegância do discurso é fruto da adequação entre as palavras e as coisas; sendo a metáfora fonte dessa elegância, ela deve apresentar uma imagem verossímil, evitando vícios estilísticos que não dão clareza ao discurso, como metáforas construídas com elementos ridículos, excessivos ou distantes<sup>165</sup>. Nesse caso, o processo metafórico de aproximação de semelhantes, que torna a metáfora mais instrutiva e verossímil, deve propor analogias adequadas entre as palavras e as ações, entre os costumes e os afetos, entre a imagem e a opinião considerada verdadeira sobre o *eidós*, isto é, deve encontrar semelhanças críveis que contribuam para clareza do discurso.

Quando fala a respeito da metáfora – cujo termo latino é *translatio* – no Livro III do *Sobre el Orador*, Cícero prescreve que se deve encontrar as conexões entre as coisas, ou seja, apresentar semelhanças verossímeis para que o discurso seja dotado de luz. Por essa razão, em primeiro lugar, deve-se evitar a falta de semelhança; em seguida, é preciso atentar para que a semelhança não seja derivada de muito longe, porque “los ojos de la imaginación se dejan llevar más fácilmente a lo que se há visto que a lo que se conoce de oídas” (CICERÓN, 2002, p. 450). Na produção da metáfora, o mestre latino também recomenda que se evitem todo tipo de torpeza das coisas que a similitude traz aos ânimos dos ouvintes, como dizer que a república foi “castrada” pela morte do Africano, e que as palavras transferidas de outro campo não sejam mais pobres do que o termo próprio (CICERÓN, 2002, p. 451). Cícero destaca que a metáfora foi gerada pela

---

<sup>165</sup> Falando sobre o problema das metáforas inadequadas, Carvalho destaca que “A inadequação de uma metáfora ocorre quando fica ameaçada a confiança de que a palavra translata para certo discurso não enuncia o sentido que as coisas mostram nas palavras, ou seja, quando a figura não significa a argumentação lógica do enunciado” (CARVALHO, 2007, p. 64).

necessidade, obrigada pela carência e limitação de palavras, no entanto, o deleite e o prazer a tornaram frequente (CICERÓN, 2002, p. 446). Semelhante à roupa que foi inventada inicialmente para repelir o frio, mas depois passou a ser usada como adorno e decoro do corpo, a metáfora nasceu por falta de uma palavra própria, mas tornou-se célebre por conta do deleite que causa. A definição de Cícero sobre a metáfora é essencialmente a mesma apresenta por Aristóteles:

[...] la metáfora consiste en la brevedad de una comparación reducida a una sola palabra, palabra que, si se reconoce como en su propio lugar aun estando en uno ajeno, deleita, pero si no hay similitud alguna, se rechaza (CICERÓN, 2002, p. 447).

É importante transmitir da metáfora o que há de mais cor para o objeto, ou seja, selecionar no processo de translação as propriedades, ou atributos, que mais interessam para alcançar um resultado mais vívido. Essa capacidade da metáfora em tornar o discurso mais brilhante faz com que as pessoas sintam mais prazer com as palavras tiradas de outros campos e estranhas do que com palavras comuns; dessa forma, mesmo havendo grande abundância de palavras próprias, os homens deleitam-se muito mais com as alheias, desde que trasladadas com bom juízo (CICERÓN, 2002, p. 449). De acordo com Cícero, esse deleite ocorre por três motivos: seja porque é sinal de inteligência negligenciar o que se encontra diante de nós e buscarmos o que está mais longe; seja porque o ouvinte é transportado para outro lugar pelo pensamento sem se perder, o que resulta em grande deleite; seja porque a metáfora é dirigida aos sentidos, principalmente o dos olhos que é mais aguçado (CICERÓN, 2002, p. 449). Essa capacidade imagética da metáfora tem uma função ornamental que busca o inesperado; expressa aquilo que não pode ser expresso de outro modo e apresenta o conhecimento mais rico do que do modo habitual, colocando “ante los ojos del alma lo que no podemos contemplar y ver” (CICERÓN, 2002, p. 449).

Carvalho sublinha que a propriedade da metáfora de intensificar as coisas, colocando-as “diante dos olhos”, permite que esse artifício retórico seja associado com a figura da *enargeia* ou *evidentia*, “descrição viva e detalhada de um objeto por meio da enumeração ornada de suas particularidades sensíveis, reais ou fantasiosas” (CARVALHO, 2007, p. 59). Também as metáforas produzem *evidentia*, isto é, a visualização da coisa por meio da imaginação da matéria retratada, o que produz vividez no discurso e proporciona ao estilo prazer e distinção – como dizia Demétrio: “algumas

cosas se dicen con más claridad por meio de metáforas que si se emplearan los términos propios” (DEMETRIO, 1979, p. 56). Talvez por essa razão a metáfora torna-se um *tropo* ornamental central na poesia do século XVII, visto que nessa poesia valorizam-se os efeitos visualizantes que ornaram o discurso, ou melhor, na poesia seiscentista:

O discurso é identificado à expressão figurada: a poesia ‘mostra’, pictórica e visualizante, porque é principalmente imagem. Os temas são imagens de conceitos, ou seja, metáforas tomadas ao pé da letra em infindáveis variações. A passagem da metáfora de simples tropo de estilo para a base da representação poética visual e a exploração das imagens assim obtidas tornam-se nucleares no *conceptismo* engenhoso (HANSEN, 2004, p. 304).

Parte dessa poesia, os retratos poéticos são produzidos com o uso de metáforas agudas que trazem aos olhos do auditório a dona descrita: maravilham ao fazer crer que o fingido é o verdadeiro, semelhante a uma pintura – “A poesia, feita como imitação metafórica, serve-se da pintura do que se vê para significar o que não se vê” (HANSEN, 2006, p. 93). A técnica possibilita que o leitor/ouvinte veja cada parte descrita, quando relaciona adequadamente a imagem metafórica mostrada ao seu olho/ouvido, o que deleita com adequação e espanta pela engenhosidade do poeta. Ornamental e argumentativa, a metáfora é usada no retrato para evidenciar a beleza da dona, beleza amplificada pelos ornatos, comparações, analogias, que a tornam mais radiante, mais evidente, percebida pelo público e, por fim, assumida como beleza a ser imitada.

A descrição efrástica apresenta assim uma imagem fictícia da dona, ou da pintura, que será elogiada e posta diante dos olhos por meio dos procedimentos imagéticos que atribuem clareza ao discurso. A imagem é compreendida por partes, onde as relações metafóricas são construídas engenhosa e visualmente: cabelo/ouro, olhos/estrelas, boca/rubi, dentes/pérolas etc., sendo perceptível apenas pelo intelecto que as combina como peças de um quebra-cabeça que, se montadas adequadamente, resultam numa pintura maravilhosa.

Finalizando a definição acerca da *ekphrasis*, Hermógenes prescreve que os elementos do discurso devem se adaptar ao tema: se o assunto é florido, que seja também o estilo; se árido, que também seja o estilo semelhante<sup>166</sup>. Nos seus

---

<sup>166</sup> Teón prescreve que na *ekphrasis* é necessário que o orador não se estenda em aspectos desnecessários, mas adapte a sua exposição à totalidade do tema, “de manera que, si el asunto presentado es florido, la expresión sea también florida y, si es árido, espantoso o como sea, que tampoco su elocución desentone del carácter propio de estos temas” (TEÓN, 1991, p. 137). Falando sobre a adequação do estilo ao assunto, Aristóteles observa que “A expressão possuirá a forma conveniente se exprimir emoções e

*Progymnasmata*, Aftônio recomenda que a *ekphrasis* apresente um estilo solto e adornado com diferentes figuras, e que, com uma única palavra, seja capaz de reproduzir fielmente os objetos que descreve (AFTONIO, 1991, p. 254). Quando se trata da descrição de um personagem, o estilo deve ser claro, florido e adequado ao gênero; nesse caso, a “pintura” poética apresenta a beleza e a virtuosidade do caráter de acordo com a conveniência entre matéria e estilo, seguindo o estilo que lhe é próprio.

Para compreender o estilo adequado ao retrato poético, é preciso salientar que no século XVII ele é classificado como um subgênero do gênero lírico<sup>167</sup>. Segundo Carvalho, nos tratados seiscentistas de poética a lírica não é tida como um gênero unívoco, isso só ocorrerá no contexto propiciado pela poesia romântica, por essa razão esse gênero é de difícil definição, pois não conta com uma preceptiva poética específica, antes os conceitos estão dispersos nos diferentes tratados poéticos e retóricos produzidos nos séculos XVI e XVII (CARVALHO, 2007, p. 180). No entanto, se por um lado há uma escassez de tratados que normatizam o gênero, por outro, há uma vasta produção de poemas líricos nesse período, o que torna necessário para nossa pesquisa recorrer aos diversos tratados retóricos e poéticos produzidos em períodos históricos diferentes para entender a prática elocutiva do gênero lírico, com o intuito de compreender o estilo adequado para composição do retrato, que foi bastante produzido na poesia palaciana portuguesa.

Na tradição poética, o gênero lírico está associado ao estilo mediano<sup>168</sup>, o que implica na adequação dos poemas a essa forma elocutiva de fazer artístico, ou ao decoro prescrito para esse estilo<sup>169</sup>. Quando se fala da elocução dos gêneros na *Retórica a Herênio*, destaca-se que estilo mediano “constitui-se de uma categoria de palavras mais

caracteres, e se conservar a ‘analogia’ com os assuntos estabelecidos” (ARISTÓTELES, 1998, p. 189). A adequação do estilo é um dos elementos responsável pela verossimilhança do discurso, como sublinha o filósofo grego: “O estilo apropriado torna o assunto convincente, pois, por paralogismo, o espírito do ouvinte é levado a pensar que aquele que está a falar diz a verdade. Com efeito, neste tipo de circunstâncias, os ouvintes estão em tal estado que pensam que as coisas são assim, mesmo que não sejam como o orador diz [...]” (ARISTÓTELES, 1998, p. 190).

<sup>167</sup> Tendo como base a *Fênix Renascida*, Carvalho apresenta as formas poéticas mais recorrente na poesia do Seiscentos, a saber, soneto, romance, glosa, canção, madrigal, fábula, epigrama, décima, ressaltando que “Há no século XVII numerosos subgêneros ou espécies líricas, como o retrato, o canto heroico e as jornadas, os quais podem vincular-se a gêneros mais abrangentes, como o romance ou a canção, modelos das chamadas “formas naturais” da poesia: épica, trágica e poesia lírica” (CARVALHO, 2007, p. 257).

<sup>168</sup> Heinrich Lausberg observa que o “[...] *genus médium* [...] tem o *ornatus* gracioso porque quer deleitar (*delectare*). O grau de afecto correspondente é o *ethos*. O *genus* correspondente, dentro da poesia, p. ex., ao estilo da lírica descritiva, e na Idade-Média, é atribuído às Geórgicas de Virgílio (LAUSBERG, 2004, p. 272).

<sup>169</sup> Imitação feita para ser cantada, a poesia lírica era assim chamada porque “en este genero de Poesia se cantaban a la lyra las alabanzas de los Dioses y de los Heroes” (CASCALES, 1779, p. 201).



humilde, todavia não absolutamente baixa e comum”, e está entre duas outras esferas de estilos: o grave, “composto de palavras graves em construção leve e ornada”, e o atenuado, composto de palavras simples (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 213)<sup>170</sup>. Apresentando uma divisão semelhante nas *Institutiones Oratorias*, Fábio Quintiliano destaca que os estilos são diferentes, diversidade recorrente em outras artes, por exemplo, as estátuas gregas se diferem das toscanas, uma pintura se difere de outra, etc. Para o orador romano, existem três estilos: o primeiro é o estilo sutil, chamado de *ischnon*, e serve para instruir; o segundo é grande e veemente, chamado de *adron*, adequado para mover; e, entre os dois, o estilo mediano, ou florido, chamado de *anteron*, apropriado “para deleitar ó para ganhar los ánimos, si se le quiere dar más bien este desino” (QUINTILIANO, 1916, p. 351). Dessa forma, posto entre o grave e o veemente, o estilo mediano participa da natureza de ambos e, por conta da sua variedade,

[...] podrá constar de más frecuentes traslaciones, y será más agradable por las figuras, ameno por las digresiones, elegante por la composición, dulce por los conceptos y tan suave como un cristalino río á quien por una y otra parte hacen sombra las verdes arboledas (QUINTILIANO, 1916, p. 351).

O estilo mediano, por participar dos outros dois, assume não apenas o caráter de deleitar, mas também de instruir e mover os ânimos, ornando o discurso com imagens floridas que se apresentam diante dos olhos do público como um cristalino rio. Alonso López Pinciano, na sua *Philosphia Antigua Poetica*, compartilha de ideia similar quando afirma que os poemas líricos possuem um decoro próprio, definido como um dizer acomodado e particular, “segundo determinadas regras de conveniência fixadas pela matéria do discurso, pela especificidade da linguagem em verso e pela elocução ornada” (CARVALHO, 2007, p. 185). Sucessora da ditirâmbica antiga, a poesia lírica apresenta a mesma forma de imitação desta, porém se diferenciam pela matéria que tratam, porque a ditirâmbica “trata de los loores de Baco”, enquanto a lírica, deixando os deuses, trata de coisas menos elevadas:

---

<sup>170</sup> O *genus sublime*, conforme Heinrich Lausberg, “tem o *ornatus* patético, porque quer comover (*movere*). Os graus de estranhamento são, portanto, fortes. Dentro da poesia, corresponde este *genus*, p. ex., à tragédia e é atribuído à Eneida de Virgílio”. Já o *genus humile* “tem pouco *ornatus*, porque só quer ensinar (*docere*) e provar (*probare*). As suas *virtudes* são, portanto a *puritas* e a *perspicuitas*. Corresponde na prosa, p. ex., ao estilo epistolar e ao estilo de César, e na poesia, tal como costuma dizer-se, ao estilo das écloas de Virgílio” (LAUSBERG, 2004, p. 271-272).

[...] trata de dioses, no particularmente para los alabar, porque los poemas hechos para este fin fueron llamados hymnos; así que los hymnos fueron hechos para honor de los dioses em general, y la dithiramba en honor de Baco, y la zarabanda mezclò sagrado de Baco a lo profano de Venus: y la lirica trata otras cosas varias, por que si trata de alabanzas de personas, han de ser humanas: las quales son su materia, así como amores, renzillas, combites, contiendas, votos, exhortaciones, alabanzas de la templança, y de hechos dignos, canciones, pretensiones, negócios, y cosas desta manera [...] (PINCIANO, 1596, p. 422-423).

Como exposto na citação, os temas abordados na lírica são diversos, variedade apresentada por meio do estilo mediano que, por seu turno, flutua entre os estilos grave e atenuado, alimentando-se da simplicidade dos discursos medíocres e da grandeza trágica<sup>171</sup>. Anos mais tarde, essa diversidade da matéria lírica é também abordada por Francisco Cascales, em *Tablas Poeticas* (1779). Segundo ele, a poesia lírica trata de qualquer matéria, de acordo com os lugares-comuns que lhe são próprios; assim, nesse gênero, há “Imitación de qualquier cosa que se proponga: pero principalmente de alabanzas de Dios y los Santos, y de banquetes y placeres, reducidas a un concepto Lyrico florido” (CASCALES, 1779, p. 202-203). Ao cantar os deuses, os semideus, os amores, as festas e os banquetes, deve-se guardar a unidade das coisas e a conveniente grandeza, celebrando-as com estilo suave e florido, porque o estilo procede da virtude da elocução, ou seja, da seleção das palavras, as quais se fazem graves, humildes ou medianas; por essa razão, as palavras usadas devem ser semelhantes à coisa imaginada e imitada, pois “Las palabras son imagines e imitadoras de los conceptos, como dice Aristoteles: luego las palabras deben seguir a la naturaliza de los conceptos” (CASCALES, 1779, p. 204)<sup>172</sup>. Se os afetos e os costumes se apoiam nos conceitos, como informa o escritor espanhol, logo, as palavras devem ser adequadas aos conceitos. Esses, quando usados na poesia lírica, devem ser floridos e amenos, diferentes do épico, de sorte que é da diversidade dos conceitos que emana a variedade dos estilos. Para ilustrar a variedade dos estilos, Cascales usa o seguinte exemplo: Virgílio considera a

<sup>171</sup> Nesse sentido, Pinciano salienta que o lírico e o épico têm a mesma matéria, porém a apresenta de forma diferente, como se pode perceber na descrição do nascer do dia de Iuan de Mena e de Petrarca: o primeiro a faz com majestade e grandeza, elementos encontrados também na descrição de Petrarca, porém, há uma diferença no grau e na qualidade: “en grado porque es menor, y en calidad porque la frasi lirica tiene mas de lasciva y blandura en si, y menos de los vocablos peregrinos, especial los forasteiros y alterados” (PINCIANO, 1596, p. 438).

<sup>172</sup> Definindo o que seriam coisas, conceitos e palavras, Francisco Cascales salienta que: “Cosas son aquellas que estan fuera de nuestros animos, y que estan en sí mismas. *Conceptos* son las imagines de las cosas que se forman en nuestra alma diversamente, segun es diversa la imaginacion de los hombres. Las *palabras* son imagines de las imagines: quiero decir, aquellas que por medio del oydo representan al alma los conceptos sacados de las cosas” (CASCALES, 1779, p. 205).

formosura de uma mulher, essa formosura é a coisa que está em si mesma, da qual saca o poeta épico um conceito seu próprio, louvando a formosura, porém, por atender ao decoro do heroico a beleza é louvada sem muito ornato, no entanto, se o poeta fosse lírico, a beleza seria apresentada de forma florida:

Diria que la tierra se le rie encontorno, que se glorifica de ser hollada de sus pies, que el cielo herido de sus rayos resplandece mas, y parece mas hermoso: que el sol se mira en ella como em espejo, y que combinada al amor a contemplar su gloria (CASCALES, 1779, p. 206).

Ou seja, a formosura da dona seria apresentada com variedade de figuras, amplificações ornamentais da beleza, o que produz o deleite do público pela maravilha. Esse gênero que se destina a cantar a beleza, o bem amoroso, a amada, os homens virtuosos, cujos feitos são dignos de se guardar na memória, etc., apresentando os temas com estilo florido e abundância de metáforas, encontra solo fértil no século XVII<sup>173</sup>:

[...] tanto do ponto de vista da preceptiva, empenhada em constituir a codificação poética dos gêneros derivados ou herdeiros das convenções heroicas; quanto do ponto de vista da variedade e profusão das formas poéticas propriamente ditas, imitadas, mescladas e contrafeitas copiosamente no decorrer de todo o século [...]. Os conceitos de estilo mediano e poesia ornada para deleite, conforme enunciados, favorecem a constituição de um gênero lírico que, se ainda se apresenta num conjunto não uniforme pela proximidade e dependência dos gêneros heroicos e humilde que o balizam, recebe em contrapartida o alento decisivo da normatização e do exercício ficcional da metáfora aguda. A poética de agudeza configura-se, nestes tempos de definição das múltiplas formas poéticas, como um lugar mediano da poesia suave, florida e deleitosa (CARVALHO, 2007, p. 187).

Essa variedade de estilos existente na poesia seiscentista se alcança por meio da imitação das diversas autoridades, emulação que combina lugares, matérias, formas e modelos nos poemas produzidos, com a finalidade de deleitar. A definição do estilo mediano como “suave e florido” encontra analogia explicativa na metáfora do jardim,

---

<sup>173</sup> Carvalho destaca que nas letras dos séculos XVI e XVII, “face à grandeza épica, a lírica cultivada apresenta certa tentativa de fazer permanecer na diversidade, brevidade e mescla de estilos que lhe é característica, a abrangência, a elevação elocutiva e o prestígio da memorável poesia greco-latina” (CARVALHO, 2007, p. 175). A lírica tem grande relevância nesse período e é marcada pela sua diversidade. Como afirma Carvalho, no século XVII a lírica significa “poesia de amenidade e sonoridade, dedicada à imitação das paixões; do ponto de vista formal, trata-se do verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte” (CARVALHO, 2007, p. 175).

ou seja, assim como o jardim é composto por uma variedade de flores, o que causa prazer, a poesia deve também apresentar estilos diversos para alcançar esse fim (CARVALHO, 2007, p. 224)<sup>174</sup>. Jardim florido, a poesia seiscentista tem como base a variedade dos estilos e a elocução ornada, o que possibilita a Luis Góngora “a experiência inovadora de tratar com estilo sublime os temas que, pela preceptiva aristotélica tradicional, deviam ser representados em estilo humilde, como ocorre na ‘Fábula de Polifemo y Gaitea’ e nas ‘Soledades’” (HANSEN, 2002, p. 40).

Ainda com base nos *progymnasmata*, resta-nos neste capítulo segundo apontar a relação entre a *ekphrasis* e os *topoi koinoi* (lugares-comuns). Essa associação nos é apresentada por Teón quando diz que a *ekphrasis* aproxima-se do lugar-comum porque ambos não tratam sobre nenhum aspecto concreto, mas daquilo que é comum e geral (TEÓN, 1991, p. 137)<sup>175</sup>. O retor de Alexandria define o *topos*, ou lugar-comum, como “una composición amplificadora de un hecho reconocido ya como delito, ya como acto noble” (TEÓN, 1991, p. 119)<sup>176</sup>. Dessa forma, ele é duplo, pois pode ser usado para vituperar quem agiu de forma celerada – por exemplo, um tirano, um traidor, um homicida, um libertino – ou para louvar quem realizou um ato nobre – por exemplo, um tiranicida, um homem distinto por seu valor, um legislador (TEÓN, 1991, p. 119)<sup>177</sup>.

<sup>174</sup> Nesse sentido, “Quando Tasso, Cascales, Pires de Almeida, Pinciano, Manoel da Fonseca Borralho, preceptistas da poesia culta do século XVII definem a lírica como poesia de estilo “florido”, acionam a antiga alegação do deleite que a variedade de elementos líricos confere ao discurso, em todas as instâncias de sua composição” (CARVALHO, 2007, p. 193).

<sup>175</sup> Apesar da semelhança, Teón sublinha que a *ekphrasis* se difere do lugar-comum por dois motivos: “en primer lugar, en que el lugar común se refiere a aspectos que obedecen a una intención previa, mientras que la descripción se hace casi siempre sobre seres inanimados y desprovistos de voluntad; en segundo lugar, en que en el lugar común, al tiempo que vamos exponiendo los hechos, añadimos también nuestra opinión, diciendo que son buenos o malos, mientras que en la descripción la exposición de los hechos aparece desnuda” (TEÓN, 1998, p. 138).

<sup>176</sup> Martínez observa que diferente de Teón e Hermógenes, que concebem o lugar comum como encômio ou vitupério, Aftônio o concebe unicamente como vitupério (MARTÍNEZ, 1991, p. 232). Segundo Aftônio, o lugar-comum é uma composição amplificadora dos vícios próprios de alguém e é assim chamado “por ser adecuado comúnmente para todos aquellos que tuvieron parte en la misma acción. En efecto, el discurso dirigido contra un traidor resultó adecuado comúnmente para todos los participantes de la acción” (AFTÓNIO, 1991, p. 232).

<sup>177</sup> Embora usado como sede para produzir argumentos contra alguém que agiu de forma malvada ou louvável, Teón salienta que o lugar-comum se difere dos encômios e das censuras porque esses se pronunciam a respeito de personagens determinadas e com uma demonstração, ao passo que aquele versa simplesmente sobre fatos únicos e sem demonstração; além disso, nos encômios e nas censuras se deve cuidar também dos proêmios – Aftônio afirma que o lugar-comum não tem proêmio, porém foi acrescentado um esboço de proêmios porque os exercícios são dirigidos aos jovens (AFTÓNIO, 1991, p. 232) –, já no lugar-comum se pretende dar uma impressão tal que pareça que há um corte e que é uma parte de outro discurso pronunciado anteriormente, como que uma espécie de epílogo com uma acumulação dos fatos já anteriormente demonstrados (Cf. TEÓN, 1991, p. 120). No entanto, é importante destacar que essa diferenciação não anula que os lugares-comuns sejam usados na produção dos louvores ou censuras. Hermógenes, por exemplo, ressalta que entre lugar-comum e encômio há grandes

Mas por que *lugar*? Porque, explica Teón, partindo do lugar-comum, como se partíssemos de um *locus* espacial, facilmente conseguimos reunir os argumentos necessários para produção do discurso: “por lo cual, algunos también lo definieron como ‘fuente’ de argumentos” (TEÓN, 1991, p. 119)<sup>178</sup>. Aristóteles diz que quando alguém lembra, parte de alguma coisa localizada e visível para lembrar – essa coisa é chamada de *topos*, *locus* ou lugar-comum –, destarte, “para lembrar-se das coisas, basta reconhecer o lugar em que elas se encontram” (BARTHES, 2001, p. 66). Em Cícero, os *topoi* aristotélicos são adaptados aos usos da oratória forense romana e definidos como *sedes argumentorum* (HANSEN, 2013, p. 28). Na sua *La Invención Retórica*, o orador romano chama de *loci communes* os argumentos que podem ser aplicados a muitas causas (CICERÓN, 1997, p. 222); esses *loci* nos fornecem conclusões tiradas das opiniões verossimilhanças e dão distinção e brilho ao discurso, pois proporcionam um grande prazer e dignidade (CICERÓN, 1997, p. 223)<sup>179</sup>.

É importante ressaltar que, retoricamente, os *loci* não podem ser entendidos como clichês, ou lugares do senso comum, pois o clichê é idêntico a si mesmo em todas as repetições, enquanto o lugar-comum “nunca é repetição simples do idêntico, pois a cada vez é a diferença efetuada pela sua variação elocutiva” (HANSEN, 2013, p. 28). Assim, partindo de algo já dito, o lugar-comum varia elocutivamente dos anteriores e contemporâneos dele.

Roland Barthes lembra que os lugares não são os próprios argumentos, “mas os compartimentos em que se alojam” (BARTHES, 2001, p. 66). Nesses *loci* físicos imaginários, o orador busca os melhores argumentos para compor o seu discurso, conforme as opiniões tidas como verossímeis. Esse processo de procurar as ideias e pensamentos ocorre na *euresis* (*inventio*, invenção), parte da *technè rhetorikè* onde se encontra o que dizer – *invenire quid dicas* (BARTHES, 2001, p. 50). Hansen informa que o termo *inventio*, do verbo *invenire*, significa achar, encontrar; retoricamente, significava encontrar alguma coisa já conhecida para usá-la quando se vai fazer algo

---

semelhanças: o encômio de um homem valente é o lugar-comum em defesa de um homem valente (HERMÓGENES, 1991, p. 188).

<sup>178</sup> Parte-se, então, de um *topos*, de algo que já foi referido anteriormente, para produzir novos argumentos, como fez Esquines: “No penséis, pues, varones atenienses, que los comienzos de los infortunios parten de los dioses, sino del desenfreno de los hombres” (TEÓN, 1991, p. 120).

<sup>179</sup> Segundo Cícero, “[...] los lugares comunes requieren más énfasis y ornato y una mayor riqueza en la expresión y en las ideas, pues el objetivo de las argumentaciones es hacer de los lugares comunes, aunque también deben buscar la verosimilitud, es la amplificación” (CICERÓN, 1997, p. 224).

novo (HANSEN, 2013, p. 25)<sup>180</sup>. Cícero, em *La Invención Retórica*, define-a como uma busca por argumentos verdadeiros ou verossímeis que façam crível a nossa causa (CICERÓN, 1997, p. 97). *Inventio*, portanto, seria o processo de busca dos argumentos armazenados nos lugares da memória do poeta para compor o discurso, o que implica no âmbito da elocução o trabalho de selecionar os *loci*, adequados à matéria e ao gênero, para produzir argumentos.

Para encontrar os argumentos, é preciso recorrer aos *loci*; esses, por seu turno, serão encontrados quando recorreremos à memória (*memoriae andare*), pois lá eles estão; isso se faz por meio de uma técnica de memorização dos *loci* e *imagines* chamada de mnemotécnica (*mnemotekhné*). No seu *A Arte da Memória*, Frances Yates destaca que a “arte da memória”<sup>181</sup> é apresentada nos tratados de retórica como parte desta, ou melhor, “como uma 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). Essa técnica de memorização foi usada até pelo menos a primeira metade do século XVIII e prescreve que o material a ser memorizado seja traduzido em imagens que são ordenadas na memória em lugares previamente escolhidos e organizados. A técnica segue um modelo arquitetônico no qual os *loci* impressos na memória são divididos numa série ordenada semelhante às partes de uma construção, que contém pátio, sala, quartos, salões etc. “As imagens por meio das quais o discurso será lembrado [...] são, então, colocadas pela imaginação em lugares da construção que foram memorizados” (YATES, 2007, p. 19), permitindo que o orador, ao compor ou proferir o discurso, percorra pela imaginação os *loci* existentes no edifício imaginário e extraia deles as imagens ali colocadas.

---

<sup>180</sup> Lausberg salienta que a *inventio* não é compreendida como um processo de criação como afirmam algumas teorias poéticas dos tempos modernos, mas é um encontrar por meio da recordação, semelhante à concepção platônica do saber (LAUSBERG, 2004, p. 91). Ao abordar o assunto, Roland Barthes observa que “a *inventio* remete menos a uma invenção (dos argumentos) do que a uma descoberta: tudo já existe, basta reencontrá-lo: é uma noção mais “extrativa” do que “criativa”. Isso é corroborado pela designação de um “lugar” (a Tópica), de onde se pode extrair os argumentos e aonde se deve leva-los: a *inventio* é uma caminhada (*via argumentorum*)” (BARTHES, 2001, p. 51).

<sup>181</sup> A autora prefere usar a expressão “arte da memória”, porque “a palavra ‘mnemotécnica’ dificilmente transmite o que poderia se assemelhar à memória artificial de Cícero ao se mover entre as construções da Roma Antiga, *vendo* os lugares, *vendo* as imagens armazenadas nos lugares, como uma visão interior penetrante, que trazia imediatamente aos seus lábios os pensamentos e as palavras de seu discurso” (YATES, 2007, p. 20).

Nos tratados latinos de *Ars memorativa – Sobre el Orador* (CICERÓN, 2002, p. 362)<sup>182</sup>, *Retórica a Herênio* (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 181), *Instituciones Oratorias* (QUINTILIANO, 1916, Tomo II, p. 236) – a *memoria* é apresentada como parte essencial do conhecimento do orador e elemento fundamental da arte. Na *Retórica a Herênio*, por exemplo, ela é definida como “o tesouro das coisas inventadas” e “guardiã de todas as partes da retórica” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 181). O professor de retórica anônimo que compilou o manual diz que a memória artificial constitui-se de lugares e imagens (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 182)<sup>183</sup>. Entende-se por *locus* aquilo que pode ser facilmente percebido e abarcado pela memória natural, “como uma casa, um vão entre colunas, um canto, um arco e coisas semelhantes”; e por *imagines* determinadas formas, marcas ou simulacros das coisas que desejamos lembrar, por exemplo, “se queremos guardar na memória um cavalo, um leão ou uma águia, será preciso dispor suas imagens em lugares determinados” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 183). O que importa por ora ressaltar da definição e das regras para os lugares e imagens apresentadas na *Retórica a Herênio*<sup>184</sup> – e nos outros manuais – é que a técnica de memorização depende de uma precisão visual intensa, já que, como lembra Cícero, nosso espírito é modelado por imagens, porque, de todos os sentidos, o mais vivo é o da visão, por isso podemos “retener con toda facilidad lo que percibimos por el oído o la reflexión si además se confía al espíritu con la mediación de los ojos” (CICERÓN, 2002, p. 364). Nesse sentido, o anônimo da *Retórica a Herênio* prescreve que se criem *imagines agentes*, aquelas que por serem impressionantes e incomuns têm a capacidade de fazer com que as coisas permaneçam por mais tempo na memória (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 193)<sup>185</sup>. Elas, diz o anônimo, são fortes, nítidas e adequadas ao despertar da memória, possibilitando uma imaginação visual daquilo que se pretende lembrar, *inventio*, ou daquilo que se pretende mostrar, *elocutio*.

---

<sup>182</sup> Nesse texto, Cícero sublinha que Simônides de Ceos é considerado o primeiro inventor da arte da memória, fato que se confirma na narração da trágica história do banquete oferecido por um nobre da Tessália chamado Scopas (CICERÓN, 2002, p. 362).

<sup>183</sup> O autor salienta que há dois tipos de memória: uma natural, situada em nossa mente e nascida junto com o pensamento, e outra artificial, aquela que é consolidada pela indução e método preceptivo (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 183).

<sup>184</sup> No que diz respeito às regras para os *loci*, por exemplo, o anônimo recomenda que: os *loci* devem ser marcados com um signo a cada cinco *loci*, para não nos enganarmos ao lembrarmos da ordem; os *loci* devem ser formados em um local deserto e solitário; os *loci* não devem ser muito parecidos; devem apresentar um tamanho moderado; não podem ser muito iluminados, nem muito escuros; e devem apresentar intervalos moderados (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 185-187).

<sup>185</sup> Cícero destaca que essas imagens devem ser “activas, penetrantes, bien marcadas y que puedan salirnos al paso con rapidez y resultarnos chocantes [...]” (CICERÓN, 2002, p. 365).

No discurso efrástico, o narrador recorre aos *topoi* epidícticos por meio da *inventio* para colocar o objeto diante dos olhos, por isso, a descrição não pode ser vista como uma reprodução realista-naturalista de coisas empíricas, mas como uma “imagem de conceitos de lugares-comuns intelectualmente construída como proporção ou desproporção do *logos* – razão e discurso – referido ao *eidos* da coisa” (HANSEN, 2014, p. 76). A “pintura” da dona nesse caso seria resultado da aplicação de *topoi* de pessoa prescritos como adequados para o encômio, por exemplo, o povo, a linhagem, a educação, a idade, a natureza do espírito e do corpo etc. (HERMÓGENES, 1991, p. 188). Na caracterização do tipo *donna angelicata*, os *topoi* de “constituição física”, “nação”, “sexo”, “idade” e “nome” formam isotopias pictóricas que amplificam o tema da beleza da dona (Cf. HANSEN, 2004, p. 393), tanto a corporal como a espiritual. Atualizados a cada nova composição, os *topoi* repetem-se de poema a poema, criando tópicos largamente usadas na poesia lírica<sup>186</sup>. A *apresentação* da beleza da dona, portanto, é efetuada a partir dos *topoi* epidícticos de pessoa encontrados na *Retórica* de Aristóteles e retomados na definição do gênero demonstrativo da *Retórica a Herênio*, bem como na sistematização da *ars laudandi* da *Instituição Oratória* de Quintiliano (HANSEN, 2014, p. 77).

De acordo com Hansen, é provável que os leitores do século XVII tinham na memória os elencos dos lugares-comuns apresentados nos poemas, o que permitia que eles relacionassem a descrição com a imagem da pintura fictícia segundo os *topoi* do costume antigo: “Lendo o texto, seriam capazes de entender o que as palavras significavam e também como cada uma das coisas pintadas nomeadas por elas era significadas” (HANSEN, 2014, p. 82). Assim, por meio da mnemotécnica, o orador retomava os *lugares* conhecidos da memória da audiência e fazia com que o público visse as imagens neles armazenadas, fornecendo ao final da exposição uma imagem fictícia verossímil. Essa imagem falada/escrita que o público ouvia/lia era comparada à imagem mental, para que se julgasse se a pintura era adequada ao costume, ou melhor,

No ato da apreensão da *ekphrasis*, o juízo do ouvinte/leitor empíricos verifica se as descrições são semelhantes e adequadas aos lugares do costume que são *endoxa*, opiniões verdadeiras, para julgar se o efeito

---

<sup>186</sup> Barthes destaca que “os *lugares* são, em princípio, formas vazias; mas essas formas tiveram bem cedo tendência para se preencher sempre da mesma maneira, a carregar conteúdos, primeiro contingentes, depois repetidos, reificados. A Tópica tornou-se uma reserva de estereótipos, de temas consagrados, de ‘trechos’ completos que são colocados quase obrigatoriamente no tratamento de qualquer assunto” (BARTHES, 2001, p. 69).



de presença de coisas ausentes é verossímil, ou seja, semelhante ao que julga verdadeiro (HANSEN, 2014, p. 76).

Guiado pelos preceitos convenientes, o narrador fornece ao público o modo como se deve ouvir/ler a descrição feita, para que, por meio do exame apurado das partes, o juízo do destinatário refaça as operações da elocução, compondo a imagem completa do que está sendo representado. As imagens poéticas encontradas na *invenção*, organizadas de forma adequada na *disposição* e ornadas com figuras retóricas na *elocução*, são colocadas diante dos olhos na *actio* do discurso: pinturas mentais direcionadas ao intelecto. Nesse processo, como se disse, sabe-se que o quadro anterior ao discurso apresentado pelo narrador do retrato poético não é empírico, mas é imagem armazenada na memória do público: é pintura feita pela aplicação de *lugares* de pessoa, articulados decorosamente para formar o *ethos* da *donna angelicata*. Ao apresentar uma dona como exemplo de virtude e pureza, a imagem final da *ekphrasis* não está subordinada apenas ao *docere*, ou à utilidade do bom exemplo, mas também engloba o *movere* e o *delectare*, pois apresenta argumentos que deleitam e ensinam, movendo o público em direção à verossimilhança.

É claro que essas limitadas informações sobre os procedimentos artísticos usados na composição de descrições efrásticas não expõem toda a complexidade do retrato poético produzido no século XVII, no entanto, dão-nos, ainda que parcialmente, algum auxílio na leitura dos poemas analisados nessa dissertação. É, portanto, a partir desses procedimentos retóricos e poéticos que trataremos da recorrência dos lugares-comuns na composição dos retratos poéticos no capítulo seguinte, propondo que há uma repetição de tópicos em louvor a dona, o que implica na formação de uma memória poética.

### 3. A MEMÓRIA DOS LUGARES: A TRADIÇÃO DA DESCRIÇÃO DA DONA

O retrato poético produzido na Península Ibérica do século XVII é “poesia de *lugares*”, pois, sendo procedimento descritivo de personagens, ou quadros, atualiza pela imitação das autoridades os *lugares-comuns* do costume – não diz “ninguna novedad que vaya más allá de lo anteriormente expuesto” (TEÓN, 1991, p. 139). Esse gênero também poderia ser denominado “poesia de imitação”, porque nas práticas letratadas seiscentistas a *imitatio* é base da composição poética. É por meio dela que os *lugares-comuns* são atualizados nos novos poemas, já que o procedimento prescreve que os bons poetas imitem os melhores autores antigos, e alguns modernos, selecionando deles as melhores partes e o melhor estilo para ornamentar o discurso. Em qualquer das classificações, o processo de composição do retrato implica a necessidade de retomar pela memória os elencos de *lugares-comuns*, bem como o conhecimento dos princípios retórico-poéticos para emular as autoridades poéticas.

Não se pode deixar de destacar que nessas letras a imitação<sup>187</sup> não representa falta de originalidade ou incapacidade dos poetas, como crê a crítica baseada nos padrões estéticos do século XIX<sup>188</sup>, que concebem a ideia de gênio, atribuindo-a ao indivíduo que cria algo do nada, mas é um procedimento que mostra a capacidade engenhosa do poeta, a sua qualidade em buscar e combinar os lugares-comuns de forma inesperada, cultivando no solo da poesia várias flores da mesma espécie, porém com as suas variantes, pois emular nesse tempo é procedimento que “visa produzir, por outras maneiras e outros meios, um prazer semelhante ou superior ao que é causado pela obra imitada” (HANSEN, 2002, p. 53). De acordo com Hansen, a distinção entre emulação e imitação servil está na capacidade do poeta de produzir semelhanças e diferenças conceituais na sua composição. Assim, ao produzir um novo poema, através da atualização dos lugares-comuns e uso de variada elocução, o poeta visa produzir um

---

<sup>187</sup> Hansen aponta que há uma diferença entre “imitar” e “roubar”, “pois o roubo diz o mesmo e a imitação diz outra coisa. Essa “outra coisa” da imitação, porém, demonstra tal semelhança com a obra imitada em suas partes mais belas, mais difíceis e mais louvadas, que qualquer pessoa, conhecendo a ambas, saberá que a segunda foi feita propositalmente como semelhança da primeira” (HANSEN, 2002, p. 53).

<sup>188</sup> De acordo com Hansen, os poetas se definem como artífices que são capazes de imitar os estilos das autoridades por meio da técnica. Nesse contexto, “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).

poema semelhante ou superar o modelo imitado. Esse poema não é uma cópia exata do modelo imitado, por isso a imitação<sup>189</sup> não pode ser entendida como falta de originalidade ou roubo, mas apresenta “semelhança com a obra imitada, em suas partes mais belas, mais difíceis e mais louvadas” (HANSEN, 2002, p. 53); fazendo com que o público, que conhecia ambas as composições, percebesse que a nova produção é análoga à obra imitada, autorizada pelo costume.

No século primeiro d. C., os preceitos adequados para imitação das autoridades, *imitatio veterum*, são sistematizados no *Tratado da Imitação*, de Dionísio de Halicarnasso. O primeiro livro desse tratado chegou até nós por meio de fragmentos e é exclusivamente dedicado à imitação, categoria de estudo relevante nas escolas retóricas – e também no ensino jesuítico –, pois era considerada o fundamento de toda obra de arte e o método de aprendizagem. Sendo assim, no Fragmento III do “*Livro Primeiro*”, Dionísio de Halicarnasso trata da *imitatio veterum*, definido-a nos seguintes termos:

A imitação é uma atividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo. A emulação, por sua vez, é uma actividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo. [...] é ela um discurso ou acção que contém uma bem sucedida semelhança do modelo. [...] a imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, com 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 a Homero. Toda a imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos (DIONISIO, 1986, p. 49-50).

O trecho destacado apresenta alguns pontos importantes para reflexão: primeiro, o poeta refaz o modelo imitado, preservando dele as melhores coisas; segundo, o poeta refunde o modelo que move o seu espírito no sentido do belo, ou seja, ele imita o autor que consegue produzir poemas belos e agradáveis ao espírito; terceiro, nesse processo, o poeta busca a semelhança do modelo, de maneira que o público leitor consiga identificar a correspondência entre os poemas. É importante sublinhar que a imitação não é dizer da mesma forma, ou produzir uma cópia idêntica, mas é dizer “à maneira” da autoridade do gênero imitado, ou melhor, é “emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos”.

---

<sup>189</sup> Segundo Hansen, a imitação é uma “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).

