

DISCURSO SOBRE O POEMA HERÓICO¹

Que coisa seja poesia

fl.629/ Poesia, segundo o modo de falar comum, quer dizer duas coisas. A arte, que a ensina, e a obra feita com a arte; a arte é a poesia, a obra poema, o poeta o artífice.

Poesia é uma arte, que ensina a imitar com a língua; poema é a imitação feita com a linguagem; imitar é o mesmo que arremedar e contrafazer as obras da natureza e da arte.

A forma da poesia é a imitação; o fim, ensinar deleitando; a matéria e o objeto, o verossímil, que tudo abraça; o fim eficiente, o furor natural e a musa; o material, o estudo.

As diferenças da poesia

Toma a poesia suas diferenças, das quais constitui suas espécies, da diversidade do gênero de imitações, e são três maneiras. Do gênero da imitação; do modo de imitar diverso; da coisa imitada. E quanto ao primeiro: entre os muitos gêneros que há de imitação se aproveita a poesia de três, especialmente. Do próprio e essencial seu, que é da linguagem; da imitação música; e da tripudiante. E nestes modos fazem em si a diferença, porque o heróico não administra outra imitação mais que a que faz o poeta com sua língua. O trágico, e cômico, não só imita com sua língua, mas também se aproveita em diversos tempos da imitação música e tripudiante. E a ditirâmica é imitação feita com a linguagem, música e tripúdio juntamente, não apartadas as imitações, senão todas três unidas e feitas a um mesmo fim. Tripúdio se chama um movimento numeroso de corpo e composto, com que alguma pessoa imita a outra; a que hoje chamamos dança ou baile.

A 2ª diferença é de coisas imitadas, porque há uns poetas que imitam aos bons melhores do que foram, como os épicos, nas imitações de heróis gravíssimos, só por persuadir aos príncipes com seu exemplo a que os imitem nas virtudes heróicas, em que os introduzem.

Os trágicos imitam aos heróis nem bons, nem maus; os cômicos ao contrário; os ditirâmicos já os melhores, já os piores, **/fl.629v/** porque se o poeta imitasse aos homens como eram, careceria de admiração e doutrina.

A terceira diferença é do modo diverso, no qual se consideram outras quatro espécies, porque uns poetas inventam falando eles sempre, como os ditirâmicos; outras vezes nunca eles falam por pessoas, senão por alheias e interlocutores, como nos diálogos, tragédias e comédias; outros por pessoas próprias suas, e talvez por alheias, como se vê na épica. Aos primeiros Poemas se intitulam narrativos, porque o poeta fala como narrando; os segundos ativos, porque na ação e representação têm muito de sua eficácia; a última espécie, poema comum, porque participa de um e de outro; e deixando os mais falarei deste, que é o heróico, por obedecer ao que se me manda.

grandeza e antigüidade do poema heróico, e porque tem este nome.

Este poema se chama heróico, porque escreve dos heróis: épico de *epos*, que em grego significa o verso hexâmetro, metro ordinário destes poemas. A grandeza, nobreza e superioridade que tem aos demais se conhece por muitas razões. Tem a ação mais perfeita, porque não há mister ajuda de outros, como a trágica dos representantes; o misto induz matérias diversas; consegue maior admiração e deleite; usa do metro mais nobre; e ultimamente a épica é um montão de tragédias (como diz Aristóteles) e como o todo é mais nobre que sua parte, o fica o heróico, respeito da tragédia e dos mais poemas inferiores. Lançados destes fundamentos, por símbolo de sua fortaleza e veneração, davam os antigos coroas de carvalho aos poetas heróicos, como notou Júlio César Scalígero na sua *Poética*, L.1, c.41,² e João Radeiro sobre Marcial, L.8 epig. lib.³ *De Nerva*, e em outro *De Laurea Domitiani*:

*Non quercus te sola decet, nec laurea Phebi
fiat, et ex hedera civica nostra tibi.*⁴

Como os poetas trágicos tinham por prêmio um bode, os líricos uma novilha, os bucólicos libação de vinho e leite, se dava como a príncipe de todos, aos épicos, um touro; assim o afirma Scalígero lib.1, c.44. E começando conforme o Filósofo pela definição, o poema heróico é uma imitação comum de ações graves /fl.630/ feita em linguagem, ou metro.

Imitação se põe em lugar de gênero, porque todos os poemas são imitações; comum por diferença, porque por tal se distingue do trágico, cômico e ditirâmico, que são poemas ativos, e este narrativo; e por grave das mais espécies da poética menores. Feita em linguagem, ou metro porque não é da essência da poética fazer-se em verso, ou prosa: o Filósofo falou aqui disjuntivo, assim o têm todos seus comentadores, e Scalígero, e Pinciano.⁵ Muitos poemas temos em prosa perfeitíssimos, quais são Heliodoro, *Leucipe e Clitofonte*,⁶ e outros.

Definição da divisão da épica

que coisa seja fábula

Disse que o épico era um montão ou envoltório de tragédias; prove-se com Virgílio na sua *Eneida*, que é uma fina tragédia, e em todos os livros dela remata com fim trágico. E não obste dizer-se que acaba a obra com Enéias vitorioso, porque nem por isso deixa de ser tragédia, pois muitas têm o êxito feliz, o *Ciclope* e as *Ifigênias* de Eurípides,⁷ e outras muitas, que traz Scalígero, lib.3 *Poetica*, c.41. Quanto mais que a morte de Turno também move à comiseração e faz o fim trágico, se bem na épica se requer deleitoso no herói principal, como se dirá logo.

o fundamento em que se há de fundar

* lib.1, c.2, f.12
epopéia

Consta a epopéia d'alma e de corpo: a alma é a imitação que por analogia se chama fábula. Este nome fábula inclui em si e com uma mesma razão ao que chamamos argumento, hipótese, episódios e a ligadura de um e de outros. Argumento é a história sobre que funda o poema; esta, ou há de ser verdadeira, ou fábula, ou ficção nova verossímil. A verdadeira estima mais que todas com muito fundamento Scalígero,* e traz por exemplo a Lucano, a quem contra o uso comum venera por grã poeta;⁹ a *Eneida*, *Ilíada*, *Jerusalém*¹⁰ argumentos tiveram verdadeiros e excedem a toda a perfeição; em ficções puras se fundaram *Teágenes e Caricléia*, *Leucipe e Clitofonte* e não há dúvida que são excelentes, nem há diferença essencial que distinga uns de outros pelas condições individuais; contudo há se de advertir que, para ficar poesia a fábula fundada em verdade, é necessário que a ficção seja muito mais que a história, /fl.630v/ porque de outra maneira ficara historiador o poeta, como muitos notaram de Lucano, e a razão é porque o poema toma a denominação da parte maior que contém.

a grandeza do argumento

O argumento de sua natureza há de ser breve, porque com a freqüência dos episódios e grandeza deles chegue a fábula a tão justa proporção, que nem por pequena tenha tanta claridade em suas partes, que por elas se venha de improviso a manifestar, nem por grande seja incompreensível. Episódios se chamam aquelas ações, as quais, ainda que sejam externas, se podem tirar dela, ficando inteira e perfeita; contudo hão de ser tão aplicados e cosidos com a fábula, que pareçam uma mesma coisa, como se sói dizer das guarnições dos vestidos bem acabados, que parecem tecidos com a mesma seda. Porém poderá o poeta tirar e variar os episódios conforme sua vontade sem detrimento do argumento. Aristóteles põe o exemplo na *Ulisséia*, porém vamos a Virgílio, a quem sem dúvida se o alcançava tomava por exemplar: o argumento da *Eneida* é de um herói {assim o tem Pontano nos *Prodigamas* de Virgílio, c.3¹¹}, o qual deixando sua pátria destruída, levando seus deuses penates, guiado por Vênus sua mãe e perseguido de Juno, depois de haver padecidos muitos naufrágios em o mar e outros perigos da terra, aportou donde algumas deidades o encaminhavam para principiar a famosa família dos Césares, e vencendo a seus inimigos, que se lhe opunham a esta fortuna, ficou vitorioso e absoluto senhor de Itália. Este é o próprio argumento da fábula; tudo o mais que contém a *Eneida* são episódios.