Depois de acentuar a importância da imitação, no “*Livro Segundo*”, Dionísio apresenta uma lista de autores que se deve imitar, destacando que os manuais de retórica não são suficientes para formar um bom orador, pois a prática diária da leitura e da escrita é mais importante. Nesse viés, o aluno deve imitar os bons autores, aqueles que ao imitar a natureza alcançaram os estilos mais perfeitos, excelentes ao representar o caráter dos personagens, o dramatismo das situações, os temas do discurso etc., observando em cada autor os defeitos que devem ser descartados e as virtudes que devem ser seguidas (OLIVER SEGURA, 2005, p. 480). De acordo com Dionísio, é preciso ler os antigos e imitar o estilo dos melhores para que a beleza dos discursos se acomode à alma, semelhante ao que ocorreu na antiga fábula da mulher de um homem rústico que, sendo horroroso, temia que os seus filhos nascessem com a fisionomia parecida, por essa razão estimulou a esposa a olhar constantemente belas imagens para que, ao serem acomodadas na alma, gerasse belos filhos, semelhantes às imagens observadas. Segundo Dionísio, a leitura das obras dos antigos não serve apenas para procurar a matéria dos temas, mas também para “la emulación de sus formas peculiares de la expresión. Pues el alma del que lee consigue la similitud del estilo con la observación continuada [...]” (DIONISIO, 2005, p. 489). Assim sendo, o exercício de imitação deve ser diversificado: daí a importância de imitar vários autores antigos para mesclar deles as melhores virtudes, tomando como exemplo o que aconteceu com o pintor antigo Zêuxis, visto que ao retratar uma Helena nua pediu para enviarem-lhe algumas donzelas nuas a fim de que selecionasse as partes dignas de desenhar em cada uma, assim, reuniu o conjunto das virtudes em uma só imagem, obtendo como resultado uma figura perfeita.

Ainda no “*Livro Segundo*”, Dionísio apresenta uma lista de autores que devem ser imitados. Essa é encabeçada por Homero, aquele do qual os poetas devem imitar toda a poesia, não só as partes do corpo, mas os caracteres, as paixões, a grandeza, a forma de distribuir a narração e todas as demais virtudes, “hasta que, modificadas convenientemente, hagan que tu arte de imitar sea verdadero” (DIONISIO, 2005, p. 490). O elenco dos autores dos mais variados gêneros tem como finalidade destacar as melhores partes que devem ser imitadas, isto é, imitá-los naquilo que sejam melhores, por exemplo, de Hesíodo o prazer que se obtém pela suavidade das palavras e pela composição harmoniosa; de Antímaco o vigor e a alteração do que é habitual; de Píndaro o vocabulário, os conceitos, a abundância dos ornatos e a vivacidade e pormenor das descrições; entre outros. É por meio da observação continuada dos

antigos que o poeta reproduz os modelos, selecionando aquilo que parece belo em cada autor.

Esse procedimento torna-se recorrente nas escolas de retórica, onde a imitação era considerada o princípio básico do aprendizado e, por isso, os alunos eram instruídos sobre as virtudes que deviam imitar e os defeitos que deviam evitar dos autores antigos. Nos tratados latinos de retórica – tomados como manuais de instrução e ensino retórico –, é possível perceber a importância da imitação dos modelos antigos. Cícero, por exemplo, apresenta como modelo a acolitar os eloquentes autores gregos. Metaforicamente, acreditava-se que a imitação atuava como o sol, pois, assim como quando alguém passeia ao sol é natural que fique moreno, ao se expor às luzes dos clássicos, o estilo se torna colorido (CICERON, 2002, p. 228). É por meio da observação dos bons oradores que se alcança a eloquência do discurso, no entanto, é necessário desenvolver a prática, isto é, não se deter apenas na teoria, mas também no exercício da escrita, pois “la pluma es la major y más excelente hacedora y maestra de oradores. Pues si una recapitulación y reflexión supera sin dificultad un discurso improvisado, una continuada y cuidadosa práctica superará incluso a éstas” (CICERON, 2002, p. 144). O retor latino salienta que aquele que imita deve perseguir com maior diligência as virtudes que sobressaem nos melhores autores, esforçando-se por meio de treinamentos para reproduzir exatamente o modelo elegido para imitar (CICERON, 2002, p. 242). Aquele que pretende conseguir a semelhança mediante a imitação, segundo Cícero, deve segui-la “no sólo con entrenamiento frecuente e intensivo, sino también y sobre todo escribiendo” (CICERON, 2002, p. 246).

Essa ideia também aparece no pequeno tratado escrito no Século I d. C. intitulado *Sobre lo Sublime*, atribuído a Longino. Nesse tratado, o autor aponta que a imitação e a emulação dos antigos devem ser o objetivo do orador, ao qual ele deve agarrar com força para não ser arrastado por “espírito estranho”, isto é, pelas inclinações do engenho. Metaforicamente, no processo de imitação dos clássicos, é como se a alma dos autores do passado penetrasse no poeta, iluminando-o com os raios da invenção poética:

De esta misma forma se escapan de los ingenios de los antiguos hacia las almas de aquellos que los imitan como unos efluvios que brotan de las aberturas sagradas. Inspirados por éstos, aun aquellos que no son demasiado susceptibles a la inspiración divina, se entusiasman con la grandeza de los otros (LONGINO, 1979, p. 172).

É importante observar nessa passagem que a imitação dos melhores modelos torna-se um procedimento indispensável para aqueles que não estão suscetíveis à inspiração divina, ou seja, pela imitação dos modelos conhecem-se as regras adequadas para produzir os poemas. No século XVII, esses preceitos retóricos são indispensáveis para pensarmos a composição poética, já que os autores seiscentistas são entusiastas dessas ideias e também concebem a imitação “a partir da autoridade dos melhores antigos, oradores e poetas, sendo autoridade definida como a excelência de um gênero” (CARVALHO, 2007, p. 102). Nesse contexto, os preceptistas apresentam catálogos de autores que devem ser imitados, fornecendo tópicos para que os poetas possam encontrar os argumentos relativos a cada matéria; com base nos ensinamentos, os poetas buscam compor poemas emulando os antigos autores e os melhores modernos, discernindo pela razão, “com relação a cada gênero, ‘o que deve imitar, e em quê aquilo que se propõe a imitar é bom’, seja com referência à matéria, o tempo, o lugar e os leitores-espectadores, seja com referência a si próprio” (MUHANA, 1997, p. 48). Por analogia, o poeta é semelhante à abelha, pois, assim como essa transforma o néctar das flores em mel, o poeta transforma os seus modelos em obra por meio da imitação. A metáfora poeta/abelha diz respeito também à diversidade, pois a imitação não está reduzida a um modelo apenas, por isso há uma lista de autores e suas virtudes, já que nenhum poeta individualmente é excelente em todos os aspectos; além disso, o que a imitação busca não é o que há de particular na obra, mas sim o universal que ela contém.

Em termos práticos, se a poesia produzida no século XVII tem como base a tradição imitativa, pode-se afirmar que os poemas da *Fênix Renascida* são emulações das autoridades poéticas que tiveram excelência nos diversos gêneros poéticos, como é o caso de Sófocles, Eurípides e Sêneca na tragédia; de Horácio, Juvenal e Marcial na sátira; de Plauto e Terêncio na comédia; de Ovídio e Petrarca na lírica; de Homero, Virgílio, Lucano, Dante, Ariosto, Camões e Tasso na épica (HANSEN, 2008, p. 19-20). Dessa forma, pode-se afirmar juntamente com Hansen que os textos contidos na *Fênix*:

[...] são imitações proporcionadas das autoridades dos vários gêneros poéticos, principalmente a lírica de Petrarca, Tasso, Marino, Garcilaso de la Vega, Quevedo, Lope de Vega e Francisco Rodrigues Lobo, que glosam e às vezes parodiam. É corrente a emulação cômica de *letrillas* de Góngora e de versos satíricos do *Cancioneiro geral*, de Garcia de Resende, e, principalmente, de temas líricos caros a Camões, como o

*desconcerto*, o amor da dantesca *donna angelicata* e a *delectatio morosa* da corte de amor (HANSEN, 2002, p. 48-49).

Quando a emulação é eficaz, torna-se cumulativa, ou seja, o novo poema produzido se insere na tradição poética como modelo a ser imitado em novas emulações, assim, a novidade antiga não é um rompimento ou separação, mas “efetua o retorno de todo o sistema retórico-poético de preceitos na nova espécie produzida pela combinação de formas já conhecidas” (HANSEN, 2008, p. 23). Nesse viés, o poeta não pode ser considerado como autor original, ou mero imitador, pois há uma apropriação do código poético instaurado por autoridades poéticas, como, por exemplo, Camões, Góngora, Marino, Quevedo, entre outros, o que torna o poeta um usuário ativo da poética cultural do seu tempo, um tributário consciente dos discursos produzidos pelas autoridades<sup>190</sup>. Há então um sistema de referências que norteia as práticas discursivas, fornecendo aos poetas as tópicas e os lugares-comuns adequados a cada gênero poético.

Pertencentes ao conjunto de textos que compõe a coletânea citada, os retratos poéticos também são compostos por meio da emulação de autoridades antigas, visto que os lugares-comuns, os conceitos, as imagens, o decoro e as regras são as mesmas, variando apenas na disposição engenhosa dos mesmos elementos. Seguindo o decoro apropriado à produção do retrato, o poeta escolherá um gênero, normalmente o lírico; a forma poética, predominantemente o romance, ou o soneto; inventará um tipo discreto, que apresenta um discurso decoroso; figurará um destinatário, como um tipo também discreto; aplicará à dona descrita tópicas do elogio de pessoa, por meio de metáforas vegetais e minerais que representam a beleza física e o caráter. O poeta seguirá, então, uma forma de representação autorizada pela tradição para descrição da dona, diferenciando o novo poema dos anteriores pela sua capacidade engenhosa de distribuir as metáforas de forma nova, dando aos lugares-comuns ares de novidade.

A representação da dona no século XVII, portanto, é construída a partir de *tópicas* tradicionais recorrentes no retrato encomiástico, seguindo os preceitos do gênero demonstrativo, ou epidítico, que fornece uma gama de lugares de louvor ao poeta para que esse, por meio da descrição das ações e dos exemplos e analogias

---

<sup>190</sup> Ivan Teixeira ressalta que o conceito de emulação torna-se importante para julgar a poesia antiga. Segundo esse conceito, “[...] necessariamente, o artista se acha em permanente disputa com os artistas da tradição. Por meio da destreza intelectual, deverá superar os antecedentes de sua escrita. O engenho, estimulado pela necessidade da emulação, o conduz ao exercício da agudeza, que o capacitará a participar do desafio que a poesia lhe impõe. Diante de velhas tópicas, caberá à agudeza produzir o efeito de novidade, que amplia o uniforme e dilata o particular” (TEIXEIRA, 2005, p. 32-33).

estabelecidas, construa uma descrição adequada da dona<sup>191</sup>. Esses lugares-comuns são organizados e explorados de formas diferentes pelos poetas, que os aplicam a casos particulares, o que possibilita, de certo modo, a novidade poética. Assim, no retrato poético há uma recorrência de *loci similes*, ou seja, pontos de semelhança que ligam esse modelo de poesia a outros, por meio das constantes remissões a outros textos autorizados pela tradição, como os de Petrarca, Góngora, Marino, Camões e os do Cancioneiro Geral, de Garcia de Resende, e das demais autoridades. Por essa razão, o retrato se insere na tradição discursiva poética, denominada genericamente por Heinrich Lausberg de “discursos de uso repetido”, isto é, aqueles discursos que são instrumentos sociais “para manter conscientes a complexidade e a continuidade da ordem social e, frequentemente, o caráter forçosamente social da existência humana em geral” (LAUSBERG, 2004, p. 81).

Assim sendo, julgamos pertinente apresentar, ainda que sumariamente, os *preceitos e lugares-comuns* que incidem sobre a produção do retrato poético nos diferentes períodos da história. No entanto, não queremos com isso limitar o gênero a definições prévias e a categorias homogêneas, qualificando-o como poesia “clássica”, “renascentista”, “maneirista” ou “barroca”; antes, buscamos apresentar o retrato como uma prática social de longa duração, apropriada de diferentes formas por autores que estavam situados em diferentes tempos, produzindo as artes e estilos a partir de várias durações artísticas que existiam simultaneamente.

Inicialmente, tomemos como exemplo a poesia romana do século I a. C. De acordo com José Tomás Saracho Villalobos, os *lugares-comuns* e as *regras* para descrever a dona são recorrentes desde a poesia latina da época de Augusto, como é possível notar nas obras de Propércio e de Tibulo; esse, por exemplo, ao descrever Delia, destaca os cabelos loiros e brilhantes; os olhos loquazes; as mãos delicadas; os braços ternos e brancos; os pés nevados, ternos e pequenos e a voz doce da dona (VILLALOBOS, 2013, p. 1.504). Nesses poetas, a beleza é divina, por isso a dona é comparada com as divindades, tornando-se uma mulher divinamente bela. Segundo Villalobos, em Ovídio, a descrição da dona torna-se tópico literário, largamente disseminado na Europa durante a Idade Média. A partir das obras do poeta latino, é possível traçar um perfil que se propõe adequado para representação da dona, por

---

<sup>191</sup> Hansen lembra que o retrato “desenvolve-se por aplicação de tópicos do gênero demonstrativo ou epidítico da oratória, no subgênero ‘encômio’ ou ‘louvor’, apresentando elementos de individuação e elementos caracteriais e tipificadores” (HANSEN, 2004, p. 30).



exemplo: os cabelos loiros [“Faetón, con los rubios cabellos devastados” (Met. II); Megine “la de rubios cabellos” (Met. VI); Palas “la varonil doncella rubia” (Met. VI); “Apolo con la rubia cabeza ceñida de laurel (Met. XI); “rubia Ceres, la de finos cabellos coronados de espigas (Amores III)]; o rosto branco e de rosas [“bello rostro teñido de avergonzado rubor” (Met. I); Aurora “rostro de rosas” (Met. VII); Ifis “no subsiste la blancura de su rostro” (Met. IX)]; as bochechas rosadas [“tócate las rosadas mejillas con tu fino pulgar ... cuelgue tu delicada mano del lóbulo de la oreja” (Amores I); “el rubor ha coloreado sus tiernas mejillas” (Amores I)]; os lábios vermelhos [“los purpúreos labios” (Amores III)]; o colo branco “su blanco cuello” (Ars II); os braços brancos e ternos: “tiernos brazos” (Amores I), “brazos de mafil, más blancos que la nieve sitonia” (Amores III); o corpo branco: Pigmalión “Esculpió con admirable arte una estatua de níveo marfil y de dio una belleza como ninguna mujer real puede tener el rostro es el de una joven auténtica” (Met. 246-297), Atalanta “la blancura de su juvenil cuerpo había cobrado un tono sonrosado” (Met. X); as mãos avermelhadas: “mano purpúrea” (Amores I); e os pés pequenos: “sus bien toreados dedos y sus pequeños pies” (Ars I). (VILLALOBOS, 2013, p. 1.505-1.506). Esses lugares-comuns, conforme o estudioso, são perpetuados na novela greco-latina, por exemplo, Aquiles Tacio descreve a sua amada da seguinte forma:

Sus ojos, brillantes, eran augúrio de placeres: tenía el cabello rubio y rizado, cejas negras, completamente negras; las mejillas blancas, pero su blancura, a la mitad, tomada un color rosado; era como la púrpura con que las egípcias dan color al marfil; su boca era flor de rosas, cuando y alas rosas han comenzado a abrir los labios de sus pétalos (AQUILES TACIO, *Leucipa y Clitofonte*, I, 4, 5 apud VILLALOBOS, 2013, p. 1.507).

Segundo Villalobos, esse padrão de beleza feminino torna-se o modelo estético da dona que presidirá o amor cortês durante a “Idade Média” e o “Renascimento”, como é possível perceber na obra de Guillem de Berguedà e de Francisco Imperial. Neles e em outros poetas, o modelo de descrição da dona segue os lugares-comuns prescritos pelas retóricas e pelas autoridades poéticas, e, variando ao longo do tempo, tem o rosto como centro da descrição e regras que constituem uma pragmática. Nesse sentido, Villalobos destaca que:

Esta descripción sigue unas reglas, se describe de arriba abajo, se habla del cabello rubio, ondulado, que se transforma en oro, en luz, en

fuego; de su tez blanca símbolo de prestigio y fragilidad, que manifiesta la pureza; de su rostro de nieve, rosa y jazmín; de sus mejillas rosas o rosadas; de su frente proporcionada y blanca; de sus cejas en arco; de sus ojos, que siempre hablan de amor y son soles, luceros, la luz; de su boca grana, que es púrpura, coral y clavel; de los dientes, perlas y del cuello, largo, cristalino; centrándose en ideales de belleza como el metal más precioso o joyas (VILLALOBOS, 2013, p. 1.527).

Entre os séculos XII e XIV, conforme Manero Sorolla, a tradição clássica do retrato poético foi remodelada pelas poéticas medievais, como as de Mathieu de Vendôme e Geoffroi de Vinsauf, nas quais se encontram os princípios estéticos para descrição da beleza física da dona, que, por sua vez, se insere na tradição de descrição da antiguidade greco-latina, herdada e transmitida ao longo da Idade Média (MANERO SOROLLA, 2005, p. 247)<sup>192</sup>. A tradição descritiva também sofreu forte influência do fazer artístico de Francesco Petrarca, que, aplicando a técnica descendente aos poemas, apresenta um modelo de descrição da dona e ratifica os lugares-comuns do elogio, tendo como retrato canônico o gênero soneto<sup>193</sup>. Destarte, com a intenção de exaltar, louvar e cantar a beleza da dona e suas virtudes, ou em ocasiões específicas vituperar, nesse período os poetas desenvolviam a poesia dentro de uma tradição lírica que sucede a poesia trovadoresca e atualizavam os lugares-comuns do elogio de pessoa que se enquadram no *genus demonstrativum*<sup>194</sup> das retóricas clássicas.

<sup>192</sup> As regras retóricas desenvolvidas nas preceptivas medievais, principalmente na *Ars versificatoria*, de Matthieu de Vendôme, e na *Poetria nova*, de Geoffroi de Vinsauf, formularam esquemas rígidos que, aplicados à descrição de pessoas, produziam figuras tipológicas e desprovidas de individualidade (MANERO SOROLLA, 1999, p. 549). No entanto, havia também um outro tipo de retrato destacado por Francisco López Estrada, o chamado “humanístico”, “porque, aunque ateniéndose a las reglas del *De inventione* ciceroniano, “quiere expresar lo humano, lo individual de cada personaje”. Dejando de ser una enumeración de rasgos físicos modelada en una canon poético, pues en él el pormenor físico perde importancia al aumentar el de otros atributos” (MANERO SOROLLA, 1999, p. 549).

<sup>193</sup> Na primeira metade do século XIII, o soneto torna-se, na Itália, uma forma corrente e predominante. A sua forma, disposição das rimas e número de versos, oscila por muito tempo, até que Petrarca estabelece para ele uma configuração normal e definitiva. Dessa forma, ele é elevado a principal forma lírica, obrigando os poetas a concentrarem o talento nessa estrutura poética. Como informa Burckhardt, “O soneto tornou-se um condensador universal de idéias e sentimentos, algo que a poesia de nenhum outro dentre os povos modernos possuía” (BURKHARDT, 2009, p. 285). O autor observa ainda que Dante registrou em seus sonetos e canções os retratos mais magníficos da vida interior. Assim, esse poeta é considerado um marco que separa a Idade Média dos tempos modernos e a sua Divina Comédia é o princípio de toda poesia moderna, em razão da elevada plasticidade e riqueza na descrição da natureza humana em todos os seus níveis e variações (BURKHARDT, 2009, p. 286). Segundo o historiador da arte, “Como ocorre com todas as demais manifestações italianas, também a erudição escrita (à qual pertence a poesia) precede as artes plásticas, ajudando mesmo a estimulá-las. É necessário mais de um século para que a vida interior encontre na escultura e na pintura expressão de algum modo análoga à que atingira em Dante” (BURKHARDT, 2009, p. 288).

<sup>194</sup> De acordo com Ferro, “La representación del elogio de la persona amada o admirada, encuadrada en el *genus demonstrativum*, se remonta a las concepciones poéticas de la retórica antigua, que serán desarrolladas en los tratados medievales de los siglos XII y XIII, como el *Ars versificatoria* de Mathieu

É provável, como sugere Hansen, que Geoffroi de Vinsauf tenha lido os *Progymnasmata* de Aftônio. Influenciado pelo modelo descritivo apresentado pelo sofista, expõe um modelo prosopográfico no seu *Poetria Nova*, uma técnica que prescreve que os retratos femininos sejam descritos sobre um eixo vertical imaginário, que vai da cabeça aos pés, e que as partes do corpo “sejam figuradas por palavras de efeitos visualizantes, como nomes de pedras preciosas, a cor branca e o brilho luminoso, pois os efeitos de luz tornam a proporção epidítica das formas evidente, bela e decorosa, compondo um todo harmônico” (HANSEN, 2006, p. 96). Além das retóricas clássicas e suas variações, que estabeleceram leis para o retrato feminino durante a Idade Média, a técnica do retrato é influenciada também por conceitos do campo discursivo teológico. Dessa forma, na composição do retrato se fazia elogios a Deus e à Natureza, artífices da formosura e beleza, para em seguida apresentar a enumeração das partes do corpo, seguindo uma descrição descendente. Nesse viés, Manero Sorolla sublinha que durante a Idade Média se somou ao código retórico restrito:

[...] la idea de que la Naturaleza, bajo la autoridad de Dios, inició la modelación de la mujer por la cabeza para terminarla por los pies. Edmond Faral recuerda esta teoría de Bernado, autor de *De Universitate Mundi: Megacosmus y Microcosmos*. Se describían primero los cabellos, después la frente, luego las cejas y el entrecejo, los ojos, las mejillas y su color, la nariz, la boca, los dientes, la barbilla, el cuello, la nuca, las espaldas, los brazos, las manos, el pecho, el talle, el vientre, las piernas y los pies (MANERO SOROLLA, 1999, p. 547).

Nesse contexto histórico, os textos de Cícero exercem forte prestígio sobre o pensamento artístico, o que faz com que o autor seja considerado, durante a Idade Média, o grande maestro da eloquência<sup>195</sup>. As circunstâncias de pessoa apresentadas no *De inuentione* são usadas como regras rigorosas para descrever personagens, de sorte que os homens medievais, conforme Mercè López Casas, perderam de vista os indivíduos, passando a considerá-los somente a partir das categorias que os representavam, isto é, por sua condição, origem, idade, etc. (CASAS, 1992, p. 160). Dessa forma, os manuais poéticos medievais apresentam um modelo estético de dona,

---

de Vendome (1175) o la *Poetria Nova* (1208-1213) y el *Documentum de modo et arte dictandi* (hacia 1215) de Geoffroi de Vinsauf” (FERRO, 1997, p. 145).

<sup>195</sup> Demostrando a grande influência dos textos de Cícero na Idade Média, Casas aponta que “el *De doctrina christiana* de San Agustín, que puede considerarse uno de los primeros tratados verdaderamente medievales sobre la comunicación, está basado en la retórica de <<Tullio>>” (CASAS, 1992, p. 159).

recorrendo a tópicas antigas de descrição de pessoa para amplificar a beleza física das partes do corpo e do caráter retratado. Há, então, nesses manuais uma junção entre as técnicas descritivas apresentadas nos exercícios retóricos e a *effictio* ciceroniana, o que coaduna com a atualização do modelo descritivo da dona. Nesse sentido, Casas destaca que a técnica descritiva apresentada por Mathieu de Vendôme considera que o retrato é composto pelos traços físicos e morais, como vimos no diálogo de Luciano de Samósata. Assim, deve haver uma harmonia entre a constituição física e a moral, apresentando o personagem de forma decorosa. Nas palavras do pesquisador:

La mayor parte del *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme está dedicada a la descripción, que llega a ser considerada el objeto supremo de la poesía. La descripción de personas ocupa un lugar destacar; puede estar escrita en alabanza o en detrimento y consta de dos partes: primero los rasgos físicos y luego los Morales. Mateo de Vendôme contempla los once atributos de las personas que ya hemos visto en Cicerón, sin embargo, a través de los siete largos ejemplos que presenta, muestra cómo debe caracterizarse al papa, al rey, a un orador, a un hombre cínico, a una mujer virtuosa, a una bella dama y a una anciana, siguiendo el principio horacioano de considerar las diferencias que hay entre personas de distinta condición, edad, profesión y nacionalidade (CASAS, 1992, p. 160-161).

Analisando a descrição descendente sugerida por Geoffroi de Vinsauf a partir das composições dos trovadores, Elena Sánchez Trigo salienta que a poesia provençal busca a recreação externa das damas descritas nos poemas por meio dos indícios de caracterização individual. Nesse sentido, há uma descrição detalhada das partes do corpo da amada, através de comparações metafóricas que formam um conjunto semântico no qual se convergem tópicas de vários campos discursivos. No rosto<sup>196</sup> da dama, por exemplo, unem-se lugares-comuns do campo retórico, que amplificam o predicado de brancura, e do campo teológico, atribuindo a origem da beleza ao Divino.

<sup>196</sup> Trigo ressalta que os termos usados para se referir ao rosto da dona são “cara”, “vis” e “fatz”. Segundo a autora, a forma “vis” é a mais utilizada entre os trovadores, acompanhada do adjetivo “clar”, que serve para descrever a cor do rosto da amada. Já a forma “Fatz” é menos utilizada do que “cara” e “vis” e aparece acompanhada do adjetivo “fresca”. Nessas estruturas, “juntos a la frescura del rostro, se destaca su color rosado y se vuelve a hacer una comparación con un elemento del reino vegetal, una flor” (TRIGO, 1993, p. 251). É importante salienta que essas formas (cara, vis e fatz) são usadas como sinônimos pelos trovadores. Além do branco, o rosto é comparado também à rosa, como podemos perceber no trecho de Peire Vidal: “Et anc no galiet ni trais/Son amic ni.s pazuet color./Ni.l cal, quar cela qu'en leis nais/Es fresca com roz'en pascor” (P. Vidal, p. 49-52 apud TRIGO, 1993, p. 252). O rosto da dona infunde força e beleza e valor ao trovador, por isso é descrito por meio de adjetivos de valor laudatório, como “cortes”, “amoros”, “humils”, “douza” e “plazen” (TRIGO, 1993, p. 256). No que diz respeito às referências sobre a frente da dona, Trigo salienta que são escassas, mas, quando se referem a essa parte do rosto, os trovadores a qualifica com cor branca, que supera o lírio, a flor branca por excelência (TRIGO, 1993, p. 261).

Dessa forma, normalmente o substantivo “cara” aparece acompanhado de um determinante que destaca alguma de suas características, ou pode aparecer precedido de um adjetivo e seguido de um particípio, como é o caso de: “frescha chara colorida,/cui Deus formet ab sas mas!” (B. de Ventadorn apud TRIGO, 1993, p. 249). Essa região do corpo, de acordo com Trigo, em muitos poemas tem origem divina, obra feita pelas mãos de Deus, por isso a dama é exemplo de perfeição e beleza (TRIGO, 1993, p. 249). Seguindo a descrição, os cabelos da dama são denominados de três formas: “*cris*”, “*cabelhs*” e “*pels*”, no entanto, apesar dos diferentes termos, os adjetivos para qualificá-los são os mesmos: “el cabello de la dama es rubio, elemento básico en la belleza ideal de la dama, y son dos los adjetivos empleados para expresar esta realidade: *saur* y *bloy*” (TRIGO, 1993, p. 259). Atualizando o lugar-comum da cor do cabelo, a intensidade do dourado é tão forte que a cabeça da amada aparece iluminada, por isso em alguns poemas a cor dos cabelos é comparada com a possuída pelo rubi<sup>197</sup>. Em várias situações, os cabelos são também comparados aos de outras mulheres famosas ou de deusas, ocorrendo assim um efeito de amplificação que Ernest Curtius chama de “sobrepujamento”, isto é, o objeto celebrado eleva a todas as pessoas e coisas análogas (TRIGO, 1993, p. 260). Quando descrevem as sobrancelhas, os trovadores usam qualificativos como “*delgatz*”, “*voutz*”, “*negre*” e “*espes*”, que “aluden a aspectos concretos (color, forma...)” (TRIGO, 1993, p. 262). Os olhos da dona, e suas variantes gráficas “*olhs*”, “*huelhs*” e “*huoills*”, são descritos como “*belhs*” – determinante que acompanha o substantivo “*olhs*”, ou alguma de suas variantes, na maioria dos casos –, bem como, em muitos poemas, recebem alguns adjetivos, principalmente “*clar*” e “*vairs*”, para destacar a cor ou o brilho (TRIGO, 1993, p. 266). Além disso, os olhos também são adjetivados com termos como “*plazen*”, “*amoros*”, “*espirituaus*” e “*traidor*” (TRIGO, 1993, p. 264), pois produzem grande alegria ao se dirigirem ao amante: exprimem em muitas ocasiões a piedade e a beleza espiritual, atuando como espelho do espírito da dama (TRIGO, 1993, p. 265). É importante lembrar que os olhos são descritos como mensageiros do amor, parte importante no processo de conquista: “Es a través de ellos por donde salen las flechas que originan la herida amorosa” (TRIGO, 1993, p. 265). Quando se fala do nariz, as passagens são escassas, como aponta Trigo, “En dos ocasiones se alude a ella sin calificarla, tan sólo se la nombra, el

---

<sup>197</sup> Quando essa comparação é feita, como informa Trigo, “Se alude a las propiedades atribuidas a esta piedra considerada en la Antigüedad como símbolo de felicidad. Se hace referencia, asimismo, a sus propiedades curativas y a su gran luminosidade, que le permite brillar en la más absoluta oscuridad” (TRIGO, 1993, p. 260).

*nas*” (TRIGO, 1993, p. 269). Em um poema de Pierri Vidal, por exemplo, a forma do nariz é relacionada alegoricamente ao arco para que sejam disparadas as flechas do Amor. Nesse sentido, “La nariz se presenta pues como un elemento que colabora con los mensajeros del amor por excelência, los ojos y la mirada” (TRIGO, 1993, p. 270). A descrição da boca, ou sua variante *bocha*, é pouco recorrente. Ela é qualificada como bela e de tamanho pequeno, acompanhando a harmonia das outras partes do rosto. Na boca, os dentes são descritos como brancos – único adjetivo utilizado para qualificá-los (TRIGO, 1993, p. 271). Para amplificar a ideia de branquidão, os dentes são comparados com a prata ou com o cristal, como é possível perceber em dois trechos sublinhados por Trigo: “[...] blancas dens,/plus blancas qu’esmeratz argens” (A. de Marueilh, p. 95-96 apud TRIGO, 1993, p. 271) e “[...] las dens de cristau” (B. de Born, p. 34 apud TRIGO, 1993, p. 271). Trigo identifica nesses poemas, também, a descrição da garganta, que, assim como os dentes, é qualificada como branca, sendo comparada à neve para realçar a sua brancura (TRIGO, 1993, p. 273). Segundo a pesquisadora, nesses poemas não é possível encontrar individualização, pois os retratos se referem a todas as damas, isto é, não diz respeito a um indivíduo empírico, mas é construção poética de um tipo. Nas palavras da autora:

Esta uniformidade estructural es una característica própria de la literatura medieval, de la que se ha dicho que es una <<poesía formal>>, <<una poesía de lugares comunes>>, sin que en estos calificativos haya una intención peyorativa. Los trovadores trabajan con un material que les es dado y su originalidade consiste en darle una forma particular, introduciendo ciertas variaciones en el mismo (TRIGO, 1993, p. 275).

Um fato que não podemos deixar de levar em consideração é que a descrição desenvolvida nos tratados poéticos e aplicada nos poemas visa emular o retrato pictórico, o que vincula o retrato poético ao contexto histórico-artístico que resulta na “glória do retrato”, isto é, o desenvolvimento da representação da figura humana desde o primeiro Renascimento até a sua plena autonomia como gênero da pintura no século XVI (CARNEIRO, 2015, p. 175). Nessa perspectiva, esse procedimento está inserido na relação entre palavra e imagem, ou seja, entre poesia e pintura<sup>198</sup>; essa incorpora tópicos

---

<sup>198</sup> Sarissa Carneiro salienta que a relação entre pintura e poesia é recorrente no campo da arte, por exemplo, “El retrato de la amada o del amado, llevado en el pecho en medallón o cuidadosamente guardado para su contemplación privada en momentos de ausencia, se complementaba con el poema que declinaba distintos tópicos de la poesía amorosa y reflexionaba sobre los límites de la representación pictórica. La conmemoración visual de personas poderosas en retratos de estado, en tablonés de festejos

próprios da poesia e aquela, por seu turno, usa os recursos visualizantes da linguagem<sup>199</sup>. As descrições apresentadas por Francesco Petrarca no seu *Canzoniere* são um bom exemplo da relação famosa e canônica entre pintura e poesia, ou melhor, elas indicam que há uma relação entre os artistas, já que o processo criador das artes é alimentado pelos diferentes modos de imitação, como é possível perceber na relação entre Petrarca e a escola retratística avignonense dos irmãos Linburg, Stefani da Colonna, Michelino da Besozzo e Gentile, entre outros (MANERO SOROLLA, 2005, p. 248). Ademais, no *Canzoniere* estão incluídos dois sonetos escritos por Petrarca, referentes ao retrato de Laura pintado por Simone Martini, que, segundo Carneiro, estão relacionados com a origem moderna do retrato poético (CARNEIRO, 2015, p. 176). Ao celebrar a beleza de Laura, Petrarca usa metáforas que relacionam as partes do corpo com elementos da natureza e tópicos recorrentes na tradição lírica, com a finalidade de amplificar a beleza da amada e produzir efeitos pictóricos por meio da cor e da vividez das analogias. Nos retratos petrarquistas há uma “redução” da descrição, focando nas partes do rosto, como os cabelos, os olhos, a frente, as bochechas e a boca (MANERO SOROLLA, 2005, p. 249)<sup>200</sup>; provavelmente, devido à forma poética na qual o retrato poético se desenvolve, isto é, o soneto. Assim, como aponta Manero Sorolla,

El retrato petrarquista, *ab initio*, agrupaba, de una manera flexible, pero con cierta y lógica delimitación, un número variable de metáforas o comparaciones para cada una de las partes anatómicas del cuerpo femenino: al cabello le correspondía el oro, el sol, el ámbar, los topacios; al rostro, la nieve y las rosas, el lirio y la azucena; a la frente, el cristal; a los ojos, los zafiros y la esmeralda; a la boca, el rubí o el coral; al cuello, el marfil; al pecho, el mármol. La correlación retórica desplegada en los versos de un poema, un soneto preferentemente, marco acostumbrado del retrato canónico breve, era perfecta y

---

públicos u otras formas artísticas, requerían la celebración poética a modo de encomio, con el indispensable panegírico moral” (CARNEIRO, 2015, p. 175).

<sup>199</sup> Nesse sentido, Manero Sorolla observa que: “El modelo del retrato estrictamente medieval se edificaba sobre el principio retórico de la enumeración de las partes anatómicas en sentido descendente de la cabeza a los pies. Los miembros más nobles, o sea, la parte superior hasta el busto, debía ser descrita, preferentemente, por medio de una metáfora suntuaria, bastante fija: flores, astros, piedras preciosas, que apuntaban a dos objetivos de carácter eminentemente pictórico: el color y el esplendor, reservándose para las otras partes del cuerpo inferiores, el nombre, el adjetivo epíteto y la perífrasis eufemística” (MANERO SOROLLA, 2005, p. 249).

<sup>200</sup> Conforme Manero Sorolla, “Sin embargo, este nuevo retrato petrarquista mantiene la parte desde siempre privilegiada junto al rostro: el busto; cuello y seno, forma preferente en la retratística de las artes figurativas de la antigüedad, sobre todo romana, en esculturas y medallones que Petrarca y sus sucesores más doctos, muchos de ellos coleccionistas o amigos de coleccionistas, conocían bien (Manero 1994). El canon, además, no sólo conserva sino enfatiza la presencia de la mano, la mayoría de las veces anatómicamente desarticulada y elemento importantísimo no sólo de seducción sino de expresión o en los casos más sutiles, elemento de seducción por su misma expresividad” (MANERO SOROLLA, 2005, p. 249).

unívoca: un término metafórico aludía a otro, y sólo a otro, y además delimitado término real (MANERO SOROLLA, 2005, p. 250).

Como se pode deprender da leitura do excerto acima, o retrato petrarquista ratifica os lugares-comuns do elogio de pessoa por meio de relações metafóricas entre as partes do corpo e elementos da Natureza, com o intuito de criar imagens ornamentadas de cor e vividez, produzindo diante dos olhos do leitor a amplificação engenhosa da dona. Com base nos estudos de Lina Bolzoni sobre o retrato poético italiano, Carneiro destaca que o modelo apresentado por Petrarca foi imitado e emulado nos séculos seguintes na Europa, sofrendo constantes variações. Segundo Carneiro, Bolzoni identifica alguns aspectos característicos da poesia petrarquista, aspectos esses que são resultado da imitação das autoridades, por exemplo, a evocação de um retrato anterior à escrita que não está ao alcance dos olhos do leitor; o retrato é celebrado como a preservação da imagem da mulher amada, representa a sua presença no coração do poeta e ao mesmo tempo denuncia a sua ausência; o retrato geralmente provoca um elogio triplo: celebra a beleza divina da mulher, o caráter extraordinário da pintura e a capacidade do pintor em retratar tamanha beleza; no retrato há uma relação entre pintor e poeta; entre outros (CARNEIRO, 2015, p. 178-179). Segundo a pesquisadora, esse modelo lírico de descrição da dona é largamente difundido na Europa<sup>201</sup> e, apesar de sofrer variações, ratifica os lugares-comuns de elogio de pessoa.

Analisando o modelo descritivo em alguns cancioneros do século XV – *Cancionero de Lope de Stúñiga*, *Cancionero de Roma*, *Cancionero de Baena* e *Cancionero de Palacio* –, Teresa Irastortza salienta que a beleza inigualável da dona, que engloba os hábitos físico, social e moral, é uma das características principais apresentada nos poemas (IRASTORTZA, 1986/1987, p. 194). A beleza física está intimamente ligada à beleza moral da dona e à sua classe social, já que o poeta não se enamora de qualquer bela, mas da beleza de mulheres nobres. Nesse sentido, Irastortza destaca que “La nobleza [...] es característica primordial a la hora de hacer un estudio sobre la belleza de la mujer” (IRASTORTZA, 1986/1987, p. 196). O pertencimento ou

---

<sup>201</sup> Ao analisar a poesia lírica de Cervantes, Sorolla ressalta que a língua petrarquista dominava a lírica espanhola e europeia. Segundo a autora, o poeta espanhol passou um tempo em Itália, onde, provavelmente, leu Petrarca em língua original. Nessa poesia, repetem-se os lugares-comuns de elogio da dona, isto é, a “descripción suntuaria centrada en los aspectos externos de la dama petrarquesca, con algunas incursiones en la caracterización interna, determinada igualmente por el estereotipo, ejemplificado en algunos derivados de la imaginería tradicionalmente llamada *petrose* en la crítica petrarquista, que, como el *mármol*, apuntan a un matiz psicológico: la dureza y frialdade de *madonna*” (SOROLLA, 1989, p. 760).



não da dona a um estamento nobiliário é fundamental para o seu processo de descrição nos cancioneros, pois quando nobre a dona é descrita de forma “idealizada”, já quando se refere à descrição de mulheres serranas, pastoras, etc. há abundância em pormenorizações físicas concretas, o que pode indicar que a dona torna-se mais acessível aos desejos do poeta pela sua classe social ou a sua moralidade (IRASTORTZA, 1986/1987, p. 196). Assim, a linguagem usada pelo poeta efetuará uma abstração social na qual é possível perceber que o homem se refere a uma dona que ocupa determinada posição na sociedade de corte. Como salienta a autora, é possível observar uma diferenciação de descrição tanto no nível léxico como na seleção de imagens para fazer comparações: “Las amadas podrán ser estrella, sol, luna, flor, pájaro. De las villanas dicen vergajo, carajo, postigo, cabalgadura” (IRASTORTZA, 1986/1987, p. 200). Para descrever as mulheres nobres, as metáforas quase nunca se referem a traços físicos concretos, mas sim à beleza em geral, uma descrição que objetiva antes de tudo exaltar a beleza ética da dona. As metáforas usadas para isso são elevadas, tendo como referentes os elementos do firmamento, isto é, elementos que são símbolos de elevação, o que torna a dona um ser elevado e distante, quase inatingível ao contato físico. Nela, na dona, ressalta-se a claridade, em oposição à obscuridade, não só do seu corpo, mas também do seu caráter, luz exterior que se refere à pureza e à castidade interior. Há também uma abundância de comparações entre a dona elogiada e as personagens mitológicas, com a finalidade de elevá-la pelo efeito de sublimação, o que a torna um ser quase divino. Nesse universo de exaltação, as metáforas que ornamentam a beleza feminina também são construídas por meio de comparação com pedras preciosas ou por meio de metáforas que se referem ao mundo vegetal. Esses tipos de metáforas se tornam tão recorrentes que os elementos da natureza passam a significar por analogia os aspectos físicos, por exemplo, rubi, cristal, flor, rosa, jasmim funcionam como sinônimo de beleza das partes do rosto da dona.

Apesar de reconhecer os lugares-comuns recorrentes na descrição lírica, a autora interpreta o uso de metáforas minerais e vegetais a partir de uma leitura anacrônica, apontando que elas: “Simbolizan por otra parte (lo que se subrava siempre como componente genuinamente femenino) la fragilidad de la mujer, su necesidad de protección, debida a su estado pasivo, vegetativo” (IRASTORTZA, 1986/1987, p. 202). Para Irastortza nessa poesia a mulher não tem voz própria, mas é apresentada como objeto de desejo do poeta, por meio da visão que ele tem dela. Por causa desse apagamento da voz feminina não seria possível saber a opinião das mulheres sobre esse

modelo imposto a elas<sup>202</sup>. Ao apresentar esse tipo de leitura, a autora particulariza os personagens apresentados no poema, acreditando que os textos são resultados de opiniões particulares, sendo assim, se as mulheres produzissem essa poesia, seria possível relatar os gostos individuais e, por que não, dizer se concordavam ou não com o modelo opressor. No entanto, se repararmos nos textos líricos produzidos pelas discretas mulheres nos mais variados períodos, por exemplo, Beatriz de Dia, Vittoria Colonna, Catalina Clara Ramírez de Guzmán, Violante do Céu, entre outras, é possível salientar que há um apagamento do indivíduo no processo de composição dos poemas, ou melhor, não é o “eu” psicológico que fala, mas sim a *persona* poética que segue os princípios retóricos e poéticos adequados ao gênero. Por esse motivo, a poetisa escreve seguindo aquilo que é autorizado pela tradição, a partir dos lugares-comuns de elogio desenvolvidos nos diversos tratados e poemas de autoridades antigas. Nesse sentido, o poema não é acesso ao pensamento do indivíduo, nesse caso, acesso à mente de uma mulher consciente dos seus direitos e dos padrões estéticos que a sociedade tenta impor sobre ela, mas é representação social de um período onde se concebe a dona somente da maneira que é representada, fora da realidade do retrato ela não existe.