Episódios

Divisão da fábula.

Aristóteles em
Castelvetro⁸ f.132
tudo

A fábula pode ser simples ou composta {Aristóteles, c.25}. Simples é a que não tem agnições, nem peripécias, como a *Ilíada* de Homero: composta a que tem agnições, e peripécias, como a *Eneida* de Virgílio. Agnição se diz uma notícia súbita e repentina de alguma coisa, pela qual vimos em grande amor, ou ódio dela: exemplo Enéias, quando foi reconhecido [no] livro primeiro da rainha Dido, com grande gosto e deleite seu e do grego Androgeu, quando na

que seja agnição.

tudo isto é tomado do
Pinciano fol. 175

que seja peripécia e
quantos modos dela.

A *Eneida* é epopéia
simples, como a *Ilíada*,
in quibus si aliquorum
est vel agnitio, vel
fortunæ commutatio, ad
episodiorum rationem
illa pertinet; ipsa tamen
fabula neque agnitione,
neque peripetia ad
exitum perducitur.
Viperano L.2 *Poetica*,
c. 4.¹²

destruição de Tróia se encontrou acaso com Enéias, e logo que
subitamente /fl. 631/ o reconheceu, com grande pesar seu intentou
retirar-se.

Peripécia é uma mudança súbita da coisa em contrário estado
do que antes era, como Enéias vencido e foragido em Tróia,
vencedor e glorioso em Italia. Há dois modos de peripécias: uma,
que passa de mal a bem, como esta de Enéias; outra de bem a mal,
como Dido e Turno.

Destes conhecimentos e peripécias põe quatro gêneros o
Filósofo, os quais se adquirem a notícia por meio das potências da
alma. Pelo entendimento em duas maneiras, ou por meio verdadeiro,
ou por falso. Por verdadeiro é quando de uma razão em outra se vem
subitamente na notícia da pessoa que não era conhecida; e por meio
falso quando enganado das aparências se tem uma pessoa por outra;
o exemplo do primeiro está na *Ifigênia* de Eurípides, a qual pelo
cabelo parecido ao seu conheceu a seu irmão Orestes {Pinciano
conta a história por extenso, fol. 198}; segundo em Ulisses, quando
outro fingindo que o era, quis armar o arco que ele só armava e
enganou a Penélope. Pela memória se faz o conhecimento em outras
duas maneiras, porque ou a memória procede da vista, como aquele
que, vendo a figura da pessoa que amava e pelo suspiro causado da
memória, foi reconhecido, como em Heliodoro, Persina, mãe de
Caricléia, quando o quis Hidaspes sacrificar;¹³ ou a memória
procede do ouvido, como aconteceu a Ulisses estando com Alcínoo,
rei dos Feácios, ouvindo cantar a destruição de Tróia chorou
ouvindo falar em seu nome e pelo choro foi reconhecido por el-rei.
Por meio da vontade em duas maneiras também: ou a pessoa que há
de ser reconhecida o quer ser expressamente, como Enéias, quando
disse.

*Sum pius Æneas, raptos qui ex hoste Penates
Classe veho mecum fama super aethera notus.*¹⁴

E Ulisses com sua ama e seus pastores: “eu sou Ulisses”, e
lhe mostrou os sinais de que o era; ou dissimulada e fingidamente,
como dizendo palavras industriosas pelas quais seria reconhecido,
sem que se imagine que ele disse com tal fim e propósito: como
Teágenes falando com Calasíris no descobrir seus amores de
Caricléia.

/fl. 631v/ Esta a essência e divisão da fábula em espécies
genéricas; as condições dela são a pares, três contrários. A fábula há
se ser uma e vária; perturbadora e quietadora dos ânimos; admirável

e verossímil. Uma na ação, porque há de ser única, de maneira que olhe a uma só pessoa e herói, como na *Eneida* a Enéias, se bem se pode permitir que o tal herói tenha pessoas sem que não possam executar a tal ação, e que para a fazer mais verossímil concorram a ela, contanto que o principal autor o seja na obra de que se trata; porque Aquiles companheiros teve na expedição contra Tróia; e Gofredo na toma de *Jerusalém*. Há de ser vária, porque a fábula tanto tem de deleitosa, quanto de variedade: exemplo Virgílio, quão vário é no cantar das suas mortes, que são infinitas,* nas orações, nas figuras, nas locuções e em tudo o mais.

*era mais uma parece a outra

2ª A segunda condição ou par, é perturbadora e quietadora: diz Aristóteles que a perturbação é uma ação cheia de alegria, ou tristeza; e assim toda a fábula épica deve de perturbar e alvoroçar por duas maneiras: por espanto, ou por comiseração, como se vê *passim* na *Eneida* {porque depois destas perturbações o ouvinte há de ficar ensinado na doutrina das coisas, que tiram uma e outra perturbação}.

3ª Terceira condição, há de ser admirável e verossímil: admirável porque os poetas que não trazem admiração consigo não movem coisa alguma. O poeta na invenção há de ser raro e novo, e por isso em grego o mesmo é poeitar que fazer: na história admirável, na fábula prodigioso e espantoso, porque sem dúvida a coisa nova deleita, a admirável mais, e muito mais a prodigiosa e espantosa. Verossímil porque é tão necessária esta condição que, se lhe falta, falta a alma da poética e a forma: porque o que o caso¹⁵ faz a ação verossímil a ninguém imita, e faltando a imitação, falta a poesia: assim que o poeta de tal maneira há de ser admirável que não exceda os termos da semelhança, da verdade, porque fundando-se em mentiras dará em fábulas milésias, que hoje chamamos livros de cavalaria, ou em apólogos. Há de ser verossímil em tudo: na religião, na lei, na seita que se usava em aquele tempo, região,* e religião de que escreve, na pessoa, no tempo, no lugar, em que a ação se obra. Na pessoa e gênero, se é varão, se fêmea; no varão o estado da vida, os costumes, os afetos etc. e assim nas mais coisas. Posto que nos poemas épicos se pode dissimular mais e alterar talvez a história das coisas que não são naturais, porém nunca a fábula, como em Virgílio a ocorrência do tempo, com que concorreram Dido com Enéias.

* disto verei a Pinciano f. 202 até 207 e *quad.* de Plauto e *quad.* de Trag[édia]

Estas são as partes essenciais e condições da fábula, resta a dizer /fl.632/ das quantitativas que dividem sua quantidade, pela qual a fábula há de ser uma, 2, 3, 4, 5. E não é inconveniente que uma coisa seja muitas de diferentes condições, porque a fábula se considera como uma corda que tem nó, soltura, princípio, meio e fim. Nó na fábula se diz aquela ação que vai perturbando mais e mais até o tempo de desatar, o qual tempo se chama soltura: este nó não tem lugar certo, porque está embebido em a fábula toda, porque

Braeboli. [?] fol. 55 b
Sánchez in Horá[cio]
fol.15¹⁶

Pinciano, 207

Partes quantitativas da
fábula

que seja nó e soltura

se começa a atar e vai procedendo sempre mais e mais até o tempo de desatar, e conforme a doutrina de Aristóteles em toda a ação convém ir apertando e estreitando esse nó {(e às vezes é também lícito afloxar¹⁸ um pouco, como no 4 da *Eneida*, porque parece impossível ir sempre apertando sem quebrar), e} ficando para a soltura sempre um cabo por donde se possa pegar para desatá-lo e desfazê-lo subitamente e com muita presteza e sem nenhum milagre; e se bem para o atar se pode o poeta ajudar do socorro divino, como Virgílio em muitos lugares se val' de deidades para atar o nó da fábula, o desatar sempre há de ser por mãos humanas, porque fica a ação mais veríssima e deleitosa {e argúi falta de artifício, porque o passo melhor da fábula é o desatar} e é advertência de Scalígero que a principal virtude da épica é ter o ânimo do ouvinte cativo com a suspensão e com a ânsia do fim até o último da fábula, e traz por exemplo a Virgílio, que trouxe sua fábula a estado que o fim da narração de Enéias foi o princípio da obra.