No século XVI, os lugares-comuns do elogio e a tradição de descrição da dona são retomados na obra de grandes poetas que, imitando as autoridades antigas, se tornam modelo a ser seguido nos séculos posteriores, como Ludovico Ariosto, Luís de Camões, Francisco Sá de Miranda, António Ferreira, Diogo Bernardes, entre outros. Em língua portuguesa, vale a pena apontar alguns aspectos da obra de Camões, pois foi poeta de grande importância no processo de produção poética em Portugal – como informa Carvalho, “A historiografia da literatura portuguesa respalda largamente a obra do quinhentista Luís de Camões como síntese formadora da linguagem poética nacional” (CARVALHO, 2007, p. 142). Considerado o maior poeta da língua portuguesa, Camões produziu poemas líricos que seguem os lugares-comuns recorrentes na poesia descritiva da dona, herdada da longa tradição greco-latina, do cancionero medieval europeu e do *Dolce Stil Nuovo* de Petrarca. Isto é, a poesia lírica atribuída a Camões, assim como a heroica, emula autores antigos que se destacaram nos mais variados gêneros poéticos e atualiza as tópicos recorrentes na vasta tradição de descrição da beleza feminina. Ao

---

<sup>202</sup> Segundo a autora, “La escasez de mujeres que pueden y osan tomar la palabra hace difícil conocer la opinión que tuvieron del modelo bajo el que se las examinaba y por el que eran halagadas o denostadas. Según los pocos datos que se pueden obtener de estos cuatro cancioneros parece deducir-se, sin embargo, que las mujeres asumirían, interiorizarían esos modelos que desde fuera les eran impuestos” (IRASTORTZA, 1986/1987, p. 194).

emular de forma eficaz os modelos antigos, a poesia de Camões tornou-se também modelo imitativo, transmissora de modelos lógicos para a realização poética, como é notável na forte presença dos modelos camonianos na poesia seiscentista produzida em Portugal.

A primeira edição<sup>203</sup> da poesia lírica de Luís de Camões, intitulada *Rhithmas de Luis de Camões, Divididas em Cinco Partes, Dirigidas ao Muito Ilustre Senhor D. Gonçalo Coutinho*, foi publicada em 1595, período em que as obras poéticas não épicas começavam a ser publicadas em Portugal, o que inclui a lírica amorosa de Camões e a dos seus contemporâneos, como Diogo Bernardes e Francisco de Sá de Miranda, por exemplo. É importante ressaltar que no início do século XVI a poesia lírica dos contemporâneos de Camões era conhecida apenas por meio dos manuscritos, já que a poesia profana não era permitida pela Santa Inquisição, por razão dos seus temas que poderiam causar prejuízo às consciências, assim, a edição de 1595 da lírica camoniana, juntamente com as *Obras do Celebrado Lusitano, o Doutor Francisco de Sá de Miranda*, também publicada no mesmo ano, constitui um marco na história da poesia portuguesa quinhentista (HUE, 2011, p. 857). No contexto católico do século XVI, os livros publicados deviam ser proveitosos à doutrina dos leitores, estimulando-os à devoção, por conseguinte desde a introdução da imprensa em Portugal há uma predominância na publicação de livros com temas sacros ou relacionados à Igreja (HUE, 2011, p. 858). No entanto, em 1595, as obras poéticas profanas começam a ser publicadas em Portugal sob a proteção do rei Filipe II<sup>204</sup>. Mesmo contendo todos os tipos de amores profanos, a lírica camoniana foi aprovada pela Santa Inquisição, como se pode constatar na licença do frei Manuel Coelho, onde se afirma que nela não há nada de contrário à santa fé católica e aos bons costumes, “reconhecendo que a poesia tinha também a função de ‘deleitar’ e não apenas a de edificar e ser proveitosa para a moral cristã” (HUE, 2009, p. 90)<sup>205</sup>. A importância dos poemas camonianos para o

---

<sup>203</sup> Essa primeira edição, como nos informa Vanda Anastácio, foi resultado de “uma cooperação entre Manoel de Lyra, um impressor, e Estêvão Lopes, um livreiro que, como testemunha o rosto do volume, financiou a obra (*à custa de*)” (ANASTÁCIO, 2010, p. 65).

<sup>204</sup> De acordo com Sheila Hue, o “vigoroso movimento de impressão da poesia portuguesa quinhentista parece ter contado com o apoio de Filipe II, visto que as licenças da Inquisição para estas obras registram que os livros foram encaminhados para a revisão a pedido do rei (<<Vi por mandado de sua A. o livro intitulado [...]>>), diversamente do que registra a maior parte das licenças concedidas no século XVI, nas quais o pedido habitualmente é feito pelo inquisidor-geral ou por outras altas figuras da Igreja” (HUE, 2011, p. 858).

<sup>205</sup> Frei Manuel Coelho aponta que os vocábulos pagãos que aparecem na obra, como “Deoses”, “Fado”, “Fortuna” e outros semelhantes, não causam nenhum dano às consciências, pois também na bíblia há

resgate e afirmação da cultura poética em Portugal fica evidente na epístola dedicatória a D. Gonçalo Coutinho<sup>206</sup> contida na primeira edição das *Rhythmas*; nela, Estevão Lopes, livreiro que custeou a obra, escreve uma espécie de manifesto a favor da poesia portuguesa e apresenta Camões como “o príncipe dos poetas portugueses, sua poesia, “alta e excelente”, prova da excelência da língua portuguesa” (HUE, 2009, p. 91). A obra do “Príncipe dos Poetas”, segundo o livreiro, apresenta um engenho admirável e uma agudeza nos conceitos que enlevam o encarecimento das razões. Essa grandeza poética é constatada também no poema laudatório de Francisco Lopez, no qual Camões é descrito como um pintor engenhoso e agudo que tem a capacidade de pintar os mais variados temas, por essa razão é coroado como príncipe do grande Parnaso, “Ou o Grego excelente, & soberano,/Ou Torcato tambem que em verso canta,/Ese não he Virgilio, Homero, ou Tasso.//E he como parece Lusitano,/He Luis de Camões, que o mundo espãta” (CAMÕES, 1595, s/p). A excelência do engenho de Camões se confirma no enorme êxito que a obra alcança, recebendo uma segunda edição, revista e aumentada, no ano de 1597 (HUE, 2011, p. 858)<sup>207</sup>, e outras mais no século seguinte, como a de 1607, reimpressa por Domingos Fernandes, e as várias edições da obra camoniana feitas pelas famílias Álvares e Craesbeek que, na competição comercial entre as impressoras, apresentavam novos textos aos leitores (ANASTÁCIO, 2010, p. 69).

Décadas mais tarde, na segunda metade do século XVII, Manuel Faria de Sousa apresenta uma edição anotada da lírica camoniana repleta de elogios ao grandioso engenho do poeta. No tópico “*Juizio destas Rimas*” das *Rimas Varias* (1685), Faria e Sousa louva o poeta português destacando que é coisa raríssima que os poetas consigam ser gloriosos nos vários assuntos e estilos quando se inclinam a outra matéria diferente daquela para qual tiveram particular espírito (FARIA E SOUSA, 1685, s/p). Por exemplo, os poemas heroicos de Homero são maiores do que os seus opúsculos; a

---

recorrência do vocábulo “deuses”, para se referir às divindades que não são verdadeiras, e “Fado” se admite na teologia, como se pode ver em São Tomás de Aquino (CAMÕES, 1595, s/p).

<sup>206</sup> D. Gonçalo Coutinho, fidalgo da casa de Marialva, foi responsável pelo resgate de Camões. O mecenas, conforme Sheila Hue, pode ter atuado de diversas maneiras como patrono das duas primeiras edições das rimas camonianas: “O fidalgo poderia ter-se encarregado do total ou de parte dos custos da impressão e do papel, assim como ter participado da compilação dos poemas. É possível, ainda, que tenha estabelecido as relações institucionais de forma a obter as licenças necessárias à impressão do livro” (HUE, 2011, p. 862).

<sup>207</sup> “A importância da publicação das *Rhythmas para a cultura portuguesa de sua época pode ser avaliada pelo conteúdo e pela extensão dos textos que apresentam o impresso. Se as Obras do Celebrado Lusitano, o Doutor Francisco de Sá de Miranda eram introduzidas por uma epístola dedicatória e dois poemas laudatórios, as *Rhythmas de Luis de Camões* vinham com epístola, seis poemas laudatórios e um prólogo ao leitor. As *Rhythmas* são a primeira edição da poesia camoniana a ser editada com um aparato paratextual convencionado para uma obra dessa envergadura, com já haviam feito, quinze anos antes, os espanhóis envolvidos nas duas traduções de 1580 d’*Os Lusíadas*” (HUE, 2011, p. 861).*

Bucólica, a Geórgica e a Eneida de Virgílio são muito maiores do que os seus Epigramas; as rimas de Virgílio são inferiores à sua Comédia; entre outros. No que diz respeito ao número métrico, Homero era duríssimo nos versos grandes, porém felicíssimo nos pequenos; já Geronimo Beniveni, grande poeta italiano, e Angelo Policiano foram excelentes nos versos grandes, Serafino foi melhor nos pequenos; de semelhante modo Francisco de Sá de Miranda foi excelente nos grandes e Diogo Bernardes nos pequenos; enfim, cada poeta foi excelente em uma matéria específica e numa forma específica de verso. Depois de apresentar a diferença entre vários autores, destacando no que cada um foi excelência em matéria de poesia, Faria e Sousa assevera que somente em Camões se vê juntas todas as glórias de Homero, Virgílio, Píndaro, Horácio, Plauto e de outras autoridades antigas que por mérito conseguiram fama: “y esto no es hiperbole, sino una verdad llanissima” (FARIA E SOUSA, 1685, s/p). Ao falar da poesia camoniana, o humanista aponta que:

En estas Rimas estan executados todos los estilos, y metros en que se escribe: y a todos se acomoda el Poeta de modo que parece nació particularmente para cada uno solo. El se vá transformando como un Proteo, conforme a los assuntos, y matérias: en lo grave haze tener a renda el sesso: en lo triste haze que gima quien le sabe leer: en lo alegre no ay enfrenar el contento: en lo amoroso pueden servir de flechas a Cupido sus pensamientos, sus regalos, sus ternuras, sus galanterias, sus finezas, y sus afectos totalmente invencibles. Lo facil, lo alto, lo suave, lo culto, y lo próprio com que se explica, y dize quanto intenta dezir, es indezible: y el logar esto junto viene a ser toda la dificultad de la Poesia (FARIA E SOUSA, 1685, s/p).

Essa variedade da obra camoniana está fundada na imitação dos antigos e, como afirma o comentador, nela se encontram os mais variados gêneros executados com excelência. Nesse jardim vário de flores poéticas, pode-se destacar a técnica retratística usada por Camões, salientando que ele segue o modelo de descrição apresentado nos exercícios retóricos e nos tratados e aplica tópicos recorrentes na tradição da poesia lírica. Dessa forma, ao analisar os sonetos líricos, é possível perceber que a imagem da dona é concebida de forma descendente e o elogio é feito por meio de metáforas que constroem analogias entre as partes do corpo e elementos da natureza. Nesse sentido, quando fala dos cabelos, apresenta-os tendo como predicado de beleza a cor dourada, como podemos ver nos versos “Já a rôxa e branca Aurora destoucava/Os seus cabelos de ouro delicados,/E das flores os campos esmaltados/Com crystallino orvalho

borrifava” (CAMÕES, 1912, p. 59) e “Esses cabelos louros e escolhidos,/Que o sêr ao aureo sol estão tirando;/Esse ar imenso, adonde naufragando/Estão continuamente os meus sentidos” (CAMÕES, 1912, p. 100). A cor dos cabelos é amplificada no seu brilho mais intenso, o que faz com que eles possam competir com o sol, causando inveja no astro rei pela intensa cor e brilho: “O cabelo, que inveja ao sol fazia,/Porque fazia o seu menos dourado” (CAMÕES, 1912, p. 142). Em outro soneto, Camões ressalta que o sol sente inveja dos cabelos de Luiza, pois são brilhantes no seu dourado: “Luiza, son tan rubios tus cabellos/Que el sol por solo vellos se detiene,/La quiere por mas perder que no perdellos” (CAMÕES, 1912, p. 178). Na obra camonianiana, o lugar-comum do cabelo dourado também é usado quando se descreve os cabelos dos deuses, como é possível constatar na Elegia XX, quando se descreve o deus da poesia: “Apollo sobre os montes derramava/Seus dourados cabellos, que faziam/Ao triste inda mais triste do qu’estava” (CAMÕES, 1912, p. 270). Os personagens dos mitos antigos também possuem cabelos loiros, como é o caso da famosa Galatea, descrita na Égloga VII da seguinte forma: “E em quanto Galatea ao manso vento/Solta os cabellos louros da cabeça” (CAMÕES, 1912, p. 375), ou ainda na Égloga XII, quando o interlocutor Delio declara: “Quando a minha Learda desencolhe/Os seus cabelos de ouro, longo, ondado,/O sol, de pura inveja, se recolhe,/Corrido de se vêr menos dourado” (CAMÕES, 1912, p. 421). Na descrição do rosto, o poeta pinta a dona com as cores da Primavera, ratificando a tópica comum da poesia descritiva do rosto em flores, como acontece no soneto “Está-se a Primavera trasladando” no qual Camões declama: “Está-se a Primavera trasladando/Em vossa vista deleitosa e honesta,/Nas bellas faces, e na boca e testa,/Cecens, rosas, e cravos debuxando” (CAMÕES, 1912, p. 34). Dessa forma, o rosto angelical da dona é descrito metaforicamente como jardim repleto de rosas, “Do bello rosto as rosas, por quem mouro” (CAMÕES, 1912, p. 130), e, por ser estação da primavera, é lugar da deusa Flora. Ao recorrer à metáfora primaveril, o poeta apresenta os predicados de beleza do rosto da dona, isto é, a branquidão com pigmentação vermelha, normalmente na região das bochechas, como se vê nos versos “O rosto onde com lustre desusado/Purpurea rosa sobre neve ardia” (CAMÕES, 1912, p. 142) e também: “Mil vezes se move meu pensamento/A louvar o branco rosto crystalino” (CAMÕES, 1912, p. 199). Quando descreve a região dos olhos, as sobrancelhas são semelhantes a arcos que servem de suporte para o Cupido lançar suas flechas de amor: “Das delicadas sombrancelhas pretas,/Os arcos com que fere amor tomou” (CAMÕES, 1595, p. 22) e o olho é metaforicamente comparado ao sol, pois por causa da beleza e

claridade compete com o astro rei: “Vossos olhos, Senhora, que competem/Com o sol em belleza e claridade,/Enchem os meus de tal suavidade,/Que em lagrimas de vêl-os se derretem” (CAMÕES, 1912, p. 53). Os olhos também são como setas lançadas no amante pelo deus Cupido, completando a metáfora que apresenta a sobranceira como arcos: “As setas traz nos olhos, com que tira./Ó Pastores! fugi, que a todos mata,/Senão a mim, que de matar-me vivo” (CAMÕES, 1912, p. 30). Em outro soneto que faz alusão a ninfas mitológicas, Camões ressalta que: “Dryades, que com seta sempre andais/Os fugitivos cervos derribando,/Outros olhos vereis, que triumphando/Derribam corações, que valem mais” (CAMÕES, 1912, p. 48). A cor verde dos olhos também é realçada: “Olhos, onde tem feito tal mistura/Em Crystal puro o negro marchetado,/Que vemos já no verde delicado/Não esperança, mas inveja escura” (CAMÕES, 1912, p. 85). Além disso, os olhos são descritos como formosos e brilhantes: “Formosos olhos, que cuidado dais/A mesma luz do sol mais clara e pura” (CAMÕES, 1912, p. 168). Na parte da boca, os adjetivos que realçam a beleza são a vermelhidão e a brevidade, bem como os dentes brancos que nela há. Assim, podemos encontrar sonetos como: “Do está la roxa boca y adornada/Com dientes que de nieve parecian?” (CAMÕES, 1912, p. 178). Ou então a boca da dona é descrita com sorriso que encanta, reflexo da alegria interior: “Que milagres d’amor, farei que vejam!/Direi os olhos bellos, bôca e riso,/Mil partes, que outras damas ter desejam” (CAMÕES, 1912, p. 229); ou ainda “Não vês, que me foge a alma e que m’engeita,/Buscando em hum só riso d’essa boca [...]”(CAMÕES, 1912, p. 390). Esse riso é “hum riso brando e honesto” (CAMÕES, 1912, p. 37). Em outro soneto, os lugares-comuns que compõem a beleza da boca aparecem juntos, ressaltando a vermelhidão dos lábios e a branquidão dos dentes: “El lábio es un robi no posseido,/Los blancos dientes son de perla pura” (CAMÕES, 1912, p. 182). Ratificando os lugares-comuns da descrição lírica, a garganta tem como predicado de beleza a branquidão, por isso é descrita como de “alabastro”, “por donde com yedra/Las venas son de azul mui rutilante” (CAMÕES, 1912, p. 182). Quando descreve as mãos, o poeta recorre ao predicado de beleza que as qualificam, isto é, a cor branca: “A branca mão, o corpo bem talhado” (CAMÕES, 1912, p. 142); “Das crystalinas mãos a neve pura” (CAMÕES, 1912, p. 229). Essas tópicas aparecem reunidas em sonetos<sup>208</sup> como “De

---

<sup>208</sup> Em outro soneto, “De piedra, de metal, de cosa dura”, o poeta também apresenta as partes do corpo da dona comparando-as com elementos da natureza: “De piedra, de metal, de cosa dura,/El alma, dura nympha, os ha vestido,/Pues el cabello es oro endurecido,/Y marmol es la frente en u blancura./Los ojos, esmeralda verde escura,/Granata las mexillas, no fingido/El labio es un robi no posseido,/Los blancos dientes son de perla pura./La mano de marfil, y la garganta/De alabastro, por donde con yedra/Las venas

quantas graças tinha a natureza”, no qual temos uma visão mais ampla do processo retratístico de Camões, pois nele se apresenta a descrição das partes do corpo da dona comparando-as com metais preciosos e outros elementos da natureza:

De quantas graças tinha a natureza  
 Fez hum bello e riquissimo thesouro;  
 E com rubis e rosas, neve e ouro,  
 Formou sublime e angélica belleza.

Poz na boca os rubis, e na pureza  
 Do bello rosto as rosas, por quem mouro;  
 No cabello o valor do metal louro;  
 No peito a neve, em que a alma tenho accessa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,  
 E fez d’elles hum sol, onde se apura  
 A luz mais clara que a do claro dia.

Enfim, Senhora em vossa compostura,  
 Ella a apurar chegou quanto sabia  
 De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura  
 (CAMÕES, 1912, p. 130).

No soneto o poeta aponta que das graças da natureza se fez um belo tesouro, ou seja, algo que reúne em si todas as riquezas. Esse tesouro é composto dos materiais com que os poetas descrevem as belezas mais raras: rubis, rosas, neve e ouro; elementos da natureza que juntos formam a “sublime e angélica belleza”. Depois de apresentar os materiais, o poeta coloca cada um no seu devido lugar de acordo com a tradição descritiva da dona, assim, a boca é rubi; o rosto é rosa; o cabelo é ouro; o peito é neve e o olho é sol; enfim, cada parte do corpo da dona está composta pelos diferentes elementos: “De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura”.

Com base nos sonetos amorosos e no texto de Manuel Faria e Sousa, é possível destacar que os poemas camonianos estão inseridos na tradição lírica que atualiza as tópicas de elogio de pessoa e os preceitos das retóricas antigas. Ao imitar as autoridades antigas nos seus aspectos mais excelentes, Camões alcança um efeito semelhante ou os supera nos novos poemas produzidos, tornando-se também autoridade no gênero lírico. Convém acrescentar ainda que grande parte dos retratos camonianos, e da lírica do século XVI, apresenta o cânon curto petrarquista e segue, predominantemente, uma redução, “centrando el interés de la *descriptio* en las partes del rostro consideradas

---

son de azul mui rutilante./Mas lo que mas en toda vós me espanta,/Es ver que, porque todo fuese piedra;/Teneis el coraçõ como diamante” (CAMÕES, 1912, p. 182).



estéticamente nobles” (MANERO SOROLLA, 2005, p. 249). Conforme Manero Sorolla, o cânon petrarquista, curto e seletivo, teve a virtude de organizar melhor o esquema de descrição medieval, excessivamente extenso e complexo, nutrindo-se dele para estabelecer um modelo que atendesse a forma poética mais usada, o soneto. Assim, inserido na tradição petrarquista de descrição da dona, o retrato poético praticado no século XVI continuou sendo:

[...] una descripción geminada de la antigua loa, la *laude* petrarquista, una de las piezas clave de la *dispositivo* de otro canon mayor y superpuesto, el que fija el propio *Canzoniere*, y mantuvo además el ideal estético cifrado en el esplendor y el color, variando con ello, eso sí, las proporciones y, por lo tanto, diversificando también, por ahí, el canon retratístico correspondiente. En general, se intensificó la luz y su imagería, acorde el petrarquismo con los ideales estéticos renascentistas, concretamente neoplatónicos, pero se selecciono delicadamente el color, insistiendo, preferentemente, casi de manera única, en el blanco que, con mucho, domina por corresponder, aun en canon breve, al mayor espacio anatómico descrito (cara, cuello, pecho), seguido de cerca por el amarillo (el oro del cabello abundante y preponderantemente suelto) y, de lejos, por el rojo y el rosa de labios y mejillas, potenciando el contraste en el verso, más que la variante de matiz. Muy pocos toques de viola y azul; y ele verde, si lo hay, corresponde al paisaje, que puede ser emblemático, cuando el retrato emerge de la pastoral o se funde en ella (MANERO SOROLLA, 2005, p. 250).

No entanto, a pragmática descritiva petrarquista sofre algumas variações, principalmente durante o século XVII<sup>209</sup>, pois os poetas começam a descrever retratos de corpo inteiro, não focando apenas no rosto da amada – prática essa que acompanha a evolução do retrato pictórico. Dessa forma, se no retrato petrarquista há um foco no rosto, acomodando-se perfeitamente ao espaço do soneto para descrever a beleza da dona, o “novo” retrato, mesmo recorrendo aos cânones tradicionais, apresenta uma descrição mais ampla e detalhada, optando por estruturas mais largas, como a Canção, o Romance, a Silva, entre outras (MANERO SOROLLA, 2005, p. 257-258). Nesses retratos, a acumulação de comparações, metáforas e alusões mitológicas amplificam a

---

<sup>209</sup> Segundo Grigera: “El retrato físico de la mujer, hecho en forma descendente, sobrevivió hasta fines del XVI en la poesía – todos recordamos el soneto de Garcilaso <<En tanto que de rosa y azucena>> y otros similares de Góngora y de Quevedo – pero a principios del XVII las cosas van cambiando: los grandes poetas, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo, por solo citar estos cuatro, empiezan a satirizar el retrato ideal femenino, es decir, a crear retratos burlescos, en prosa y verso, o a presentar la belleza ideal con cabello negro, no rubio, y ojos oscuros” (GRIGERA, 2005, p. 106). No entanto, é importante lembrar que na verdade não há um desaparecimento do retrato petrarquista na poesia do século XVII, o que há é uma variação das tópicas clássicas e do modelo apresentado, porém há ainda a imitação de modelos retóricos e poéticos prescritos nos tratados de retórica e poética.

beleza da dona, apresentada de forma una por seus elementos compositivos que, como processo de notação, manifestam os signos aristocráticos do caráter representado, manifestando assim a beleza, a virtude, a nobreza e a riqueza da dona – princípios básicos das qualidades da retratada. Dessa forma, a beleza física das partes é manifestação da perfeição moral da dama, apresentação da sua virtude e da sua classe social. Nesse sentido, Manero Sorolla<sup>210</sup> aponta que,

La representación de la dama, modélica, resume los encantos físicos y espirituales de la bella: rubia, blanca, grácil, desvaneciente, con ojos de zafiro y Dulce y armoniosa voz: insisten mucho los tratados de amor en sus efectos mágico-eróticos (Castiglione 1967: VIII, 347); el encanto de la sonrisa como mejor expresión de las profundidades anímicas (Manero 1982: 297-309), la gracia del porte, la elegancia majestuosa y mesurada de los andares [...]; en fin, la honestidade de una alma no sólo bella sino bellísima, precisamente por su virtud (MANERO SOROLLA, 2005, p. 258).

Em cada época, funda-se um sistema paradigmático de classificação para descrever a figura humana segundo a seleção e a esquematização dos lugares de descrição apropriados, com o intuito de estabelecer um sistema que contemple a complexidade da percepção da imagem reduzida a uma descrição sintática. Nesse viés, Maria Caterina Ruta aponta que na cultura dominante na Europa e Espanha no final do século XVI e começo do XVII o neoplatonismo triunfa: “tan fuertemente arraigado en el patrarquismo, pero se afirma también el aristotelismo a través de los numerosos comentarios y refundiciones de la *Poética* de Aristóteles” (RUTA, 1995, p. 498). Esse modelo cultural, segundo a autora, considera que a beleza feminina está estreitamente relacionada às virtudes apreciadas no modelo de “mulher ideal”, isto é, a honestidade, o recato e a descrição. Conforme Ruta, o modelo da mulher bela se forma na Idade Média e alcança a sua definição na poesia de Petrarca. Esse modelo prescreve que a posição elevada da dona, indício de toda finura e elegância, seja manifestada por meio das metáforas agudas que relacionam as partes do corpo com elementos do mundo natural,

---

<sup>210</sup> A autora afirma que: “El paradigma ilustrativo y ejemplar del retrato de la dama que nos ofrece la estética renacentista con su *effictio* y *notatio* desborda ampliamente en vigencia el siglo XVI y sobrepasa la concreción de un pretendido modelo real para convertirse en la síntesis de los signos de la belleza femenina y en la expresión de la idea misma de belleza. Poéticamente individualizada en las Floris, Lisis, Cloris de nuestros poetas con sus *senhals* o sus nombres bucólicos, heredados de la tradición literaria antigua que aparta a las féminas descritas, al nombrarlas, de la realidad misma, los retratos que se asientan en los cánones descritos participan del ideal de belleza que edificó el clasicismo italianizante en nuestras letras del denominador común de los modelos seleccionados como los más bellos, descollante siempre el del propio Petrarca, a los que se acomoda la imitación ecléctica del poeta” (MANERO SOROLLA, 2005, p. 259).

produzindo uma equação de corte platônico entre beleza e bondade<sup>211</sup>. Além do neoplatonismo, a técnica do retrato nos séculos XVI e XVII é influenciada também pela ideia de que a pintura e a poesia são artes irmãs, tópica repetida por muitos poetas, pintores e teóricos da arte durante os períodos “renascentista” e “barroco”, com base na tópica de Horácio, “*ut pictura poesis*”, e na definição de Simónides de Ceos, “*picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem*”, o que proporcionou um grande prestígio ao tema (WALTHAUS, 1996, p. 1661)<sup>212</sup>. De acordo com Maricel Ortiñá, a relação entre pintura e poesia nem sempre foi concebida dessa forma, já que na Antiguidade Clássica aquela estava no mesmo nível dos trabalhos artesanais, por isso não era entendida como uma arte liberal, semelhante à poesia. Tentando explicar o processo que levou a dignificação da arte da pintura no Renascimento, Ortiñá aponta que:

[...] pintores y tradadistas de arte buscaron el ennoblecimiento de la Pintura a través de la analogía con la Poesía, aferrándose precisamente a las alusiones pictóricas que aparecen en la *Poetica* de Aristóteles y el *Ars poética* de Horacio. Fue ésta una estrategia acertada, aunque para ello tuvieron que forzarse ciertas lecturas, puesto que en esas obras las referencias a la pintura eran simples ejemplos comparativos, y en ningún momento pretendieron Aristóteles ni Horacio llegar a identificar ambas artes como se hizo en el Renacimiento (ORTIÑÁ, 1996, p. 155).

Com efeito, no século XVII vários foram os tratadistas que tentaram sistematizar as semelhanças entre poesia e pintura, por isso em muitas situações referiam-se aos poetas como pintores e vários escritores desse período exerciam ambas as artes. Essa discussão atravessa os séculos XVI e XVII e pode ser encontrada nas diversas preceptivas pictóricas e poéticas, por exemplo, no tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida, *Poesia e Pintura ou Pintura e poesia*, redigido por volta de 1633. Nesse

<sup>211</sup> Quando se fala de “gênero demonstrativo”, de “Canon” ou de “Blasón”, deve se sublinhar sempre “su carência de totalidad, elemento, éste último, exigido por la teoría neoplatónica de la armonía, en favor de la enumeración de las partes, comparadas de ordinário con objetos preciosos y elementos de la naturaleza” (RUTA, 1995, p. 499).

<sup>212</sup> Rina Walthaus destaca ainda que “[...] el topos de *Deus artifex* o *Deus pictor*, el cual cuenta con autoridades clásicas y cristianas y fue alegado a menudo para probar la nobleza de la pintura como arte liberal” (WALTHAUS, 1996, p. 1661-1662) também tornou o tema relevante. Na mesma linha de raciocínio, Maricel Ortiñá destaca que “junto al *ut pictura poesis* horaciano, otros tópicos similares vinieron a instalarse en el panorama literario del Barroco, como el de la *muta poesis* y la *pictura loquens* (poesía muda y pintura que habla), generado a partir del aforismo que Plutarco atribuía a Simónides de Ceos; el del *Deus artifex* o *Deus pictor*, que equiparaba la obra divina con la artística; e igualmente el del *poeta pintor de los oídos*, y el *pintor poeta de los ojos*” (ORTIÑÁ, 1996, p. 156).

contexto artístico, os poemas do gênero retrato pressupõem a aproximação entre a técnica pictórica do retrato e a poética da descrição, ao descrever os traços físicos dos personagens. Nessa perspectiva, podemos citar o estudo de Maricel Ortiñá sobre a obra de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, no qual identifica um esquema estrutural nos retratos produzidos pela poetisa espanhola: “la *descriptio* propriamente dicha va precedida de un encabezamiento que presenta explícitamente el poema como ‘pintura’, y termina con un colofón que enlaza de alguna manera con esa parte inicial” (ORTIÑÁ, 1996, p. 157). Por meio da técnica descritiva, Ramírez de Guzmán cria a ilusão de um retrato anterior à escrita, que seria o modelo para o poema que será composto, no entanto, é sabido que o modelo empírico não existe, mas sim um modelo autorizado pela tradição no qual se busca as “tintas” para retratar. Buscando sempre a relação entre poesia e pintura, o vocabulário apresentado nos poemas estabelece relações entre os recursos usados pelos poetas e pelos pintores: pluma e pincel, pintar e escrever, tinta e palavras; comparações com Apeles, etc. (ORTIÑÁ, 1996, p. 159).

Nos poemas analisados, Ortiñá observa que a descrição do modelo segue uma direção vertical e descendente, apresentando uma ordem fixa: “cabello, frente, cejas, ojos, nariz, mejillas, boca, cuello, talle, manos y pies, orden que responde perfectamente a la estructura tradicional del retrato literario” (ORTIÑÁ, 1996, p. 161). Ademais, o pesquisador identifica na técnica retratística de Catalina Clara Ramírez de Guzmán o uso de lugares-comuns para descrever a beleza feminina, principalmente os baseados no cânon petrarquista. Dessa forma, a poeta imita as autoridades líricas, atualizando em seus poemas as tópicas recorrentes para descrição da dona: “las metáforas del cabello tienen como referentes naturales el sol, el mar, y en el habitual compendio de metales nobles y piedras preciosas, el oro y el azabache” (ORTIÑÁ, 1996, p. 161); quando descreve o rosto realça-se a brancura: “De tu frente vasallas/las azucenas,/coronada de rayos/la juran reina” (CATALINA CLARA, p. 98 apud ORTIÑÁ, 1996, p. 162); na descrição das sobrancelhas é a forma que determina a seleção metafórica, comparando-as a meia-lua ou arcos; os olhos são descritos como depositários da beleza e encantam os amantes; do nariz realça-se a brancura e das bochechas o branco misturado ao vermelho; a boca é descrita como pequena e vermelha; o colo da dona é elogiado pela claridade, prescrevendo que o talhe devia ser “largo y airoso” e a cintura “estrecha”; as mãos devem ser brancas e, por fim, o pés breves, descritos em muitos poemas como “puntos”, termo recorrente para realçar o tamanho dos pés (ORTIÑÁ, 1996, p. 163).

No estudo intitulado “*Catalina Clara Ramírez de Guzmán, la retratista de Llerena*”, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes identifica uma estrutura tripla nos retratos da poetisa do *Siglo de Oro*, a saber: os primeiros versos tendem a captar a benevolência do leitor, apresentando o personagem com sua exagerada beleza, assim, a poeta “avisa al lector-espectador de las dificultades que su humano pincel encuentra para describir la belleza divina de la retratada” (FUENTES, 2012, p. 119); em seguida, há uma descrição detalhada das partes do corpo, descrevendo sobre um eixo vertical os traços da dona; por fim, os versos últimos encerram o retrato e se desculgam pela dificuldade encontrada pela pluma em competir com tamanha formosura retratada (FUENTES, 2012, p. 116-117). Assim como apontado por Maricel Ortiñá, Fuentes ressalta que nos versos iniciais dos retratos há uma escolha semântica que relaciona o poema com a pintura, apelando para o sentido visual, para que o leitor não se atente somente ao ato de ler, mas também para a imagem pictórica, o que implica na crença do quadro anterior à escrita, assim, ao percorrer as linhas que compõem o retrato escrito o leitor também percorrerá com os olhos da imaginação o quadro imaginariamente pictórico. Apesar das importantes contribuições, do estudo de Fuentes se deve evitar o erro de ler os retratos como referentes imediatos dos familiares e amigos de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, por exemplo, atribuí-los as suas irmãs Beatriz, Ana Rosalea, conhecida como Anarda, e Antonia Manuela. É importante ratificar que esses retratos são compostos por meio da atualização de lugares-comuns do elogio de pessoa, portanto, não são descrições exatas de seres empíricos, assim, mesmo particularizados pelo adicionamento do nome, colocado depois da confecção do poema, eles não podem ser usados para restituir os traços exatos de indivíduos do período, pois ao tirar o nome que particulariza o poema perceberemos que o retrato pode pertencer a qualquer dama, porque é feito com tópicos recorrentes na poesia lírica.

De acordo com Fuentes, nos retratos de Ramírez de Guzmán a beleza das partes do corpo da dona é amplificada por meio de metáforas que estabelecem relações entre elas e os elementos da natureza, aquelas sempre superam esses em beleza e virtude. Quando elenca as partes do corpo, Miguel Fuentes apresenta um dado importante na obra de Ramírez Guzmán, a saber, algumas variações nas “tintas”, por exemplo, ao descrever o cabelo da dama, diferente da lírica petrarquista, a poeta os apresenta em um dos poemas como negros, porém, a relação com as ondas é preservada, pois são “negras ondas” (FUENTES, 2012, p. 120). Apesar de apresentar um traço particularizado das donas espanholas de sua época, ou seja, terem o cabelo negro, a poetisa apresenta em

vários poemas o ideal de beleza feminina comum na poesia lírica, isto é, a dona de cabelos loiros. Essa variação também ocorre na descrição dos olhos em alguns poemas, pois apresentados como negros; porém, assim como ocorre com o cabelo, em outros retratos eles seguem o padrão de beleza formal da época, isto é, olhos de cor verde, comparados às esmeraldas. Nas outras partes do corpo não há variação, assim, seguem os lugares-comuns recorrentes na descrição lírica: o rosto branco<sup>213</sup>; as sobrancelhas arcos, meia-lua ou cometas; o nariz pequeno e branco; as bochechas brancas e vermelhas<sup>214</sup>; a boca breve, cheirosa e vermelha; os dentes brancos, por isso pérolas; a garganta cristal, serra nevada; as mãos brancas<sup>215</sup>; pés pequenos<sup>216</sup>. Finalizando o retrato, a poeta se desculpa com o público, confessando sua incapacidade para descrever tamanha formosura do modelo que: “tan alta en perfección que ni siquiera la alcanzarían los brochazos del célebre pintor Apeles” (FUENTES, 2012, p. 128). Esse recurso poético faz com que o público se aproprie da composição e julgue se o procedimento empregado no retrato alcançou êxito, ou melhor, se os lugares-comuns foram devidamente empregados, resultando numa pintura harmônica repleta de beleza e cores.

Em face das considerações até então apresentadas, é possível inferir que a técnica do retrato poético não é fruto de um período estático, ou resultado dos anseios de um indivíduo inserido num determinado contexto social, mas é resultado de uma longa tradição descritiva e das diversas apropriações dela pelos diferentes autores. Há de se destacar, portanto, que os retratos inseridos na *Fênix Renascida*, ou nas diversas compilações de poesia seiscentista, estão inseridos na tradição poética que tem por base a imitação das autoridades antigas e os preceitos retóricos e poéticos contidos nos mais variados tratados. À vista disso, é possível salientar, grosso modo, que na técnica

---

<sup>213</sup> De acordo com Miguel Fuentes, “la frente blanca de la retratada se compara fundamentalmente con las flores y, en concreto, la que más se repite para competir con ella y salir siempre vencida en la comparación es la blancura de la “azucena” (XXIII, XXVIII y XLIX), símbolo también de la pureza [...]. Inevitablemente, la blancura de la frente arrastra tras sí otros términos poéticos estrechamente relacionados con ella, como “clara”, “cristalina”, “transparente” (I, v. 25), bien “limpia y escombrada” (II, v. 27) o, simplemente, “bella” (XXII, v. 14)” (FUENTES, 2012, p. 121).

<sup>214</sup> Nesse sentido, Fuentes destaca que: “Como quiera que el color blanco alabastro simboliza el canon de belleza y era el atributo que encarnaba la imagen de la dama de alta condición social, las mejillas de las mujeres retratadas adquieren siempre ese color, al que inevitablemente se une también la presencia de unos rosetones rojos que manifiestan su candor y pureza. Rojo sobre blanco, las mejillas convidan al deseo amoroso en una mezcla de pasión y pureza virginal” (FUENTES, 2012, p. 124).

<sup>215</sup> “Manos “blancas” (XXII, v. 58), o “lisas y blancas” (XLV, v. 58), manos que compiten con las “azucenas” (LXXVIII, v. 44) o con la “nieve” (I, v. 57) en vano, pues la blancura del miembro es tanta que a su lado “negra es el alba y es la luz oscura” (I, v. 60)” (FUENTES, 2012, p. 126).

<sup>216</sup> ““Breves” (v. 67) se disse en I, ‘menores’ (v. 83) en II, ‘cortos’ (v. 61) en XXII, y, aunque en XLV, la autora confiesa no haberlos visto (v. 65), su zapato tan pequeño sugere el tamaño del mismo” (FUENTES, 2012, p. 127).

retratística do século XVII há uma junção entre a descrição física da dona de ordem descendente, com base nos *progymnasmata*; a descrição moral, com base nas retóricas clássicas, principalmente nas circunstâncias de pessoa apresentadas na retórica ciceroniana; as autoridades antigas, que fornecem as tópicos para o elogio; e os tratados pictóricos, fontes de imagens poéticas. Esses diversos conhecimentos sobre as artes compõem uma “memória dos lugares”, o que possibilita aos poetas a apresentação de um modelo resultante da longa tradição poética e descritiva da dona.

#### 4. “EXEGI MONUMENTUM AERE PERENNIUS”: OS ENGENHOSOS MONUMENTOS POÉTICOS

##### 4.1. MEMÓRIA E PODER NAS REPRESENTAÇÕES POÉTICAS DA *FÊNIX RENASCIDA*

Antes de proceder à análise do *corpus*, julgamos que se faz necessário abordar algumas questões atinentes à coletânea poética em que os retratos se encontram. Assim sendo, cumpre ressaltarmos que os poemas analisados e citados nesta dissertação, pelo menos a grande maioria deles, se encontram dispersos nos cinco volumes da compilação de poemas seiscentistas *A Fenix Renascida, ou Obras Poetica dos melhores Engenhos Portuguezes*, e que o estudo das porções textuais iniciais dos volumes da referida antologia, como a dedicatória e o prólogo, é de fundamental importância para entendermos as práticas letradas do século XVII, principalmente a relação existente nas coletâneas entre poesia, memória e política. Nesse sentido, Marcello Moreira destaca que a motivação para a escrita e a razão da publicação de coletâneas de poemas seiscentistas, questões que aparecem nos textos liminares das obras, não são insignificantes, antes revelam profundas implicações políticas, principalmente a aquisição do poder simbólico na sociedade de corte do Antigo Regime (MOREIRA, 2006, p. 142).

A partir da leitura dos textos preliminares, portanto, é possível perceber que as coletâneas, assim como as galerias de arte apresentadas no capítulo I desta dissertação, são projetos dinásticos das monarquias absolutistas que visam produzir uma memória letrada e, grosso modo, atendem a uma tripla finalidade: produzir uma memória do Império, através do elogio aos melhores do reino, o que inclui o elogio ao soberano que financia a obra; proteger do desaparecimento os poemas que são dignos de lembrança, incluindo-os na tradição poética; e auxiliar no processo de civilização, fixando as “belas letras” na cultura. Em face disso, mister se faz apresentarmos uma análise sintetizada da dedicatória contida no projeto de memória setecentista a *Fênix Renascida*, com o intuito de evidenciar a compilação como lugar de memória, lugar onde a poesia floresce banhada pelos favores do mecenas.

Escritos por Matias Pereira da Silva, os textos preliminares da *Fênix* informam que os poemas reunidos na coletânea são dedicados, com venturoso acerto, a D.



Francisco de Portugal – “ao melhor Portugal” –, para que sob a proteção do ilustre mecenas e do português tão zeloso “recuperem as estimações, que tantos Portuguezes ingratos lhe roubarão por espaço de tão dilatados annos, deixando sepultados no esquecimento os que merecaõ os mayores applausos da fama” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p). A compilação evidencia a grandeza dos nobres engenhos que foram esquecidos e sepultados, por isso tem o intuito de tirar os poemas do âmbito do esquecimento, chamá-los para fora da tumba da morte, iluminando-os com os lampejos da glória. Com a organização da coletânea poética, Silva pretende produzir um efeito de memória triplo: perpetuar a memória dos poetas portugueses; produzir uma memória do soberano que patrocinou a obra, como um homem prudente e bom cortesão que apoia as artes; e estabelecer uma memória do seu próprio nome, já que será lembrado pelo nobre esforço de desempenhar tão digna empresa.

É importante lembrar que a coletânea de poesia portuguesa é produzida num tempo em que, segundo Cássio Borges, a confecção do impresso estava vinculada a um regime de “patrocínio” (BORGES, 2016, p. 45)<sup>217</sup>. De acordo com João Adolfo Hansen, nesse período as profissões estavam subordinadas ao poder real, dessa forma, o louvor ao soberano, ou a adulação, fazia parte das redes de relações sociais<sup>218</sup>, pois “Num tempo em que o letrado não tinha autonomia crítica, as conveniências hierárquicas e a subserviência implícita antecediam qualquer consideração propriamente intelectual” (HANSEN, 2002, p. 35). Adotando os lugares-comuns do elogio de pessoa e a concepção ciceroniana da história como *magistra vitae*, os letrados elogiavam os soberanos por meio da construção de exemplos que recorrem aos feitos realizados pelos grandes homens da história, assim, reforçam a ideia de que a “política católica” e o governo são naturais e essenciais para manutenção do Estado, sem os quais não existiria ordem<sup>219</sup>. Nesse contexto, o elogio ao soberano, na dedicatória de um livro, constitui

---

<sup>217</sup> De acordo com Borges, esse regime “permanecia à margem de questões relativas ao ‘mercado editorial’ e [...], portanto, não tinha em seu escopo a adesão de um público consumidor criticamente autônomo” (BORGES, 2016, p. 45).

<sup>218</sup> De acordo com Hansen, no Antigo Estado português, “o aulicismo era por assim dizer funcional ou institucional, pois, na sociedade doutrinada como corpo místico de estamentos subordinados, o elogio da cabeça mandante e dos superiores hierárquicos é elemento constitutivo das redes clientelares baseadas nas relações pessoais, na amizade, no favor e no dom, redundando no proveito do membro subordinado que o faz” (HANSEN, 2002, p. 36).

<sup>219</sup> Hansen sublinha que, “Quando reitera a naturalidade do pacto de sujeição, da hierarquia, do providencialismo e da conquista pela Fé e pelas armas, o letrado também se representa a si mesmo com os critérios da excelência fidalga, constituindo-se como “melhor” não por ser necessariamente “gente de representação” ou “filho de algo”, mas por ser detentor de um saber do ditado que é, simbolicamente, uma memória autorizada dos modelos que fundamentam a autoridade da excelência presumida” (HANSEN, 2002, p. 36).

uma das melhores formas de captar a benevolência real (CHARTIER, 2003, p. 63) e ratifica a submissão dos membros à cabeça do reino.

Na dedicatória de Silva, a coletânea é entendida como um projeto de memória que, pela engenhosidade dos poetas que a compõem, o empenho do organizador e a proteção do mecenas, tem a habilidade de tornar eternos os grandes feitos praticados pelos valorosos portugueses. Nesse caso, pode se dizer que um monumento “literário” é erguido em louvor à poesia engenhosa e aos melhores do reino, por meio dos escritos que cristalizam e põem em cena aquilo que deve ser lembrado, produzindo figuras que devem ser adotadas, ou evitadas, pelo destinatário. Esse monumento é constituído por vários fragmentos de memórias que foram reunidos sob a alcunha de “melhores engenhos portugueses”, organizados com finalidades políticas, o que implica certa uniformização dos manuscritos por meio do impresso<sup>220</sup>. Retomando a tópica horaciana, “*exegi monumentum aere perennius*”, difundida largamente na Europa, Silva propõe a poesia encontrada na *Fênix* como um dispositivo discursivo de produção e perpetuação de memória das Cortes do Antigo Regime<sup>221</sup>.

Não podemos deixar de ressaltar que entre os poetas Horácio foi, talvez, o que “afirmou de maneira mais veemente e grandiosa sua crença na imortalidade que lhe

---

<sup>220</sup> Ao estudar o processo de gramatização das línguas europeias, Sylvain Auroux destaca que a imprensa como operação material causou várias consequências para o processo de gramatização dos vernáculos, pois, diferente da prática manuscrita que deixava espaço para variabilidade do texto, principalmente a ortográfica, a imprensa normatizou a ortografia, a pontuação e a regularização da morfologia por meio da multiplicação dos textos que estão sob a tutela dos impressores tipográficos, assim, “a difusão do livro impresso impõe [...] a constituição de um espaço ilimitado no qual cada idioma, liberado da variação geográfica, se torna isótopo” (AUROUX, 1992, p. 52). Essa tentativa de padronização da língua por meio da escrita, o que implica o uso de gramáticas e dicionários, está relacionada a aspectos políticos e religiosos, por exemplo: “acesso a uma língua de administração”; “acesso a um *corpus* de textos sagrados”; “acesso a uma língua de cultura”; “relações comerciais e políticas”; “viagens (expedições militares, explorações)”; “implantação/exportação de uma doutrina religiosa”; e “colonização” (AUROUX, 1992, p. 47). Para exemplificar melhor, podemos citar a relação entre a *Grammática de la lengua castellana* e os acontecimentos políticos que ocorreram no período de sua publicação. Em 1494, aparece a primeira gramática castelhana *Grammática de la lengua castellana*, de Nebrija, o mesmo ano em que na nação espanhola ocorrem acontecimentos políticos decisivos: “o casamento dos reis católicos, a Queda de Granada, e a viagem de Colombo, isto é, a unificação, o fim da *reconquista* e o início da construção do império colonial” (AUROUX, 1992, p. 49). Auroux destaca que a gramática de Nebrija apresenta três finalidades: “fixar a língua (senão encontrar-se-ão, ao fim de cinquenta anos, tantas diferenças quanto entre duas línguas) a fim de que durem os relatos de exploração da monarquia, facilitar a aprendizagem do latim para as crianças, permitir aos estrangeiros aprender o castelhano (trata-se igualmente de converter e de dar leis aos povos conquistados)” (AUROUX, 1992, p. 49).

<sup>221</sup> A ideia de que a poesia tem um poder perenizador é recorrente na poesia grega, desde Safo, Píndaro, Simônides e Teógnis até os mais recentes epigramatistas da Antologia Palatina (ACHCAR, 1994, p. 156). A poesia, nesse viés, apresenta a qualidade de ser mais durável do que os feitos realizados, assim, é preciso que o indivíduo que produziu algum feito digno seja eternizado pela poesia, para que as suas ações sejam perpetuadas na memória dos vindouros. Nesse sentido, Achcar (1994) salienta que o sentimento da efemeridade da vida, “formulado circunstancialmente na épica e presente na lírica desde os seus primórdios, tornou-se *locus communissimus* da poesia simposial” (ACHCAR, 1994, p. 153).

estaria assegurada, a ele assim como às pessoas e às coisas tocadas por seu canto” (ACHCAR, 1994, p. 154). Nele, a poesia mostra a sua capacidade como produtora de memória, por ser lugar duradouro, mais perene do que o bronze. É o que podemos encontrar na Ode 30 do terceiro livro das *Odes* de Horácio:

He hecho una obra más perenne que el bronce,  
 más alta que el túmulo real de las pirámides;  
 no la destruirán ni la voraz lluvia  
 ni el fuerte Aquilón ni la innumerable  
 serie de los años en que escapa el tiempo.  
 No moriré entero: gran parte de mí  
 rehuirá a Libitina; creceré sin pausa,  
 con prez siempre nueva, mientras el pontífice  
 suba al Capitolio con la virgen tácita.  
 Se dirá allí donde resuena el violento  
 Aufido y reinó Dauno, pobre en agua,  
 sobre agrestes pueblos que yo, siendo humilde,  
 me torné en maestro y el primero fui  
 que unió a ritmos ítalos los cantos eolios.  
 Mis sienes, Melpómene, con el laurel délfico  
 ciña de buen grado tu orgullo legítimo  
 (HORACIO, 2000, p. 315-317).

Nesse poema, a obra poética é comparada a um monumento mais duradouro do que o bronze, resistente às chuvas e aos ventos, poderoso artifício de memória o qual nem o impetuoso Áquilo, o vento do norte, e nem a força dos tempos são capazes de apagar. É por meio da obra poética que o poeta se livrará do esquecimento, pois sua fama será cantada pelas gerações vindouras e parte dele escapará da Libitina – deusa romana que assistia às cerimônias funerárias. Para amplificar a extensão de permanência da sua obra, o poeta usa metáforas relacionadas à eternidade para afirmar que crescerá sempre rejuvenescido pelo louvor futuro, pois, enquanto a tácita virgem subir ao Capitólio, o símbolo da eternidade de Roma, para fazer suas orações pelo bem da cidade, será lembrado, eternizado pelo seu canto. Além disso, Horácio será lembrado pela singularidade do seu canto, pois foi o primeiro poeta latino a escrever sistematicamente nos metros da lírica grega eólica, assim, ao atualizar esse modelo de poesia por meio da imitação, também se atualizará o nome do primeiro poeta a versar nesse estilo, por isso será coroado “con el laurel délfico” pela musa Melpómene – associada por Horácio à poesia lírica e não à tragédia, como a tradição indica.

Ao conceituar o termo *monumentum*, Francisco Achcar ressalta que ele podia significar tanto um monumento em pedra ou em bronze quanto uma obra literária, em

prosa ou em verso, na materialidade de sua redação escrita (ACHCAR, 1994, p. 163), o que permite, através da segunda acepção apresentada, relacionar a obra poética de um autor com a ideia de monumento. Ademais, os monumentos<sup>222</sup> podem ser entendidos também, segundo Jacques Le Goff, como suportes para a memória coletiva dos grupos sociais, fornecendo aos historiadores os vestígios, ou traços, para que, através de uma seleção adequada, o que sempre implica uma determinada escolha<sup>223</sup>, possam compreender as condições de produção e de que forma esses dispositivos eram usados como instrumento de um poder. O historiador francês salienta que a origem latina da palavra *monumentum* evidencia a relação entre memória e monumento, pois “remete à raiz indo-europeia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*)” (LE GOFF, 1984, p. 510). Esse termo está ligado à ideia de “fazer recordar”, constituindo-se como um sinal do passado. Como destaca o autor, “O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos” (LE GOFF, 1984, p. 510). De acordo com Le Goff, o *monumentum*, desde a Antiguidade Romana, está ligado a dois sentidos: primeiro, apresenta-se como uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura; segundo, “um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte” (LE GOFF, 1984, p. 510). No entanto, nos dois casos a característica principal do monumento é ligar-se ao poder de perpetuação, configurando-se como um lugar de memória das sociedades históricas.

A noção de monumento não está reduzida apenas ao escrito, pois se assim fosse todos os fatos históricos que não foram reduzidos à escrita seriam destruídos pelo tempo, por essa razão é preciso considerar outros dispositivos de memória produzidos

---

<sup>222</sup> No livro *História e Memória*, Le Goff apresenta uma análise dos termos “monumento” e “documento”, salientando que a memória coletiva e a história se aplicam a dois tipos de materiais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, uma escolha do historiador (LE GOFF, 1984, p. 509). Na análise do historiador francês, o documento é considerado também como monumento (LE GOFF, 1984, p. 522), por essa razão, usaremos o termo “monumento” para falarmos dos lugares de memória, escritos ou não, que têm como característica principal a qualidade de evocar o passado.

<sup>223</sup> É importante salientar que a seleção dos monumentos/documentos sempre implica em escolher uns e excluir outros, resultado de uma organização mental do historiador, o que depende da sua posição social. Nesse processo de seleção, é preciso considerar também que não há “documento-verdade”, pois ele também é falso, ou melhor, é resultado de uma combinação entre falso e verdadeiro, pois carrega uma roupagem, ou uma montagem. Assim, o historiador não deve ser ingênuo frente ao texto; antes, “É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (LE GOFF, 1984, p. 522).

pelas sociedades<sup>224</sup>. É o que Fustel de Coulanges propõe em uma lição ministrada em 1862 na Universidade de Estrasburgo, quando afirma: “Onde faltam os monumentos escritos, deve a história demandar às línguas mortas os seus segredos [...]. Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação [...]. Onde o homem passou, onde deixou qualquer marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história” (FUSTEL DE COULANGES, 1901, p. 245 apud LE GOFF, 1984, p. 514). Como propõe o autor, a noção de monumento deve ser ampliada a todos os objetos da inteligência humana, ou melhor, a todos os meios de produção de memória de uma sociedade<sup>225</sup>.

Côncio da importância do monumento para as sociedades, como instrumento de poder político e lugar de memória, o organizador da *Fênix Renascida* propõe a obra poética como um monumento “literário”, para que o mundo e os vindouros conheçam “as obras dos grandes e discretos Engenheiros Portuguezes” e a excelência do mecenas, o “melhor Portugal”. Em solo lusitano, Francisco Achcar observa que a tópica *exegi monumentum* foi largamente difundida entre os poetas durante o espaço temporal que vai do século XVI ao XX. Dentre os poetas, Sá de Miranda é considerado o primeiro a versá-la em língua portuguesa, como se pode perceber no soneto “Índa qu’em Vossa Alteza a menos parte”. No período “maneirista” e “barroco”, conforme Achcar, por conta da radical desconfiança de qualquer “humana esperança”, a tópica não era propícia, apesar de aparecer na lírica de Camões. Contrariando o que o estudioso afirma, as compilações poéticas produzidas nesses tempos mostram que a poesia era um

---

<sup>224</sup> No capítulo “*Monumento/documento*”, Le Goff apresenta a origem do segundo material de aplicação da memória, os documentos, destacando que a sua matriz é romana e remete a “ensinar”, bem como está ligado à ideia de prova, termo amplamente usado no vocabulário legislativo. No século XX, o documento triunfa com a escola positivista, assim, “Na historiografia institucional de todos os países europeus encontram-se, no século XVIII, as duas séries paralelas de *monumentos* (em declínio) e de *documentos* (em plena ascensão)” (LE GOFF, 1984, p. 513). Porém, ainda que pareça divergir do monumento, ele deve ser compreendido como um monumento. Dessa forma, é importante salientar que no século XVII ainda prevalece a ideia de monumento, como podemos perceber no *De re diplomática* de Don Jean Mabillon, ou nos escritos de Silhouette direcionados ao rei Luís XVI. Le Goff ressalta que “O termo “monumentos” será ainda correntemente usado no século XIX para as grandes coleções de documentos” (LE GOFF, 1984, p. 510), época em que também aparecerá a ideia de documento no sentido moderno de testemunho histórico, assumindo então um primeiro plano. Por está ligado à ideia de testemunho escrito, ou seja, de texto, os historiadores afirmavam que não há história sem documentos, assim, todos os fatos que não foram gravados ou escritos se perderam; portanto, inicialmente, “o documento era, sobretudo, um texto” (LE GOFF, 1984, p. 514). No entanto, apesar da sua ligação com o escrito, o conceito de documento deve ser ampliado, e o historiador deve considerar outras formas de cristalização da memória.

<sup>225</sup> A noção de monumento/documento é ampliada também pelos fundadores da revista *Annales d’Histoire Économique et Sociale*, como fica evidente nas palavras de Lucien Febvre: “A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. Signos [...]. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem” (FEBVRE, 1953, p. 428 apud LE GOFF, 1984, p. 514).

dispositivo discursivo agenciador de memória que tinha o intuito de eternizar os feitos daqueles que eram dignos de lembrança, tornando-os exemplos para as gerações futuras. A poesia torna-se, portanto, o meio mais seguro de garantir a memória das sociedades, monumento ornado e perpétuo. Nesse sentido, Horácio, na Ode 8 do quarto livro de *Odes*, destaca que a poesia é o melhor meio de perpetuar os grandes feitos praticados pelos homens, sem ela nenhum herói seria imortal. Assim, de nada valem os grandes feitos se não há poetas para descrevê-los e torná-los eternos. Para embasar sua argumentação, o poeta usa alguns exemplos de indivíduos que se tornaram famosos e perenes graças à poesia, como Éaco, Hércules, Cástor, entre outros.

De buen grado diera, Censorino, páteras  
y adorables bronces a mis camaradas  
y trípodas, premios para bravos Grayos,  
y no te llevaras tú los peores dones  
si yo rico en obras fuera producidas  
por Parrasio o bien Escopas, peritos  
en representar, con piedra éste y líquidos  
colores aquél, a humanos o a dioses.  
Pero así no ocurre ni tan carente anda  
tu ánimo o peculio de tales delicias.  
Lo que a ti te gusta son versos; yo versos  
darte puedo y precio poner al regalo.  
Ni el mármol inciso con escritos públicos  
que espíritu y vida tras la muerte aprontan  
a los buenos jefes ni la fuga rápida  
o las amenazas contraproducentes  
de Hánibal o el fuego de la impía Cartago  
mejor que las cálabras Piérides ensalzan  
a aquel a quien África vencida dio nobre;  
mas si el pergamino no habla de las cosas  
que hayas hecho bien, no te llevarás  
recompensa alguna. ¿Qué fuera del hijo  
de Ilia y de Mavorte si el mérito a Rómulo  
hubiese un celoso silencio ocultado?  
A Éaco, salvado del estigio mar,  
virtud y favor y lengua de grandes  
vates en las ricas islas le consagran.  
Al digno de laudes inmortal le torna  
la Musa, beato la Musa a los cielos  
llévale; tal Hércules, el infatigable  
comensal de Jove; tales los Tondáridas,  
claro astro que salva los rotos navíos;  
tal Líber, de sienes ornadas con verdes  
pámpanos, que a buen fin los votos lleva  
(HORACIO, 2000, p. 347-349).

Com base na ode horaciana, é imprescindível afirmar que os feitos só serão eternos se forem cantados pelos poetas. Nela, na Ode, o poeta latino declara que se fosse possível daria aos seus amigos os prêmios dos corajosos Gregos, “páteras y adorables bronces a mis camaradas y trípodes”, ou então obras de arte, como as pinturas de Parrásio ou as esculturas de Escopas, no entanto, ele oferece algo que apresenta um caráter mais duradouro do que as artes citadas anteriormente, isto é, os versos poéticos. Nessa Ode, é ratificada a ideia de que a poesia tem o poder de livrar do esquecimento aqueles que praticaram grandes feitos, operando um efeito de memória mais poderoso do que o mármore: “Ni el mármol inciso con escritos públicos/ que espírtu y vida tras la muerte apontan/ a los buenos jefes”. Em seguida, Horácio amplifica o efeito de memória da poesia por meio da alusão a um epíteto das musas ao citar as musas da Calábria, pátria do grande poeta épico Ênio, que em seus *Annales* celebrou a glória de Cipião Africano Maior (HORÁCIO, 2008, p. 283). Ao fazer essa alusão, o poeta reitera a ideia de que a poesia é o melhor meio de perpetuar os grandes feitos dos homens, especialmente a épica, pois se os versos se silenciarem, os feitos praticados não terão proveito algum: “mas si el pergamino no habla de las cosas/ que hayas hecho bien, no te llevarás/ recompensa alguna”. É por meio da virtude e do favor da língua dos grandes vates que os homens ilustres são arrancados das ondas do esquecimento e colocados nas ilhas dos bem-aventurados, ou seja, no lugar onde aqueles que praticam grandes feitos vivem a felicidade eterna depois da morte: “Al digno de laudes inmortal le torna la Musa, beato la Musa a los llévale”. Nessa perspectiva, analogicamente, podemos afirmar que é esse poder de imortalidade conferido pela poesia que faz com que a *Fênix Renascida* não seja um simples documento histórico, mas um monumento “literário” de memória, com o intuito de conservar e perpetuar os grandes feitos praticados pelos portugueses e pelo doador. A poesia, portanto, garante a imortalidade do poeta e a de quem ele canta. Por meio dela, a voz do poeta se torna imortal, capaz de livrar do esquecimento aqueles que por ela são cantados, garantindo a perduração do poeta, das figuras cantadas por ele e do mecenas elogiado.

Nesse sentido, na dedicatória e nos poemas encomiásticos da *Fênix Renascida*, o organizador e os poetas apresentam e desenvolvem a tópica da construção da eternidade por meio das letras: elogia o corpo político do Estado por meio das virtudes dos membros que o compõe, isto é, celebra os melhores, aqueles que preservam o bem comum, incluindo a si próprio como membro da unidade que mantém a concórdia da República. Certo do poder de memória produzido pela poesia, Matias Pereira da Silva

afirma na dedicatória<sup>226</sup> da coletânea que o soberano, ao patrocinar a obra, honrará o povo de Portugal e fará o nome de sua casa ainda mais ilustre, famoso entre os reinos da terra, já que, enquanto os voos da *Fênix* forem alçados a cada nova leitura, haverá uma atualização da memória a ela vinculada: “Multiplique V. Excellencia, qual outra Fenix os seus dias, igualando na duração, á que representa nas propriedades, para honra dos Portuguezes, para ornamento de sua nobilissima Casa, e para amparo de todos os que nos confessamos creados de V. Excellencia” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p).

Relacionada à retórica epidítica, participante do subgênero encomiástico, a dedicatória é um louvor a um nobre com a finalidade de angariar a proteção e o patrocínio para o autor e para a obra dedicada. Assim, o discurso visa alcançar a benevolência do soberano, destacando o seu mecenato como prova de prudência e caráter nobre. Ao oferecer uma obra a um soberano, o autor garante uma fonte de renda, às vezes, por meio de algum cargo na corte, e proteção contra os críticos contrários ao projeto. Ademais, esse procedimento permite ao poeta certa independência artística, já que “Para os escritores, os sábios, os artistas, a entrada em uma clientela, a participação em uma corte, a dependência a um soberano são frequentemente a única maneira de conquistar uma independência proibida pelos vínculos tradicionais à universidade ou às comunidades profissionais” (CHARTIER, 2003, p. 68). A dedicatória que encabeça as obras é composta pelo elogio ao encomiado, por meio da seleção dos lugares-comuns da retórica antiga, e pela promessa de que o doador será lembrado como homem de letras e bom cortesão ao financiar a obra, que por ser nobre e engenhosa é sinal do caráter que a financia. Na dedicatória da *Fênix Renascida*, por exemplo, o mecenas é louvado pelas ações heroicas e pelo zelo à Nação, o que causa admiração nos países estrangeiros, já que ele se mostra generoso em preservar a grandeza do seu povo, isso faz com que o seu ânimo seja verdadeiramente magnífico.

Se em Horácio encontramos “de maneira mais veemente e grandiosa” a “crença na imortalidade que lhe estaria assegurada” por meio do seu canto, como nos informa Francisco Achcar, nele também encontramos o exemplo de como elogiar o soberano, para dele alcançar proteção e outros benefícios. Na Ode que encabeça o cancionário

---

<sup>226</sup> Ao analisar a dedicatória contida em *Música do Parnaso*, em artigo denominado “Ad Parnasum – Expansão, Colonização e Empresa Civilizatória Lusa em Música do Parnasso”, Marcello Moreira considera que a dedicatória, “na medida em que é um elemento integrante do artefato bibliográfico-textual, deve ser lida em consonância com os outros elementos constituintes do livro” (MOREIRA, 2006, p. 143). Dessa forma, a proposta de leitura das dedicatórias, tanto da *Fênix Renascida* como da *Música do Parnaso*, considera também a dedicatória como elemento que está relacionado à cadeia semântica dos poemas.



horaciano, encontramos uma dedicatória a *Gaius Cilnius Maecenas*, descendente de uma família etrusca de Arretium (atualmente Arezzo), protetor e amigo do poeta (HORACIO, 2000, p. 84). Nela, o doador é louvado segundo os lugares retóricos do elogio de pessoa, atribuindo-lhe qualidades que são expressões do seu nobre caráter:

Mecenas, nacido de reyes antiguos,  
mi dulce baluarte y honor: hay quien gusta  
de manchar su carro con el polvo olímpico  
y al cual en dios tornan la meta evitada  
por la ardiente rueda y el glorioso premio;  
ese hombre es dichoso si la móvil plebe  
de nuestros quirites se esfuerza en llevarle  
al tercero y último peldaño honorífico;  
y aquél, si en granero privado atesora  
la mies que en las era líbicas se barre  
(HORACIO, 2000, p. 85).

Por meio do elogio da linhagem e da descrição dos feitos de Gaio Mecenas, o poeta constrói a figura de um homem ilustre, de um soberano que além de ter sangue nobre é também nobre em suas atitudes, por isso, é baluarte e doce honra para o poeta. Por exemplo, Horácio relata que o soberano tem a capacidade de evitar a meta, isso revela a qualidade do doador nos jogos olímpicos, pois quanto mais próximo o condutor passava com o carro da meta (um grupo de três colunas de forma cônica, sobre uma base elevada, colocada no fim do percurso), sem tocar nela, maior era a sua perícia, por isso que as rodas se aquecem sob o efeito de uma curva tão apertada, aquecendo também “el glorioso premio” (HORÁCIO, 2000, p. 46). A Ode horaciana funda, portanto, o elogio ao mecenas – como salienta Pedro Braga Falcão na introdução da edição portuguesa das *Odes* de Horácio: quando se fala em mecenas ou em mecenas, está se referindo a Gaio Cílnio Mecenas, cavaleiro romano contemporâneo de Horácio. Segundo o autor, o nome de Gaio Mecenas “imortalizou-se como o rico e excêntrico patrono das artes, que congregou a sua volta os grandes nomes da literatura romana da idade augusta: especialmente Vergílio e Horácio” (HORÁCIO, 2008, p. 16).

Conforme os pressupostos da tópica horaciana e as regras estabelecidas pela tradição, a dedicatória da *Fênix Renascida* inicia com um elogio “Ao Excellentíssimo Senhor D. FRANCISCO DE PORTUGAL, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, &c.”. Os atributos sociais do mecenas acompanham o seu nome e revelam a sua posição dentro da hierarquia social do Antigo Regime. Marcello Moreira observa que a descrição dos títulos nobiliárquicos reveste o mecenas com o capital simbólico, orna a

sua posição social e, por conseguinte, delimita o seu lugar de atuação no “corpo místico” do Estado. Como membro pertencente aos “melhores” do reino, o mecenas deve mostrar a sua nobreza por meio das atitudes e ações que revelem o seu nobre caráter de bom cortesão e membro discreto, bem como representar o seu cargo e ofício de forma adequada, condizente com os padrões estabelecidos pela tradição. Embora se descreva dois títulos importantes – “Marquez de Valença” e “Conde de Vimioso” –, o capital simbólico de D. Francisco de Portugal é amplificado por meio do emprego da expressão de valor aditivo *et cetera* (MOREIRA, 2006, p. 143). O uso desse recurso, conforme Moreira, faz com que os títulos descritos sejam “apenas uma amostra de um conjunto de excelências representadas pela titulação” do mecenas, “titulação impossível de ser pormenorizadamente arrolada por causa de sua magna extensão” (MOREIRA, 2006, p. 143). O elogio ao mecenas, amplificado pela descrição dos seus títulos, segue os lugares-comuns da retórica tradicional, com a finalidade de angariar a proteção do soberano, lembrando-o da sua posição de destaque dentro da hierarquia social, condição que o qualifica como membro agenciador da arte.

Por ser portador de ações dignas e grandes, o soberano será lembrado e os seus feitos ficarão firmes na memória dos vindouros, por isso Silva destaca que as ações nobres do doador servirão de “Prototylo para semelhantes ações (se estas pódem obrar-se por quem não for V. Excelencia)” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p). Sendo o rei “Prototylo”, tudo que obra algo semelhante é imitação dele, isso faz com que a obra se torne um reflexo do caráter do soberano, por essa razão há uma perfeita analogia entre o projeto e o doador. Nesse sentido, ao analisar a dedicatória do primeiro tomo da *Fênix Renascida*<sup>227</sup>, Cássio Borges ressalta que:

Ao emprender a solicitação de patrocínio a uma autoridade política, o argumento desse aparato textual, operando em gênero laudatório, empenhava-se regularmente na demonstração da equivalência entre o valor do empreendimento bibliográfico realizado e a dignidade da posição hierárquica requisitada, ou seja, se, por um lado, a autoridade do “mecenas” desempenhava o papel de uma instituição política que poderia avalizar o mérito do impresso, por outro, a impressão do volume era concebida como um dispositivo bibliográfico que poderia garantir a posteridade da memória do patrocínio, concebido, naquele tempo, como um ato de “zelo” em relação ao “crédito” da pátria. Tratava-se, pois, para usar uma expressão de Norbert Elias (2001;

---

<sup>227</sup> No seu texto, Borges afirma que é possível perceber que “O impresso é, pois, tratado como um dispositivo de perpetuação de memória e seu patrocínio como uma ação que, ao manifestar o “zelo” em relação às instituições letradas, zela conseqüentemente pela perpetuação das instituições políticas” (BORGES, 2016, p. 47-48).

1994), de uma “economia de status” que concebia as práticas de representação letrada como elementos cruciais no jogo das práticas de representação política (BORGES, 2016, p. 44).

À vista do exposto, é possível afirmar que o elogio expressado na dedicatória da *Fênix Renascida* atende ao poder político-católico da Sociedade de Corte do Antigo Regime, como propaganda moral de costumes e preceitos que devem ser imitados, já que, ao louvar o mecenas, o poeta pereniza as ações nobres, com a finalidade de torná-lo modelo de “melhor”, para que outros possam emular as nobres ações praticadas e louvadas. Nesse viés, o orgulho do poeta, conforme Achcar, era conseguir perenizar aquilo que se louvava por meio da sua poesia. Contratado para tal empresa, o poeta trabalhava sob encomenda para, por meio dos seus versos, eternizar os feitos dos mecenas e, também, subir na escala hierárquica da corte<sup>228</sup>. Nessa lógica, a poesia torna-se um dispositivo de representação a serviço do poder político, usada como lugar de memória para perpetuar os feitos realizados pelos comitentes, capaz de proporcionar a fama, tanto durante a vida como depois da morte, e imortalidade a quem encomendou o poema ou patrocinou a obra. Nesse sentido, Achcar observa que o poeta é capaz de transformar a beleza fugaz de um feito, de uma vitória, de uma casa reinante, em beleza duradoura por meio da poesia – nos termos do autor, “O atributo por excelência encarecedor do produto do poeta seria sua virtude de preservar a memória das obras dos comitentes, e preservá-la ainda mais do que o mármore dos monumentos seria capaz” (ACHCAR, 1994, p. 160).

No caso da *Fênix*, a memória dos comitentes é preservada por meio da obra que, ao demonstrar sua grandeza, demonstra a grandeza do doador. Dessa forma, há uma equivalência entre a raridade da obra e a sua engenhosidade e a generosidade rara do soberano e a sua discrição engenhosa. É por causa dessa relação análoga estabelecida pelo editor que é possível solicitar amparo para as obras, pois ao amparar as obras D. Francisco está amparando um reflexo do seu próprio caráter e zelando pela pátria: “Esta generosidade de V. Excellencia me obrigou a solicitar o seu amparo para estas obras,

---

<sup>228</sup> A função do trabalho poético, de acordo com Achcar, é inaugurada pelos líricos corais, que pertenciam à pólis, “ao espaço político heterogêneo em que a diversidade e a concorrência de interesses constituíam o âmbito público e o mercado” (ACHCAR, 1994, p. 159). Nesse contexto, o poeta trabalha sob encomenda como outros profissionais e sua obra é comparada ao trabalho dos artesãos. Como informa o autor: “poetas como Píndaro assimilariam seu mister ao de artesãos: de fato, eles comparam seus cantos a esculturas, monumentos, mármore, a obras tecidas, tramadas, costuradas, e trabalham sob encomenda como outros profissionais (desde Dracon protegidos por uma legislação que regulava o conflito de interesses na nova organização da pólis)” (ACHCAR, 1994, p. 159).

que público com zelo do bem da Patria, que lhe refulta das obras de tão insignes filhos” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p).

Engenhosamente, Matias Pereira da Silva constrói uma rede de relações entre a ave histórica, a *fênix*, e a obra, entre a obra e o doador, assim, uma passa a representar o outro em cadeias de elogiosos artificiosos<sup>229</sup>. Jean Chevalier, com base em Heródoto e Plutarco, destaca que a *fênix* é uma ave mística de origem etíope e tem a capacidade de renascer das suas cinzas. De acordo com filósofo francês, as características simbólicas da ave são “resurrección e inmortalidad, resurgimiento cíclico” (CHEVALIER, 1986, p. 495)<sup>230</sup>. Essas características estão relacionadas com a ideia de perenidade, ou melhor, com o ressurgimento cíclico da ave há também uma atualização do ser no tempo, por isso a analogia entre a ave e a coletânea é pertinente, já que a cada leitura a *Fênix* poética ressurgiu das cinzas atualizando a memória dos feitos praticados. A origem da ave misteriosa é apresentada no texto introdutório contido no Tomo I pelo editor, para isso faz referência ao texto do VI livro dos *Anais* de Tácito, “que relata, por sua vez, aquela que teria sido a ‘única’ aparição desse ‘alado milagre da natureza’, no Egito, na época do consulado de Lúcio Vitélio e Paulo Fábio” (BORGES, 2016, p. 50)<sup>231</sup>. A origem da ave era atribuída pelos historiadores a diversas regiões do globo, por exemplo, Índia e Arábia, no entanto, Matias aponta que só acertou quem deu à ave “por patria hum nobre lugar do Occidente inacessível aos homens” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p). Citando as *Miscelâneas* do eruditíssimo João Estevão, o editor afirma que o lugar do Ocidente referido é Portugal, “patria de tão singular prodigio”. Se Portugal é o lugar de origem da ave misteriosa, logo, torna-se o lugar propício para abrigar outra ave de semelhante raridade, uma ave feita por penas engenhosas que produzem uma variedade de cores pela elocução dos belos poemas; por esses motivos, patrocinar a obra é conveniente. Como informa Matias: “Esta semelhança pois, moveu a minha Fenix a

<sup>229</sup> Na dedicatória, a relação que se estabelece entre a “obra” e a “*potestas*”, conforme Moreira, “[...] visa à obtenção de um efeito que é pré-constituído no discurso elogioso, ou seja, proteção e patrocínio, efeito que se quer garantir por meio de comparação que o torna ínfimo à vista de outros efeitos só produzidos por tão potente causa” (MOREIRA, 2006, p. 143). Para obter a benevolência e produzir o efeito que une a obra ao mecenas, o poeta segue os lugares-comuns do gênero encomiástico, fazendo com que a representação da *potesta* seja manifestada pelos efeitos produzidos, com o intuito de angariar mais facilmente a proteção e o patrocínio do encomiado (Cf. MOREIRA, 2006, p. 144). A representação do mecenas é construída por meio de uma série de qualidade que amplificam o seu caráter e o constroem como modelo de soberano discreto e “melhor” do reino.

<sup>230</sup> Por causa dessas características, Chevalier destaca que na Idade Média a *fênix* era considerada um símbolo da ressurreição de Jesus Cristo.

<sup>231</sup> De acordo com Borges, “Essa alusão ‘histórica’, ao enfatizar a raridade do ‘fato’ descrito pelo ‘historiador político’, favorece uma nova retomada da tópica da raridade, levantando outra correlação de semelhança, agora, entre os atributos da criatura mítica, única, e os atributos do Marquês, único” (BORGES, 2016, p. 51).

buscar com desalada pressa, seguro do patrocínio, e boa aceitação a V. Excellencia esperando gaste com ella com tão entendido algumas horas, que lhe ficarem livres de mayores cuidados” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p). Através de uma cadeia de raciocínio lógico, a raridade da ave reflete a da obra e a raridade da obra a do mecenas.

As relações engenhosas se alastram pelos tomos seguintes da compilação, por exemplo, no texto ao excelentíssimo senhor contido no Tomo II, o organizador levanta uma questão: qual das aves merece maior primazia: a “Manucodiata”, ou ave do paraíso; a Águia, coroada pela natureza; ou a *Fênix*. A questão é elucidada por meio de um elogio ao doador, já que, se no mundo há justiça, a *Fênix* apresentada por Matias da Silva terá preferência, “pois aparece hoje no Mundo debaixo da protecção de Vossa Excellencia, que he prerogativa tão grande que vence claramente a dos seus contrários” (SYLVA, 1746, Tomo II, s/p). A “Manucodiata”, segundo os naturais, sempre vive no ar e nunca se vê na terra, pois até quando dorme o faz nos ramos das árvores. A águia, por seu turno, realiza voos exorbitantes, alcançando elevadas alturas, embevecida pelos raios solares. No entanto, a *Fênix* por causa da proteção do soberano excede as duas aves, pois não somente evita o chão, ou a ausência de fama, mas sobe aos lugares mais altos da glória:

[...] nem o singular de huma, nem o elevado de outra podem competir com a Fenix, que consagro ao preclaro nome de Vossa Excellencia, porque Vossa Excellencia o fará melhor do que a Manucodiaca não só não se abater á terra, mas subir até as estrellas; e melhor do que a Aguia mais caudalosa não só beber, mas esgotar todas as luzes, não as do Sol (porque essas são muito limitadas) mas as que Vossa Excellencia lhe communicará (SYLVA, 1746, Tomo II, s/p).

À sombra do excelso soberano, a *Fênix* alcança fama entre as nações e é protegida das calúnias dos ferrenhos críticos, pois o nome que está sobre a obra salvaguarda-a, fazendo com que o projeto ganhe mais crédito e ainda mais aplausos dos discretos. No quarto voo da *Fênix*, o editor reitera o seu pedido de proteção na dedicatória ao “EXCELLENTISSIMO SENHOR”, salientando que a proteção concede à *Fênix* um voo tranquilo pela esfera do Universo, livre das cinzas do esquecimento nas quais estava sepultada. Com o apoio do mecenas, a *Fênix* pode, assim como a ave antiga que depois de renascida subia ao Templo do Sol para render sacrifícios e adorações, ressurgir das cinzas do esquecimento e subir ao Templo do soberano para prestar-lhe honras e sacrifícios:

E se aquella rara Ave depois de renascida dirigia seus primeiros voos ao Templo do Sol, a render sacrificios, e adoraçoens a taõ luminoso, e soberano Astro; mal podia hoje deixar de encaminhar os voos esta minha Fenis á presença de V. Excellencia a lhe tributar rendimentos, e veneraçoens, reconhecendo o luzido, e preclaro Sol da melhor Nobreza deste Reyno, e de toda Hespanha (SYLVA, 1746, Tomo IV, s/p).

A partir do excerto, é importante destacar que no Egito antigo a fênix era um símbolo das revoluções solares, isto é, estava associada ao ciclo cotidiano do sol e por isso tinha relação com a regeneração da vida (CHEVALIER, 1986, p. 496). Ela era concebida como o símbolo do sol, da vida e da imortalidade. Sendo o soberano sol, ou mais brilhante do que o astro rei, a analogia com a *fênix* é acertada, no entanto, o elogio ao soberano é amplificado pela alusão de que a ave depois de renascida subia ao Templo do Sol para render-lhe sacrificios, ou seja, mesmo sendo símbolo do sol, a *fênix* rende graças às luzes que revestem a esclarecida nobreza do mecenas, ainda que tal empresa seja tão alta até mesmo para os voos da coletânea. Diante dessa relação engenhosamente construída, mais uma vez o editor pede ao mecenas a proteção para singular obra: “[...] peço a V. Excellencia aceite, e ampare esta humilde offrenda, como victima do respeito, com que venero a pessoa de V. Excellencia; e tambem como dezempenho da obrigação em que a minha Fenis se achava pela semelhança, que tem com a da Arabia, ambas unicas, e singulares” (SYLVA, 1746, Tomo IV, s/p). D. Francisco de Portugal, por causa do seu patrocínio, está atrelado à *Fênix*, assim, a sua memória será perpetuada junto à coletânea, enquanto essa for lida aquele será lembrado: “A esclarecida pessoa de V. Excellencia guarde Deos por dilatados annos, que iguaem aos da Fenis na duraçaõ, e na perpetuidade de nobilissimos descendentes” (SYLVA, 1746, Tomo IV, s/p).

No último tomo da compilação poética, o quinto voo da *Fênix*, Matias Pereira da Silva pede mais uma vez a proteção do soberano, para que a *Fênix* possa voar pelo universo livre da censura dos críticos, bem aceita e aplaudida pelos curiosos e doutos. Ao sair debaixo do nome do soberano, a obra alçará os maiores êxitos entre as nações, pois o grande nome alça o seu voo a elevadas alturas, ademais, o nome do doador associado à *Fênix* faz com que a obra poética fique isenta das críticas, pois quem a criticar o faz a pessoa do soberano, questionando a sua autoridade e bom gosto. Sendo o mecenas *Fênix* e a *Fênix* o mecenas, uma é a representação do outro, assim, a obra é a

representação do poder real, representação do discreto e do “melhor” do reino. Por essa razão, é importante o patrocínio como efeito de relação entre as artes e o poder político,

[...] pois todo o mundo onde o esclarecido nome de V. Excellencia he venerado, assim pela grandeza de sua nobilissima Caza, e tanto preclarissimas prendas, que o adornaõ, e profundas sciencias, que o enriquecem, e constituem Oraculo de Portugal, unindo a Providencia, e a natureza na pessoa de V. Excellencia tudo quanto repartiraõ aos mayores engenhos, que celebra a Fama, vendo porem estas Obras poeticas, de que se fórma o corpo da minha Fenis, dignas da approvaçãõ de V. Excellencia, não achará nellas que censura, antes lhes dará os applausos, e estimaçãõ, de que ficaõ sendo merecedoras, e a louvará de entendida, e generosa, pois sube encaminhar seus elevados voos a esféra taõ gloriosa, sublime, e ilustre (SYLVA, 1746, Tomo V, s/p).

O pedido de proteção, conforme Matias Pereira da Silva, não é um favor e sim uma obrigação do mecenas, porque é dever do nobre dar suporte às artes, para que a sua memória seja lembrada, bem como os feitos realizados pelos “melhores” do reino<sup>232</sup>. A busca por angariar o favor do mecenas é, então, um pedido para que se lembre da sua obrigação de nobre.

Porém não entenda Vossa Excellencia, que a protecção, que solicito, he favor, que peço; pois não he senaõ obrigaçãõ, que lembro; porque sendo Vossa Excellencia glorioso Fenix Portuguez (como reconhecem não só este, mas outros muitos Reynos estranhos, que tiveraõ a fortuna de nos roubarem por algum tempo a pessoa de Vossa Excellencia) como tal está obrigado de justiça á protecção, amparo, e patrocínio da nova Fenix Portugueza, que na semelhança com Vossa Excellencia funda todo o seu direito para conseguir esta gloria (SYLVA, 1746, Tomo II, s/p).

É sob a proteção do ilustre D. Francisco Portugal que as obras sepultadas nas sombras do esquecimento saem à luz, para que com o engenho dos poetas e a benevolência do mecenas se livrem do rigoroso inverno e alcancem as maiores grandezas da fama<sup>233</sup>. A iniciativa de Matias da Silva, segundo o relato da dedicatória

<sup>232</sup> Como aponta Matias, “Sendo a obrigação de hum Mecenas patrocinar a quem de seu poder se vale, e devendo este ser buscado com proporção ao que se intenta com discreta razão, e justo conhecimento solicita hoje a minha Fenis o amparo, e protecção de V. Excellencia” (SYLVA, 1746, Tomo V, s/p).