*Hinc me digressum vestris Deus appulit oris.*¹⁹

Há de ter princípio, meio e fim. Meio no atar está dito, fim no desatar. Princípio: deve de começar o poeta de alguma coisa insigne e vizinha à ação, como Virgílio, que começou a sua *Eneida* da partida de Tróia de Enéias; e Lucano, a quem traz por exemplo Scalígero, do trânsito do Rubicão a Farsália. Doutrina é de Horácio que não comecem [sic] dos ovos de Leda a destruição de Tróia, e deste [sic] do princípio de sua origem.

as partes da fábula

Em quatro partes se divide a fábula conforme os afetos que move. A primeira se chama prótasis, porque é um princípio do movimento da ação. A segunda tarasis, porque o movimento vai crescendo e turbando-se. A terceira catástasis, em o qual a turbção está no cume: a esta terceira parte se dizem nó; a quarta catástrofe, e é o mesmo que soltura. De maneira que a fábula se considera uma no nó; duas em o nó e soltura; três no princípio, meio e fim; quatro no prótasis, tarasis, catástasis, catástrofe, e o – nó, soltura, princípio, meio e fim.

*Aristóteles c. 25 *iuxta*
*Hensium*¹⁷
De quantas maneiras
erra a fábula

Pode errar* a fábula em duas maneiras: essencial ou acidentalmente; essencialmente erra /fl. 632v/ quando falta na ficção mesma, como nas partes e condições referidas tocantes à imitação. Acidentalmente, quando altera-se os tempos, os lugares etc. O Filósofo põe o exemplo em um pintor que pintasse um cavalo perfeito nos membros, mas errado no movimento da carreira, como se o pintasse alçados pé e mão direita, a tudo acertaria no essencial, que é a pintura dos membros, porém errou no acidental, que é o movimento do cavalo, porque se move com mão direita e pé esquerdo adiante, e depois com mão esquerda e pé direito, porque

de outra sorte cairia o cavalo, conforme a boa filosofia natural

{*ipsius aut poetica duplex est vitium, alterum per se, alterum per accidens; si in imbeullitate deceptus sua imitorem, instituit poeta, vitium e illius. Sic vi institutum quidem bonum e verum, exempli grã equum utrium que simul eius dextrium attollentem inducit, aut in singulis peccat artibus, ut in medicina etc. Aristóteles, c.25 iuxta Hensius.* }

que seja alegoria

Cícero *ad Heren[nium]*:
Se os rafeiros esfolam o gado, que farão os lobos? se o governador mata ao povo, que farão os ladrões?

em que convém a épica com a trágica

que seja patética.
que morata.
que composta.

Das diferenças dos poemas épicos

Argumento da épica

Advertências para a epopéia.

Isto é quanto à fábula, que é alma do poema; há outra alma desta alma, que é a alegoria, de maneira que fica a fábula como corpo, e a matéria debaixo de quem se encerra e esconde outra alma mais perfeita e essencial, que é a alegoria. Alegoria é demonstrar ao sentido uma coisa contrária à palavra. Esta ou se faz em palavras, ou em sentenças, ou em pessoas. Acha-se mui de ordinário na épica, e quanto mais cheias estão destas almas intrínsecas tanto têm de primor e de doutrina, pois nelas inclui o poeta muita filosofia natural e moral, e é a espécie de doutrina mais sólida que a epopéia tem e que a faz mais grave. Vejam-se os autores mitológicos, Natali Comiti.²⁰ Pode ser também a epopéia, como tragédia: patética, ou morata, ou composta. Patética é aquela que está cheia de medos e misérias, como a *Ilíada* de Homero. Morata se chama, que contém e ensina costumes; esta espécie como mais bem acostuada é de maior utilidade, e a primeira de maior deleite, tal é a *Ulisséia*. Composta é a que tem de uma e outra, como a *Eneida*, que é a suma da perfeição de todas.

Toma também suas diferenças a épica da matéria que trata, porque umas vezes se fabricam sobre coisas devotas e de religião, como Sannazaro, *De Partu Virginis*;²¹ outras de amores, como Heliodoro; outras de batalhas como Virgílio, e estas são as mais dignas do nome heróico, porque na verdade traz muito deleite com as mortes trágicas que introduz, e ficções que têm muita doutrina com uma e outra filosofia.

Todo o argumento da épica há de ser da vida civil, e em tudo as partes principais entre as pessoas se dão aos reis e aos heróis: misturam-se deidades porém guardando a religião do que se escreve, como fica dito; /fl. 633/ entre os negócios civis se instituem batalhas, as demais coisas se vão tecendo para a verdade, sendo o mais da fábula igual interrompida somente com a novidade dos sucessos, os quais ou são partes do argumento ou pertencem à fábula. Esta razão de disposição, como nota Scalígero, excelentemente se observa em Heliodoro, perfeito exemplar para a épica. A epopéia não tem certo, nem limitado termo, ou espaço de tempo, em que se obre a ação, como os poemas ativos e dramáticos:

há de se fundar em história breve de algum príncipe superior e absoluto, ou que venha a ser digno e secular, nem tão moderno que o conheçam os ouvintes, nem tão antigo que esté²² esquecido totalmente da memória dos homens. Admirável no argumento e veríssimo na fábula, como está referido, de maneira que de todos seja cobiçado e a todos seja agradável e deleitoso.

fim do poema

O fim da épica há de ser sempre deleitoso e alegre por razão do sujeito principal dela, para o qual ordinariamente se busca um Príncipe de muito valor e amador da justiça e de sumas perfeições, a quem convém fim felice e bem-aventurado, para que a fábula seja bem-acostumada e não persuada a desesperação,²³ antes convide à imitação das virtudes, que propõe perfeitíssimas no herói de que se canta. Vencedor ficou Enéias em Itália, Aquiles em Tróia, Ulisses em sua casa, Gofredo em Jerusalém; contudo podem morrer nela varões justíssimos, como Rifeu²⁴ no segundo da *Eneida*, e outros, como não tenham as primeiras partes do poema, como Enéias, Aquiles etc.

divisão do poema conforme sua quantidade.

Dividido o poema heróico segundo sua essência, falta dividi-lo conforme sua quantidade; demais das partes em que se divide como fábula, tem outras que lhe servem de corpo, as quais chamam prólogo, proposição, invocação, dedicação, narração. Proposição é o lugar primeiro da obra, em que propõe o poeta o que intenta cantar nela: esta seja breve e clara, possível, e em a qual não se ponha o nome próprio do príncipe, ou herói, senão usando-se de perífrase; em tudo o mais dela não haja circuncisão, nem rodeio algum, senão que o poeta em brevíssimas razões diga o que pretende cantar, compreendendo na proposição toda a ação da fábula e captando atenção com prometer coisas dignas de serem escutadas; isto com estilo não tímido, nem inchado de maneira que vá decrescendo, senão que cresça sempre com a célebre advertência de Horácio

que seja proposição e como há de ser.

Arma, virumque cano

*Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim.*²⁵
*Parturient montes nascetur ridiculus mus.*²⁶

que seja invocação

/fl. 633v/ Invocação, *Musa mihi causas memora*,²⁷ é donde o poeta invoca socorro e ajuda divina, para poder começar e acabar o intento; há de ser breve também; e esta se pode repetir na narração todas as vezes que se oferece tratar de coisa grave e de importância; a invocação sempre se faz a deidade, por donde se deve de excluir a dedicatória inclusa na obra, de que usaram alguns poetas, pelo cheiro que tem de adulação, de que o poeta heróico há de estar mui livre, porque só a virtude sem outro interesse o há de mover a cantar, para persuadir perfeitamente à imitação, o que não se faz com a lisonja, pois nasce dela grandíssimo aborrecimento aos ouvintes, e terem por mentiroso o poema, dano mui considerável para o poeta, porém quando quiser usar dedicatória seja fora da obra.

que seja narração
*Vrbs antiqua fuit*²⁸ etc.

Narração é todo o resto do poema, e assim há se de guardar nela o que está referido da fábula e mais partes. Pode-se começar o poema, ou da proposição, como fez Virgílio, *ille ego, qui quondam* etc., e comumente quase todos, ou da invocação, propondo juntamente como a *Ulisséia*, *Dic mihi, musa, virum captae post tempora Troyae*³⁰ etc.

Toda a obra se pode dividir em livros, ou cantos, à imitação da natureza, a qual faz partes das partes, com as quais se aperfeiçoa

a constituição de todo o corpo; e esta ordem guardou Virgílio eruditamente distribuindo as matérias, de maneira que os mesmos livros (como notou Scalígero) se buscam os termos a si mesmos, como se verá na *Eneida* facilmente.

Resta a saber do estilo, que é a linguagem, como corpo da epopéia. Há três gêneros de estilos, que correspondem aos três estados das repúblicas.* Um grandíloco, que é dos príncipes e heróis; medíocre e meão, que é dos nobres; ínfimo, que é da plebe. A heróica, como imitação dos melhores e dos heróis, usa do grandíloco. A estes três estilos exprimiu Virgílio se se ponderam aqueles versos seus do princípio do seu poema.

Dos estilos.

Grandíloco.
Medíocre.
Ínfimo.

* Pinciano epist. 6
trag.²⁹ fol. 251
divinamente.

Ínfimo. *Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena
Carmen et egressus sylva vicina coegi,*³¹

Medíocre. *Et qua nuis aiudo parerent arva colono
Gratum opus agricolis.*³²

Grandíloco. *At nunc horrentia Martis
Arma, virumque cano etc.*³³

O estilo ou se faz grande por razão dos tropos e figuras, ou das palavras, ou dos conceitos. Deixa um vocábulo sua significação própria e passa a outra por sete tropos e modos metafóricos, os quais fazem o estilo grande e dão muito lustre à oração e a aformoseiam; são pois os Tropos, /fl. 634/ por doutrina do Filósofo, metáfora, sinédoque, metonímia, catacrese, metalepse, ironia, hipérbole; as figuras são infinitas. Veja-se Quintiliano nas suas *Instituições*, Aristóteles na sua *Retórica*, e Marco Túlio, que é o próprio lugar deles; e o senhor chantre³⁴ o tem resumido eruditamente; e advirto que tenho por impossível ser poeta sem o conhecimento da retórica; e senão vejam-se os latinos, quão adornados estão delas, e de maneira que Quintiliano, que quase todos os exemplos dos tropos e figuras toma de Virgílio, e Horácio, e Ênio e outros.

O segundo modo de fazer o estilo grande é das palavras, as quais se chamam heróicas por duas maneiras: ou porque têm em si grandeza e majestade para a épica, ou porque se podem licitamente usar na epopéia. Aristóteles quer que esta parte da poética abrace a

o estilo como se faz
grande. Primeiro modo

Dos tropos e figuras

segundo modo

Das palavras.

Compostas
Peregrinas
Metafóricas

todas três formas de vocábulos: compostos, estrangeiros, metafóricos, e que principalmente se orne mais com os peregrinos para com eles engrandecer a oração, e a faz [sic] majestosa e grande. Vocábulo composto é aquele que se divide em partes significativas, como boquioto, que se compõe de boca e roto. Estrangeiro, ou peregrino se chama o que é fora do uso comum, ou por ser de outro idioma, ou italiano, ou latino, respeito de nós, ou grego, respeito dos latinos; ou porque são inventados de novo, com a limitação e

licenças que apontam Horácio e Quintiliano, na *Arte Poética* e nas *Instituições*. Estas são excelentes para ornamento da épica com as metafóricas, que ficam ditas; também se dizem peregrinos por antigos, e estes ou são totalmente abatidos e extinguidos, ressuscitá-los não o tenho por acertado, ou são pouco usados, porém talvez se usam, e são bem formados, nada dissonantes, nem equívocos a lascividades, ou ásperos, ou desabridos a qualquer obreiro dos sentidos; então sem dúvida se podem praticar, por não empobrecer a língua materna, que é motivo bastante para que os poetas e oradores cuidem muito desta advertência, e principalmente os espanhóis, que levados, pode ser, de maior impaciência que erudição, são insofribéis na eleição das palavras e temerários no arrojá-las da tal comunicação dos sábios, podendo aprender dos italianos, se bem são tão licenciosos que nada deixam por dizer, porém o prudente poderá discernir o bom do mau, e fazer eleição com prudência e erudição.

As palavras próprias para a heróica em suma são todas aquelas que estão em uso e se podem falar diante de pessoas graves, aos quais /fl. 634v/ o ornato de figuras é conveniente, mas não muito pintado e florido, porém com gravidade heróica, e não com pintura lírica, donde estas cores se desejam.

Compõem-se os vocábulos das letras, e das letras, no que toca à poética para acomodá-los à colocação do que se trata, se há de considerar o sonido, porque desta sorte se fará a oração sonora, triste, horrenda, marcial, e enfim se aplicarão as palavras ao afeto e significação das coisas. Entre as letras, especialmente as vogais, há algumas de grã sonido, como é o A e o O. Outras de pequeno e humilde, como o I e o U; uma de meã como o E. As razões destas diferenças provêm da pronuniação, como nota Demétrio,³⁵ a quem se verá nesta matéria. As palavras formadas de muitas consoantes e vogais são mui sonoras e mais heróicas. Nas consoantes há também suas considerações, porque há umas mui inchadas e boas para exprimir afetos belicosos, como o R e o B e outras. Virgílio, para declarar que cantava guerras na sua proposição *At nunc horrentia Martis*: aquele *horrentia* parece que é a caixa que apregoa guerra.

Palavras próprias para o heróico

Como se formam os vocábulos.

A, O de grã sonido
I, U humildes.
E medíocre.

ita Quintilian.

Das letras consoantes

B, R inchados

L brando e doce.

S sonoro.

Terceiro modo.

Há outras dulcíssimas, como o L. S muito sonora. O mesmo Virgílio usou *gracili modulatus*, palavras que com os LL demonstraram que, o que havia cantado, que era brando e sonoro, assim procede em todas as mais. Veja-se Aristóteles nos seus *Poéticos*,³⁶ e Demétrio, que com extensão trata disto. E deles se pode aprender a medir as licenças de formar palavras e os modos, ainda que é de advertir que outras licenças, que vulgarmente achacam³⁷ aos poetas, raramente se podem permitir aos vulgares, se bem nos latinos e gregos são mui freqüentadas.

O terceiro modo de fazer o estilo grandíloco é pelos conceitos: estes são em três espécies: uma de coisas graves, outra de

Dos conceitos. agudas, outra de circunflexas, que são feitas de umas e outras.

dos conceitos graves Conceito grave se diz a notícia que o homem concebe da coisa que é magnífica e alta, ou aquele que o entendimento forma da coisa maior que ela é; com este gênero de conceito foi feita a *Ilíada* e *Eneida*, e esta se deve freqüentar na épica. O conceito agudo é o que forma o entendimento muitas vezes menos da coisa que é, porém mais sutil e delicado, e este não serve para a epopéia: assim porque, como o poema heróico deve de ser feito em linguagem peregrino e com conceitos agudos se faria enigmas e nada inteligível, como também porque a épica é imitação de príncipes, e estes falam /fl. 635/ com mais gravidade e simplicidade alta e pura que a gente menor, a quem a necessidade, grande mestra de agudezas, faz sutil, e aguda; mas os grandes, que não são dela estimulados, mandam com chaneza e simplicidade, que são companheiras da verdade, e não têm para que inventar estes primores: conceitos graves, severos, inteligíveis, urbanos e cortesãos hão de ser os heróicos. De aqui nasce outra dúvida digna de muita advertência principalmente para o poetar de nosso tempo: há alguns poetas que afetam tanto a obscuridade que querem qualificá-la por verdadeira poesia, e só usam do estilo dificultoso, orações desatadas, palavras esquisitas, translações nunca vistas, locuções peregrinas, tropos duplicados, figuras e metáforas mui continuadas, e sobretudo a colocação das coisas e disposição do argumento intricado, sem ordem, nem arte, nem claridade: confesso que não achei até agora autor sábio em esta arte que aprovasse doutrina tão falsa e mal-fundada; antes muitos que condenam dos antigos e dos modernos, infinitos sisudos e mui doutos que se queixam e maldizem os primeiros inventores desta seita a que vulgarmente chamam Cultos, por ironia, e sendo assim que este modo de poetar dificultoso é o mais fácil de todos, porque só se anda à caça de palavras e figuras sem outras disposições e advertência; contudo me persuado a que foi piedade do Céu para que acabasse de morrer a poesia, que há tanto tempo que anda expirando por mãos de ignorantes, por despenhá-la desta companhia tão aborrecida de seu deleite, sua venustidade, brandura, suavidade, sua clareza, limpa, pura, tersa, seu espírito levantado, proporcionado à matéria, nem

dos conceitos agudos

das obscuridades e do estilo deste tempo usado de alguns poetas.