<sup>233</sup> Matias Pereira da Silva destaca que os portugueses fazem pouca estimação de suas obras, pois estão mais preocupados em obrá-las do que em publicá-las, para adquirir novo crédito e mais crescida glória. Assim, “para mostrar não buscam nellas outra cousa mais, que o que tem de grandes, recusando animosamente qualquer outro motivo menos nobre” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p). Para o autor, não se pode condenar esse caráter tão particular dos portugueses, entretanto, as vontades devem se dobrar ao bem comum, por isso as obras devem ser postas à luz como exemplos dos grandes engenhos dos

contida no Tomo I, não foi movida por uma particularidade em busca de fama, mas pelo amor à pátria, com o intuito de mostrar a glória dela ao mundo. Nesse viés, as vontades individuais devem se curvar ao bem comum da república. Baseado nessa ideia, Silva propõe organizar os textos poéticos, entendendo que “defraudava a nação Portugueza de grande gloria, se com ambiciosa soffreguidão retivesse os muitos, e singulares manuscritos, que deste genero tenho visto, e guardo em meu poder” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p). A grandeza do projeto é sustentada pela própria qualidade dos escritos que nele estão, textos que merecem zelos e honras, semelhantes àqueles dedicados aos escritos de Góngora, de Quevedo, de Salazar, de Polo, de Garcilasso ou de Lope de Vega. Seguindo a tradição desses poetas, os textos contidos na *Fênix Renascida* prezam pelo bom costume, para que os leitores sejam instruídos pela beleza poética e se deleitem nas boas virtudes que são representadas nos poemas: “Naõ tenho tenção de dar lugar nestes Tomos ás obras, que por profanas, e impudicas o naõ merecem. Porque o meu intento he de aproveitar a quem as ler com a erudição, e exquisita suavidade; e naõ de destruir os bons costumes” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p).

Por ser obra que segue os preceitos retóricos e poéticos e atende aos bons costumes, a glória da *Fênix Renascida* é certa, pois alcançará boa acolhida entre os discretos, ou “melhores”. No texto “Aos Leitores”, do terceiro tomo, por exemplo, Matias da Silva sublinha o sucesso da coletânea poética, salientando que os voos da *Fênix* alcançaram glória entre os “melhores”, porque é obra feita com engenho, assim, todo leitor discreto pode admirar as regras do elevado discurso que apresentam os textos, rigorosamente pautados nas leis poéticas. Como descreve o organizador<sup>234</sup>:

Neste terceiro Tomo, que he outro voo da Feniz Renascida, continuo a fazer publicas ao Mundo as obras dos grandes e discretos Engenhos Portuguezes, a quem o descuido de tantos annos escondera entre o

---

portugueses. Como assevera Matias: “Não póde em parte condemnarse este geral dictame da nossa Patria, se attendermos ao particular de cada hum, porque esse desenteresse he outra acção mais gloriosa, e tanto mais estimavel, quanto mais tem de singular. Porém naõ sey como poderá justificarse este descuido, se attendermos ao bem cõmum, que manda procurar, (quanto cabe entre os limites da modestia) o augmento, honra, e credito dos nossos naturaes, manifestando ao Mundo, ou para exemplo, ou para imitação as suas obras” (SYLVA, 1746, Tomo I, s/p).

<sup>234</sup> O sucesso da coletânea poética e a sua circulação ficam também evidentes no texto “Aos leitores” contido no segundo tomo. Nele, no texto, Matias salienta que a *Fênix* alcançou aplausos e glória: “Sahe já das demoras da Impressão este segundo tomo, que com impaciencia era já esperado dos curiosos; que querem recebelo com o mesmo agrado, que o primeiro. Se a Fenix naõ estivera certa deste bom animo dos seus Leitores, antes tornai outra vez para o deserto da sua Arabia; mas como foy taõ applaudida, sahe outra vez a agradecer, e a pagar naõ menos que comsigo mesma as obrigações, em que está a todos os curiosos; e as que desta segunda vez fica devendo, pagará nos outros tomos, que iraõ sahindo; principalmente o terceiro, que está acabado” (SYLVA, 1746, Tomo II, s/p).



silencio, pouco merecido a tão grandes partos dos Engenhos mais elevados; mas já agora dignamente engradecidos, pelas publicas aclamações, e applausos, com que em todas as partes, a que poderaõ remontarse os voos da nova Fenix, foraõ recebidas; não sendo menor elogio a ancia, com que saõ procurados de todos, para admirar nas suas regras o elevado do melhor discurso, atado rigorosamente ás escrupulosas leys da Poetica (SYLVA, 1746, Tomo III, s/p).

Destarte, é possível salientar que o elogio apresentado na dedicatória/encômio é produzido por meio de procedimentos retóricos e poéticos com a finalidade de mover os ânimos do destinatário, ou melhor, ele busca um efeito retórico que visa captar a benevolência do soberano para financiar a obra, relacionando a engenhosidade dos textos poéticos com as virtudes do elogiado. Nesse viés, cria-se uma cadeia de relações metafóricas que vincula o doador à obra e a obra ao doador. Os signos de representação passam a funcionar de forma relacional, isto é, o soberano e a obra são pensados conjuntamente, um não pode ser concebido sem o outro. Isso garante às obras e aos poetas a proteção do mecenas contra os maus críticos, possibilitando que os poemas floresçam em terra segura. É nesse contexto que os poemas que serão analisados no tópico seguinte se encontram.

#### 4.2. O RETRATO POÉTICO DA DONA E A REPRESENTAÇÃO DOS “MELHORES” DE PORTUGAL

O retrato poético da dona, amplamente produzido na poesia palaciana do século XVII, emprega procedimentos técnicos próprios da poesia descritiva epidítica, mas que visam a emular os efeitos visivos da pintura. Vinculado à tradição lírica amorosa, o retrato atualiza tópicos epidíticos da beleza feminina por meio da imitação de autoridades antigas e modernas, por exemplo, Francesco Petrarca, Luis de Camões e Luis de Góngora y Argote, de acordo com o modelo prosopográfico resultante da longa tradição poética. A técnica desse modelo prescreve que a beleza da mulher seja representada “a partir de imagens de partes do corpo, lugar de onde nascem numerosas metáforas, como as da ‘boca de rubi’ ou do ‘colo de alabastro’ que, de tão parafraseadas, tornam-se símbolos dessa poética” (CARVALHO, 2007, p. 343-344). Assim, a representação da dona deve seguir a prescrição autorizada pelo costume de anotação, que, conforme a antiga técnica do retrato, “pinta” a dona sobre um eixo vertical imaginário através da aplicação de tópicos e lugares-comuns do elogio de pessoa, encontrados nos tratados de retórica e poética antigos e nas *auctoritas*<sup>235</sup>. Ao descrever a amada, o poeta cria a imagem de um “corpo pictórico”, um efeito de sentido imagético por meio do acúmulo de *verba* operado pelo tropo da metáfora que amplifica a intensidade da imagem, com a finalidade de trazer aos olhos do leitor a coisa representada e criar na mente uma ordem visual. O notável, então, é apresentado a partir da notação sempre determinada por aquilo que é adequado ao gênero, ao costume.

O ornato poético da beleza feminina, portanto, é construído conforme a tradição de representação da mulher, recorrente na lírica dos séculos XVI e XVII, como, por exemplo, é possível constatar nos poemas do gênero retrato dispersos nas compilações de poesia seiscentista, como a *Fênix Renascida* e o *Postilhão de Apollo*. Neles, a dona é exemplo de virtude e pureza, ser quase inalcançável pelo intelecto humano, por isso a sua beleza é amplificada através de metáforas agudas que criam imagens de virtude e beleza das partes do corpo, por exemplo: o cabelo é comparado ao ouro: “Seu rico cabelo/Do mais precioso/Mil troféus alcança,/e logra mil louros” (BAHIA, 1746, p.

---

<sup>235</sup> Hansen destaca que o retrato descritivo “desenvolve-se por aplicação de tópicos do gênero demonstrativo ou epidítico da oratória, no subgênero ‘encômio’ ou ‘louvor’, apresentando elementos de individuação e elementos caracteriais e tipificadores” (HANSEN, 2004, p. 30).

125), ou às ondas do mar: “O cabelo, que e rayos/He golfo em feliz tormenta/Conde do Prado se julga,/Porque todo em ondas quebra” (SYLVA, 1746, p. 416), ou ainda aparecem unidos no mesmo verso as “ondas” e o “ouro”, em que se conjugam em uma única estrutura semêmica metais nobres e o fluxo da água: “O cabelo nas aguas/He rio undoso,/Qual será sendo rio/Se não o Douro” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 115-116); os olhos são astros reluzentes: “E são taes dos teus olhos/Os resplandores,/Que o Sol deixão de dia/As boas noites” (BAHIA, 1746, p. 116); a boca é rubi ou cravo “A boca para cravo he pequenina,/Pequenina se he, será rubi” (MATOS, 1761, p. 253), “Por ter boca de cravo/He tão soberba,/Que he boca de Lysis/Huma rochella” (BAHIA, 1746, p. 139); a garganta é cristal: “O passadiço da voz/Nem he neve, nem he vidro/Nem mármore, nem marfim/Nem crystal, mas passadiço”, neve: “A garganta, onde a neve/Faz perpetua sentinella,/He condeça de Atalaya/Onde sempre amor peleja (SYLVA, 1746, p. 416), ou prata: “Tem de prata a garganta/Copia tão rica,/Que poderá dar prata/As naos da India” (BAHIA, 1746, p. 134); as mãos brancas são prata: “Suas mãos são tão alvas,/Que a prata dellas,/Inda quando vazias/Anda ás mãos cheas” (BAHIA, 1746, p. 117); enfim, a descrição minuciosa da dona é feita por meio de metáforas que substituem as partes do corpo pelo acúmulo de pedraria mineral e elementos da natureza que efetua na linguagem a preciosidade da elogiada e sua elevação espiritual. O poeta recorre a algo já existente, conhecido pelo público como um bem e amplifica-o, tornando-o mais evidente através do revestimento pelos ornatos, comparações e analogias. Esses ornatos são distribuídos adequadamente por todo o retrato para tornar mais evidente a beleza da dona; a representação é pragmática e recorre as mais variadas fontes da arte, a fim de apresentar um modelo de unidade, belo na coerência das partes.

Na *descriptio* cristalizada pela retórica da poesia, após o louvor do rosto, segue-se a das demais partes do corpo feminino, com destaque para os cabelos, o colo, as mãos etc. Tal descrição epidítica visa sempre a realçar a perfeição da mulher, ao destacar a beleza e graça de cada uma das suas partes corpóreas, sendo que o conjunto delas há de manifestar, assim, a unidade de sua beleza interior, por outro nome, virtude (MUHANA, 2005, p. LVII).

Como sugere Adma Muhana, a beleza física é também beleza moral, ou seja, a devida proporção dos membros é reflexo da beleza interior, pois, como vimos em *Los Retratos* de Luciano de Samósata, para que a descrição seja perfeita é preciso não só

demonstrar a beleza física do corpo, mas também a beleza da alma, coerência de caráter que se manifesta na dupla representação da figura. Assim, as metáforas que qualificam os cabelos, a testa, as sobrancelhas, os olhos, a boca etc. são qualificadoras também da beleza que não está acessível aos olhos, pois é beleza que fala ao intelecto do leitor/ouvinte. A autora destaca ainda que a descrição é epidítica, ou demonstrativa, e visa sempre realçar a perfeição da mulher, elogio produzido por meio da articulação dos lugares-comuns e tópicos tradicionais com o intuito de amplificar a beleza física das partes e, simetricamente, a formosura da moral.

No Livro I da *Retórica*, Aristóteles define o belo como tópico mais aplicável ao gênero epidítico, pois, “sendo preferível por si mesmo, é digno de louvor” (ARISTÓTELES, 1998, p. 75). Se o aspecto físico do caráter representado é belo, logo, a sua constituição moral é virtuosa, isto é, tem a capacidade de produzir e conservar os bens externos concedidos pela fortuna<sup>236</sup>. A beleza do corpo será ornada de virtudes, tais como a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a prudência, a sabedoria, etc., que serão amplificadas na descrição como sinais do caráter daquele que é digno de louvor. O elogio, conforme descrito na *Retórica a Herênio*, pode ser das coisas externas, “ascendência, educação, riqueza, poder, glória, cidadania, amizades, enfim, coisas dessa ordem”; do corpo, “o que a natureza lhe atribuiu de vantajoso ou desvantajoso: rapidez, força, beleza, saúde”; e do ânimo, “as coisas que comportam nossa deliberação e reflexão: prudência, justiça, coragem, modéstia” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 161). Na composição do retrato, essas categorias serão mescladas na pintura elogiosa, tintas que ornam a feitura dos membros, dos bens da natureza e dos ânimos do caráter representado. Escolhendo as partes mais adequadas para louvar, o poeta decorosamente “pintará” as virtudes, distribuindo sobre o “quadro” as tintas das circunstâncias externas – por exemplo, a ascendência do elogiado, os feitos nobres realizados pelos seus ancestrais, a educação, se foi bem e honestamente educado –; das vantagens do corpo – se tem beleza e proporção naturais: “se é de força e velocidade excelentes, diremos que foram alcançadas com exercício e dedicação recomendáveis. Se tem boa saúde, deve-se ao cuidado de si e à moderação dos desejos” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 165) –; e das virtudes do ânimo – destacando que as coisas

---

<sup>236</sup> Segundo Aristóteles, “Os elementos da virtude são a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência, e a sabedoria. As maiores virtudes são necessariamente as que são mais úteis aos outros, posto que a virtude é a faculdade de fazer o bem” (ARISTÓTELES, 1998, p. 75).

realizadas foram feitas com justiça, coragem, modéstia e prudência –, para que, ao final da composição, se produza uma pintura bela e virtuosa na unidade de suas partes.

Geralmente pertencentes ao subgênero elogioso do epidítico, os retratos têm como tema o amor profano. Neles, louva-se a beleza da dona aplicando preceitos da *ars laudandi*, tópicos amplamente reproduzidas na tradição lírica e atualizadas nos poemas pela emulação de autoridades do gênero, principalmente Francesco Petrarca e Luís de Camões. Assim, o tom do retrato é panegírico, ampliando-se a matéria pelo engenho do poeta com adornos floridos, pois a agudeza do poema é uma das principais fontes do deleite lírico. Os temas são tipificados e encontrados nos lugares da invenção poética, portanto, o elogio não é segundo o que o autor observa na empiria, mas de acordo com os modelos ou paradigmas convencionados para o louvor. Nesse sentido, a composição em gênero mediano do retrato pressupõe variedade e combinação de estilos, mescla o alto e o baixo, mistura tópicos variadas da invenção retórico-poética, e, engenhosamente, reúne fragmentos de vários gêneros, ordenando-os de forma coerente para apresentar uma figura ornada de beleza e virtude no retrato elogioso. Nesse tipo de retrato, o conceito é grave, porque o poeta louva a Deus, os Santos, a beleza da amada, o bem amoroso, os príncipes e os homens ilustres, porém, o estilo é galhardo pelo modo de escrever o conceito, pois o apresenta com linguagem florida e formosa. Apesar dessa variedade no modo de expor a matéria, o retrato segue o padrão típico da agudeza discreta e engenhosa que, na invenção, aplica lugares-comuns tradicionais, conforme o decoro exigido na lírica. Assim, no retrato poético:

A imagem do corpo decorre da seleção de partes mais adequadas para figurar a perfeição petrarquista – cabelos, olhos, rosto, boca, dentes, colo, mãos, por vezes pés – com alusões metafóricas que elidem as partes iludidas do desejo na pedraria mineral do corpo geométrico, sempre artificial. [...] o retrato da dama resulta da aplicação de uma técnica epidítica do gênero do retrato prosopográfico encomiástico e costuma ser inventado com metáforas minerais e vegetais que lhe geometrizam o rosto e o corpo, oferecendo-se à recepção como evidência do artifício engenhoso (HANSEN, 2011, p. 26-27).

Engenhoso e discreto, o poeta seleciona as partes mais adequadas para o elogio e, por meio de metáforas agudas, cria imagens de beleza e virtude que amplificam a beleza do corpo harmônico. O acúmulo de metáforas efetua na linguagem a preciosidade da dona e a sua virtude moral, isto é, a constituição física ornada de beleza pelas metáforas minerais e vegetais é espelho da constituição moral que não está

acessível aos olhos, mas ao intelecto, assim, por meio da decodificação das metáforas e da distribuição adequada dos membros, o destinatário analisa a imagem apresentada pelo poema, recompondo o procedimento aplicado pelo poeta, com a finalidade de montar tanto o retrato físico como o moral.

Como dito, os poemas são produzidos por meio da emulação de tópicas antigas herdadas da tradição lírica e recorrentes nos antigos tratados de retórica, poética e moral, quando se apresenta o perfil adequado do elogiado. Dessa forma, “De poema a poema, observa-se a operação de uma retórica que recorre às mesmas imagens essenciais, adaptando-as a novas situações e conferindo-lhes valor de maior ou menor amplificação segundo o efeito de *páthos* visado” (HANSEN, 2011, p. 26). Essas imagens produzem *evidentia* no poema com o intuito de trazer aos olhos do leitor/ouvinte aquilo que se descreve, pois como contrafação de pintura, o retrato poético emula o pictórico, conforme a tópica horaciana *ut pictura poesis*. Para alcançar o efeito imagético produzido pela tinta das palavras, o poeta descreve cada parte do corpo feminino elogiando-as por meio de metáforas e sinédoques de acordo com a tradição da descrição petrarquista descendente, produzindo imagens que revelam a beleza dos membros e do caráter da encomiada. Esse efeito imagético do retrato tem como fim último deleitar com adequação o leitor, revelando através das metáforas agudas, que amplificam a matéria, a superioridade das coisas belas. Assim, produz-se um conjunto semiótico de metáforas que relaciona recursos do mundo natural com as partes do corpo, ou melhor, o poeta busca/imita na Natureza as tintas com que pintar o retrato da sua amada: os cabelos: ouro; os olhos: estrelas; as maçãs do rosto: rosas vermelhas; os dentes: pérolas; a carnação do rosto branca: neve; etc. (SPINA, 1983, p. 621).

Com o objetivo de sustermos o que acima dissemos, propomos a análise de dois romances elogiosos do gênero retrato contidos na coletânea de poesia seiscentista *Fênix Renascida*, observando, se possível, como a variedade poética funciona nesses poemas, ou melhor, como o poeta se apropria dos ensinamentos contidos nas preceptivas retóricas e poéticas e das tópicas legadas pela tradição lírica para compor o retrato. O primeiro romance se encontra no tomo II e tem como *incipit* “Pintar o rosto de Marcia”. Nele, o louvor da dona é feito pelo elogio das partes do corpo, comparadas metaforicamente com conceitos virtuosos, assim, o poeta pinta um retrato que pela beleza da unidade do corpo também demonstra as virtudes da alma. Dito isso, propomos a leitura completa do poema, cuja análise prosseguirá na sequência textual.

RETRATO,  
Pelo mesmo Author.  
ROMANCE.

Pintar o rosto de Marcia  
Com tal primor determino,  
Que seja logo seu rosto  
Pela pinta conhecido.  
Anda doudo de prazer  
Seu cabello por taõ lindo,  
Pois mal lhe vay huma onda,  
Quando outra já lhe tem vindo.  
Sua testa com seus arcos  
Do Turco Imperio castigo  
Vencido tem Solimaõ,  
Meyas luas tem vencido.  
Dormidos seus olhos saõ,  
Porém Planetas saõ ricos  
Nunca já foraõ sonhados,  
Bem que sempre saõ dormidos.  
A dormir creyo se lançaõ  
Por ter de mortaes, e vivos  
Taõ boa fama cobrado,  
Nome tão grande adquirido.  
Entre seus rayos se mostra  
O grande nariz bornido,  
Por sinal que entre seus rayos  
Prova o nariz de aquilino.  
Nas taças de suas faces  
Feitas de metal mais limpo,  
Como certos Reverendos,  
Mistura o branco co tinto.  
As perlas dos dentes alvos,  
Os rubins dos beiços finos  
Tem desdentado o marfim,  
E a cor mais viva comido.  
O passadiço da voz  
Nem he neve, nem he vidro,  
Nem mármore, nem marfim,  
Nem crystal, mas passadiço.  
Na mayor força de Julho  
Creyo que treme de frio,  
Pois tem como neve as mãos,  
E os pés como neve frios.  
Que nelas há dous contrarios  
Os meus olhos mo tem dito,  
Pois sendo huma fermosura  
Saõ mais pequenas que os chispos.  
No mayor rigor do Inverno,  
Na mayor calma do Estio,  
Nem tem frio, nem tem calma,  
Nem tem calma, nem tem frio.

Porque de Inverno, e Verão  
 Sempre Primavera há sido,  
 Pois sempre veste de Abril,  
 E de Mayo traz vestido.  
 Este he de Marcia o retrato,  
 E dirá quem o tem visto,  
 Que com ella o seu retrato  
 Se parece todo escrito.  
 Mas se em cousa alguma erro  
 Das que atéqui tenho dito,  
 A' vista do tal retrato  
 Me retrato, e me desdigo  
 (BAHIA, II Tomo, p. 330-332).

O poema nos é apresentado como composto por Jerónimo Bahia, pois está inserido na seção de textos encabeçada pela “*Canção Heroica A’ Magestade do Invicto Monarca D. Affonso VI. Pela singular vitoria, que suas triunfantes armas alcançaraõ na batalha do Canal*” que, segundo o editor, pertence ao poeta. Nessa canção, o nome de Bahia aparece juntamente com o termo “autor”, categoria que o define como aquele que a escreveu, porém nos poemas seguintes aparece apenas a rubrica “autor” para se identificar a autoria, por exemplo, “*Do mesmo Author*” ou “*Pelo mesmo Author*”. Observando a descrição da didascália, “*Retrato/Pelo mesmo Author/Romance*”, podemos ler o poema a partir de alguns critérios de legibilidade: trata-se de um poema do gênero Retrato, que deve ser lido como um poema que emula a pintura; o retrato é atribuído a uma autoridade do gênero lírico, Jerónimo Bahia, pois está incluso em uma seção de poemas atribuídos ao poeta português; e pertence ao gênero Romance<sup>237</sup>, poema originalmente de temática histórica e heroica, mas que no século XVII apresenta temas cotidianos. O aparato didascálico do poema, portanto, provê o leitor de um critério de legibilidade genérico a partir do qual se possa atualizar o sentido do poema, assim, tendo em vista que a composição da didascália é posterior à confecção do poema, o leitor do período guiado por essa prescrição lê o texto ou o ouve tendo o juízo balizado por aquilo que leitores ou ouvintes anteriores fixaram como matéria de cada peça<sup>238</sup>. Nesse sentido, por conhecer o procedimento em que se funda o gênero, o leitor

<sup>237</sup> Segundo Carvalho, o Romance é um “gênero difundido pela musicalidade do seu verso pequeno, as redondilhas. No século XVII, esse gênero apresenta ainda certa ocorrência de elementos musicais, como o estribilho, mas o ‘romance novo’ apresenta temas correntes – não necessariamente históricos e heróicos, como no romancero velho –, e as cenas têm descrição breve” (CARVALHO, 2004, p. 138).

<sup>238</sup> Segundo Moreira (2003), “Além da variação do texto em si, a constituição do sentido, nos séculos XVII e XVIII, é produto da recepção que se cristaliza, enquanto juízo, em protocolos de leitura hoje conhecidos como “rubricas” ou “didascalias”. A leitura e a interpretação da poesia seiscentista e setecentista não apenas precedem a organização das coleções poéticas, pois determinam, previamente à



lerá o retrato como poema que emula o retrato pictórico de acordo com a técnica de descrição da dona, aplicando às partes do corpo metáforas ornamentais. Sendo emulação de pintura, a descrição será feita com *enargeia*, produzindo imagens do corpo da dona que saltam aos olhos do público. A descrição será minuciosa e as metáforas produzirão um efeito visual e sonoro, como se o retrato se materializasse diante dos olhos por meio da tinta das palavras, o que realça no retrato a tópica horaciana: *ut pictura poesis*.

A emulação do pictórico define que na composição do retrato o poeta, por meio da técnica de descrição, *Ekphrasis*, elogie um quadro fictício produzido por um pintor, que com perspicuidade soube retratar, através da pintura, a beleza de uma dona. Ao usar esse recurso retórico, ele cria a ilusão da existência de um quadro anterior à escrita, fazendo com que seu discurso faça presente o retrato pintado. Esse procedimento, de acordo com Hansen (2006, p. 86), é recorrente na poesia do Antigo Regime; nele, o produtor da descrição “geralmente antecipa a exposição das imagens fictícias com a declaração que as viu diretamente ou que viu uma cópia delas” e finge que está transferindo para a enunciação a imagem pictórica. O narrador se define como intérprete que descreve os aspectos pictóricos da pintura e os interpreta topicamente; entretanto, é no momento da escrita que o poeta, recorrendo aos lugares-comuns do elogio de pessoa, adequados à matéria e ao gênero de composição, cria um modelo, e, assim, faz com que o retrato descritivo seja verossímil aos olhos/ouvidos do público.

O modelo genérico retratado é particularizado no primeiro verso do poema ao receber o nome de *Marcia*<sup>239</sup>, espécie de antonomásia dos nomes costumeiros da tradição lírica: Laura, Lídia, Anarda, Amarilis, entre outras. No poema de Jerónimo Bahia, o nome da dona se configura como elogio, pois “*Marcia*” significa “filha de marte”. Relacionar o nome da amada com deuses, deusas ou mulheres famosas, ou apenas partes do corpo, é prática corrente na poesia, como sublinha Luciano de Samósata em seu *Acerca de los Retratos*. O texto em questão apresenta a reação de *Panteia* ao elogio feito por *Licino* em *Los Retratos*. A musa fica temerosa por causa das metáforas que a comparava com as divindades; por isso, evita ser conivente com o

---

constituição das coleções, as unidades intertextuais a serem transcritas conforme os critérios de disposição adotados, como também se apresentam elas próprias textualizadas na forma de disdascálias, o que as torna recorrentes como protocolos de leitura” (MOREIRA, 2003, p. 99).

<sup>239</sup> Esse nome é recorrente nos poemas amorosos de Jerónimo Bahia, como se pode constatar no Romance “*A’ formosura de Marcia*” e no Soneto “*Sonhando que via a Marcia*”, ambos do mesmo autor.

elogio, pois teme incorrer no pecado da soberba e insolência<sup>240</sup>. O desacordo do diálogo gravita na questão: se o procedimento usado pelo poeta para elogiar a dona seria correto ou rebaixaria algo divino ao humano<sup>241</sup>. Defendendo-se das acusações, *Licino* destaca que para alcançar o efeito esperado do elogio não se deve comparar o objeto com algo igual ou menor do que ele, pelo contrário, deve-se compará-lo com um objeto superior para elevar o elogiado ao mesmo nível de beleza e honra. Dessa forma,

[...] en el elogio de un perro se disse que es mayor que un zorro ó que un gato. ¿Te parece que esto es saber elogiar? No, me dirás. ¿Y si lo comparo á un lobo? Tampoco resulta muy realizado que digamos. ¿Cómo, pues, conseguir la apropiada alabanza? Diciendo que en tamaño y fuerza se parece al león. Así, haciendo el elogio del perro de Orión, lo llamó un poeta <<domador de leônês>>. El elogio perfecto del perro es así, otro ejemplo: Si, querendo alabar á Milón de Crotona, á Glauco de Caristo, ó á Polidamas, se dijese de cada uno de ellos que era más fuerte que una mujer, ¿no creerías ridiculizado al atleta por lo desatinado del elogio, cuando aunque se le hubiera declarado más fuerte que cualquier hombre aún hubiera resultado escasso? Mira ahora como un célebre poeta elogió á Glauco: El vigoroso Póplux, ni el Alcides/Férrea prole de Alcmena, no exterdieran/Contra él los flertes brazos (LUCIANO, 1889, p. 107-108).

Assim, o procedimento do elogio exige do poeta certo decoro, ou seja, capacidade de relacionar o objeto elogiado com coisas adequadas, evitando as frivolidades<sup>242</sup>. O uso adequado desse procedimento permite a distinção entre o elogio e a adulação. Apresentando essa diferenciação, *Licino* observa que o adulator está atento

<sup>240</sup> No diálogo, a reação de Panteia nos é apresentada por meio de uma possível carta lida por Polístrato. Na carta, a dona considera a benevolência de Licino, porém reprova os exageros feitos nos elogios, pois, “principalmente cuando son exagerados e inverosímiles, me ruborizan y me obligan casi á taparme los oídos, pues los creo, más bien que alabanzas, verdadera irrisión” (LUCIANO, 1889, p. 100). Segundo Panteia, o elogio só é tolerável quando o elogiado reconhece que todas as coisas ditas se aplicam a sua pessoa, porém, o que passa disso é pura bajulação. Como exemplo, ela conta a história de uma mulher que era bela e bem feita, todavia pequenina, muito abaixo da média, que foi elogiada por um poeta. Ele comparava a mulher a um choupo por causa da altura e esbelteza e ela encantada com os elogios e o som do cântico agitava as mãos. O poeta ao perceber essa euforia cantava repetidamente com os mesmos elogios, ao passo que um dos presentes o pede para parar com a canção, para que a mulher não se levantasse, pois exporia toda a sua pequenez diante do povo, jogando por terra o elogio feito. Polístrato revela que Panteia elogiou os escritos de Licino, porém rebateu a comparação feita por ele, isto é, de que a dona é semelhante a Vênus, pois a deusa está acima da natureza humana. Nesse sentido, Panteia não desejava ser comparada nem às heroínas, como Penélope, Arete e Teano, quanto mais às deusas. Por isso, pede para que Licino reescreva o livro, evitando que circulasse com tais elogios, e acrescentasse que ela era uma mulher modesta e destituída de orgulho.

<sup>241</sup> Para Polístrato o procedimento usado para elogiar a Panteia é incorreto, pois considera que ao compará-la a Juno ou Vênus o poeta rebaixa algo divino ao humano. Para ele, a comparação não tem o efeito de colocar a dona na qualidade de deusa, mas de reduzir a deusa à qualidade de humana.

<sup>242</sup> Como exemplo, Licino apresenta o elogio feito a Glauco, comparando-o aos deuses, juízes da luta. O autor destaca que Glauco não ficou indignado com o elogio nem com o poeta, pelo contrário, ambos viveram com honra e glória na Grécia: “aquél por su fuerza, éste por sus versos, entre los cuales figura como principal el citado” (LUCIANO, 1889, p. 108).

somente ao seu proveito e, por isso, não cuida absolutamente da verdade. Por essa razão, inventa mentiras para obter com elas lucro, por exemplo, declara que *Tersitas* é mais formoso do que *Aquiles*, ou que o filho de *Creso* tem o ouvido mais fino do que *Melampo* (LUCIANO, 1889, p. 108). Aquele que elogia, pelo contrário, não é inclinado à mentira: “jamás ni añade cosa que realmente no exista; expone las buenas cualidades de lo elogiado, aunque no las tenga en grado supremo, y las amplifica y aumenta” (LUCIANO, 1889, p. 109)<sup>243</sup>. A diferença entre os panegiristas e os adutores, além da verdade ou da mentira, também está no uso das hipérboles, enquanto esses abusam dos recursos, aqueles os usam com sobriedade: “conteniéndose en los justos términos” (LUCIANO, 1889, p. 110). À vista dessas distinções, *Licino* ressalta que o procedimento usado para elogiar *Panteia* – comparando-a com a *Vênus de Cnido* – é válido, porque a deusa não foi comparada com mulher desprovida de beleza, mas com a mais bela entre os mortais, de forma que a distância não é tão grande (LUCIANO, 1889, p. 110)<sup>244</sup>. Ademais, argumenta que não era o primeiro a fazer esse tipo de comparação: o insigne Homero, modelo para os poetas, já havia realizado esse procedimento ao comparar a áurea de *Vênus* ao choro de *Briseide* pela morte de *Pátroclo* (LUCIANO, 1889, p. 111).

Nessa perspectiva, a relação entre o nome de *Marcia* e o deus da guerra é efeito metafórico que amplifica a beleza; recurso poético inserido na tradição lírica, visto que outros poetas amplificaram a beleza de suas donas por meio desse procedimento. Se o nome da amada inspira respeito e decoro, logo, a *persona* poética inicia a descrição com uma advertência ao pintor, para que esse pinte o rosto de *Marcia* com excelência e perfeição:

Pintar o rosto de Marcia  
Com tal primor determino  
Que seja logo seu rosto  
Pela pinta conhecido.

<sup>243</sup> Quando o panegirista elogia um cavalo, por exemplo, o apresenta como o mais ligeiro e corredor de todos os animais, ou, quando elogia uma casa formosa e bem construída, apresenta-a semelhante ao palácio Olímpico de Jove; já o adutor aplicaria esse verso à casa de um apascentador de porcos, pois acreditaria que o pastor lhe daria algo (LUCIANO, 1889, p. 109).

<sup>244</sup> *Licino* acrescenta ainda que caso *Panteia* dissesse que ele, ao elogiá-la, está assemelhando uma mortal às deusas, responderia: “No te he asemejado á las diosas, mujer perfectísima, sino á obras hechas con mármol, bronce ó marfil por excelentes artistas. Asemejar los mortales á boras hechas por los mortales, no es impiedad, á mi juicio: à menos que tú piensas que es Minerva, la estatua de Fidias, y Venus Urania la que no hace muchos años hizo en Cnido Praxiteles. Mira no indigne semejante idea á los dioses, cuya verdadera imagen no puede ser reproducida, á mi juicio, por manos humanas” (LUCIANO, 1889, p. 110).

No entanto, ao exigir tamanha destreza para realização da empresa, o poeta adverte a si próprio como pintor, pois o retrato será elaborado no momento da escrita através da pena engenhosa. Esse procedimento é realizado por mãos habilidosas, guiadas com engenho e juízo, alumado pela luz natural da graça, que norteia as proporções da fantasia. O pintor/poeta, discreto e conhecedor dos meios de representação, criará um retrato com tanto primor que será imediatamente reconhecido pelo público como pertencente a Marcia: “Que seja logo seu rosto/Pela pinta conhecido”. O termo “pinta” apresenta dois sentidos no poema: o de que se pode reconhecer a dona por conta de um sinal marcante no seu rosto, que a torna singular, ou, no sentido figurado do termo, o de conhecer “logo à primeira, facilmente” (BLUTEAU, 1789, p. 203), por conta da destreza com que o rosto foi pintado. Feita a relação entre o poema que será composto e o quadro anterior à escrita, procedimento que busca a adesão do público, o poeta seguirá a tradição de descrição da dona, apresentando detalhadamente cada parte do corpo e aplicando a elas tópicos da poesia lírica, a começar pela cabeça:

Anda doudo de prazer  
Seu cabelo por tão lindo  
Pois mal lhe vay huma onda  
Quando outra já lhe tem vindo.

As metáforas usadas para descrever o cabelo produzem imagem de movimento por meio da comparação com as ondas, “O cabelo nas aguas/He rio undoso,/Qual será sendo rio/Se naõ o Douro” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 115-116), ou realçam a cor dourada do cabelo, “Seu rico cabelo/Do mais precioso/Mil trofeos alcança,/E logra mil louros” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 125); “Os cabellos saõ, Fabio,/Louros, e pretos,/Lá fica o alvedrio/Pelos cabellos” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 133). Esse tipo de metáfora não revela apenas a beleza externa da dona, mas reflete também uma qualidade moral, pois, como lembra Jean Chevalier, o ouro além de ser considerado o metal mais precioso, perfeito e radiante como o brilho da luz, é também símbolo de conhecimento (CHEVALIER, 1986, p. 784). Por causa da cor intensa, é recorrente a comparação com o sol, metáfora que amplifica o brilho do cabelo, a ponto do astro mais radiante sentir inveja dele: “Al sol peynava Cloris sus cabellos/Con peyne de marfil, con mano bella,/Mas no se parecia el peyne en ella,/Como se escurecia el Sol en ellos” (GONGORA, 1643, p. 11). Há também metáforas em que o movimento ondulado dos

cabelos aparece juntamente com a cor dourada: “Flamante inundacion, golfo dorado,/Onde corre tormentas el sentido,/Pues viendose en las olas sumergindo,/Se mira de los raos anegado” (ANONYMO, 1746, Tomo III, p. 262). No retrato de *Marcia*, a metáfora usada tem o intuito de criar uma imagem de movimento e apresentar o tipo de cabelo padrão na época, isto é, o ondulado. Assim, a *persona* lírica diz que o belo cabelo da dona anda doido de prazer, semelhante ao movimento das ondas do mar. A metáfora de movimento é intensificada pelo verbo “andar”, imagem poética que atribui ao movimento do cabelo a simetria do movimento das pernas ao caminhar, harmonia também semelhante ao fluxo das ondas do mar, pois “mal lhe vay huma onda/Quando outra já lhe tem vindo”. Nas lendas gregas, as ondas são denominadas de Nereidas, seres que “Personificaban el movimiento rápido de las olas y el aspecto risueño del mar” (MARTIN, 2005, p. 310). Dentre as muitas características, essas ninfas possuem grande formosura, como é o caso de Galetea, nereida que figura em vários poemas, por exemplo, na famosa *Fábula de Polifemo y Gelatea* de Luís de Góngora (1612), e um belo canto, como Anfitrite, a rainha do mar que “dirige el coro de sus hermanas” (GRIMAL, 1997, p. 30). Ao ser comparado com as ondas/Nereidas, pelo viés da mitologia, o cabelo é belo e causa prazer ao se movimentar, deixando loucos os que para ele olham, ou seja, assim como o leve movimento contínuo das ondas, encanto simétrico que deixa absorto o telespectador, o cabelo faz perder o juízo por conta dos desejos que desperta, pois é mar de paixões. A descrição segue apresentando a testa e as sobrancelhas:

A sua testa com seus arcos  
Do Turco Império castigo  
Vencido tem Solimão  
Meyas Luas tem vencido.

A testa que por força da tradição é branca, “De crystal he a testa/Taõ branca, e pura,/Que se vê por de fóra/Tudo o que cuida” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 133), possui dois arcos, isto é, sobrancelhas. Por causa da semelhança entre as formas, é costume lírico comparar as sobrancelhas da dona com o arco, instrumento do deus Cupido usado para lançar suas flechas nos corações amantes, recurso que apresenta o olhar como lugar de conquista. No entanto, os arcos de *Marcia* são de guerra, castigo do “Turco Imperio”. Levando em consideração que o nome *Marcia* significa “filha de marte”, podemos dizer que o arco é manobrado não pelo deus do amor, mas pela mão poderosa do deus da guerra, Marte, sempre vencedor nas batalhas; por essa razão, as sobrancelhas/arcos são

também vencedoras. Ao dizer que as sobrancelhas da dona têm vencido “Solimão”, a *persona* usa o recurso da comparação (*comparatio*), porque recorre a um exemplo histórico que já foi realizado em grau elevado para apresentá-lo como superado pelo objeto de elogio. Sabe-se que Solimão I foi um grande sultão do Império Otomano e, por causa do esplendor de sua corte e por suas vitórias militares na Europa, recebeu a alcunha de “O Magnífico”. Apesar da grandeza do exemplo histórico, diante das sobrancelhas/arcos de *Marcia* ele se torna pequeno, pois essas são mais bélicas. A metáfora militar é ampliada, pois os arcos não têm vencido apenas Solimão “O Magnífico”, mas toda a nação, por meio da comparação das sobrancelhas com a meia lua que aparece na bandeira da Turquia. Essa metáfora que compara as sobrancelhas com a bandeira do Império Turco também aparece em outro poema da *Fênix Renascida*, atribuído a um poeta anônimo: “As sobrancelhas saõ,/Com ser miúdas,/Dous Reynos de Turquia,/Com meyas Luas” (ANONYMO, 1746, Tomo III, p. 420). Seguindo a descrição do rosto, o autor apresenta os olhos:

Dormidos seus olhos são  
 Porém Planetas são ricos  
 Nunca já forão sonhados  
 Bem que sempre são dormidos.

Retomando a tópica dos olhos dormidos, como se pode constatar em outro retrato de Jerónimo Bahia: “Dormidos se mostraõ,/Mas sabem (que assombro)/Mais elles dormidos,/Que espertos os outros.//Altamente dormem,/Mas entre seus sonhos/Mais que de dormidos/Roncaõ de formosos” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 125-126), os olhos são descritos como planetas ricos por conta do seu brilho, pois à noite os planetas brilham com todo seu esplendor, assim, mesmo fechados, os olhos estão brilhando como os planetas na escuridão, metáfora também recorrente: “Saõ seus olhos, ó Fabio,/Estrellas belas,/Porém eu em seus olhos/Naõ tive estrella” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 132). Se abertos são semelhantes ao “sol”, o olho da cara, fechados são como estrelas radiantes em esplendor. A estrofe é finalizada com um paradoxo, “Nunca já forão sonhados/Bem que sempre são dormidos”, que amplifica a beleza do brilho dos olhos, luz intensa que foge do alcance do intelecto humano, por isso, mesmo dormidos, os olhos nunca foram sonhados por qualquer mortal. O elogio aos olhos continua na estrofe seguinte do poema:

A dormir creyo se lançaõ  
 Por ter de mortaes, e vivos  
 Taõ boa fama cobrado  
 Nome tão grande adquirido.

Nesses versos o poeta revela o motivo dos olhos dormirem em sono tranquilo: “Por ter de mortaes, e vivos,/Taõ boa fama cobrado,/Nome tão grande adquirido”. Só pode dormir aquele que alcançou fama e glória, isto é, aquele que por causa dos grandes feitos praticados escreveu o nome na história, digno de ser lembrado perenemente. A fama e o grande nome conquistados pelos olhos de *Marcia* só são entendidos quando retornamos à terceira estrofe do poema, que nos informa os feitos bélicos da dona. Dessa forma, os olhos adquiriram fama e glória, porque compõem o arsenal bélico que venceu Solimão e o Turco Império, por isso podem dormir em paz, pois serão lembrados. Em seguida, a *persona* destaca que entre os olhos se mostra o belo nariz da dona:

Entre seus rayos se mostra  
 O grande nariz bornido  
 Por sinal que entre seus rayos  
 Prova o nariz de aquilino.

A metáfora usada para descrever o nariz não revela apenas a beleza exterior, mas é efeito semântico que revela uma virtude moral de *Marcia*. O termo usado para qualificar as narinas é o adjetivo “bornido”<sup>245</sup>, variante do verbo “burnido”, que significa fazer brilhar ou dar lustre com polimento. Qualificado dessa forma, o nariz da dona é feito com arte pela pena/pincel do poeta, de forma brilhante e ilustre. Como dito, a metáfora também é espelho da moral que se revela pelos olhos comparados aos “rayos”, comparação que só é entendida quando lemos o último verso da sexta estrofe: “Prova o nariz de aquilino”. O adjetivo “aquilino” diz respeito ao objeto que apresenta a feição da águia (BLUTEAU, 1789, p. 105), ou seja, num primeiro momento, o nariz seria relacionado com o termo por causa do seu formato, convexo como o bico da águia. No entanto, a engenhosidade do poeta busca na ave mais nobre de todas o sentido figurado da palavra “águia” para significar pessoa de alto engenho e muito penetrante (BLUTEAU, 1789, p. 45). Dessa forma, se o nariz é de águia, os olhos, símbolo da

---

<sup>245</sup> Por meio de um exercício de sentido metafórico, seria possível relacionar esse termo também com o substantivo “Borni”, termo que, segundo Rafael Bluteau, significa “ave de rapina que se ceva em garças, coelhos, perdizes, &c.” (BLUTEAU, 1789, p. 191).

percepção intelectual, também são, por isso denominados “rayos”, porque penetram como os olhos da ave de rapina<sup>246</sup>. A relação metafórica revela pelos olhos que *Márcia* possui visão profunda, dama de alto engenho. Na face da dona discreta, o branco mistura-se ao vermelho com primor:

Nas taças de suas faces  
Feitas de metal mais limpo  
Como certos Reverendos  
Mistura o branco co tinto.

A tópica da dona “branca” e “vermelha”, em que há comparação entre a neve e a rosa, a rosa e a flor de lis, a rosa e a açucena, etc., está presente na tradição do retrato físico feminino quando se descreve o rosto. Como exemplo desse lugar-comum, podemos citar três retratos encontrados no Tomo III da *Fênix Renascida*, dois atribuídos a Jerónimo Bahia: “O seu rosto formoso/Na cor, que mostra,/Para ser de açucenas/Está de rosas” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 117) e “Feito de Apanhia/Mistura o seu rosto/Com o branco o tinto/De neve entre copos” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 126); e outro a um autor anônimo: “As faces de sangue, e leite/Com guerra sempre encarnada/Pondo a fogo, e sangue as vistas/Zombaõ dos Pares de França” (ANONYMO, 1746, Tomo III, p. 118). Nesses retratos, é possível perceber que o “branco” e o “vermelho” são cores tradicionais para pintar as faces da amada. É o que acontece também no retrato de *Marcia*, no qual rosto é comparado a “taças”, feitas do metal mais limpo, ou seja, branco e alvo – o que realça a branquidão da dama. Nessas taças/faces, o branco se mistura ao tinto com reverência, completando a tópica do rosto branco com as maçãs vermelhas. Na estrofe seguinte, o poeta apresenta a boca, descrevendo os lábios e os dentes:

As perlas dos dentes alvos  
Os rubins dos beiços finos  
Tem desdentado o marfim  
E a cor mais viva comido.

Nessa parte do corpo, as metáforas realçam o tamanho pequeno da boca e a sua cor vermelha: é o que se nota no retrato contido no Tomo III da *Fênix Renascida*, de Jerónimo Bahia, no qual a boca é ponto pelo seu tamanho, “E na boca o retrato/Agora

---

<sup>246</sup> A águia, de acordo com Jean Chevalier, “es también el símbolo de la percepción directa de la luz intelectual” (CHEVALIER, 1986, p. 60).



pára,/Se nella se vê ponto/Eu faço pauza” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 117), e no retrato encontrado no Ecco I do *Postilhão de Apolo*, de Eusébio de Mattos, onde as metáforas acentuam o cheiro e a cor da boca: “A boca para cravo he pequenina,/Pequenina se he, será rubí,/Rubí naõ tem a cor taõ peregrina,/Taõ peregrina cor eu nunca vi [...]” (MATOS, 1761, Ecco I, p. 253). Em outros poemas, a descrição da boca aparece completa, por exemplo, no soneto de Francisco de Quevedo: “Esta color de rosa, y azuzena,/Y esse mirar sabroso, dulce, honesto,/Y esse hermoso cuello, blanco, inhiesto,/Y boca de rubis, y perlas llena” (QUEVEDO, 1651, p. 19), contemplando na mesma estrofe os lábios e os dentes, como ocorre no retrato analisado. De acordo com a tópica, a *persona* pinta a boca de *Marcia* com rubis e os dentes com pérolas. A intensidade da cor é amplificada pela metáfora imagética de comparação, pois o rubi dos beijos finos tem comido a cor mais viva e as pérolas dos dentes alvos têm “desdentado o marfim”. A amplificação se configura também pela qualidade dos objetos de comparação, já que a boca não é simplesmente vermelha: é rubi mais intenso; e os dentes não são simplesmente marfim: são pérolas, objeto mais valioso do que o marfim, excedendo-o em beleza e valor. Para descrever/pintar a garganta, as tintas usadas são para realçar a branquidão, por isso é apresentada da seguinte forma:

O passadiço da voz  
Nem he neve, nem he vidro  
Nem mármore, nem marfim  
Nem crystal, mas passadiço.

A garganta é elogiada pela sua brancura, por isso na lírica amorosa são recorrentes metáforas que comparam essa parte do corpo com a prata, “Tem de prata a garganta/Copia taõ rica,/Que podera dar prata/A’s naos da India” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 134), ou com o cristal, “Bem podera a garganta/De crystal rica/De todas as gargantas/Ser gargantilha” (MELLO, 1746, Tomo III, p. 140), minerais que amplificam o elogio. No Romance “*A’ formosura de Marcia*”, Jerónimo Bahia descreve a garganta da seguinte forma: “Por su blandura, y blancura/La garganta de açucena/Es tan cysne por de dentro,/Como cysne por de fuera” (BAHIA, 1746, Tomo IV, p. 91). As metáforas usadas pelo poeta não produzem apenas o elogio externo da dona, mas também são ornatos da beleza moral, pois a garganta não é somente branca, por ser de açucena, ela tem a qualidade de ser branda, por causa da voz que emite; comparada com a ave do

deus Apolo, a garganta é cisne<sup>247</sup> por fora, por causa da intensa brancura, e cisne por dentro, pois essa ave simbolizava a força do poeta e da poesia. Esse procedimento aparece também no retrato analisado, pois ao comparar “o passadiço da voz” com elementos da natureza, o poeta não realça apenas a brancura, mas também a doce voz que a bela garganta emite. Produzindo um duplo efeito metafórico no elogio, a *persona* usa um *incrementum*, ou seja, uma designação linguística, gradualmente ascendente, do objeto a amplificar (LAUSBERG, 2004, p. 108). Esse *incrementum* é formado pela antítese, que seleciona uma série de objetos que perdem o valor frente à própria expressão amplificada, assim, o passadiço da voz parece a “neve”, o “vidro”, o “mármore”, o “marfim”, o “crystal”, mas não é, pois está acima deles por conta da sua formosura, sendo apenas “passadiço”. No retrato de *Marcia*, as mãos e os pés são elogiados conjuntamente, analogia que amplifica a cor e o tamanho dos membros.

Na mayor força de Julho  
 Creyo que treme de frio  
 Pois tem como neve as mãos  
 E os pés como neve frios.  
 Que nelas há dous contrarios  
 Os meus olhos mo tem dito  
 Pois sendo huma fermosura  
 Saõ mais pequenas que os chispos.

Normalmente, o elogio às mãos e aos pés aparece em estrofes separadas do poema, de acordo com a estrutura que primeiro apresenta as mãos, comparando-as à prata, “Suas mãos saõ taõ alvas,/Que a prata dellas,/Inda quando vazias/Anda ás mãos cheas” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 118), ou ao cristal, “Ao crystal torneado/De prata fina/As mãos de Marcia podem/Dar duas figas” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 135). De forma descendente, depois das mãos se apresenta os pés, descritos como breves, “Saõ seus pés taõ breves,/Que estes versos toscos/Com ser taõ pequenos/Lhe ficaõ muy longos” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 127); metaforicamente pontos, “Pois o pé de brioso,/He coisa leve,/Ninguem se poz em pontos/Já mais com elle” (MELLO, 1746, Tomo III, p. 141); ou simplesmente não são encontrados no retrato por causa do tamanho pequenino, “Sem os pés imperfeito/Fica o retrato,/Mas eu pintar naõ posso/O que naõ acho” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 135). De acordo com as tópicas líricas,

---

<sup>247</sup> Segundo Chevalier, há um vasto conjunto de mitos, tradições e poemas que celebra o cisne: “pájaro immaculado, cuya blancura, poder y gracia lo presentan como una viva epifania de la luz” (CHEVALIER, 1986, p. 306).

Jerónimo Bahia pinta a cor das mãos e dos pés com tinta metafórica que amplifica a branquidão dos membros, porque eles são de neve no maior rigor do verão, “Julho”, assim, no mês mais quente eles permanecem frios, brancos como a neve em pleno verão. Pinceladas as cores, o poeta apresenta o tamanho da mão por meio de um paradoxo, já que como elas podem ser tão pequenas e serem tão lindas. A metáfora que constitui a brevidade da mão como sinônimo de beleza é amplificada pela comparação dessas com os pés, porque se na tradição lírica eles são por excelência pequenos, postos em comparação com as mãos se apresentam como grandes: “Pois sendo humas fermosuras/São mais pequenas que os chispos”. As duas estrofes que encerram a descrição revelam o estado moral e as cores que ornaram o retrato de *Marcia*.

No mayor rigor do Inverno  
Na mayor calma do Estio  
Nem tem frio, nem tem calma  
Nem tem calma, nem tem frio.

Valendo-se dos extremos das estações do ano, a metáfora revela que o caráter da dona é moderado, pois “No mayor rigor do Inverno” e “Na mayor calma do Estio” ele permanece inalterado. É, portanto, caráter que evita os extremos, visto que possui medida: não peca por excesso, nem por falta. Essa medida simboliza o equilíbrio da personalidade e o domínio de si, de forma que os atos da dona são realizados com reverência e prudência. Parte das *Cardinales virtutes*<sup>248</sup>, a prudência é considerada a mãe de todas as virtudes, pois dispõe da razão para discernir em todas as circunstâncias o mal e o bem, tendo a capacidade de conduzir as atividades humanas da melhor maneira (ABBAGNANO, 2007, p. 863). Possuidora dessa faculdade, a dona evita os excessos das paixões, porque julga todas as coisas pela razão. A razão da medida e prudência de *Marcia* é explicada na estrofe seguinte:

Porque de Inverno, e Verão  
Sempre Primavera há sido  
Pois sempre veste de Abril  
E de Mayo traz vestido.

---

<sup>248</sup> O conceito teológico de Cardinales virtudes apresentado por Santo Ambrósio de Milão é, segundo Nicola Abbagnano, uma adaptação das virtudes apresentadas por Platão na *República* “e que estão entre as que Aristóteles chamava de virtudes morais ou éticas, a saber: prudência, justiça, temperança e fortaleza” (ABBAGNONO, 2007, p. 117).

Nos períodos mais extremos das estações, o rigor do inverno e a calma do verão, a dona é sempre primavera, por isso se veste de “Abril” e de “Mayo”. René Martin destaca que na mitologia romana o mês de Abril era consagrado em honra de Flora, a deusa das flores e da primavera, e nele celebravam-se uns jogos chamados de “*Floralia*” (MARTIN, 2005, p. 183). Ao dizer que *Marcia* se “veste de Abril” e “de Mayo traz vestido”, o poeta pinta a amada com as roupas da deusa Flora, isto é, vestes de primavera, ornadas de flores. Com base na metáfora das estações do ano e na origem do nome da dona, é possível também retomar o sentido bélico do poema, o que torna as roupas de *Marcia* indumentária de Marte, considerado o deus da primavera – porque essa era uma estação em que os príncipes iam à guerra (GRIMAL, 1997, p. 334)<sup>249</sup>. A pintura exigida no primeiro verso do retrato agora se apresenta completa.

Este he de Marcia o retrato  
E dirá quem o tem visto  
Que com ella o seu retrato  
Se parece todo escrito.

Nesses versos é possível perceber a relação recorrente na poesia do Antigo Regime entre as artes irmãs: pintura e poesia, por meio da equivalência entre o retrato pintado e a descrição da dona. Com base na tópica horaciana do *ut pictura poesis*, a relação propõe uma equivalência entre o pincel do pintor e a pena do escritor, artífices que por modos e meios miméticos diferentes apresentam um retrato primoroso. No entanto, a descrição do retrato é, conforme Hansen, uma transposição compositiva do engenho do poeta “que, competindo com os pintores, estiliza particularidades de *topoi* pictóricos, históricos, oratórios e poéticos de autoridades antigas por meio de procedimentos retóricos” (HANSEN, 2006, p. 88). Então, no final das contas, não há dois retratos aos olhos do público, mas apenas o produzido pela *ekphrasis*: pintura na qual o poeta insinua uma imagem pictórica, confiando aos ouvidos/intelecto do leitor a tarefa de sugerir aos olhos uma imagem empírica. Há, portanto, uma equivalência entre o ver e o ler, entre a pintura e a descrição e entre o pincel do artífice e a pena do pintor. Dessa forma, todos os que têm visto/ouvido o Retrato pintado/descrito logo identificará como pertencente a *Marcia*, pois os recursos técnicos usados na descrição emulam com

---

<sup>249</sup> É importante salientar que há uma relação entre Flora e Marte na mitologia romana. A deusa da primavera estaria na origem do nascimento de Marte, como aponta uma tradição mencionada por Ovídio. Segundo ela, “Juno engendró Marte sin intervención de Júpiter gracias a una flor mágica de propiedades fecundantes que le había suministrado Flora” (GRIMAL, 1997, p. 334).

eficácia a pintura. Se no início do poema havia uma advertência para que pintor fizesse um retrato com arte e engenho, que seria conhecido rapidamente, agora a *persona* apresenta o êxito da composição, pois “Este he de Marcia o retrato/E dirá quem o tem visto/Que com ella o seu retrato/Se parece todo escrito”. Finalizando o retrato primoroso, diz o poeta:

Mas se em cousa alguma erro  
Das que atéqui tenho dito  
A’ vista do tal retrato  
Me retrato, e me desdigo.

O ato de se retratar pode ser entendido de duas maneiras: como um elogio do poeta a si mesmo, já que, ao retratar a dama, ele se retrata como pintor, mostrando a sua capacidade de produzir um poema elevado por meio de metáforas agudas; ou, num sentido mais viável, como um pedido de desculpa, retirando o que foi dito, se o leitor julgar que a obra não foi realizada com primor. Ao afirmar que se o retrato não for uma cópia fiel de *Marcia* o poeta vai “Desdizer”, o verso apresenta uma ironia de tropo; assim, ao mesmo tempo em que é irônico, o poeta não vai desdizer, pois teria que apagar todo o poema que já foi lido/escutado, o que torna impossível desdizer o que já foi dito. Ao recorrer a esse procedimento retórico, o poeta abre a possibilidade para que o auditório se aproprie do poema pelo intelecto, participando da sua totalidade. Logo, o olho/ouvido do leitor analisa cada parte do retrato, processando e julgando o procedimento empreendido, e reconhece os lugares-comuns da pintura na poesia e por isso consegue, ao final do poema, criar uma imagem totalizante da dona retratada: pintura que pelo conjunto das metáforas revela a unidade da beleza e da perfeição de *Marcia*.

O outro Romance que propomos analisar se encontra no Tomo III da *Fênix Renascida*, intitulado “*Retrato Por titulos*”. Nele, o poeta recorre aos mesmos lugares-comuns para elogiar a beleza da dona e as suas virtudes morais, assim, as metáforas usadas também relacionam as partes do corpo com minerais e pedrarias, produzindo ao fim do poema uma pintura primorosa. No entanto, nesse retrato as metáforas são recursos que unem as prendas da dona com os títulos nobiliárquicos, efeito retórico que visa construir um monumento poético em louvor aos “melhores” de Portugal. A imagem final do poema, portanto, não é apenas da beleza do corpo que se retrata, mas também

do “corpo místico” do Estado que se materializa. Assim sendo, vamos nos deter um pouco na leitura e análise do poema.

### RETRATO

Por titulos.

### ROMANCE.

Posto sejaõ titulares  
 As prendas de Lyses bella  
 Hoje se haõ de descobrir  
 Como se fossem pequenas.  
 O cabelo, que de rayos  
 He golfo em feliz tormentã  
 Conde do Prado se julga,  
 Porque todo em ondas quebra.  
 A testa, jardim nevado,  
 Onde Venus se recreya,  
 Porque duas fontes logra,  
 He de Fontes a Marqueza.  
 Da corrente de seus rayos,  
 Sendo arcos as sobancelhas,  
 Condeças da Ponte saõ,  
 Servindo de ponte a testa.  
 As pestanas praças de armas  
 Do deos, que traz arco, e flecha,  
 Por praça de armas de amor  
 Saõ Marquezas de Fronteira.  
 Dos seus olhos as mininas  
 Por alegres, e travessas,  
 Qualquer dellas por formosa  
 He de Alegrete Condeça.  
 As duas rosas das faces  
 Sendo de amor primavera,  
 Condeças de Villa-For  
 Me parece qualquer dellas.  
 Por ser no mar de seu rosto,  
 O nariz ilha perfeita,  
 Conde da Ilha parece,  
 Sendo Visconde de Asseca.  
 Porque de Arrochella o porto  
 Por breve barra navega,  
 Condeça de Portalegre  
 A boca se considera.  
 A barba, porque termina  
 Do rosto a brilhante esfera,  
 He condeça do Redondo,  
 Tendo para tudo queda.  
 A garganta, onde a neve  
 Faz perpetua sentinella,  
 He condeça de Atalaya  
 Onde sempre amor peleja.  
 Fazendo feira de flores  
 As suas mãos de assucenas  
 Tambem da Corte de Flora

Seraõ Condeças de Feira.  
 O pé por ser de solar,  
 Inda que pequeno seja  
 Por Conde de Villapouca  
 O tem qualquer, que o penetra.  
 Para acabar a pintura  
 De Lyses pede licença,  
 Quem hoje por Senhorias  
 Pintou suas excellencias.  
 (Anonymo, III Tomo, p. 416)

O retrato por títulos, encontrado no terceiro tomo da coletânea poética *Fênix Renascida*, é atribuído a um autor anônimo, no entanto, o mesmo poema, com algumas variações de ortografia e pontuação, além de uma quadra a menos, entre a nona e a décima estrofe, aparece no manuscrito 2998 da Sala Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, intitulado “Romances portugueses de Antonio d’Affonseca, q. depois se chamou Fr. Antonio das Chagas” como escrito por António das Chagas (D’ACARDIA, 2012, p. 8). Nesse poema, o elogio à beleza da dona é também aos melhores de Portugal, pois os títulos das casas nobres portuguesas são comparados com as partes do corpo da dona que, por também possuir prendas dignas, é credora de receber tais analogias. Por encenar nos seus versos as hierarquias sociais do Antigo Regime, analisamos o “*Retrato por títulos*” como um lugar de memória, monumento poético erguido em louvor aos “melhores” do reino de Portugal, no qual é construída uma memória duradoura daquilo que deve ser lembrado, por meio da representação de valores e conceitos que devem ser adotados pelo destinatário, entendidos como essenciais para unidade e para o bem da República. Mais especificamente, esse retrato configura-se como um elogio às vitórias dos exércitos e heróis nacionais que, segundo Carvalho, era “prática de corte recomendável tendo em vista a política de Restauração após 1640, momento a partir do qual os triunfos figuram crescentemente nas antologias” (CARVALHO, 2007, p. 258). Portanto, ele segue um programa de poder político e, provavelmente, foi pensado como um instrumento discursivo de representação e memória, com o intuito de produzir representações que devem ser encaradas como signos seguros da realidade, de forma que só haja representação crível *nas e pelas* representações produzidas pelo poder do Estado<sup>250</sup>. Nessa perspectiva, a representação

<sup>250</sup> Nesse contexto, é notória uma forte influência dos dogmas religiosos nas disputas, ocorridas nos séculos XVI e XVII, pela verdade da natureza do poder, ou seja, sobre o princípio que fundamenta e garante a autoridade do Príncipe, com a finalidade de conservar a união entre Igreja e Estado, visando à conservação do poder Eclesiástico. Fundada na explicação de cunho místico do poder real, a propaganda político-católica do Império Ibérico é contra as novas teses sobre os direitos dos Príncipes, consideradas

põe em cena a presença de preceitos e categorias retórico-teológico-políticas, atualizadas por meio da descrição detalhada da fisionomia da *donna*, que é elogiada por meio de metáforas e sinédoques aplicadas às partes do corpo humano, de acordo com a antiga técnica do retrato. O corpo é “pintado” sobre um eixo vertical imaginário com as cores decorosas da *ars laudandi*, compondo a unidade virtuosa da elogiada e do “eu” da enunciação “[...] como tipos discretos animados pelos valores éticos e teológico-políticos da racionalidade de corte ibérica” (HANSEN, 2011, p. 25). Assim, a unidade das partes do corpo subordinada ao todo é exemplo de perfeição e analogia que faz o corpo participante e subordinado à hierarquia do “corpo místico” do Estado<sup>251</sup>; de outra maneira, a ordenação do corpo da dona, perfeita distribuição das partes e analogias decorosas, é lugar de materialização do corpo do Estado, ou melhor, espelho que reflete pela harmonia das partes titulares as hierarquias sociais.

Como dito, as prendas de Lyses são comparadas com os títulos dos melhores de Portugal, esses títulos, por seu turno, estão relacionados às famílias nobres que lutaram durante a Guerra da Restauração. António Manuel Hespanha ressalta que, para além do generalizante tópico “nacionalista”<sup>252</sup>, a conjuntura da Restauração envolve aspectos

---

heresias, principalmente as de Maquiavel e de Lutero. Por isso, propõe que a “verdadeira razão de Estado” está fundada nas verdadeiras virtudes cristãs, isto é, católicas. De acordo com Hansen, “Como técnica de conquista, conservação e ampliação do poder, a ‘razão de Estado’ visa à manutenção da unidade interna do reino, entendido como um corpo de ordens e estamentos fortemente hierarquizado, garantido sua soberania contra inimigos externos. ‘Razão de Estado’ é, então, uma entidade extrínseca e superior ao poder, o ‘bem público’ ou o ‘bem comum’, em nome de que o poder absoluto age” (HANSEN, 1996, p. 136).

<sup>251</sup> António Manuel Hespanha ressalta que a Época Moderna acreditava que existia uma ordem universal abrangendo os homens e as coisas. Herdada do período medieval, essa ideia encontra referente na Bíblia, livro que reforça o pensamento de que tudo “estava organizado desde a origem, ao relatar a Criação do Mundo e o modo como Deus teria ordenado as criaturas, animadas e inanimadas, umas para as outras e todas para a Sua glória” (HESPANHA, 2001, p. 118). Nesse contexto, a organização da cidade é fundamentada na ordem divina da Criação, assim, a sociedade era entendida como um corpo, no qual “a disposição dos órgãos e as suas funções estavam definidas pela natureza” (HESPANHA, 2001, p. 118). Nesse viés, é natural que os súditos obedecessem aos governantes, que os poderosos protegessem os mais fracos, que as mulheres fossem submissas aos seus maridos, que os casamentos fossem monogâmico etc., enfim, tudo funcionassem seguindo a ordem pré-estabelecida para o equilíbrio da ordem social. Hespanha destaca que não era “a vontade humana – nem a dos governantes, nem a dos governados – que definia o que era justo ou injusto, o que era lícito ou ilícito, o que era politicamente possível ou impossível. Pelo contrário, o justo, o lícito e o politicamente possível estavam definidos numa ordem do mundo anterior e superior à vontade dos homens, mesmo dos monarcas. O indivíduo não estava, assim, na origem da constituição política ou da organização social; era esta, pelo contrário, que lhe atribuía um determinado papel social ou um certo conjunto de direitos e deveres” (HESPANHA, 2001, p. 118).

<sup>252</sup> Segundo Hespanha, o “nacionalismo” deve ser problematizado ao falar da Restauração, pois ele, “só por si, não teve virtualidades (*ativas*) para desencadear ou a resistência ou a revolta” (HESPANHA, 2001, p. 141). Um fato importante para esse conflito é a insatisfação perante a pressão fiscal, o que levava ao argumento de que foi a União que causara esse problema. Além disso, outras insatisfações aconteciam, principalmente, as corporativas e segmentares. A Igreja, por exemplo, estava ameaçada pelo regalismo filipista, a contribuição financeira era cada vez maior, “sujeitando-a a tributos gerais como os dos reais e, sobretudo, o do sal” ou “privando-a das rendas das comendas vagas e do ‘ano do morto’” (HESPANHA,



múltiplos no jogo de interesses políticos e de grupos de poder (HESPANHA, 2001, p. 146). Essa gama de aspectos, segundo o historiador português, pode se reunir numa ideia: “a *constituição* do reino, como conjunto da sua forma habitual de viver político, está a ser alterada ilegitimamente” (HESPANHA, 2001, p. 147). Ou seja, há uma alteração da estrutura política do corpo social, pensado a partir da justa distribuição das hierarquias, pois nesse período “Portugal está a ser governado por um ‘rei inútil’, por um tirano *in exercitio*”, por essa razão, a chave para entender esse período seria a “constitucionalista” e não a “nacionalista”, já que a “Restauração” não é da “independência nem sequer da dinastia legítima, mas do ‘bom governo’, da ‘justiça’, da constituição” (HESPANHA, 2001, p. 147). Dessa forma, o cerne da questão que motivou a revolta está no “bom governo”, ou melhor, o que uniu os diferentes grupos sociais “foi a referência à <<tiranias>>, entendida como a violação da justiça e dos privilégios estabelecidos, ponto em que, por diversas razões, todos estavam de acordo” (HESPANHA, 1993, p. 31). A revolta é contra um novo estilo de governar, é uma busca da “restauração” da ordem tradicional outrora vigente em Portugal, na qual a ideia de “corpo místico” e a distribuição adequada das hierarquias são essenciais para o bem da República<sup>253</sup>. Nesse cenário de luta pelo poder, não se combate apenas com armas, mas também com letras, formando uma memória que reforça o sentimento anti-iberista da revolta. Como aponta Hespanha:

Combateu-se, de facto, tanto com as armas como com as letras, e, nos primeiros anos, mesmo mais com estas do que com as primeiras. A historiografia, a literatura política e jurídica, as gazetas, os panfletos e <<cartazes>>, a oratória sagrada, tudo isso foi posto ao serviço da propaganda da causa portuguesa (HESPANHA, 1993, p. 29).

---

2001, p. 146). De acordo com Hespanha, “A nobreza via dificultada a sua imediação ao monarca, era privada dos officios palatinos da inexistente corte de Lisboa e ainda por cima, tinha que suportar a concorrência dos seus pares dos outros reinos da monarquia, sobretudo dos castelhanos, muitos mais ricos e decorados com títulos e grandezas por cá desconhecidos” (HESPANHA, 2001, p. 146). Ademais, o historiador aponta que é preciso observar as transformações ocorridas entre 1580 e 1640 nos espaços sociais, não considerando um ator coletivo como causa de movimento, “o povo português”, mas atores com estratégias particulares e de perfil variável. Nesse sentido, Hespanha salienta que nos estudos de João Marques sobre 1640 “interpenetram-se os motivos fiscais, as reacções fomentadas pelos eclesiásticos, a política regalista de Olivares, as dificuldades, sentidas sobretudo pela nobreza de serviço, em obter mercês dada a ausência do rei, o declínio do comércio atlântico, provocado pelo bloqueio dos inimigos da Espanha e pela interdição de comerciar com os países do Norte” (HESPANHA, 1993, p. 30-31).

<sup>253</sup> Nesse contexto de disputa pelo poder, as cortes desempenham um papel importante na Guerra da Restauração. Em 1641, elas se organizam contra os reis de Espanha com o intuito de “restaurar” os privilégios. António Manuel Hespanha destaca que a configuração das cortes era a tradicional, em três braços: o do clero, formado pelos arcebispos e bispos; o da nobreza, integrado pelos duques, marqueses, condes, conselheiros, senhores de terras e alcaides mores; e o popular, “congregava as cerca de 90 terras (cidades, vilas e simples concelhos) que integravam o conjunto, muito estável desde os finais do século XV, das terras com voto de cortes” (HESPANHA, 1993, p. 32).

Como visto na citação, o projeto político para forjar uma memória elogiosa dos nobres portugueses vale-se dos meios mais diversos da arte, no campo da poesia, por exemplo, podemos citar vários poemas contidos na *Fênix Renascida* em louvor aos “melhores” de Portugal, nobres que lutaram durante a Guerra da Restauração, como o Romance “A BATALHA DE ELVAS, *Em que nosso Exercito venceo o Catelhano, que a tinha sitiado havia oitenta dias, e hia por General o Conde Cantanhede D. Antonio Luiz de Menezes, e do Castelhanao o era D. Luiz Mendes de Haro, privado delRey de Castella, em 14 de Janeiro de 1659*” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 171) e a Sylva “AO REGIMENTO DO CONDE DE REBAT, *Destruído pelos Portuguezes na insigne batalha de Montes Claros no anno de 1665, o qual trazia para mayor terror barbas postiças*” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 179), ambos atribuídos a Jerónimo Bahia. Ou ainda os sonetos de Francisco de Vasconcellos encontrados no Tomo II da coletânea: “Ao Senhor Joanne Mendes de Vasconcellos, Tenente General, rendendo a Praça de Mouraõ” e “A Manoel de Mello, Mestre de Campo, e Governador de Moura” (VASCONCELLOS, 1746, Tomo II, p. 28-29). Esse projeto de memória também se expande para o campo da história, como é possível destacar no livro *História de Portugal Restaurado*, de Luís de Menezes. Nele, o autor busca descrever o “maravilhoso effeyto” da Revolução, propondo uma “história verdadeira”, com o intuito de louvar os atos nobres de Portugal<sup>254</sup> e a eficácia dos seus exércitos na batalha responsável pela liberdade do reino e reordenação do corpo social. É uma história elogiosa de vertente providencialista na qual as façanhas dos portugueses durante a Guerra são amplificadas, pois mesmo sendo nação pequena em território foi grande em força, vencendo o maior número de Castelhanos com exército reduzido (MENEZES, 1679, p. 1). Na obra de Menezes, considera-se a função teleológica do Estado na história, assim, ele é visto como implantação do Criador no mundo criado. Por isso, a história é interpretada a partir de uma lógica cristã que busca descobrir no mundo os sinais da Providência de Deus, narrativa onde “não há artificio de uma política verdadeiramente cristã que não termine por mostrar-se como uma atualização providencial; não há gesto político do Estado cristão que não remeta organicamente à

<sup>254</sup> Nessa história, “Verseham sitios, interprezas, traças & disposições admiraveys, contendas politicas intrinsecas & externas, que quando ameaçavam a ruina, celebravam os Portuguezes o triunfo, & quando os sucessos eram mays embaraçados, & os empenhos mays vigorosos na Europa, sustentarse a guerra em Africa, constinuarse na Asia, superarse na America; não havêdo Mar ã não partissem as nossas quilhas, Terra q não pizassem nossas plantas, Elementos com q não contendessem os nossos braços, Nação que não consessasse as nossas Vittorias” (MENEZES, 1679, p. 2).

sua missão co-participativa dos desígnios de Deus para a história” (PÉCORA, 1996, p. 168). A Providência divina, portanto, rege a história do povo português e, por isso, os eventos ocorridos, do “infelice dominio de Castella” à liberdade da “esclarecida Patria”, são sinais da mão invisível de Deus na história.

A Providencia divina que distribue toda a humana grandeza, & o premio ao merecimento, havendo permitido que os animos valerosos dos Varões Portuguezes padecessem sessenta annos o infelice dominio de Castella, ou castigo da vaidade, de haverem superado com acções singulares as Nações may's remotas, ou por desconto da gloria que na liberdade lhes destinava, suspendendo os golpes da espada da Justiça, & mostrando os fruttos do ramo da Misericordia, lhes influiu alentado espirito, para que sacundindo tam prezado jugo, libertassem a esclarecida Patria, melhor fabrica da Natureza, da injusta sujeyção que padecia (MENEZES, 1679, p. 1-2).

Diante dos grandes feitos praticados pelos melhores portugueses, Menezes propõe sua obra como lugar de memória para resgatar do esquecimento as ações heroicas dos nobres de Portugal. É, portanto, obra que corrobora com a propaganda política, produzindo representações dos melhores da Monarquia Portuguesa, a fim de amplificar a importância das hierarquias do reino e fortalecer a memória da Guerra como necessária para “restauração” do bem da República. No contexto da Restauração, a estrutura social é pensada a partir do pressuposto doutrinário que norteia a esfera política: a “razão de Estado”. Entendida pelos tratadistas católicos como unidade de integração das partes do “corpo” à “cabeça”, por meio do “pacto de sujeição” dos membros ao “corpo místico do Estado”, a “razão de Estado” tem como base a doutrina de Tomás de Aquino, exposta na análise do *Livro V* da *Metafísica* de Aristóteles (HANSEN, 2004, p. 117). Essa ideia propõe o corpo místico do Estado, por analogia ao corpo humano, como uma unidade de integração, isto é, assim como no corpo humano há uma subordinação dos membros à alma, princípio superior que os governa e por isso resulta na perfeição, na sociedade deve haver uma unidade, onde cada membro está subordinado à cabeça desempenhando a sua função para o bem comum. Nessa perspectiva, João Adolfo Hansen salienta que:

Quando se fala de *corpus Ecclesiae Mysticum*, ‘corpo místico da Igreja’, pressupõe-se que, assim como o corpo humano tem membros e funções subordinadas à cabeça, a Igreja é um corpo religioso. Sua cabeça é o Papa, como vigário ou vice-rei de Cristo, e seus membros subordinados, o clero e o rebanho. Aplicando a metáfora do corpo à esfera política, Tomás de Aquino propõe que o rei é a cabeça do corpo

político de sua sociedade e que está nele assim como a alma está no corpo humano, o Papa na Igreja e Deus no mundo: o rei é o princípio que rege o corpo político da sociedade como sua cabeça ou razão suprema. Ele governa em função da integração harmônica de todos os seus membros, assegurando a manutenção da ordem social como a concórdia e a paz do bem comum (HANSEN, 2010, p. 59-60).

Sendo partes de um todo, os membros do corpo devem ser harmônicos, desempenhando as funções às quais foram designados, para o bem comum. Dessa maneira, a harmonia do corpo político depende da sujeição dos membros, através da concórdia que possibilita a renúncia das necessidades pessoais em prol do bem coletivo, assim, “é preciso reduzir a uma unidade comum da tranquilidade da alma a diversidade dos apetites individuais que concorrem na situação social da concórdia” (HANSEN, 1989, p. 69). Quando se abala essa estrutura, desestabilizando as hierarquias estabelecidas, a guerra surge como “restauração” da ordem perdida, meio pelo qual se conquista o bem comum e se reorganiza o espaço social. Nessa perspectiva, a revolução portuguesa de 1640 é “restauração” da unidade do “corpo místico”, do conjunto que restabelece a união das partes do corpo à cabeça do bom governo, ligadas pelo pacto de sujeição, restabelecendo os privilégios das cortes e a ordem das hierarquias<sup>255</sup>.

Para serem perenes, esses conceitos políticos-religiosos precisam se ancorar sobre um objeto, sobre alguma realidade que dure. Nesse sentido, os objetos materiais são importantes para o equilíbrio mental, pois eles nos oferecem uma imagem de permanência e estabilidade e, para além das questões de comodidade ou de estética, refletem uma memória social específica, porque estão relacionados com o modelo social no qual foram produzidos (HALBAWACHS, 1990, p. 131). Dessa forma, a descrição apresentada no *Retrato por títulos* apresenta imagens de grupos sociais, de questões políticas, de hierarquias, de seus membros e também dos usos e costumes de determinado momento histórico, encenando pela representação uma memória política-religiosa, com a finalidade de atualizar regras e costumes para garantir a conservação e propagação do poder Monárquico Português, pois a memória produzida e atualizada

---

<sup>255</sup> O interesse das Cortes pelos privilégios fica claro após a Restauração, momento em que, segundo Hespânia, o revigoramento das cortes se articula segundo dois eixos: “Sendo o primeiro o da reafirmação das atribuições fiscais das cortes que, tendo sido ilegitimamente usurpadas durante a união dinástica, agora não podiam deixar de obter o mais pontual respeito. E o segundo, o da antiga problemática da representação do reino, agora ainda reforçada pela ideia de que, no caso de tirania e de deposição do tirano, às cortes compete escolher (ou, pelo menos, aclamar) um novo rei. Representação, porém, de novo na antiga acepção <<atomista>> (ou <<participativa>>) do conjunto de todos os braços e de todas as terras com voto em cortes, em união com o rei, recompondo a anterior ideia de um <<corpo místico>> da república, visibilizando na reunião das cortes com o seu rei, dos membros com a cabeça” (HESPANHA, 1993, p. 33-34).

nesse poema tem um fim utilitário. Atualizando uma memória que objetiva provocar a adesão das partes do corpo à cabeça, ele exalta as hierarquias estabelecidas, responsáveis pela conservação da harmonia do corpo político, através da articulação dos deveres recíprocos que estabelece a relação entre súditos e Estado. Assim, o *Retrato por títulos*: “[...] constitui a isomorfia corpo/Estado em que a excelência de cada parte do corpo e a excelência do todo alegorizam, por meio do conceito quinhentista da graça, o análogo da paz do Reino, situação em que as partes estão concordes e harmonizadas no bem comum de todos” (HANSEN, 2011, p. 26). A relação entre corpo e Estado, proposta nesse retrato, evidencia a hierarquia do Estado político, estabelecendo uma cadeia semiótica que une as partes do corpo da dona aos títulos de nobreza dos maiores de Portugal por meio de relações metafóricas. Essas relações evidenciam, como destacado por António Manuel de Hespanha, que na guerra não se combate apenas com armas, mas também com letras, ou melhor, se combate com representações, produzindo signos – imagens dos conceitos produzidos na alma do autor – que se ancoram sobre uma matéria – nesse caso, o manuscrito, ou o impresso. É por meio desses signos que se produz a aparência ou a presença da autoridade da Coroa nas instituições, de acordo com os gêneros e os estilos específicos exigidos para cada ocasião. Seguindo o decoro e a verossimilhança também específicos, a representação encena a hierarquia do corpo místico do Império português, encenação coerente com a posição social que o indivíduo ocupa na hierarquia social: rei, príncipe, duque, marquês, conde, etc. (HANSEN, 2005, p. 118). Essa força da representação em produzir signos verossímeis, índices seguros da realidade, segundo Roger Chartier, justifica o interesse do poder em apropriar-se dela, com a finalidade de construir um mundo social que é inserido dentro dos indivíduos em forma de representações mentais (CHARTIER, 2011, p. 23). Nos séculos XVI e XVII, essas representações são construídas seguindo os tropos retóricos e as formas narrativas autorizadas pela tradição de acordo com cada tema tratado, também são influenciadas pela filosofia e a ética dos autores antigos e, principalmente, pela teologia vigente no momento de sua produção, que lê a história a partir da ideia de revelação do Criador, o que torna os signos da natureza revelações de Deus para o homem no desenrolar do tempo, como se pode constatar na *História de Portugal Restaurado* de Luís de Menezes.

Por meio da representação, há uma pacificação do espaço social entre a “Idade Média” e o século XVII, transformando os confrontos sociais abertos e brutais “em lutas de representações cujo objetivo é o ordenamento do mundo social, logo, a ordenação

reconhecida a cada estado, a cada corpo, a cada indivíduo” (CHARTIER, 2002, p. 171). Nesse sentido, o poder da representação permite que a força bruta seja transformada em força simbólica, fazendo com que os grupos usem as representações como armas nos seus enfrentamentos sociais. Nesse jogo social, ou guerra de representações, a exibição dos modelos representados dirige-se à imaginação, com a finalidade de produzir uma crença, construindo uma realidade sem a qual não haveria sociedade. As imagens produzidas pela representação são exibidas como signos seguros da realidade e tornam o uso da força legítimo. Como bem destaca Chartier:

O processo de erradicação da violência, cuja manipulação é propensa ao confisco pelo Estado absolutista, tornou possível um exercício da dominação política que se apóia na ostentação das formas simbólicas, na representação do poderio monárquico, dada a ver e a crer na própria ausência do rei graças aos signos que indicam sua soberania (CHARTIER, 2002, p. 171-172).

Através de representações mentais, o poder se manifesta como algo necessário para manutenção da ordem, como parte da natureza humana, ou melhor, como elemento fundamental para sobrevivência e bom funcionamento do “corpo político” do Estado, mantenedor da realidade sem a qual não haveria sentido. Essas representações são internalizadas pelos indivíduos na forma de leis e preceitos propagados pelos dispositivos de representação, que criam uma memória da “obrigação moral”<sup>256</sup>. As forças se manifestam na representação como justiça, como algo que é obrigatório, fazem com que cada membro abra mão das vontades individuais para preservar o “bem comum”, desempenhando a sua função dentro da hierarquia social, pois não é possível conceber representações, ou a própria realidade, fora do jogo social do poder.

---

<sup>256</sup> Henri Bergson (1978, p. 221), ao estudar os modelos sociais no seu livro *As duas Fontes da Moral e da Religião*, destaca que a sociedade fechada “é aquela cujos membros se entrosam mutuamente, indiferentes ao restante dos homens, sempre prontos a atacar ou defender-se, restritos em suma a uma atitude de combate”. Nela, os indivíduos são movidos pelo peso da obrigação moral, “uma força de sentido constante, que está para a alma como o peso para o corpo, assegura a coesão do grupo, inclinando a um mesmo sentido as vontades individuais” (BERGSON, 1978, p. 221). Fundado no hábito de contrair hábitos, o todo da obrigação pressiona as vontades individuais, levando-as a realizarem ações que se manifestam na vida social como deveres. A subjetividade, então, se curva diante dos hábitos morais, que visam à estagnação e à união da sociedade em prol de um bem comum. O indivíduo deve agir movido pelo hábito, impregnado nele como se já fizesse parte da sua natureza, assim, ao receber um estímulo, não deve pensar e sim agir: pronto a se sacrificar pelo bem maior do todo. Essa necessidade de obedecer e de agir sem pensar é efetuada por meio da noção de que uma ordem foi perturbada e precisa ser restabelecida. O hábito das obrigações, portanto, aparece para estabelecer uma regularidade e restabelecer a ordem perdida, através dos modelos criados pela sociedade, que devem ser assumidos como essenciais para conservação da vida social; desse modo, as leis sociais assemelham-se às leis da natureza e, quando se tornam aparência da lei natural, a infração delas adquire um caráter antinatural, uma alteração da ordem estabelecida.