estilo dificultoso o dos Cultos d'oje, condenado por vicioso

túmido, nem humilde, porém galhardo, estilo fácil, brando, deleitável, espirituoso etc.

obscuridade boa. Acabo este discurso, com advertir que há quatro obscuridades, três que são mui artificiosas e virtuosas e dignas de que se pratiquem, sem as quais não pode haver boa poesia; a 3ª que é indigna desta arte, vituperada dos sábios e seguida só dos ignorantes. A primeira artificiosa é a que nasce, ou da alteza do conceito, ou da indústria do poeta, por algum particular que repreende: desta usaram muitos latinos e quase todos os satíricos, e em esta obscuridade e agudeza tiveram [?] a galantaria e sal Horácio, Marcial, Juvenal, Pérsio e outros. A segunda obscuridade se origina da muita lição, na qual não tem culpa, antes merece grandes louvores e /fl. 635v/ excelências, e mui poucos o leitor [sic] que por falta dela deixa de

obscuridade louvada.

entender os poemas de Homero, Virgílio, Estácio, Lucano, Claudiano; e enfim os mais latinos e gregos usaram desta obscuridade e são claros aos homens doutos e lidos. A terceira é a viciosa e condenada, que se produz da falta de invenção, de confusão de engenho, de ruim colocação de conceitos intrincados e dificultosos, da disposição das palavras, dos tropos, das figuras, da eleição das coisas *et sic de coeteris*. Outra obscuridade há bem artificiosa, e é a que se inclui na alegoria, mui freqüentada na épica, e de grande louvor e excelência e primor nela e comum aos livros sagrados, por donde consegue o primeiro lugar. *Dixi*.

obscuridade viciosa.

obscuridade alegórica e prezada.

Comentário

Profa. Adma Fadul Muhana
Doutora em Filosofia, Universidade de São Paulo
Universidade de São Paulo

O “Discurso sobre o poema heróico” é um dos muitos textos de poética escritos por Manuel Pires de Almeida (1597-1655) que permaneceram inéditos. Outros textos do autor são juízos críticos sobre *Os Lusíadas*; um “Discurso contra a poesia dos cultos”; um outro “Discurso panegírico, e apologético sobre a *Política de Deus, gobierno de Cristo, y tirania de Satanás*, composta por Dom Francisco de Quevedo”; um acerca “Do romance, ou livro de batalha, e dos livros de cavalaria”; e vários estudos que resumem as preceptivas poéticas de Fracastoro, López Pinciano, Bonamico, Segni, Piccolomini. Um destes escritos, o *Poesia e pintura, ou pintura e poesia*, datado de 1633, foi por mim editado pela Editora da Universidade de São Paulo, em 2002. Anteriormente, Antônio Soares Amora em *Manuel Pires de Almeida: Um Crítico Inédito de Camões* (São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1955) e Maria Lucília Gonçalves Pires, em *A Crítica Camoniana no Século XVII* (Lisboa, Icalp, 1982), já haviam editado escritos inéditos dos autor.

Embora alguns desses textos tenham sido passado a limpo por Manuel Pires de Almeida, todos apresentam, de modo geral, o caráter de rascunhos, não tendo sido aprontados para impressão. Neste sentido, a maior parte deve ser considerada como significando pontos de vista provisórios, talvez esboços a serem ulteriormente trabalhados. Julgo ser este o caso do “Discurso sobre o poema heróico”, texto que não se encontra datado mas que deve ser incluído entre aqueles sobre a épica que dominam as preocupações de Almeida entre os anos de 1630 e 1640. De dimensões reduzidas, tem caráter de sumário, com tópicos mais indicados do que desenvolvidos, que em seu conjunto porém abordam aspectos principais das discussões coetâneas acerca da poesia épica, o que lhe fornece importância, não fosse já em vista da carência de outras preceptivas em língua portuguesa a tratar do assunto.

Do mesmo modo como em outros trabalhos de transcrição e atualização de escritos seiscentistas, o texto que aqui apresento está em sua versão integral. Nele, procurei interferir o menos possível, mantendo as grafias que não dispõem de correspondência atual, conservando

em grande parte a pontuação, e não modificando nem mesmo o que me pareceu evidente lapso do autor. As alterações propostas se restringiram à ortografia, à introdução de itálicos em citações e títulos de obras, e à padronização no uso das maiúsculas e minúsculas, conforme as normas atuais.

Uma hipótese para que nenhum dos textos de preceptiva poética escritos por Almeida tenha encontrado editor na época é a sua posição crítica, a contrapelo da de seus contemporâneos. Pois Pires de Almeida é conhecido principalmente pela polêmica acerca d’*Os Lusíadas*, que o opôs a vários letrados da época. Com base em seus estudos de poética e retórica, e afinado com as discussões européias do tempo, Almeida negava perfeição ao épico de Camões, segundo os preceitos da *Poética* aristotélica, tal como era compreendida no Quinhentos. Essa opinião, granjeou-lhe adversários acalorados, uma vez que Camões não só representava a autonomia de Portugal em tempos de dominação filipina, como era o único autor contemporâneo em língua portuguesa que adquirira fama extramuros. Traduzido em diversas línguas, era Camões a própria Poesia portuguesa, em suas vertentes épica e lírica.

É no âmbito das polêmicas sobre a épica e, mais amplamente, sobre a poesia em geral, que se inscreve o “Discurso sobre o poema heróico”. Seu nome sugere ligação com os *Discorsi del poema eroico*, de Torquato Tasso, editados em 1594 e referidos por Pires de Almeida em outros escritos seus, embora não neste. Aqui, Almeida fundamenta-se sobretudo em Scaligero, Castelvetro, Viperano, López Pinciano e Pontano, entre os modernos. Entre os antigos, em Aristóteles, Demétrio de Faleres, Horácio, Cícero, *Retórica a Herênio*, Quintiliano. Com base em uns e outros, os preceptistas dos séculos XVI e XVII concordavam em que, dentre todos os gêneros da Antigüidade, o épico era o mais afeito aos tempos modernos, como não o podia ser a tragédia, nem a lírica (no final, sobressaiu a comédia, mas esta já é outra história...). O épico aparecia como o gênero mais elevado tanto pelas suas ações (fábula), como por seus caracteres e pela elocução – ao passo que a tragédia, com suas ações criminosas, não convinham com o decoro desses tempos cristãos, e cristãos de contra-reforma; a lírica, por sua vez, gênero gracioso mas inferior, tratava de amores e afetos juvenis, não se prestando à excelência de poetas com saber e estudo. Por isso, os melhores poetas aventuraram suas musas a tratar da mais alta poesia, a épica, desde Ariosto, passando por Tasso e Camões, entre outros, uma vez que nelas se contam “heróis gravíssimos, só por persuadir aos príncipes com seu exemplo a que os imitem nas virtudes heróicas em que os introduzem” (fl.629). Aliás, em

Portugal, desde a divulgação do soneto do Tasso louvando a Camões, impresso na segunda edição de suas *Rimas* (1598), a polêmica sobre o poema épico se estendeu para uma emulação entre tassistas e camoístas, acerca de quem teria composto a melhor epopéia. Não é à toa que, em seu “Discurso sobre o poema heróico”, Almeida emparelha Tasso, Virgílio e Homero, silenciando o nome de Camões.