Louis Marin destaca que o poder é estar em situação de exercer uma ação sobre algo ou alguém; não agir ou fazer, mas ter a potência, ter a força de fazer e atuar (MARIN, 2009, p. 138), ou seja, é uma reserva de capacidade de força ancorada nos aparelhos simbólicos, para que o público os contemplem como representação de algo ausente e, ao mesmo tempo, como a própria força<sup>257</sup>. Os dispositivos de representação, portanto, transformam a força em potência, ou seja, mostram que há uma capacidade de atuar e fazer, valorizando a potência como estado legítimo e obrigatório, ou melhor, justificando-a. Conforme Marin, para que essa transformação seja efetuada, a representação, por um lado, põe a força nos signos e, por outro, significa a força no discurso da lei. Os signos tornam-se índices seguros da realidade, logo, basta serem vistos para que se creia neles. A representação *no* e *por* esses signos representa a força: “delegaciones de fuerza, los signos no son los representantes de conceptos, sino representantes de fuerza sólo aprehensibles en sus efectos representantes: el efecto poder de la representación es la representación misma” (MARIN, 2009, p. 138). A força bruta do soberano não desaparece no processo que a transforma em poderio, segundo Roger Chartier, mas é posta em reserva pela multiplicação dos dispositivos, ou melhor, ela é ampliada pela produção vasta de dispositivos discursivos do poder real, permeando o poder político por todos os âmbitos sociais, um poder que não se efetua apenas no corpo por meio da dor, mas também na memória pelas representações mentais. Nas palavras do historiador francês:

A força não desaparece com a operação que a transforma em poderio, mas essa força, que sempre está à disposição do soberano, parece posta em reserva pela multiplicação dos dispositivos (retratos, medalhas, louvores, relatos, etc.) que representam a potência do rei e devem suscitar, sem recurso a nenhum tipo de violência física, a obediência e a submissão (CHARTIER, 2011, p. 21).

Os signos expressos tornam-se a própria força, pois estão em harmonia com ela, assim, conservam a força *pela* e *na* representação que se dá como justiça e obrigação. Há então uma ressignificação na manifestação da força, isto é, ela deixa de ser brutal

---

<sup>257</sup> Nesse sentido, Marin lembra que: “El poder es asimismo potencia y, por añadidura, valorización de ésta como coacción obligatoria, generadora de deberes como ley. En ese sentido, poder es instituir como ley la potencia misma concebida como posibilidad y capacidad de fuerza. Y éste es el punto donde la representación cumple su papel, en cuanto es a la vez el medio de la potencia y su fundamento. De allí la hipótesis general que sirve de base a todo este trabajo, a saber, que el dispositivo representativo efectúa la transformación de la fuerza en potencia, de la fuerza en poder, y ello dos veces, por una parte al modalizar la fuerza como potencia y por otra al valorizar la potencia como estado legítimo y obligatorio, justificándola” (MARIN, 2009, p. 138).

para torna-se uma força simbólica, dessa forma, as lutas não se travam mais, ou apenas, no campo de batalha, mas no teatro social, pois são lutas de representações: “cujo objetivo é o ordenamento do mundo social e, portanto, o nível reconhecido a cada estamento, cada corpo, cada indivíduo” (CHARTIER, 2011, p. 22). Louis Marin, citando Blaise Pascal, ressalta como os mecanismos de representação transformam a força em poderio para produzir respeito e terror, com a finalidade de lembrar o público que a força originária e fundadora de todo poder é a violência:

La costumbre de ver a los reyes acompañados de guardiãs, de tambores, de oficiales y de todas las cosas que someten la máquina al respeto y el terror, hace que su rostro, cuando están solos y sin esas compañías, imprima en sus súbditos el respeto y el terror, porque el pensamiento no separa su persona de sus séquitos, que de ordinário se vem juntos. Y el mundo, que no sabe que ese efecto proviene de aquella costumbre, cree que se debe a una fuerza natural; y en ello tienen su origen estas palabras: “El carácter de la Divinidad está impreso en su rostro, etcétera” (PASCAL apud MARIN, 2009, p. 145).

Os dispositivos de representação, portanto, atualizam a violência do poder, expande sua força nos diferentes níveis da vida social, poderio de signos que compõe a realidade e a ordem do mundo. A representação é reflexo da vontade de poder absoluto, isto é, o sujeito se produz como efeito da representação narrativa, efeito de relato, efeito de relato de história, onde se constrói no presente um memorial para que a memória dele possa perpetuar o “momento eternizado”, com a finalidade de realizar-se como sujeito absoluto de poder (MARIN, 2009, p. 139). Nesse viés, o relato, o poema e outros dispositivos de representação são lugares de memória, ou melhor, monumentos das ações que foram realizadas que, ao mesmo tempo em que manifestam a presença do poder, eternizam a sua manifestação.

Através do poder da representação, a força bruta da antiga nobreza de armas, orgulhosa do sangue, da força guerreira e da ignorância (HANSEN, 2006, p. 135), é transformada em força simbólica, com o objetivo de ordenar o mundo social: “ordenação reconhecida a cada estado, a cada corpo, a cada indivíduo” (CHARTIER, 2002, p. 171). Nesse jogo social, ou guerra de representações, a exibição dos modelos representados se dirige à imaginação, com a finalidade de produzir uma crença: uma realidade sem a qual não haveria sociedade. Destarte, através de representações mentais, o poder se manifesta como algo necessário para a manutenção da ordem, como parte da natureza humana, ou melhor, como elemento fundamental para sobrevivência e bom



funcionamento do “corpo político”. Sendo assim, podemos destacar que as representações no *Retrato por títulos* visam produzir uma memória do poder simbólico pela representação dos “melhores” da sociedade, ou melhor, representação daqueles que foram responsáveis pela “restauração” da ordem alterada. Para alcançar esse efeito de memória, o poeta engenhosamente estabelece relações entre os títulos nobiliárquicos e as prendas da dona, substancializando no retrato o corpo da amada e, ao mesmo tempo, a unidade do corpo do Estado.

Na composição do retrato, segundo Hansen,

O poeta pinta o corpo feminino sobre um eixo vertical imaginário que desce da cabeça aos pés, aplicando a cada seção dele imagens relacionadas a motivos correntes que definem a excelência da parte como unidade de integração ou *unitas ordinis*, a unidade de ordem com que Santo Tomás de Aquino, em seu comentário sobre a *Metafísica* aristotélica, define o corpo humano como termo para a metáfora do corpo político do Estado. A perfeição da dama decorre da perfeição de cada parte do corpo subordinado ao todo, cuja unidade visa ao fim superior da alma, segundo o catolicismo, que o define como corpo naturalmente subordinado à hierarquia do “corpo místico” do Estado (HANSEN, 2011, p. 26).

Dessa forma, seguindo os procedimentos próprios do gênero, na primeira quadra do retrato o poeta apresenta o nome da amada e o procedimento que será usado para produzir o elogio, isto é, louvará a beleza das partes do corpo da amada comparando-as aos títulos dos nobres de Portugal: “Posto sejam titulares/As prendas de Lyses bella/Hoje se hão de descobrir/Como se fossem pequenas” (SYLVA, 1746, p. 416). No retrato, a dona é denominada como *Lyses*, porém essa nomeação não pressupõe empiria, indivíduo do mundo real tomado como ponto de partida da representação, mas produz um sujeito que se adere aos modelos autorizados pela tradição lírica, replicados no novo poema. Destarte, *Lyses*, assim como *Marcia*, é espécie de antonomásia, variação de nomes recorrentes na tradição – Lésbia, Cíntia, Laura, Flora, Lídia, Anarda, Amarilis, etc. –, de acordo com a prática de nomeação da amada recorrente entre muitos poetas, e a sua beleza é perífrase de tópicos elogiosas. Estritamente, *Lyses* é variação ortográfica de *Lisis*, musa cantada na poesia quevediana. Na coletânea póstuma *El Parnasso Español*, editada por José Antonio González de Salas e publicada em 1648, os poemas de Francisco de Quevedo estão distribuídos em seis Musas, estabelecidas em função de critérios temáticos: Clio, poesias heroicas; Polymnia, poesias morais; Melpomene, poesias fúnebres; Erato, poesias amorosas; Terpsichore, poesias burlescas; Thalia,

poesias jocosas<sup>258</sup>. A quarta musa dessas, Erato, é destinada a cantar os sentimentos amorosos do poeta, por meio de uma estrutura semelhante a do *Canzoniere* de Petrarca<sup>259</sup>. Emulando o poeta italiano e seguindo um costume antigo entre os poetas, Quevedo transforma o nome “Luisa” em Lisis ou Lísida, de acordo com a mesma prática adotada por Petrarca no seu *Canzoniere*, quando, por decoro, converteu o nome Laureta em Laura (SALAS, 1648, p. 257). A maioria dos poemas dedicados a Lyses encontram-se na segunda parte do canto de Erato<sup>260</sup>, *Canta Sola a Lisi, i la amorosa passion de su amante*, e, por meio da emulação das autoridades, atualizam tópicos recorrentes na poesia amorosa, por exemplo, o cabelo é loiro; os olhos são brilhantes como estrelas, comparados ao sol; a pele é branca como a neve; as bochechas rosadas; a boca vermelha é comparada com um “clavel”, com a púrpura, os rubis; e os dentes são pérolas etc. (ROIG MIRANDA, 2012, p. 98). Segundo Marie Roig Miranda, o nome *Lisis* tem fortuna na tradição hispânica, recorrente em vários poetas que usam esse substantivo para intitular o modelo retratado, o que nos leva a crer que a dona descrita no *Retrato por títulos* está inserida nessa tradição poética e, por isso, não é ser empírico, mas modelo descritivo de beleza semelhante a Laura, Lúcia, Anarda, Amarilis, etc.

No retrato encontrado na *Fênix Renascida*, as prendas de *Lyses* são elogiadas por meio de comparação (*comparatio*) com os títulos, isto é, o poeta recorre a um *exemplum* histórico, os títulos dos maiores de Portugal, que já foi realizado em grau elevado e o compara com as prendas da dona, que, por serem grandes, superam o objeto anterior (LAUSBERG, 2004, p. 108). No entanto, a grandeza dos títulos reflete a das prendas através do jogo de silogismos e similitudes estabelecido pelo poeta, dessa forma, as prendas e os títulos tornam-se equivalentes, pois ambos têm como referente os “melhores” do reino. Distinção relevante na sociedade do Antigo Regime, o título é uma denominação de dignidade concedida por direito e mando de um Príncipe (BLUTEAU, 1789, p. 462). Ele pode ser considerado como uma forma de representação de poderes específicos, traje do ofício que orna os indivíduos, constituindo-os como tipos sociais,

<sup>258</sup> A essas seis somam-se mais três Musas apresentadas no livro *Las Tres Ultimas Musas Castellanas de Don Francisco de Quevedo*, em 1671, a saber: Euterpe, poesias amorosas e morais; Caliope, carmina heroica; e Urania, poesias sagradas.

<sup>259</sup> De acordo com José Antonio González de Salas, os poemas produzidos por Francisco de Quevedo são imitações do ilustre Francesco Petrarca: “Cõfieso pues ahora, que advirtiendo el discurso enamorado, que se colige de el contexto de esta Seccion, que io reduxe a la forma, que hoi tiene; vine a persuadirme, que mucho quiso Nuestro Poeta, este su amor semejasse, al que habemos insinuado de el Petrarcha. El ocioso, que con particularidad fuesse cõfiriendo los Sonetos aqui contenidos, con los que em las Rimass se leẽ de el Poeta Toscano, grande paridad hallaria sin duda, que quiso Don Francisco imitar, en esta expression de sus afectos” (SALAS, 1648, p. 257).

<sup>260</sup> Lisis também é protagonista de 13 poemas pastorais que abrem a Musa VII, Euterpe.

autorizados a “representar” e se representarem como pertencentes aos “melhores”. A comparação entre os títulos e as prendas da dona, isto é, as habilidades, ou no sentido dicionarizado: os sinais e penhores de amor e amizade (BLUTEAU, 1789, p. 235), evidencia a fidalguia do caráter elogiado e opera uma clivagem social por meio da representação poética, dramatizando a estrutura social estamental. João de Barros, no livro *Decada Primeira da Asia de Ioão de Barros dos Feitos que os Portugueses Fezeraõ no Descobrimto & conquista dos mares & terras do Oriente* (1628), ressalta que os homens dignos de títulos são aqueles que realizam feitos gloriosos, principalmente aqueles pelos quais a coroa do reino é aumentada. Assim, por mais poderoso que um homem seja, nenhuma obra lhe dá mais louvor do que mudar o nome com que nasceu com alguma denotação de honra segundo o reino onde vive (BARROS, 1628, p. 110). De acordo com o historiador português, o dinheiro tem relevância durante a vida, mas quando chega a morte, momento em que as riquezas materiais não têm nenhuma serventia, os homens não querem que façam menção dele na campa da sepultura, mas anseiam que nela se escreva um bom nome de honra, conquistado pelos atos valorosos realizados em vida: “por saberem per sentença daquelle sapientissimo Salamão que maes val o bom nome que totalas riquezas da terra” (BARROS, 1628, p. 111). Há, portanto, uma preocupação com a perenidade do nome, por isso os homens realizam feitos nobres ao seu rei para terem em sua sepultura um bom epíteto, garantia de não serem esquecidos. Nessa perspectiva, o título é o maior bem que o indivíduo pode receber, pois atreladas a ele estão as riquezas terrenas e a glória eterna, dádivas que se perpetuam junto ao nome. Explicando o significado de título, João de Barros sublinha que:

Este nome titulo, acerca do Iurustas tẽ diversos significados, por ser hum nome cõmum q lhe serve de genero, debaixo do qual estão muitas especies de cousas: porque às vezes significa preheminiencia de honra, a que chamão dignidade, como he a do Duque, Marquez, Conde, &c. & outras vezes significa senhorio de propriedade, dõde as mesmas escripturas que quada hũ tem de sua fazenda se chamão titulos. Porem fallando propriamente, & a nosso proposito, titulo não he outra cousa senão hũ sinal & denotação do direito & justiça que quada hum tem no que possue: ora por razão de dignidade, ora por causa de propriedade. O uso dos quaes titulos acerca dos Reys he hũ & toda outra pessoa que vive subdita a eles tem nisso outro modo: cá o titulo dos Reys não requiere maes escriptura do ditado com que se elles intitulaõ que suas proprias cartas, quando no principio dellas se nomeãõ: & os homems pera se lhe guardar o titulo de sua dignidade (se a tem) hãõ de ter escripttura dos Reys de cuja mão receberãõ a tal honra, & se forem propriedades appresentarãõ escriptura donde as

ouerão. Assi que fallando propriamête: ao titulo da honra podemos lhe chamar dignidade, & ao titulo da propriedade senhorio [...] (BARROS, 1628, p. 111).

Como se pode notar, o conceito de título está relacionado à dignidade e à posse de propriedade, benefícios concedidos pelo rei aos que realizam feitos nobres, ou, como afirma Barros, “não he outra cousa senão hũ sinal & denotação do direito & justiça que quada hum tem no que possui: ora por razão de dignidade, ora por causa de propriedade”. Nesse viés, quando as prendas da dona são declaradas como titulares, o efeito de analogia afirma que cada parte do corpo tem o direito e a justiça de ser titular e proprietária de beleza, denominação outorgada pelo poema. Unidos pela cadeia semiótica de metáforas, os títulos amplificam a nobreza da dona e as prendas amplificam a beleza dos títulos, resultando no elogio aos “melhores” do reino. Sendo ornada de títulos, cada prenda da dona é parte que revela o todo da sua própria fidalguia, pois tudo nela excede em nobreza. Dessa forma, de acordo com o modelo descritivo descendente, as metáforas usadas no retrato para elogiar a dona encontram ressonância nas casas nobres, ou por simples convenção ou pela semelhança entre si, pois cada parte do corpo de *Lyses* é digna de um título nobiliárquico, a começar pelo cabelo.

O cabelo, que de rayos  
He golfo em feliz tormenta  
Conde do Prado se julga,  
Porque todo em ondas quebra.

Na descrição do cabelo, o poeta articula lugares-comuns da poesia lírica, como, por exemplo, os cabelos loiros e ondulantes, produzindo a evidência retórica pela força das imagens. Nesse caso específico, aplica-se a tópica do “cabelo onda”, recorrente na tradição, como se pode perceber na poesia de Don Luís Góngora: “Rey de los otros, Rio caudaloso,/Que en fama claro, en ondas cristalino/Tosca guirnalda de robusto pino/Ciñe tu frente, y tu cabello undoso” (GONGORA, 1643, p. 19) ou em Francisco de Mello: “Que hé muy rico o cabelo/Ninguem ignora,/Por ter bens de raízes,/E ser bens moveis//Se taes ondas tivera,/Naõ fora afronta/Ao mar de seu cabelo/Mandar as ondas” (MELLO, 1746, Tomo III, p. 139). O elogio ao cabelo é construído por meio de uma metáfora antitética, colocando em contraposição dois pensamentos de volume sintático variável (LAUSBERG, 2004, p. 228). Trata-se de uma antítese de palavras isoladas, um oximoro “que constitui, entre os membros antitéticos, um paradoxo intelectual

(LAUSBERG, 2004, p. 230). O paradoxo no poema é causado pela tensão entre o portador da qualidade, o substantivo “tormenta”, e a qualidade em si, o adjetivo “feliz”. Como efeito imagético, a metáfora amplifica o movimento, “Porque todo em ondas quebra”, e o brilho do cabelo, pois os seus fios reluzem como os raios. Essa construção metafórica é semelhante à usada por Francisco de Quevedo para descrever o cabelo da sua *Lisis*: “En crespa tempestad de el oro undoso/Nada golfos de luz ardiente, i para/Mi Coraçõ, sediento de hermosura,/Si el canello deslazas generoso” (QUEVEDO, 1648, p. 269). Nesse soneto, o cabelo é também comparado ao mar tempestuoso, efeito metafórico que une dois opostos para amplificar a imagem de ondulação do “generoso” cabelo de “oro undoso”<sup>261</sup>. No entanto, a atualização do lugar-comum no *Retrato por título* é acompanhada pela novidade poética, pois a metáfora náutica produz também uma cena de guerra marítima, na qual os raios podem ser lidos como a luz produzida pelos canhões dos navios, por essa razão, o cabelo encontra seu referente no Conde do Prado<sup>262</sup>, título relacionado aos serviços prestados à Coroa Portuguesa na conquista da África. Por causa dos grandes feitos praticados no território africano<sup>263</sup>, em 22 de Novembro de 1525 D. Pedro de Sousa recebe o título nobiliárquico de Conde do Prado, concedido por D. João III. Entretanto, quando o poeta relaciona o cabelo com o título, parece ter como referente o quarto Conde do Prado<sup>264</sup>, D. António Luís de Sousa, famoso marquês que lutou contra Filipe V, fazendo vitoriosas as armas de Portugal. Quarto Conde do Prado e segundo Marquês das Minas, António Luís de Sousa serviu com seu pai, D. Francisco de Sousa, na Guerra da Restauração e foi “Capitão das suas

<sup>261</sup> Analisando esse soneto, Roig Miranda observa que “La asimilación está concretada por el quiasmo que sitúa, en el centro de la figura, la ‘tempestad’ que evoca el mar y ‘el oro’ que es el cabello y, en el exterior, los epítetos ‘crespa’ para calificar el mar y ‘undoso’ para la cabellera. A ello se añade la disemia de los calificativos, y que ‘crespa’ puede referirse tanto al mar encrespado como a los cabellos rizados y ‘undoso’ evoca tanto el pelo ondulado como el mar com sus olas, sus ondas” (ROIG MIRANDA, 1995, p. 175).

<sup>262</sup> Anselmo Braamcamp Freire informa que a casa dos Condes do Padro, Marqueses das Minas, é derivada da dos senhores de Mortágua na pessoa de Rui de Sousa (FREIRE, 1921, p. 213).

<sup>263</sup> Por exemplo, em 1515 D. Pedro de Sousa lotou contra as tropas inimigas “aos muros de Marrocos, d’onde, depois de escamuçarem com os Moiros, tornaram às suas praças sem mais nenhum proveito, além da glória” (FREIRE, 1921, p. 218).

<sup>264</sup> O segundo a receber esse título foi D. Francisco de Sousa, homem honrada que foi Governador-Geral do Brasil e a quem foi prometido o título de Marquês das Minas, por causa do ouro que havia descoberto no Brasil. “No entanto, D. Francisco de Sousa morreria logo em 1611, e nunca chegou a receber o título de marquês, Este foi apenas atribuído em 1670 ao seu neto homónimo, militar durante a Guerra da Restauração e embaixador à Santa Sé em 1669, como recompensa pelos seus serviços”. O terceiro Conde do Prado e primeiro de Marquês de Minas foi D. Francisco de Sousa. Ele serviu como camareiro Mór a D. Afonso VI, também foi presidente do Conselho Ultramarino e nomeado, em 1660, Governador das Armas da Província do Minho (SOUSA, 1755, p. 162). Freire ressalta que o título de primeiro Marquês de Minas foi “por carta de 7 de Janeiro de 1670 dm satisfação dos seus serviços no govêrno das armas da província de Entre Doiro e Minho, e havendo respeito a ir por embaixador extraordinário a Roma” (FREIRE, 1921, p. 219).

Guardas, e General de Batalha, e feita a paz com Castella no anno de 1668, sendo Mestre de Campo general, governou a Provincia do Minho” (SOUSA, 1755, p. 167). Em 1706, o Conde lutou contra as tropas do Marechal de Bervvik e sujeitou as cidades de Salamanca, Coria, Plasencia e outras vilas e lugares até entrar na Corte de Madrid onde se alojou no palácio. Segundo Sousa, os feitos desse nobre cavaleiro honraram as armas de Portugal e por isso serão perenes, fazendo com que se eternize na memória da posteridade o seu ilustre nome, “porque he certo que naõ se lê na Historia de Espanha igual ventura á que conseguiu o Marquez” (SOUSA, 1755, p. 168). São os grandes feitos realizados pela nobre casa, principalmente os serviços prestados durante a Guerra da Restauração, e a dignidade dos títulos que tornam o Conde do Prado modelo de “melhor”, propício para as analogias com as prendas de Lyses, eternizando o seu nome na memória vindoura por meio do poema. Seguindo a descrição, o poeta apresenta a testa da dona:

A testa, jardim nevado,  
Onde Venus se recreya,  
Porque duas fontes logra,  
He de Fontes a Marqueza.

A brancura é o qualificativo recorrente na poesia lírica para realçar a beleza do rosto da dona, como se pode constatar em poemas de Luís de Camões “Mil vezes se move meu pensamento/A louvar o branco rosto crystalino” (CAMÕES, 1912, p. 199) e em vários retratos de Jerónimo Bahia: “A sua testa linda/He taõ isenta,/Que a todos em branco/Os olhos deixa” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 116); “O campo da testa/Bello, e bellicoso/Faz de neve fronte/A esquadraõ de fogo” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 125). Atualizando essas tópicas, o poeta descreve a testa como um “jardim nevado”, pois pressupõe que é sempre primavera em pleno inverno. Sendo a testa “jardim nevado”, podemos inferir, por meio da construção metafórica, que ela é branca como a flor do inverno, o lírio, lugar-comum recorrente na poesia lírica. O *lilium*, ou a açucena, conforme Jean Chevalier, é sinônimo de brancura e, conseqüentemente, de pureza, inocência e virgindade (CHEVALIER, 1986, p. 651), assim, a metáfora não realça apenas a brancura externa da dona, mas também a sua pureza moral. O jardim nevado da testa possui duas fontes, ao invés de uma, constituindo um *locus amoenus* onde

Vênus, a deusa do amor e da formosura, se diverte<sup>265</sup>. René Martin, em seu *Diccionario Espasa de Mitologia Griega y Romana*, salienta que Vênus era a deusa das vegetações e dos jardins, e tinha como correspondente grega Afrodite. O seu nome em sentido figurado muitas vezes era usado para se referir a mulher muito formosa (MARTIN, 1996, p. 447) e, em várias ocasiões, era representada no banho, como revela o quadro de Ticiano, *Vênus com um espelho*, pintado em 1555. Assim, a metáfora amplifica a beleza da dona, pois constitui a testa como lugar de deleite, onde a deusa da beleza e da formosura se recreia. Em várias partes do corpo de Lyses, as metáforas são construídas por meio de relações equívocas, o que causa um estranhamento estético engenhosamente construído para o deleite do público. No caso da testa, a equívocidade é construída por meio da paronomásia, alterando o conteúdo da palavra por meio dos *tropos*. Ao elogiar a testa, o poeta destaca que é “jardim nevado,/Onde Venus se recreia,/Porque duas fontes logra,/He de Fontes a Marqueza”. Na relação metafórica, o termo “fonte” é equívoco, pois pode significar tanto uma fonte de água como a “parte da cabeça sobre as faces entre o cabelo, e as sobrancelhas” (BLUTEAU, 1789, p. 625). Engenhosamente, a relação equívoca completa o seu sentido ao comparar as “fontes” da dona ao título de Marquês de Fontes, título criado durante a Guerra da Restauração, o que ratifica o sentido geral do poema: louvor aos melhores de Portugal, responsáveis pela “restauração” da ordem social<sup>266</sup>. A construção do *locus amoenus* segue na descrição da testa.

Da corrente de seus rayos,  
Sendo arcos as sobrancelhas,  
Condeças da Ponte são,  
Servindo de ponte a testa.

Na tradição lírica de descrição da dona, as sobrancelhas são metaforizadas como arcos por causa do seu formato, tópica recorrente em vários poemas, como se pode constatar em dois retratos encontrados na *Fênix Renascida*, um atribuído a Jerónimo Bahia: “Com dous arcos os olhos/Ayrosa cerca,/Porque tem nesses arcos/Duas capelas” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 116), e outro a um poeta anônimo: “Saõ de evano as

<sup>265</sup> O topos *locus amoenus*, de acordo com Lausberg, “teria talvez, com fins didáticos, a seguinte formulação infinita: <<Uma cena de paisagem, que consiste numa árvore ou em várias árvores, num prado, num riacho corrente ou sussurrante, onde se ouve o canto dos passarinhos e onde sopra ligeiramente a brisa; é bonita e alegre o coração dos homens>>” (LAUSBERG, 2004, p. 111).

<sup>266</sup> O primeiro Marquês de Fontes foi Francisco de Sá e Menezes, no ano de 1658, título concedido pelo rei D. Afonso VI, do qual foi Camareiro Mór. Ele também foi Conde de Penaquião, do conselho do rei e da Junta dos Três Estados; morreu em 1677 por causa de uma granada (SOUSA, 1755, p. 49).

sobrancelhas/Dos arcos por ode passa/A vista quando triunfa,/E a beleza quando mata” (ANONYMO, 1746, Tomo III, p. 390). Para construir o lugar de deleite no rosto da dona e, em seguida, relacionar a prenda com o título, o poeta, engenhosamente, relaciona dois termos distantes por causa do formato dos objetos: “arcos” e “ponte”. Dessa forma, sendo arcos as sobrancelhas, logo, são comparadas a pontes, metáfora que amplifica a imagem áquea, pois pelas pontes da testa passa a corrente dos cabelos. Além de servir de passagem para a corrente de “rayos”, as sobrancelhas servem de ponte para a testa, isto é, dão sustentação ao “jardim nevado”. A metáfora aguda do poeta é concluída pela relação entre termos homônimos: a “ponte” da testa e a “Ponte” do título, o que torna as sobrancelhas “Condeças da Ponte”. O título de Conde da Ponte foi criado durante a Guerra da Restauração, em 1661, pelo rei D. Afonso VI de Portugal e concedido a Francisco de Melo e Torres, primeiro Marquês de Sande. Esse conde foi general de Artilharia na Província de Alentejo, onde serviu com reputação, e embaixador na Inglaterra, além de conduzir a rainha Dona Catarina, na ocasião do seu casamento com o rei Carlos II. De acordo com António Caetano de Sousa, Francisco de Melo e Torres foi “Varaõ grande por talento, e serviços” (SOUSA, 1755, p. 463). Por conta desses sinais de nobreza, a relação entre as sobrancelhas e as “Condeças da Ponte” é efeito que amplifica a beleza da dona e a honra dos “melhores” do reino. É importante salientar que essa construção metafórica aparece de forma semelhante em um retrato de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, analisado por Miguel Ángel Teijeiro Fuentes. Nessa descrição, a poetisa compara as sobrancelhas com dois arcos, aproximando os dois termos pela semelhança geométrica. Em seguida, Ramírez de Guzmán ressalta que as sobrancelhas possuem excelência aristocrática e por isso convertem os olhos em duques; conseqüentemente, conforme Fuentes, “este ducado está representado por el linaje de los Ponce de León, representantes de la Casa de Arcos propietaria de las tierras que se etendían al sur de Cádiz, desde Arcos de la Frontera a Chipiona, Rota o San Fernando” (FUENTES, 2012, p. 122). Assim, os “arcos” das sobrancelhas são comparados aos “arcos” do título de Duque. Na quadra seguinte do *Retrato por títulos*, o poeta retoma o termo “arco” com sentido diferente para construir a metáfora para os olhos de *Lyses*:

As pestanas praças de armas  
Do deos, que traz arco, e flecha,  
Por praça de armas de amor  
São Marquezas de Fronteira.



Nesse caso, o termo “arco” tem o sentido de instrumento usado para lançar flechas. Metaforicamente, as sobrancelhas servem de suporte para que as flechas do deus Cupido sejam lançadas, tópica comum na poesia lírica, como se vê em Luís de Camões: “Das delicadas sombrancelhas pretas,/Os arcos com que fere amor tomou” (CAMÕES, 1595, p. 22). É tópica corrente nos poemas elogiosos descrever os olhos da amada como mensageiros do amor, metáfora que os constituem como lugar de conquista. Em poemas de Luis de Camões, Antônio Bernardes, Francisco de Quevedo, Jerónimo Bahia, e outros muitos poetas, os olhos mostram a pureza dos sentimentos da dona e fazem vítimas de amor, por meio dos dardos lançados sobre os amantes. A construção metafórica constitui as sobrancelhas como arcos e os cílios como flechas: o olhar é transformado em arma de amor, lugar onde o deus Cupido desfere os seus encantos. De acordo com Ana María Domínguez Ferro, essa metáfora das flechas lançadas pelo olhar da dona, ferindo de amor o poeta, “es una constante desde Ovidio y el tópico alcanzará su máximo esplendor a partir del *Dolce Stil Novo*, donde se relacionan directamente con ele nacimiento del amor” (FERRO, 1997, p. 158)<sup>267</sup>. No *Retrato por títulos*, as flechas são as pestanas, tidas como praça de armas, configurando essa região, no sentido dicionarizado do termo “praça de armas”, como lugar “donde principalmente se faz a guerra, onde estão as munições, petrechos, e vistualhas, que se tirão, e levão para as campanhas” (BLUTEAU, 1789, p. 227, TOMO II). A metáfora que dá um sentido belicoso para as pestanas também aparece em outro retrato da *Fênix Renascida*, atribuído a um poeta anônimo, comparando-as a Espanha e Portugal: “Castella, e Portugal/Saõ as pestanas,/Porque sempre as vejo/Postas em armas” (ANONYMO, 1746, TOMO III, p. 420). No entanto, no *Retrato por títulos*, a praça é “de armas amor”, “Do deos, que traz arcos, e frecha”, isto é, as pestanas são transformadas em munições para o deus Cupido e as sobrancelhas em arco, o que torna essa parte do rosto região onde o amor faz guerra aos amantes, configurando o olhar como uma arma de sedução, tópica recorrente na poesia amorosa. É o sentido bélico da metáfora que permite a analogia entre “pestanas” e “Marquezas de Fronteira”, pois o termo “fronteira” pode assumir no contexto da guerra o sentido daquele que está posto

---

<sup>267</sup> Na poesia da corte siciliana, os olhos são comparados com o “basilisco”, um “animal fantástico que poseía el poder de matar con la mirada. El poder de la dama es similar al de este animal; de ahí la utilización de la comparación con el basilisco, que muere cuando contempla su imagen reflejada en un espejo. Del mismo modo se establece un paralelismo con la dama pues ella, simplemente con la mirada, puede causar un gran dolor al poeta” (FERRO, 1997, p. 157-158).

em armas defendendo os seus limites. Atribuído a D. João de Mascarenhas<sup>268</sup>, segundo Conde da Torre, pelo regente D. Pedro, em nome do rei D. Afonso VI, em Janeiro de 1670 (SOUSA, 1755, p. 113), o título de Marquês da Fronteira foi uma recompensa pelos feitos militares realizados durante a Guerra da Restauração e pelo apoio a D. Pedro II contra D. Afonso VI em 1667-1668. Paralelamente, assim como o Marquês foi valente em armas durante a guerra, os olhos de *Lyses* estão sempre postos em armas para ferir os amantes, porém armas de amor lançadas pelo Cupido. A descrição dos olhos se completa na quadra seguinte:

Dos seus olhos as mininas  
Por alegres, e travessas,  
Qualquer dellas por formosa  
He de Alegrete Condeça.

As pupilas<sup>269</sup> dos olhos da dona são descritas como “mininas” alegres, termo usado em vários poemas da *Fênix* para denominar essa região dos olhos, por exemplo, Jerónimo Bahia destaca que os olhos “Saõ mar de belleza,/Que me tem absorto,/E suas mininas/Saõ os seus cachopos” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 125), ou ainda “Mas já que pinto aos olhos,/Hey de pintar as mininas,/A quem nunca as mais pintadas/Igualdades competiraõ” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 135-136). No elogio aos olhos, o poeta emprega o mesmo recurso usado para descrever as “fontes” da dona. A relação equívoca é construída através da articulação entre o adjetivo “alegre” e o seu sinônimo rebuscado “alegrete”, que, como remate engenhoso, também significa título nobiliárquico. O título de Conde de Alegrete foi conferido a Matias de Albuquerque por ordem de D. João IV, por ter derrotado o exército espanhol na Batalha de Montijo em 1644<sup>270</sup>. Além dos nobres feitos realizados na Guerra da Restauração, o conde esteve envolvido nas

---

<sup>268</sup> D. João Mascarenhas foi Mestre de Campo General da Província do Minho e General da Cavalaria em Alentejo, posto que ocupou durante a Campanha de 1662 (SOUSA, 1755, p. 115).

<sup>269</sup> De acordo com Rafael Bluteau, o termo pupila significa: “a menina, que está em rutoria. A que se cria em Religião, e ainda não tem idade para professar”, ou, em sentido figurado, “A menina dos olhos” (BLUTEAU, 1789, p. 265, TOMO II).

<sup>270</sup> Ao narrar a notícia da vitória, Sousa descreve da seguinte: “Chegou a noticia da vitoria a Lisboa, que ElRey recebeo com gosto, e reconhecendo a merce, que Deos lhe fazia, lhe foy render as graças à Sé, indo a pé com o Principe acompanhado de toda a Corte, Grandes, e Fidalgos, e seguido de muita gente nobre, e de immenso povo. Depois mandou aplaudir com demonstrações publicas de gosto, e participar aos aliados o bom sucesso das suas Armas: espalhou-se, entre as mais Nações, a vitoria, e reputaçã das nossas Armas. A Mathias de Alburquerque fez ElRey Conde de Alegrete. Desta sorte foraõ conseguindo em todas as Provincias do Reyno gloriosos progressos as Armas Portuguezas, e ganharaõ outras, que conservaraõ por grande numero de anos; de maneira, que alguns dos sucessos adversos, que experimentaraõ, foraõ motivo de conseguirem novas occasioens de reputação, e gloria” (SOUSA, 1740, p. 187, TOMO VII).

batalhas da primeira Invasão Holandesa do Brasil (1624-1625). Atribuído à pessoa nobre do reino que lutou em campanhas militares, o título de Conde de Alegrete está relacionado ao zelo pela pátria, assim, ao ser comparado com os olhos da dona, ocorre uma amplificação da beleza das prendas, que por serem nobres de títulos inspiram alegria. Partindo para a face de *Lyses*, o poeta a descreve com metáfora primaveril.

As duas rosas das faces  
Sendo de amor primavera,  
Condeças de Villa-Flor  
Me parece qualquer dellas.

O jardim do rosto ganha nova tonalidade nas bochechas, comparadas com rosas, realçam a cor vermelha sobre a face branca, constituindo lugar perfeito para o amor. Esse tipo de metáfora que pinta a face com as cores da primavera é corrente nos poemas amorosos da *Fênix*, como se pode perceber no retrato atribuído a um anônimo: “Naõ sey se por ter alentos,/Que lhe daõ vida,porque/Sempre nas faces muy viva/A primavera se vê” (ANONYMO, 1746, Tomo III, p. 412). As faces são de amor primavera, pois sempre se apresentam com cores vivas, variedade poética que produz imagem de beleza e juventude. Assim, por ser sempre primavera, repleta de rosas, qualquer uma das faces pode ser comparada com as “Condeças de Villa-Flor”. A imagem da face/rosa é amplificada pela analogia com o título nobre, pois o efeito metafórico torna a face condessa, isto é, proprietária de nobreza e de bens, qualificados pelo adjunto adnominal “Villa-Flor”, nesse sentido, as faces são vilas de flores, qualquer uma delas é sempre primavera. O título de Conde de Vila Flor<sup>271</sup> foi criado primeiro por D. Filipe I de Portugal em 1606, concedido a Luiz Enriques. No entanto, esse conde era espanhol e tomou partido pela Espanha na Restauração, por isso, posteriormente, o novo rei D. João IV declarou o título vago. Esse título volta a ser concedido durante a Guerra da Restauração, em 1661, por Carta Régia da Rainha-Regente D. Luísa de Gusmão, em nome do filho D. Afonso VI, a favor do fidalgo D. Sancho Manuel de Vilhena (SOUSA, 1755, p. 624). Ele serviu na Guerra da Restauração como Mestre de Campo General e Governador de Armas da Província da Beira e de Alentejo, onde ganhou em 1663 a famosa “Victoria do Amexial” (SOUSA, 1755, p. 625). Além disso, em 1659, teve grande importância na Batalha das Linhas de Elvas, defendendo o reino dos castelhanos.

<sup>271</sup> No Tomo IV da *Fênix Renascida* há um soneto que faz menção ao Conde de Villa-Flor: “*Padron funeral de las Armas de España em los campos de Ameixial, em la batalla ganada por el Conde de Villa-Flor*” (ANONYMO, 1746, Tomo IV, p. 402)

É importante lembrar que o brasão de armas de Vila Flor apresentava cores vermelhas e brancas: “Leão de purpura armado em campo de prata” (SOUSA, 1755, p. 629), o que torna a relação entre a prenda de *Lyses* e o título ainda mais pertinente, pois, metaforicamente, pode-se construir a seguinte analogia: “rosto”/“campo de prata”; “faces”/“Leão de purpura”. Dessa maneira, o título se une decorosamente à prenda por três motivos: primeiro, é título concedido pelos feitos praticados em guerra, que contribuíram para a “restauração” de Portugal; segundo, é possível construir uma metáfora entre a prenda, face/rosa, e o título, Condessa de “Villa-Flor”, analogia que amplifica a imagem poética; terceiro, o brasão da casa nobre permite uma analogia entre o rosto da dona e o emblema do título. Seguindo a descrição da dona, o poeta apresenta o nariz:

Por ser no mar de seu rosto,  
O nariz ilha perfeita,  
Conde da Ilha parece,  
Sendo Visconde de Asseca.

Nos poemas elogiosos amorosos, o nariz é apresentado como lugar de beleza, guardando o devido decoro na descrição. Assim, ele é termo que divide os jardins belos das faces, “He termo, que reparte/Dous jardins belos,/Sejaõ outros da Corte,/Que eu sou do termo” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 133), ou é parte do corpo feita com conhecimento: “Seu nariz á belleza/Faz bello acinte,/E tudo nella he como/Os seus narizes” (MELLO, 1746, Tomo III, p. 139). No *Retrato por títulos*, ele é apresentado como ilha, pedaço de terra que se ergue no mar do rosto. O efeito da metáfora está no sentido do termo “ilha” que permite construir uma imagem adequada para o rosto e estabelecer a relação entre a prenda e o título. Assim, por causa da semelhança entre os termos, o nariz se parece com o Conde da Ilha. Esse título foi criado em 1640 por D. Felipe IV de Espanha e concedido a Luís Carneiro de Sousa. O seu filho, Francisco Carneiro de Sousa, segundo Conde da Ilha do Príncipe, foi comendador da Ordem de Christo e “Servio na Guerra contra Castella, sendo Mestre de Campo de hum Terço de Infantaria, com o qual se achou em diversas accasioens” (SOUSA, 1755, p. 393). Apesar de ser parecido com o Conde da Ilha, título que atende ao sentido geral do poema – louvor aos “melhores” de Portugal que lutaram na Revolução de 1640 – e permite analogia com a prenda pela semelhança entre os termos, o nariz é definido

como “Visconde de Asseca”<sup>272</sup>. Esse título também foi criado durante a Restauração, em 1666, por carta de D. Afonso VI e concedido a Martim Correia de Sá e Benevides Velasco. Ele serviu na Guerra da Restauração, nas batalhas do Amexial e dos Montes Claros – “sêrvio com reputação na Guerra da Acclamação; sendo Mestre de Campo do terço de Moura” (SOUSA, 1755, p. 255) –, e, por conta dos grandes feitos praticados nessas batalhas, “ElRey D. Affonso VI. No anno de 1666 lhe deo o titulo de Visconde da Ponte de Asseca” (SOUSA, 1755, p. 225). A definição do nariz se dá por dois motivos: primeiro, é título em honra dos grandes feitos praticados na Guerra da Restauração; segundo, o termo “asseca” é variante do verbo catalão “assecar”, que significa secar, enxugar, o que nos indica que o poeta segue um ensinamento para “pintura” do nariz prescrito por Firenzuola: as narinas devem ser apresentadas secas e limpas (FIRENZUOLA, 1552, p. 38). Seguindo a descrição com metáforas águas, o poeta descreve a boca.

Porque de Arrochella o porto  
 Por breve barra navega,  
 Condeça de Portalegre  
 A boca se considera.

A boca é descrita como breve, predicado de beleza recorrente nos retratos poéticos, onde se criam várias analogias para amplificar a pequenez da prenda: “A boca parece,/Se mal a não apodo,/Pela cor ferida,/Pelo breve ponto” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 126); “A boca he ponto breve,/E não tem copia,/Porque a boca de ponto/Dá ponto em boca” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 134). Se a boca é porto de Arrochela, os lábios são “breve barra” onde se navega, isto é, “entrada para algum porto por entre dois lados de terra firme” (BLUTEAU, p. 169, TOMO I). Sendo porto, logo, a boca é considerada “Condeça de Portalegre”<sup>273</sup>. Quando estabelece essa relação, o poeta parece se referir ao sexto conde de Portalegre, D. Manrique da Sylva – Mordomo Mór do rei D. João IV –, que em 1625 foi nomeado primeiro Marquês de Gouveia (SOUSA, 1755, p. 126). Esse conde serviu ao Duque de Bragança, que se tornaria D. João IV de Portugal, durante a Guerra da Restauração, o que o torna apto para ser elogiado no retrato. Além disso, a

<sup>272</sup> No Tomo I da *Fênix Renascida* consta um soneto do Visconde de Asseca intitulado “Celebrando-se el nombre delRey N. S. D. Juan V”

<sup>273</sup> O título de Conde de Portalegre foi criado em 1498 por D. Manuel I e concedido a D. Diogo da Silva. Esse título está associado ao cargo de Mordomo-mor, o mais alto cargo da Corte, e pertence aos condes descendentes dos Silvas da era medieval. É importante salientar que o título de Conde de Portalegre foi ocupado por uma mulher, a Condessa Felipa da Silva (1550-1590), caso raro, pois poucas mulheres eram herdeiras de título de nobreza.

relação entre o título e a prenda se apresenta fértil pela semelhança entre os termos, pois se a boca é “porto”, logo, ela só pode ser um “porto alegre”, já que é nobre como o título que a qualifica. Depois da boca, descreve-se a barba.