À semelhança das demais preceptivas da época, Almeida principia seu texto sobre o poema heróico por uma definição da poesia, em que prepondera a noção de imitação, seja em relação à natureza, seja em relação à arte dos antigos. O sistema é aristotélico: distingue-se a poesia em espécies, segundo o meio ou instrumento de imitação, a coisa imitada e o modo de imitar. Nesta primeira parte, o paradigma ainda é a tragédia, conforme a *Poética*; contudo, alguns elementos apontam já para a ampliação desses conceitos, por via da incorporação de noções advindas da retórica e de outras preceptivas poéticas não-aristotélicas da Antigüidade, como as retóricas de Cícero e Quintiliano e o *De elocutione* de Demétrio de Faleres. É assim que, ao tratar da diferença dos gêneros poéticos segundo o meio de imitação, Almeida segue López Pinciano, ao vincular tanto a tragédia como a comédia à música e à dança – aspecto não veiculado pela *Poética*, nem pela *Arte poética* de Horácio, que a prolonga. Acerca da coisa imitada, opõe os personagens da épica aos da comédia, contrários aos daquela, descaracteriza como éticos os da tragédia e também assinala um lugar destacado para os ditirambos, em que há caracteres tanto dos melhores, como dos piores. Somente não há, nessa concepção de poesia, homens como o são, na verdade, porque, neste caso, não haveria poesia, princípio de todos aceito. Finalmente, e ainda na esteira de Aristóteles, divide os gêneros poéticos em três (e não quatro espécies), segundo haja sempre uma narração do poeta, como nos ditirambos; ou nunca apareça a voz do poeta, como nos diálogos, tragédias e comédias (dramáticas); ou haja uma mistura de narrativo e dramático, como na épica – assunto deste seu opúsculo.

Do mesmo modo como Tasso e outros modernos, Almeida compreende a designação do gênero por relação à matéria tratada: uma vez que escreve de heróis, chama-se heróico; e uma vez que em grego era escrito em hexâmetros, verso que se nomeava *epos*, é dito épico. Aqui, porém, sublinha uma proposição que perpassa todos os seus escritos e apenas com muitas reservas é admitida por outros preceptistas – a existência de uma “epopéia em prosa” como *As etiópicas* de Heliodoro e *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, as quais, para Almeida, nem por serem em prosa, deixam de ser poemas “perfeitíssimos”.

Definida a épica, Almeida trata do seu argumento, ou seja, da combinação entre a fábula e os episódios, defendendo, na seqüência da mesma preceituação aristotélica, que a épica mais perfeita é aquela que se funda em história, a qual se amplifique por meio dos episódios, com os quais o poeta engrandeça a invenção do poema. Do mesmo modo como a tragédia, ela pode comportar peripécia e agnição e, em todos esses aspectos, a *Eneida* surge como a mais bem acabada no gênero: por ter argumento verdadeiro, por ter numerosos episódios e por ser composta de agnições e peripécias: “Aristóteles põe o exemplo na *Ulisséia* porém vamos a Virgílio, a quem sem dúvida se o alcançava tomava por exemplar” (fl.630v).

Além dessas divisões em espécies genéricas, ou seja, relativas ao gênero, Almeida aponta três condições da essência da fábula, que se sistematizam em três pares de contrários: ser, ao mesmo tempo, una e vária; perturbadora e quietadora; admirável e verossímil. Quer dizer: ser una no herói e variar em tudo o mais, a fim de causar deleite; provocar catarse, perturbando os afetos e apaziguando-os em seguida; comportar maravilhas, sem que jamais contrariem a verossimilhança. Estes “pares”, ou “condições” da fábula épica, embora deduzíveis da *Poética*, não se apresentam aí de modo nítido nem prescritivo. Nos comentadores modernos, subentende-se uma junção entre a extensão da fábula e sua unificação relativamente às expectativas do leitor. Porque a unidade, do mesmo modo que a catarse e a admiração aparecem como efeitos da fábula em relação à sua apreensão pelos ouvintes. É por isso que, imediatamente em seguida, tomando uma divisão hermogeniana do discurso, Almeida estabelece como partes da fábula épica, relativamente às suas dimensões, aquelas que se subordinam à distribuição dos afetos no leitor. Isso se entende quando assinala que, apesar de divisível em nó e soltura; em princípio, meio e fim; e – em relação ao modo como faz emergir os afetos para purgá-los – em prótase, tarase, catástase e catástrofe, a fábula permanece uma como corda, sem perda de sua unidade. E que a unidade das partes quantitativas da fábula responda à dos afetos dos leitores é notável quando, ao atribuir a divisão da fábula aos afetos, utiliza termos como “movimento da ação”, “crescimento”, “turbação” e “cume”, reportáveis indistintamente aos afetos do leitor como às partes da fábula.

Um parágrafo ainda acerca dos erros na invenção da fábula e terminam aqui as pisadas da *Poética* (fl.632v). Até então, Almeida atrelava toda essa especulação a uma conceituação de fábula como alma do poema (segundo a metáfora aristotélica). Mas, a partir de então, ele

aponta que esta fábula, na verdade, constitui o corpo da épica, uma vez que carrega consigo uma interpretação, que é seu verdadeiro sentido, a qual se chama alegoria: “Isto é quanto à fábula, que é alma do poema; há outra alma desta alma, que é a alegoria, de maneira que fica a fábula como corpo, e a matéria debaixo de quem se encerra e esconde outra alma mais perfeita e essencial, que é a alegoria. Alegoria é demonstrar ao sentido uma coisa contrária à palavra”(fl.632v). (A propósito, penso que “contrária” aqui, está em lugar de “diversa”). Almeida remete-se diretamente às interpretações alegóricas das fábulas de Esopo e dos poemas mitológicos (em particular as *Metamorfoses* de Ovídio) que, desde Heráclito do Ponto com seus *Problemas homéricos*, propõe um sentido figurado para substituir a literalidade do texto de ficção das epopéias de Homero. Pela interpretação alegórica, o poema épico evidencia comportar filosofia natural e moral, patenteando sua “gravidade”.

Daí que a matéria mais apropriada à épica continue sendo as batalhas de heróis – e não assuntos de religião ou de amores – , mescladas aos demais sucessos da vida civil, tendo por protagonistas reis e heróis, e cujo fim seja confortador: “por razão do sujeito principal dela, para o qual ordinariamente se busca um Príncipe de muito valor e amador da justiça e de sumas perfeições, a quem convém fim felice e bem-aventurado, para que a fábula seja bem-acostumada e não persuada a desesperação, antes convide à imitação das virtudes, que propõe perfeitíssimas no herói de que se canta” (fl.633). Nisso se distingue fundamentalmente a tragédia da épica, que incita a uma heroicidade algo diversa do heroísmo antigo, nesses tempos de novos mundos, a qual se aplica em subjugar índios e negros, porque não mouros....

Todas essas considerações do “Discurso” são da alçada da *inventio* da poesia épica. Ao diante, Almeida traz recomendações provenientes sobretudo da retórica, no que se refere à disposição e à elocução poéticas. Dispositivamente, recomenda a distribuição da matéria em prólogo, proposição, invocação, dedicação, narração, valendo-se do lugar comum que assemelha o poema a um corpo, ao qual a natureza ordenou em partes, cada uma com sua constituição e ofício próprios. Merece destaque a ressalva acerca da dedicatória inclusa no poema e da nomeação do mecenas, por isso configurar adulação, diz Almeida. Não é ele o primeiro a fazer essa censura, mas, num escrito de tão reduzidas dimensões, focalizar esse aspecto não deixa de parecer uma repreensão velada, de novo, a’ *Os Lusíadas*, que principiam e terminam solicitando a atenção e o favor do rei, D. Sebastião.

Mas é na última parte, relativa à elocução, que o “Discurso sobre o poema heróico” oferece um interesse especial. Conforme o decoro, a elocução há de ser adequada à invenção, como conveniência da verossimilhança. Assim, segundo uma antiga notação, conhecida como “a roda de Virgílio”, nos poemas do grande poeta latino estava cristalizada a elocução mais própria a cada um dos gêneros poéticos, numa hierarquia correspondente à matéria tratada e condizente com as ordens da natureza e dos estados, que a imitavam. Aos três estados, elevado, mediano e inferior, teria aludido Virgílio no prólogo da *Eneida*, quando mencionava que outrora cantou ao som da flauta rústica poesias humildes (*Bucólicas*), depois poemas em que o ensino, com sua elocução pedestre, era a principal qualidade (*Geórgicas*), para finalmente se aventurar nos grandes feitos bélicos da poesia heróica (*Eneida*), cuja elevada matéria exigia uma elocução majestosa, apropriada à grandeza dos eventos narrados.

Essa linguagem elevada, que é própria da epopéia, encontra justificativa em ser a matéria épica relativa aos reis, isto é, ao estado mais alto da República, devendo a ele corresponder uma elocução superior, a qual se faz por meio seja de tropos e figuras; seja de palavras; seja, enfim, de conceitos elevados. Por serem os tropos e figuras precisamente o lugar em que a maior parte dos autores, desde Aristóteles, identificam a formosura da linguagem, especificamente da linguagem poética, em geral é a parte mais desenvolvida da elocução nas preceptivas de retórica – e cada vez o foi mais, até toda a retórica ter se restringido a um catálogo de figuras, como ocorreu no século XVIII. É no mínimo curiosa a desatenção de Almeida para com os tropos e figuras, cuja discussão suspende, remetendo-a para os tratados de retórica da Antigüidade – e para um compêndio de Severim de Faria, hoje desconhecido; em face a esse modo de elevar a elocução, Almeida privilegia a que é produzida por meio das palavras tomadas isoladamente. De um lado, aponta aquelas que, já na *Poética* de Aristóteles aparecem como aptas a causar distinção na elocução poética, diferenciando-a da coloquial: palavras compostas (como boquirroto, exemplifica), metafóricas (figuradas) e peregrinas, as quais abrangem tanto arcaísmos e neologismos, como termos estrangeiros, provenientes de outras línguas; porque são incomuns, carregam consigo uma significação destacada, portanto. De outro lado, porém, aponta como aptas à elevação épica palavras cuja sonoridade mimetiza o conceito, as quais, tanto na *Poética* como nos *Elencos sofisticos*, Aristóteles desconsidera por lhe parecerem se fundar em procedimento puramente sonoro, cujo paralelo semântico se fazia de modo, menos que arbitrário, tão-somente aparente aos ouvidos. Almeida traz a autoridade de Demétrio de Faleres, pouco adotada pela maioria dos comentadores, para

ênfatizar os aspectos relativos à pronúnciação, isto é à composição da poesia segundo sua realização oral.

Tendo tratado das figuras e das palavras, o último lugar que comporta a elevação da poesia são os conceitos – distribuídos em graves e agudos, já que os “circunflexos”, misto de ambos, mal são mencionados. Desde Tasso, pelo menos, se estabeleçera que o principal distintivo dos gêneros poéticos, que unia a invenção e a elocução, eram os *conceitos*, e não a matéria tratada, quer dizer, a fábula. O conceito era entendido como a imagem da coisa, seu retrato na alma, em relação ao qual as palavras apareciam como imagens dessas imagens; segundo a *Retórica* (III, 1), as palavras são elas mesmas imitações desses conceitos. O que provoca diferença entre os gêneros, portanto, são os conceitos que se fazem das coisas –elevado, humilde, mediano –, e não elas mesmas: um conceito medíocre das águas resulta em fontes e riachos; um conceito elevado, em maremotos, naufrágios. Mudando-se o conceito, mudam-se as palavras e o caráter das coisas. É nesse sentido que, em seus *Discorsi*, Tasso sublinha que “o magnífico, o temperado e o humilde do heróico não é o mesmo que o magnífico, temperado e humilde dos outros poemas” (*Discorsi*, III). Conceitos graves, portanto, são aqueles presentes na épica, que tratam magnificamente das coisas, numa linguagem peregrina, com figuras enérgicas, capazes de mover e raptar o ânimo. Agudos, por sua vez, são conceitos sutis e delicados, que diminuem as coisas, conferindo-lhes um caráter inferior, em que realça o entendimento do poeta cortesão; por isso são próprios de “gente menor, a quem a necessidade, grande mestra de agudezas, faz sutil, e aguda” (fl. 635); seus primores convêm à composição de enigmas, obscuros, o que tudo resulta em que o conceito agudo não sirva para a epopéia.

É admirável que Almeida mantenha a questão em termos de gêneros – uma vez que diz apenas que as agudezas não servem para a épica, e não que não sirvam, em geral, como dissera, por exemplo, Francisco Cascales, em suas *Cartas filológicas*, o qual recusava a aguda linguagem de Góngora como sendo inadequada para a poesia heróica, lírica, trágica, ou cômica, sendo inútil para toda poesia, portanto... Nesses anos em que Almeida escreve, escrevem também acerca da agudeza Matteo Peregrini, com seu *Trattato delle acutezze* (1639); Baltasar Gracián, no *Agudeza y arte de ingenio* (1648); e Emanuele Tesauro, em *Il Canocchiale Aristotelico* (1654), definindo-a finalmente como “ornato dialético”, com o que adquire foros de uma poética distinta da aristotélica. Mas, até isso ocorrer, é preciso lembrar que esses escritos vêm no rastro da polêmica surgida com as *Soledades*, de Góngora, editada

em 1614-5, cuja intensa metaforização gerou incompreensões e foi criticada por vários censores como sendo uma poesia equivocadamente *culta*, isto é, de falsa erudição. Um deles foi o poeta, pintor e escritor Juan de Jáuregui (citado no *Poesia e pintura, ou pintura e poesia*), hoje conhecido sobretudo por seu “Antídoto contra la pestilente poesía de las *Soledades*” – que, no entanto só foi editada em 1899, o que torna duvidoso seu conhecimento por parte de Pires de Almeida. Em 1624, porém, Jáuregui editou um *Discurso poético* em que adjetivava as obscuridades e agudezas da poesia dos culteranos (trocadilho com *luterano*, para designar tais hereges da poesia) de erros e incompreensões poéticas. No sexto e último capítulo do seu livro, de título “La oscuridad y sus distinciones”, Jáuregui primeiro adverte que conhece bem o preceito de a poesia ser perspicua e não se mostrar aos vulgos, pois sua elevação exige uma linguagem peregrina, a qual só pode ser apreciada pelos doutos. Sua censura incide, portanto, sobre escritos “modernos” que, não só se escondem e desgostam ao vulgo e aos medianos, mas ainda aos claros engenhos, e, principalmente, aos próprios poetas, os mais “legítimos, más doctos, más artífices, más versados en su facultad y en la inteligencia de todas poesías en diversas lenguas”; estes as consideram desprovidas de qualquer qualidade, oriundas de um furor que os faz dizer despropósitos ininteligíveis. Pois, distingue, há duas espécies de obscuridades: uma que consiste nas palavras, isto é, na ordem e modo da locução e no estilo da linguagem; e outra nas sentenças, isto é, na matéria e argumento mesmo, e nos conceitos e pensamentos dele. Esta segunda obscuridade, ou melhor, dificuldade, é a mais das vezes louvável, porque a grandeza das matérias traz consigo o não seemr vulgares e manifestas, ao passo que a primeira lança a linguagem em trevas, por meio de vozes incógnitas, orações implicadas, prolixas e ambíguas, confundido casos, tempos, pessoas, com metáforas múltiplas e tropos escondidos uns nos outros e, finalmente, deslocando as palavras e transpondo a ordem de falar. Esta argumentação, na qual, parece, Almeida baseou-se em grande parte, é importante pelas semelhanças, mas, sobretudo, pelas diferenças que apresenta em relação à argumentação do “Discurso sobre o poema heróico”. Aí, Almeida, também localiza na poesia dos “cultos por ironia” erros de invenção e de elocução, ao enfatizar que eles “usam do estilo dificultoso, orações desatadas, palavras esquisitas, translações nunca vistas, locuções peregrinas, tropos duplicados, figuras e metáforas mui continuadas, e sobretudo a colocação das coisas e disposição do argumento intricado, sem ordem, nem arte, nem claridade” (fl.635); ao fim, como hipérbole (assim entendo) fornece uma causa de cunho religioso para a degradação moderna da poesia na mão dos cultos: a poesia morre piedosamente por estar tão violentada por gente vulgar. No fim, porém, Almeida defende a