A barba, porque termina  
Do rosto a brilhante esfera,  
He condeça do Redondo,  
Tendo para tudo queda.

O rosto da dona é comparado ao sol, pois brilha em beleza e formosura. Assim, a parte inferior do rosto, a barba, é remate para a brilhante esfera. Sendo esfera brilhante, o rosto é comparado à “Condeça do Redondo”<sup>274</sup>, analogia que aproxima dois termos por causa da ideia de circularidade, onde o termo “Redondo” adjectiva o substantivo rosto. Por causa do formato, tudo no rosto tem queda, ou melhor, no sentido dicionarizado, tudo nele tem jeito, vocação ou propensão para alguma coisa; enfim, tudo é propício para essa região: elogio que atesta as imagens de virtude e beleza apresentadas nos versos anteriores. Quando construiu a analogia metafórica entre a prenda e o título, o poeta provavelmente tinha em mente Fernão de Sousa, décimo Conde do Redondo, porém o primeiro nessa família por mercê do rei D. João V, por causa dos seus serviços e por ser filho de Dona Francisca de Menezes, irmã de D. Francisco de Castello-Branco, oitavo Conde de Redondo (SOUSA, 1755, p. 487). Dessa forma, o poeta consegue construir uma metáfora engenhosa que une termos que são sinônimos, “esfera”/“Redondo” para qualificar o rosto da dona e relacioná-lo com um título de nobreza. Seguindo o elogio aos “melhores”, descreve-se a garganta:

A garganta, onde a neve  
Faz perpetua sentinella,  
He condeça de Atalaya  
Onde sempre amor peleja.

O predicado de beleza para a garganta na poesia lírica é a branquidão, por isso ela é comparada a elementos que amplificam a sua cor, como, por exemplo, a neve: “A neve na garganta,/Para estar toda,/He já tanta que nella/Se põem em dobras” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 118). No *Retrato por títulos*, o poeta retoma essa tópica para

---

<sup>274</sup> O título de Conde do Redondo foi concedido por D. Manuel, em 1500, a D. Vasco Coutinho. O último descendente por varonia dessa casa foi D. Francisco Coutinho, sexto Conde de Redondo, porém morreu sem deixar sucessão, por essa razão o seu título passou aos filhos de sua irmã Dona Cecília de Menezes, mulher de João de Castello-Branco (SOUSA, 1755, p. 484).

amplificar a branquidão da garganta de *Lyses*, lugar onde a neve faz perpétua sentinela, porque é sempre branca, mas também realça a formosura que nela há, pois na garganta o amor sempre peleja, porque é sempre bela. Depois de amplificar a brancura e beleza da garganta, a agudeza do poeta a relaciona com o título de nobreza; para isso estabelece uma analogia entre palavras sinônimas: sentinela – “atalaia, soldado que fica em vigia, ou guarda militar em hum posto” (BLUTEAU, 1789, p. 392, TOMO II) – e atalaia “torre fundada em alguma eminencia, ou assomada donde se observa, e vigia ao longe, ao mar, ou á terra” ou “o que vigia da atalaia”, isto é, a sentinela (BLUTEAU, 1789, p. 136, TOMO I). Ao qualificar a garganta como “Atalaya”, o poeta retoma também a tópica bíblica do pescoço metaforizado em torre, quando Salomão descreve a sua amada: “O teu pescoço é como a torre/de Davi,/edificada para arsenal” (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 2008, Cap. 4, V. 4, p. 919), ou quando o mesmo autor evidencia também a brancura do pescoço: “O teu pescoço, como torre/de marfim” (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 2008, Cap. 4, V. 4, p. 923). Dessa forma, constrói-se o efeito metafórico que qualifica a prenda como “Condeça de Atalaya”<sup>275</sup>. O título de Conde de Atalaia foi criado antes da Guerra da Restauração, no entanto, alguns representantes dessa casa nobre participaram da batalha, portanto, é provável que o poeta esteja se referindo ao quarto Conde de Atalaia, Luís Manuel de Távora, nobre e militar que teve grande importância durante o período da Restauração, pois foi general do conselho de Estado e do Conselho de Guerra de D. Pedro II de Portugal, servindo como tenente-general de cavalaria do Minho durante a guerra contra Espanha<sup>276</sup>. Por causa dos grandes serviços prestados à Coroa, Luís Manuel de Távora mereceu “grandes honras do Principe regente, de quem era muito favorecido” (SOUSA, 1755, p. 289). A honradez do título de Conde de Atalaia o une às prendas de *Lyses* e, conseqüentemente, à galeria corpórea dos “melhores” do Reino de Portugal. Seguindo a descrição descendente, o poeta apresenta as mãos da amada:

#### Fazendo feira de flores

<sup>275</sup> Esse título de nobreza foi criado em 1583 pelo rei D. Filipe II de Portugal e concedido a D. Francisco Manoel de Ataíde (SOUSA, 1755, p. 285). É importante salientar que além de ter participado da Guerra da Restauração os nobres da casa de Atalaia também participaram das lendárias campanhas do rei D. Sebastião.

<sup>276</sup> Segundo Sousa, ele “serviu na Guerra contra Castella, no tempo delRey D. Affonso VI., sendo Tenente General da Cavallaria do Minho, na paz Embaixador Extraordinario a Saboya, voltando, pelejou em hum Navio contra cinco de Argel, a que resistio fazendo-lhe grande damno, e recebendo perigosas feridas, por onde mereceo grandes honras do Principe regente, de quem era muito favorecido” (SOUSA, 1755, p. 287-289).

As suas mãos de assucenas  
Também da Corte de Flora  
Serão Condeças de Feira.

As mãos da dona devem ser brancas de acordo com a tradição lírica, como se pode constatar em outros retratos – “Poem a maõ galharda, /Por quem vivo, e morro,/O papel de tinta,/A neve de logo//Tudo nella he branco,/Porém eu me assombro/De topar as settas/Onde o alvo topo” (BAHIA, 1746, Tomo III, p. 125); “Duas mãos tem taõ brancas,/Que os caramellos/De vellas ficaõ frios/Como hum regelo” (MELLO, 1746, Tomo III, p. 140-141) –, por isso o poeta as compara a “assucenas”. Quando as duas açucenas se juntam fazem feira de flores, amplificando a intensidade da cor que qualifica as mãos, o que as tornam dignas de título mesmo na corte de Flora, onde tudo se metamorfoseia em flores<sup>277</sup>. A analogia entre as mãos e a “Corte de Flora” transfere para dona o poder de também reinar sobre as flores, assim, revestida de honra e propriedade, as mãos são “Condeças da Feira”. Por apresentar uma documentação variada, a origem desse título é confusa. Anselmo Braamcamp Freire destaca que o primeiro Conde da Feira foi D. Rodrigo Pereira, reconhecido pelo rei D. Afonso V em carta de 1486 (FREIRE, 1921, p. 312, TOMO I), no entanto, o poema, provavelmente, tem como referente D. João Forjaz Pereira Pimentel, 7º Conde da Feira, título concedido por D. João IV em 1659, a quem serviu na Guerra da Restauração como general e governador de armas num dos partidos da província da Beira (FREIRE, 1921, p. 315, TOMO I). Explicando sobre a origem do título, António Caetano de Sousa, no Tomo V da sua *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, ressalta que João Forjaz Pereira Pimentel foi o sétimo Conde da Feira “por merce delRey D. Joaõ o IV. a que sevio na guerra. Foy governador das Armas de hum dos partidos da Provincia da Beira” (SOUSA, 1738, p. 295, TOMO V). Assim, mais uma vez o poeta constrói a metáfora ratificando o lugar-comum do elogio para mão, “mãos de assucenas”, para em seguida relacioná-la com um título nobiliárquico. Ao descrever a última parte do corpo, o poeta destaca que:

O pé por ser de solar,  
Inda que pequeno seja  
Por Conde de Villapouca

<sup>277</sup> Segundo Pierre Grimal, Ovídio relaciona o nome de *Flora* a um mito helénico, supondo que a deusa é uma ninfa grega chamada Cloris. Narra-se que durante a primavera ela passeava pelos campos, quando Céfiro a viu e se enamorou, raptando-a. Para recompensá-la, e por amor, Céfiro deu o poder a ela de reinar sobre as flores, não só as dos jardins, mas de todos os campos de cultivo (GRIMAL, 1997, p. 204).



O tem qualquer, que o penetra.

Ratificando a tópica da pequenez do pé, o poeta amplifica a beleza pela antítese metafórica, pois mesmo pequeno o pé é digno de nobreza. Nos retratos poéticos da *Fênix Renascida*, os pés da dona são sempre apresentados como pequenos, como se pode verificar no *Retrato Pelos Reynos*, posterior ao retrato analisado, “O pé não pintarey/Entre os mais Reynos,/Que a ser Reyno não chega/Por ser pequeno” (ANONYMO, 1746, Tomo III, p. 421), ou ainda no retrato atribuído a Francisco de Mello: “Pois o pé de brioso,/He coisa leve,/Ninguem se poz em pontos/Já mais com elle” (MELLO, 1746, Tomo III, p. 141). Na descrição de *Lyses*, a agudeza metafórica joga com o sentido da palavra que qualifica o pé, “solar”, pois esse termo pode significar tanto aquilo que está relacionado com o sol quanto “o chão de casa antiga de alguma família nobre, herdade, ou terra onde ha solar” (BLUTEAU, 1789, p. 413, TOMO II). A metáfora que qualifica o pé como solar o transforma em pé aristocrata e prepara solo fértil para estabelecer a segunda relação, isto é, da prenda com o título. Assim, mesmo sendo grande e digno de nobreza, o pé se apresenta como pequeno, por esse motivo só pode ser comparado ao “Conde de Villapouca”. Nesse sentido, o substantivo feminino “pouca” inicialmente passa a funcionar como adjunto que qualifica o substantivo pé e, ao mesmo tempo, posteriormente, possibilita a relação entre o tamanho do pé e o título. Dessa forma, qualquer um que observa o pé vê que, embora seja pequeno, excede em nobreza, é solar, por isso pode ser comparado a um grande título de Portugal. O título de Conde de Villa-Pouca foi criado em 1647 por D. João IV de Portugal e atribuído a António Telles de Menezes, General da Armada Real e Vice-rei da Índia<sup>278</sup>. No Tomo XI da sua *Historia Genealogica*, Sousa destaca que o Conde serviu o estado Português e “foy hum dos mais valerosos, e excellentes Soldados” do século XVII (SOUSA, 1745, p. 770, TOMO XI)<sup>279</sup>. D. Luiz de Salazar na

<sup>278</sup> De acordo com Sousa, o rei “A Antonio Telles de Menezes, do seu Conselho de Estado, e General da Armada, creou Conde de Villa-Pouca de Aguiar, de que tirou Carta feita a 5 de Agosto de 1647” (SOUSA, 1740, p. 220, TOMO VII).

<sup>279</sup> No Tomo V, Sousa apresenta uma biografia mais detalhada de António Telles de Menezes. Nela consta que ele foi o primeiro Conde de Villa-Pouca e duas vezes foi à Índia, onde serviu com grande valor e reputação. Foi General das Armadas de remo e alto bordo, conseguindo grandiosas vitórias contra os holandeses. Segundo o autor, “Voltando ao Reyno chegou a Lisboa no anno de 1641 com quatro mezes de viagem; entrou de noite, e recebendo a nova Acclamação do seu novo Rey D. Joaõ o IV. foy desembarcar ao Paço, e achou em ElRey tantas demonstraçoens de alegria da sua chegada, como favor, porque sahio da sua presença com o titulo de General da Armada, eleição universalmente approvada, (de que diz o Conde da Ericeira) *que he felicidade, que os Principes poucas vezes conseguem*. ElRey o fez do seu Concelho de Estado e Guerra, e Conde de Villa-Pouca de Aguiar, e no anno de 1647 o mandou com huma Armada a socorrer a Bahia nomeando-o Governador, e Capitão General do mar, e terra do Estado

*História da Casa de Sylva* reitera o elogio ao ilustre Conde de Vila-Pouca, destacando: “*Que fue uno de los mas valerosos, y excellentes Soldados, que há conocido nuestra edad*” (SOUSA, 1738, p. 223, TOMO V). Por conta dos grandes feitos realizados, o conde se torna digno de elogios, matéria honrosa que figura entre outros títulos no poema. Finalizando o *Retrato por títulos*, o poeta se dirige ao leitor/ouvinte afirmando mais uma vez o tema do poema, isto é, a comparação entre as prendas de Lyses e os títulos dos “melhores” de Portugal.

Para acabar a pintura  
De lyses pede licença,  
Quem hoje por Senhorias  
Pintou suas excellencias.

O poeta pede licença para acabar a pintura da dona, pintura que por Senhorias pintou as excelências. Nesses versos, o termo “licença” pode significar o pedido de autorização outorgado por uma autoridade competente para que o poeta possa realizar o seu ofício, definido por Rafael Bluteau como uma “permissão do superior, com que nos faz licito, oque sem ella fora illicito, e não se houvera de fazer; aprovação, consentimento” (BLUTEAU, p. 22, TOMO II), ou, no contexto da guerra, a licença seria “a que na guerra tomão os victoriosos”, isto é, o pintor é autorizado porque os títulos de Lyses são vitoriosos, por isso tem licença para terminar a sua pintura. Estabelecendo relações entre títulos e prendas, de acordo com a descrição descendente, o poeta apresenta um retrato que representa os “melhores” da hierarquia social, através de metáforas que pintam as excelências de *Lysis* “por Senhorias”, o que evidencia a posição ocupada pela dona dentro da sociedade de corte, constituindo-a como fidalga pelas suas prendas nobiliárquicas: tipo discreto que ocupa o topo da hierarquia da excelência (HANSEN, 2011, p. 26).

O *Retrato por títulos*, portanto, é lugar de memória, dispositivo discursivo que, através da representação, põe em cena a presença de preceitos e categorias retórico-teológico-políticas, substancializando no corpo da dona a hierarquia social. Por meio do poder da representação, o retrato encena a memória dos “melhores” de Portugal, efeito artístico que transforma a força bruta da nobreza em poder simbólico, imagem de força

---

do Brasil, de donde desalojou os Hollandezes, que estavaõ sobre a Cidade da Bahia” (SOUSA, 1738, p. 321-322, TOMO V). António Telles morreu em 1657 e, por causa das suas virtudes e serviços que fez ao Estado, merecia não apenas um digno epitáfio, “mas huma estatua em que se perpetuasse a sua memoria” (SOUSA, 1738, p. 223, TOMO V).

que se apresenta como o real. A representação nesse retrato poético é, pois, aparência, procedimento regrado que faz com que os signos visíveis sejam considerados como paradigmas seguros de uma realidade que não existe: é lugar de memória que fabrica, no teatro da vida social, respeito e submissão, e cristaliza por relações de força o poder da Monarquia Católica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo objetivou estabelecer uma relação entre memória e poesia a partir da leitura dos retratos poéticos encontrados na *Fênix Renascida*, mais especificamente pela análise detalhada de dois poemas dessa coletânea, o “Retrato” de Márcia e o “Retrato Por títulos”. Para tal empresa, propomos uma leitura dos poemas com base nos procedimentos previstos e aplicados pelas convenções letradas em vigência na época de produção dos mesmos. Nesse caso, procuramos evitar as concepções dedutivas da história literária, que analisa a poesia seiscentista a partir de categorias neoclássicas generalizantes e outros anacronismos externos ao texto. Aqui, deixamos de lado as classificações ideológicas que definem a poesia produzida no século XVII como “barroca” – o que implica diversos rótulos prévios: “mau gosto”, “afetação”, “excesso”, “cultista”, “obscura” etc. – para pensar o texto como fruto de uma prática letrada regrada por preceptivas de tradição clássica; não partimos, portanto, do autor e do contexto para pensarmos o retrato, mas do próprio texto, que, pela sua forma e gênero, indica os meios adequados de leitura (PÉCORA, 2018, p. 15)<sup>280</sup>.

Nesse estudo, postulamos que o gênero *retrato poético* emula o *retrato pictórico* por meio de procedimentos retóricos e poéticos que operam no discurso verbal o efeito de visualização próprio da pintura. Retoricamente, é possível afirmar que os retratos aqui estudados não são fruto da expressão do *eu* psicológico do poeta, assim, não se pode lê-los a partir do critério de “originalidade”. Logo, também a dona descrita nessa poesia não é cópia do “real” empírico, mas um tipo construído a partir de tópicos retóricas tradicionais recorrentes no retrato encomiástico, seguindo os preceitos do gênero demonstrativo que fornece uma gama de lugares de louvor ao poeta para que esse, por meio da descrição das ações e dos exemplos e analogias estabelecidas, construa um retrato adequado da dona.

Para chegarmos a tais conclusões, no primeiro capítulo, procuramos evidenciar a relação entre *retrato pictórico* e *retrato poético*. Assim, esse capítulo foi fundamental para entendermos a importância do retrato pictórico nas cortes europeias como arte produtora de memória, fixando pelo traço do pincel não só os aspectos físicos dos

---

<sup>280</sup> Na proposta do seu livro *Máquina de Gêneros* para leitura dos textos produzidos entre os séculos XVI e XVII, Alcir Pécora salienta que “os diferentes gêneros retórico-poéticos [...] não são formas em que vazam conteúdos externos a elas, mas determinações convencionais e históricas constitutivas dos sentidos verossímeis de cada um desses textos” (PÉCORA, 2018, p. 11).

indivíduos, mas também o seu *ethos*, o que implica um processo de notação caracterial regrado por preceptivas de pintura. Ao propor uma relação entre a arte da pintura e a arte da poesia, por meio do dístico horaciano *ut pictura poesis*, notamos que o retrato poético apresenta características e finalidades semelhantes ao retrato pictórico; por serem artes da imitação, ambos visam representar a figura humana, eternizando-a na memória da posteridade, no entanto, por meios e modos diferentes: a pintura vale-se das cores e figuras, enquanto a poesia do ritmo, da linguagem e da harmonia.

No segundo capítulo, procuramos examinar os preceitos retóricos e poéticos usados na composição dos retratos descritivos da dona. Detivemo-nos, para isso, nos manuais gregos e latinos de retórica que prescrevem as regras adequadas para descrever personagens. Dessa leitura, foi possível destacar conceitos técnicos importantes usados na produção do retrato, como *ekphrasis*, *enargeia*, *metáfora* e *lugar-comum*. Assim, podemos observar como esses conceitos são usados na descrição elogiosa da dona, analisando por meio de exemplos em que medida as regras descritivas se aplicam ou não aos poemas. Constatamos que a prática retratística dos poetas seiscentistas tem forte influência dos manuais de retórica, visto que segue os passos prescritos para descrição das figuras humanas: a dona é descrita de acordo com a ordem descendente prescrita por Aftônio e louvada por meio de lugares-comuns do gênero epidítico.

No terceiro capítulo, buscamos ressaltar a importância dos *lugares-comuns* de pessoa na produção dos retratos no século XVII. Inicialmente, ressaltamos que esses *lugares* são repetidos por meio da imitação das autoridades. Nesse sentido, os poetas não descrevem a dona com as tintas do sentimentalismo romântico do século XIX, mas observam nos grandes autores os *lugares* adequados para elogiar; ao fazê-lo, os *lugares-comuns* são atualizados nos novos poemas, o que possibilita uma rede de referências poéticas. Em seguida, buscamos apresentar alguns momentos históricos importantes para sedimentação dos *lugares* de elogio à beleza feminina, sublinhando autores importantes, como Petrarca, Camões e Góngora. Esse percurso foi importante para demonstrarmos que no processo de composição dos poemas existe uma “memória poética” em funcionamento, já que para compor o retrato é preciso que os autores busquem na memória, por meio da *inventio*, os *lugares* para pintar a amada descrita.

No quarto capítulo, detivemo-nos na análise dos retratos poéticos produzidos no século XVII em Portugal e reunidos na *Fênix Renascida*. No entanto, julgamos conveniente apresentar antes a relação existente entre poesia, memória e poder político nas cortes europeias do Antigo Regime; por essa razão, apresentamos uma breve análise

dos textos introdutórios da coletânea supracitada, uma vez que neles há valiosas informações que possibilitam entender a relação entre poesia e perpetuação do poder político sob a prática do mecenato. Com a análise, observamos que a poesia, assim como as outras artes, estava a serviço dos soberanos: usada como lugar de cristalização e perpetuação da memória dos “melhores” do reino. Em seguida, buscamos apresentar dois retratos poéticos, o que nos possibilitou dois momentos distintos de análise. No primeiro, destacamos os procedimentos prescritos nos *Progymnasmata* e nas retóricas latinas para descrição da figura humana, remodelados pelas poéticas medievais, como as de Mathieu de Vendôme e Geoffroi de Vinsauf, observando como eles funcionam na descrição da dona; além disso, observamos também como as *tópicas* legadas pela tradição poética, principalmente as encontradas em autores como Petrarca, Camões, Góngora e Quevedo, foram imitadas e atualizadas por poetas portugueses do século XVII, como Jerónimo Bahia. No segundo, sublinhamos como o poeta, valendo-se de um gênero lírico dedicado ao louvor da dona, relaciona as *tópicas* aplicadas na descrição do corpo com os títulos de nobreza das Casas Nobres de Portugal. Nesse caso, podemos constatar que o retrato em análise funciona como um louvor aos poderes políticos e militares de Portugal, pois exalta por meio da comparação com as prendas da dona aqueles que lutaram bravamente pela liberdade do reino na Guerra da Restauração. Funcionando como propaganda do Estado Monárquico, o retrato cristaliza e atualiza uma memória política: imagem exemplar que conduz o público a imitar os “melhores” nos seus feitos mais notáveis.

À luz das diferentes “tintas” e preceitos, o retrato poético foi gênero largamente produzido durante o século XVII português, não só porque deleitava com adequação e proveito do leitor, mas também porque era útil artifício de produção e perpetuação da memória daqueles que são representados pela engenhosidade da pena/pincel: num tempo em que o retrato ainda era recurso artístico que concedia a imortalidade.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

AFTONIO. *Ejercicios de Retórica*. In: Teón. Hermógenes. Aftonio. Ejercicios de retórica. Introducción, traducción y notas de Maria Dolores Reche Martínez. Madrid: Editora Gredos, 1991.

ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. 4º ed. rev. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. *Os Exercícios Preparatórios de Retórica: formas básicas de argumentação e expressão literária*. Retórica. Actas do I Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas. Portugal: Faculdade de Letras de Lisboa, 2005.

ALMEIDA, Manuel Pires de. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*. Tradução: Claudio Cesar Santoro. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Edunb, 1993.

ARELLANO, Ignacio. *De príncipes y poetas en el siglo de oro*. In: El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes. Ed. J. I. Díez, Burgos, Instituto Castellano y leonês de la lengua, 2005, p. 23-42.

ARIÈS, Philippe. *O tempo da História*. Tradução Roberto Leal Ferreira; prefácio Roger Chartier. I. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analíticos e enomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores Volume II).

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da

Moeda, 2005. *Obras Completas de Aristóteles* (Coord. António Pedro Mesquita), Vol. VIII, Tomo I.

AUROUX, Sylvain. *A revolução tecnológica da gramatização*. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

BARCO, Inmaculada Medina. *Retratismo alegórico/emblemático en la obra de Quevedo*. La Perinola, nº 9, 2005.

BARROS, João de. *Decada Primeira da Asia de Ioão de Barros dos Feitos que os Portugueses Fezeraõ no Descobrimento & conquista dos mares & terras do Oriente*. Lisboa: Impressa per Iorge Rodriguez, 1628. Dirigida ao Senado da Camara desta cidade de Lisboa, em Lisboa, com todas as licenças necessárias. Impressa per Iorge Rdroguez, Anno de 1628, aa custa de Antonio Gonçalvez mercador de livros.

BARTHES, Roland. *A Antiga Retórica*. In: *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAZIN, German. *A História da Arte*. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BERGSON, Henri. *As duas Fontes da Moral e da Religião*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

BLUTEAU, Rafael. *Diccionario da Lingua Portugueza*. Tomo II. Liboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario Portuguez, & Latino*. Tomo II. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de JESU, 1712.

BORGES, Cássio. *A Antologia Poética no Antigo Regime: apontamento sobre os aparatos bibliográficos da Fênix Renascida*. In: *Revista Texto Poético*. Vol. 20, 2016.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49. Ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRANDÃO, Jacytho Lins. *O narrador no romance grego*. In: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, n. 1, 1999, p. 31-56.



BRAUNSTAIN, Phillipe. *O indivíduo num espelho*. In: História da Vida privada, 2: da Europa Feudal à Renascença. Organização Georges Duby. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

BURKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiana do Renascimento*. Organização, tradução e apresentação: Cássio Fernandes; prefácio e notas: Maurizio Ghelardi. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

BURKE, Peter. *O cortesão*. In: O homem Renascentista. Org. Eugenio Garin. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

CAMÕES, Lvis de. *Rhythmas de Lvis de Camoes*, divididas em cinco partes. Dirigidas ao muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho. Em Lisboa: Por Manoel de Lyra, 1595.

CAMÕES, Luiz de. *Obras Completas*. Volume I. Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1912.

CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

CARNEIRO, Sarissa. *El poema de retrato: un género del Renacimiento en América virreinal*. Revista: Diálogos Mediterrânicos, Nº 8, 2015.

CARPIO, Lope de Vega. Coleccion de las Obras Suelos, assi em prosa, como em verso. Tomo II. Madrid: En la Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1776.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.

CASAS, Mercè López. *La técnica del retrato en las generaciones y semblanzas de Pérez de Guzmán y las <<artes poéticas>> medievales*. Revista de literatura Medieval, IV, 1992, p. 145-162.

CASCALES, Francisco. *Tablas Poeticas*. Madrid: Con licencia por Don Antonio de Sancha, 1779.

- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Tradução Franklin de Mattos; coordenação Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CHARTIER, Roger. *Defesa e Ilustração da Noção de Representação*. Fronteiras, Dourados, MS, v. 13, n. 23, jan./jun. 2011.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- CHASTEL, André. *O artista*. In: O homem Renascentista. Org. Eugenio Garin. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CICERÓN. *La invención Retórica*. Introdução, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- CICERÓN. *Sobre el Orador*. Introducción, traducción y notas de Jose Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos, 2002.
- CÍCERO. *Partições Oratórias*. Tradução de Angélica Chiappetta. São Paulo: [s.n], 2007.
- CUEVAS, Cristóbal. *Retrato de Lisi en mármol*. La Perinola, nº 6, 2002.
- DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Volume I. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.
- DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Volume II. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.
- DEMETRIO. *Sobre el Estilo*. Madrid: Editora Gredos, 1979.
- DIONISIO de Halicarnaso. *Sobre la Imitación*. In: Tratados de Crítica Literaria. Introducción, traducción y notas de Juan Pedro Oliver Segura. Madrid: Editorial Gredos, 2005.
- DIONÍSIO de Halicarnasso. *Tratado da imitação*. Ed. Por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC; Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986, (Biblioteca Euphorosyne – 1).

DUBY, Georges. *A emergência do indivíduo*. In: História da Vida privada, 2: da Europa Feudal à Renascença. Organização Georges Duby. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

D'ACARDIA, Luís Fernando Campos. *Ut pictura poesis: a poesia vulgar “pintada” por Antônio da Fonseca Soares*. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2012 [Dissertação].

FERRO, Ana María Domínguez. *La Imagem Física de la Dama en la Escuela Poética Siciliana (I)*. Revista de Literatura Medieval, IX, 1997, p. 145-172.

FARIA E SOUSA, Manuel de. *Rimas Varias de Luis de Camoens príncipe de los poetas heroycos, y Lyricos de España*. Tomo I y II. Lisboa: En la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello Impressor de la Casa Real, 1685.

FERRO, Ana María Domínguez. *El Retrato Moral de la Dama en la Escuela Poética Siciliana*. Revista de Literatura Medieval, X, 1998, p. 67-81.

FIRENZUOLA, Agnolo. *Dialogo Delle Belleza Delle Donne*. In Venetia per Giovan Grissio. Ad instantia di Pietro Boselli, 1552.

FONSECA, Raphael. *Comentário*. In: HOLANDA, Francisco de. *Do tirar pelo natural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

FRANCASTEL, Pierre; Galiene. *El retrato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

FREIRE, Anselmo Braamcamp. *Brasões da Sala de Sintra*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1921.

FUENTES, Miguel Á. Teijeiro. *Catalina Clara Ramírez de Guzmán, la retratista de Llerena*. Revista de Estudios Extremeños, Tomo LXVIII, Nº I, 2012.

GINZBURG, Carlo. *Ekphrasis e citação*. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991, p. 215-232.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Uma Mimese da Cultura (Um estudo da figura retórica da ekphrasis)*. Revista de Letras, São Paulo, v. 54, nº 2, p. 37-55.

GÓNGORA, Lvys de. *Todas las Obras de Don Lvys de Gongora*. Zaragoza: por Pedro Verges, 1643.

- GRIGERA, María Luisa López. *Complejidades “barrocas” en el retrato de la “Sátira a una dama” de Quevedo*. In: *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, nº 9, 2005, p. 99-112.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia dos séculos XVII*. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora UNICAMP, 2004.
- HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. São Paulo: Revista USP, nº 71, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. *Introdução*. In: *Poesia seiscentista – Fênix renascida & Postilhão de Apolo*. [Org.] Alcir Pécora. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2002.
- HANSEN, João Adolfo. *Notas sobre o Gênero Épico*. In: *Multiclássicos Épicos*. Org. Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. *Códigos bibliográficos, escribas, manuscritura e códices da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*. In: MOREIRA, Marcello. *Crítica textualis in caelum revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: Edusp. 2011, p. 13-41.
- HANSEN, João Adolfo. *Identidades sociais através do “barroco”*. In: *Anais Complementares do XIII Encontro de História da Anpuh-Rio: Identidades*. Rio de Janeiro: Anpuh, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. *Especial*. FLOEMA – Caderno de Teoria e História Literária. Ano II, n. 2 A. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. *Sobre a Écfrase do capítulo 24 do 1º livro do Compêndio Narrativo do Peregrino da América de Nuno Marques Pereira*. In: *Écfrase*. Paulo Martins e Lya Serignolli (org.). São Paulo: Revista Letras Clássicas, nº 1, v. 18, 2014, p. 73-84.
- HATTON, Ragnhild. *Luis XIV*. Barcelona: Salvat Editores, 1985.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Trad. Conceição Jardim e Henry Holiday. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HESPANHA, António Manuel. *História das Instituições: épocas medieval e moderna*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

HESPANHA, António Manuel. *As estruturas políticas em Portugal na Época Moderna*. In: *História de Portugal*. José Mattoso... [et al]; José Tengarrinha (org.). 2 ed. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PT: Instituto Camões, 2001, p. 117-181.

HESPANHA, António Manuel. *A “Restauração” Portuguesa nos Capítulos das Cortes de Lisboa de 1641*. *Penélope*, nº 9/10, 1993.

HERMÓGENES. *Ejercicios de Retórica*. In: Teón. Hermógenes. Aftonio. *Ejercicios de retórica*. Introducción, traducción y notas de Maria Dolores Reche Martínez. Madrid: Editora Gredos, 1991.

HOLANDA, Francisco d. *Do Tirar Polo Natural*. Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

HOLANDA, Francisco d. *Da Pintura Antigua*. Comentário e notas de Joaquim de Vasconcellos, 1ª Edição. Porto: Edição da Renascença Portuguesa, 1910.

HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradição direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

HORACIO. *Odas y Epodos*. Edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal. Traducción de Manuel Fernández-Galiano. Introducción general, introducciones parciales e índice de Vicente Cristóbal. 3ª Ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

HORÁCIO. *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

HUE, Sheila Moura. *Rhythmas de Luís de Camões (1595)*. In: *Dicionário de Luís de Camões*. Coordenação Vitor Aguiar e Silva. 1ª Edição. Portugal: Editorial Caminho, 2011, p. 857-866.

HUE, Sheila Moura. *A impressão da Lírica dos contemporâneos de Camões*. *Floema*. Ano V, n. 5, 2009, p. 65-98.

IRASTORTZA, Teresa. *La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV*. *Anales de literatura española*, nº 5 (1986-1987), p. 189-218.

- KOSSOVITCH, Leon. *Apresentação*. In: ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. 4º ed. rev. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: Enciclopédia Einaudi, Vol. 1 Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- LOMAZZO, G. Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura, dio Gio. Paolo Lomazzo, milanese pittore, diuiso in sette libri*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1585.
- LONGHI, Roberto. *Piero dela Francesca*. Introdução: Carlo Ginzburg; tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LONGINO. *Sobre lo Sublime*. Madrid: Editora Gredos, 1979.
- LUCIANO de Samosata. *Los retratos y Acerca de los retratos*. In: Obras completas de Luciano. Argumentos y notas por D. Federico Baraibar y Zamarraga. Tomo III. Madrid: Librería de la Viuda de Hermandado, 1889.
- MANERO SOROLLA, María Pilar. *El retrato femenino en la poesía medieval castellana*. Cánones retóricos y rasgos poéticos. Anuario de Estudios Medievales, nº 29, 1999.
- MARÍAS, Fernando. *El retrato de Don Luis de Góngora y Argote*. In: Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo. Coord. por Joaquín Roses Lozano, 2012, p. 47-59.
- MARIN, Louis. *Poder, representación, imagen*. Prismas, Revista de historia intelectual, nº 13, 2009, pp. 135-153.
- MARTÍNEZ, Maria Dolores Reche. *Introducción general*. In: Teón. Hermógenes. Aftonio. Ejercicios de retórica. Madrid: Editora Gredos, 1991.
- MARTIN, René. *Diccionario Espasa Mitología griega y romana*. 8ª Ed. Espanha: Editorial Espasa Calpe, 2005.
- MARTINS, Paulo. *Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis: uma leitura da pintura grega clássica*. Phaos, v. 8, 2008, p. 75-98.

- MARTINS, Paulo. *Pictura loquens, poesis tacens*. Limites da representação. Universidade de São Paulo, 2013 [Tese de Livre Docência].
- MARTINS, Paulo. *Uma visão periegemática sobre a écfrase*. In: Revista Clássica, v. 29, n. 2, 2016, p. 163-204.
- MENEZES, Luis de. *Historia de Portugal Restaurado*. Oferecida ao Serenissimo Principe Dom Pedro Nosso Senhor. Lisboa: Officina de João Galraão, 1679.
- MESNARIÈRE, Jules de. *La Poétique*. Tome Premier. Paris: Antoine de Sammaville, au Palais, dans da Gallerie des Merciers, à l'Escu de France, 1639.
- MIRAMÓN, Ana Suárez. *Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo*. La Perionola, n 16, 2012, p. 107-122.
- MOREIRA, Marcello. *Manuscritura, retórica e decoro em livros poéticos de mão*. In: Paleografia e suas interfaces. Organizadores Alcía Duhá Lose, Arivaldo Sacramento de Souza. Salvador: Memória & Arte, 2018, p. 185-194.
- MOREIRA, Marcello. *O louvor ao Marquês de Marialva: um estudo sobre o panegírico*. In: Revista USP, São Paulo, n. 88, p. 183-192, dezembro/fevereiro 2010-2011.
- MOREIRA, Marcello. *Ad Parnasum: expansão, colonização e empresa civilizatória lusa em Música do Parnasso*. Revista USP, São Paulo, n. 70, p. 141-151, junho/agosto 2006.
- MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- MUHANA, Adma. *Introdução*. In: Manuel Botelho de. Poesia completa: música do parnasso, lira sacra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MURRAY, Jacqueline. *Introduction*. In: FIRENZUOLA, Agnolo. On the beauty of women. Traslated and edited by Konrad Eisenbichler and Jacqueline Murrya. United States of America: University of Pennsylvania Press, 1992.
- NUNES, Philippe. *Arte da Pintura: symmetria, e perspectiva*. Lisboa, 1615.
- NÚÑEZ, Salvador. *Introducción*. In: CICERÓN. La invención retórica. Madrid: Editorial Gredos, 1997.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa: música do parnasso, lira sacra*. Introdução, organização e fixação de texto Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ORTIÑÁ, Maricel. *El retrato idealizado en la obra poética de Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1687)*. Revista: Scriptura, nº 11, 1996, p. 115-164.

PALOMEQUE, Azahara. *Nacimiento de Arnada: el retrato femenino a través del gongorismo en la lírica de Botelho de Oliveira*. Bogotá: Perífrasis, Vol. 2, nº 4, 2011.

PÉCORÁ, Alcir. *A Razão do Mistério*. In: NOVAES, Adalto. Crise da Razão. São Paulo: Cia das Letras; Distrito Federal: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1996, p. 135-156.

PÉCORÁ, Alcir. *Apresentação*. In: Poesia seiscentista – Fênix renascida & Postilhão de Apolo. [Org.] Alcir Pécora. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2002.

PÉCORÁ, Alcir. *Máquina de Gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*. 2. Ed. São Paulo/Campinas: Editora da Universidade de São Paulo/Editora da Unicamp, 2018.

PICIANO, López. *Philosophia Antigua Poetica*. En Madrid: Por Thomas Iunti, 1596.

PINO, Paolo. *Diálogo de Pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Cadernos de Tradução, nº 8, 2002.

PLÍNIO, o Velho. História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. In: RHAA, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996.

POPE-HENNESSY, John. *El culto de la personalidad*. In: El retrato em el Renacimiento. Traducción Joaquín Bollo Muro. Madrid: Akal editor, 1985.

PUNTES, Fernando Rey. *A téchne em Aristóteles*. In: Hypnos, ano 3, n. 9, 1998, p. 129-135.

QUEVEDO, Don Francisco de. El Parnaso Español, y Musas Castellanas. Madrid: Melchor Sanchez, 1668.

QUINTAS, Elena González. *La metáfora en la poesía amorosa de Quevedo*. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 1. 2000, p. 578-585.



QUINTILIANO, Fabio. *Instituciones Oratorias*. Traducción directa del latín por los padre de las Escuelas Pías Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Tomo I. Madrid: Imprenta de Perlado Páez y Compañía, 1916.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Introdução*. In: GÓNGORA, Luis de. *Fábula de Polifemo e Galatéia e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2008.

RETÓRICA A HERÊNIO. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino e Faria e Adiana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

RIBEIRO, Eunice. *O autorretrato em literatura: ilustração e ruína*. Nº 9. Revista Limite, 2015.

RIBEIRO, Eunice. *Poéticas do Retrato: o desgaste das figuras*. In: Diacrítica: Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Série Literatura, nº 22/3, 2008, p. 265-322.

ROIG MIRANDA, Marie. *La Lisi de Quevedo*. In: La Perinola, n. 16, 2012.

RUTA, Maria Caterina. *Los Retratos Femeninos en la Segunda Parte del Quijote*. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, ed. G. Grilli, Società Editrice Intercontinentale Gallo, Nápoles, 1995.

SYLVA, Mathias Pereira da. *A Fênix Renascida ou Obras Poeticas dos melhores Engenhos Portuguezes*. Segunda vez impresso e acrescentado por Mathias Pereira da Sylva. Lisboa: Antônio Pedrozo Galram, 1746.

SOARES, Marinho Tomé Martins. *Ekphrasis e Enargeia na Historiografia de Tucídides e no Pensamento Filosófico de Paul Ricoeur*. *Talia Dixit*, v. 6, 2011, p. 1-23.

SOROLLA, Maria Pilar Manero. *Los cánones del retrato femino en el Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento. Cuadernos de Filología Italiana, 2005.

SOROLLA, Pilar Manero. *Aproximaciones al estudio del Petrarquismo en la poesía de Cervantes: la configuración imaginística del amante*. Actas II. Asociación Cervantista, 1989.

SOUSA, Antonio Caetano. *Memorias históricas, e genealógicas dos grandes de Portugal*. Lisboa: Na Regla Officina SYLVIANA, e da Academia Real, 1755.

SOUZA, Roberto Acízelo. *História da Literatura*. In: Iniciação aos Estudos Literários: objetos, disciplinas, instrumentos. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 91-105.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: Editora F.T.D, 1967.

TEÓN. *Ejercicios de Retórica*. In: Teón. Hermógenes. Aftonio. Ejercicios de retórica. Introducción, traducción y notas de Maria Dolores Reche Martínez. Madrid: Editora Gredos, 1991.

TRIGO, Elena Sánchez. El retrato femenino en la poesía provenzal: descripción del rostro de la dama en los trovadores. N° V. *Revista de Literatura Medieval*, 1993, p. 247-277.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Botelho de Oliveira. *Música do Parnaso*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

VEGA, Lope de. *La Hermosvra de Angelica com otras diversas rimas*. Barcelona: A costa de Miguel Menescal Marcader, 1604.

VENTURA, Rejane Maria Bernal. *Apresentação*. In: PINO, Paolo. *Diálogo de Pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Cadernos de Tradução, n° 8, 2002.

VENTURA, Rejane Maria Bernal. *O Dialogo di Pittura de Paolo Pino, o Dialogo della Pittura, intitolato L'aretino de Ludovico Dolce e a reflexão sobre a arte em Veneza no século XVI*. Universidade Federal de São Paulo. São Paulo: USP, 2008 [Tese de doutorado].

VILLALOBOS, José Tomás Saracho. La *descriptio puellae* y el retrato poético, génesis y análisis de la obra de Catalina Clara Ramírez de Guzmán. *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LXIX, Número III, 2013, p. 1.503-1.546.

WALTHAUS, Rina. Pintar en palabras. *Ekphrasis* y retrato en algunas obras Calderonianas. AISO. Actas IV, 1996.

WARBURG, Aby. *El Arte del Retrato y la burguesía florentina*. In: El renacimiento del paganismo aporraciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

WARBURG, Aby. *Arte Flamenco y Primer Renacimiento Florentino*. In: El renacimiento del paganismo aporraciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

WILHELM, Jacques. *Paris no tempo do Rei Sol, 1660-1715*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

YATES, Frances Amelia. *A arte da memória*. Trad. Flavia Banchet. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ZANCHETTA, Ricardo. *Da Pintura de Leon Battista Alberti: comentário e tradução do primeiro livro*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientador Leon Kossovitch. São Paulo, 2014. [Dissertação].