pertinência de obscuridades na poesia, classificando-as não, como faz Jáuregui, em duas espécies – uma viciosa e outra virtuosa –, mas em quatro, das quais apenas uma é censurável, sendo as outras três louváveis. Esta divisão quantitativa reverte em defesa da própria especificidade da linguagem poética, alterada em relação à coloquial, e que suporta como próprios o artifício que “nasce, ou da alteza do conceito, ou da indústria do poeta”; o que “se origina da muita lição, na qual não tem culpa, antes merece grandes louvores e excelências”, e o que “se inclui na alegoria, mui freqüentada na épica, e de grande louvor e excelência e primor nela e comum aos livros sagrados” (fls.635-635v). Apenas é considerada viciosa e condenada a obscuridade “que se produz da falta de invenção, de confusão de engenho, de ruim colocação de conceitos intrincados e dificultosos, da disposição das palavras, dos tropos, das figuras, da eleição das coisas” etc. Com isso, a poesia aguda, com obscuridades variadas, é alteada à altura da poesia épica, de todas a mais elevada das espécies poéticas – passo para uma concepção de poesia para-aristotélica, que se firma nos anos vindouros.

¹ Manuscrito depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), *cota*: Casa do Cadaval, vol.1, fls.629-37. As anotações à margem são do próprio Manuel Pires de Almeida.

² Pires de Almeida refere-se ao *Poetice Libri Septem*, obra póstuma de Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), editada em 1561.

³ Trata-se da obra de Mateus Rader (1561-1634), *Ad M. Valerii Martialis epigrammaton libros omnes, plenis commentariis*, de 1611.

⁴ Epigrama 82: “Convém-te não apenas o louro de Febo, é preciso que te teçamos uma coroa cívica”.

⁵ Muito do “Discurso sobre o poema heróico” se baseia na *Philosophia antiqua poetica*, de Alonso López Pinciano (1547-c.1627), editada em Madri, em 1596.

⁶ Refere-se aos autores gregos Heliodoro (séc.III, aproximadamente), autor de uma epopéia em prosa intitulada *As etiópicas* ou *Os amores de Teágenes e Caricléia*; e Aquiles Tácio (séc.IV ou V), autor de *Leucipe e Clitofonte*, do mesmo gênero. Ambas foram admiradíssimas, traduzidas e imitadas na segunda metade do século XVI.

⁷ *O Ciclope* é um drama satírico, o único dos de Eurípides que sobreviveu. Sob a designação de *Ifigêneas*, Almeida faz referência às suas duas tragédias, *Ifigênia em Táuride* e *Ifigênia em Áulis*.

⁸ Ludovico Castelvetro (1505-1571) foi um dos comentadores de Aristóteles mais autorizados, com sua *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta*, cuja segunda edição, definitiva, é de 1576.

⁹ Lucano escreveu, em versos, a *Farsália*, ou *Guerra Civil*, obra considerada historiográfica pela maior parte dos comentadores, e épica, por outros.

¹⁰ *A Jerusalém Libertada* de Torquato Tasso; a *Ilíada* de Homero; a *Eneida* de Virgílio.

¹¹ Trata-se do jesuíta Jacob Pontano (1542-1626), cujo *Progymnasmatum latinitatis sive dialogorum* é de 1592.

¹² Almeida cita o *De Poetica libri tres* (Antuérpia, 1579), de Giovanni Antonio Viperano (1555-1610), que grande importância teve entre os comentadores da *Poética* aristotélica posteriores.

¹³ No livro X d’*As etiópicas*, o último, quando Hidaspes estava prestes a sacrificar Teágenes, descobre que é o amado e salvador de Caricléia, sua filha.

¹⁴ *Eneida*, L.I, vv.378-379: “Sou o pio Enéias, trago comigo na nave os penates, arrancados aos inimigos, e minha fama se estende até o éter”.

¹⁵ Acaso.

¹⁶ Possivelmente, o *De Arte dicendi liber unus, denuo auctus et emendatus; cui accessit in Artem poeticam Horatii per eundem autorem brevis elucidatio*, editado em Salamanca, em 1558, de Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1601), o Brocense.

¹⁷ Trata-se do *Aristotelis de Poetica liber*, traduzido e comentado por Daniel Heinsius (1580?-1655), cuja primeira edição saiu em 1610.

¹⁸ Afrouxar.

¹⁹ *Eneida*, L.III, v.715: “Desde minha partida, um deus me impeliu para vossas praias”.

²⁰ Natale Conti (1520?-1580?) é autor de *Mythologiae sive Explicationis Fabularum*, em 10 livros, em explicação às *Metamorfoses* de Ovídio, cuja primeira edição é de 1581 e à qual se sucederam inúmeras outras.

²¹ Além da famosa *Arcádia*, Jacopo Sannazaro (1458-1530) escreveu *De Partu Virginis* (Paris, 1527), entendida pelos comentadores do Seiscentos como uma palinódia.

²² O mesmo que “esteja”, forma arcaica e, possivelmente, coloquial.

²³ Desesperação.

²⁴ Rhipeu.

²⁵ Horácio, *Arte poética*, v.136: “E não comece antigamente como o poeta cíclico”.

²⁶ Horácio, *Arte poética*, v.139: “Os montes parirão, nascerá um ridículo rato”.

²⁷ “Musa, recorda-me as causas”.

²⁸ “Houve uma antiga cidade”.... *Eneida*, I, v.12.

²⁹ Esta epístola 6 da *Philosophia antiqua poetica* trata da linguagem na poesia.

³⁰ Horácio, *Arte poética*, v.142, elogiando o modo como Homero iniciara a Odisséia: “Dizei-me, ó Musa, o varão, que depois dos tempos de Tróia”...

³¹ “Eu sou aquele que outrora cantei versos ao som duma flauta rústica e saído dos bosques fiz que os campos vizinhos”...

³² ... “obedecessem ao ávido colono, obra grata aos agricultores.”

³³ “Agora canto os feitos horrendos de Marte, as armas e o varão” etc.

³⁴ Trata-se do escritor Manuel Severim de Faria (1583-1655), conhecido por sua vasta e preciosa biblioteca, que franqueava aos eruditos em Évora, onde foi chantre da Sé, isto é, cantor principal e encarregado da direção do coro. Nenhuma das obras que Barbosa Machado lhe atribui na *Biblioteca Lusitana*, em sua grande maioria de História, parece corresponder a um resumo da *Retórica a Herênio*, então atribuída a Cícero, como dá a entender o texto de Almeida.

³⁵ Demétrio Falero (350-283 a.C.) é autor de *Peri Hermenéia* ou *De elocutione*, obra dedicada à *actio* poética, da qual se conhece pelo menos uma tradução latina medieval, e que se difundiu bastante a partir da segunda metade do século XVI.

³⁶ À semelhança de López Pinciano, Almeida aqui se refere à *Poética* subentendida no termo [livros] *Poéticos*. Nos capítulos 20 e 21, Aristóteles refere-se brevemente à pronúncia, remetendo-a para os estudos de métrica.

³⁷ Verbo ‘achacar’: dar a alguém a culpa de algum mau sucesso e acusá-lo de alguma coisa, sem bastante prova. Achacar a alguém uma falsidade, um crime, se diz hoje comumente por ‘assacar’ – explica o Bluteau.