



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Rodrigo Petronio Ribeiro

Cartografia de Orfeu:

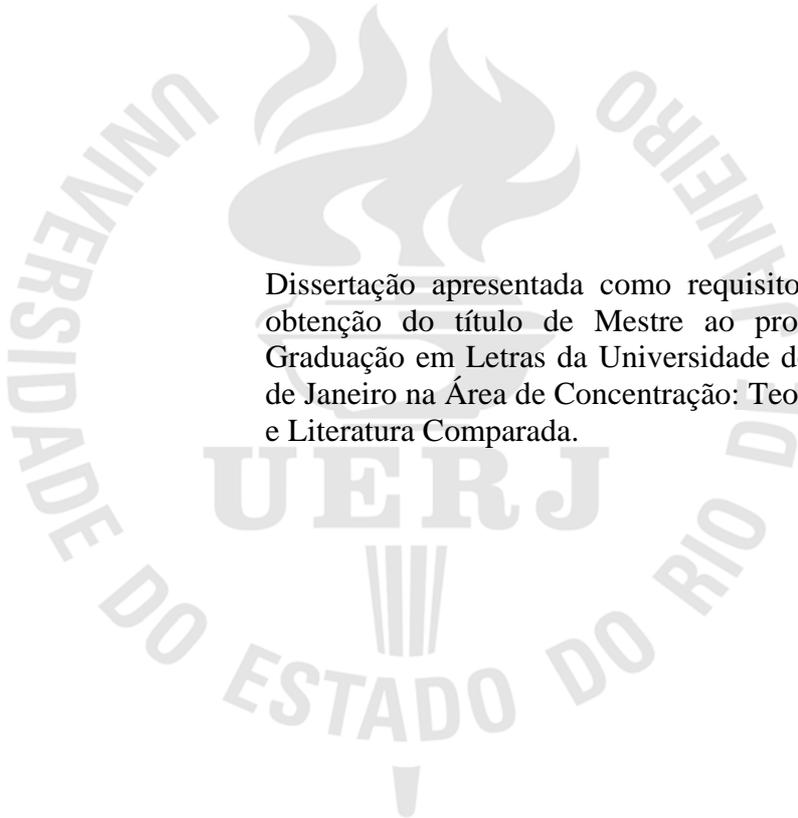
analogia e assurreição nas *Soledades* de Luis de Góngora y Argote

Rio de Janeiro

2013

Rodrigo Petronio Ribeiro

**Cartografia de Orfeu:
analogia e assurreição nas *Soledades* de Luis de Góngora y Argote**



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do estado do Rio de Janeiro na Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2013

Rodrigo Petronio Ribeiro

**Cartografia de Orfeu:
analogia e assurreição nas *Soledades* de Luis de Góngora y Argote**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do estado do Rio de Janeiro na Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 18 de fevereiro de 2013

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Johannes Kretschmer
Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Para minha família e para Ariane

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial ao Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha, pela orientação, o apoio e a generosidade intelectual de sempre.

Ao Prof. Dr. Johannes Kretschmer e ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares pela leitura atenta deste trabalho e pelas sugestões valiosas, quase todas acatadas em sua revisão.

Aos professores da UERJ, que me ajudaram, cada um a seu modo, a compreender melhor os caminhos da pesquisa acadêmica.

À Tania Saldanha, da Secretaria de Pós, pelas ajuda e a paciência.

A todos aos membros da Secretaria de Pós-Graduação e aos funcionários da UERJ, pela ajuda e os encaminhamentos necessários.

Aquel que con las alas derretidas
cayendo fama y nombre al mar ha dado

Garcilaso de la Vega

Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su
aventura

José Lezama Lima

RESUMO

RIBEIRO, Rodrigo Petronio. *Catografia de Orfeu: analogia e assurreição nas Soledades de Luis de Góngora y Argote*. 149 f. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O tema desta Dissertação de Mestrado é a análise dos conceitos de *analogia* e *assurreição* (objetos formais) na obra *Soledades* (objeto material) de Luis de Góngora, bem como suas implicações filosóficas e formais. Pretendi fazer uma análise do poema, tendo em vista perseguir a seguinte hipótese: a desmesura e a desproporção que as *Soledades* apresentam não são fruto de um mero capricho estilístico. Elas nascem de uma intervenção do *furor poético*, entendido como *furor divino*. Góngora teve acesso a essas concepções mediante o influxo de ideias herméticas e neoplatônicas na Península Ibérica. Tais influxos são responsáveis por uma amplificação especialmente aguda da doutrina da *analogia*. O desdobramento máximo dessa ênfase no princípio da analogia é propriamente a *assurreição*, tal como definida por Claude-Gilbert Dubois. A partir desses elementos, esta Dissertação de Mestrado pretendeu proceder a uma análise de alguns motivos, cenas e trechos do poema narrativo *Soledades*, de Luis de Góngora y Argote, mostrando como ele elabora a doutrina da *analogia* de proporcionalidade e em que momento essa analogia aguda produz a *assurreição*, ou seja, o corte transversal na hierarquia dos corpos institucionais, movimento este em geral entendido em termos teológicos e políticos como heresia. Por outro lado, há a importante relação entre hermetismo, neoplatonismo e literatura na Renascença, bem como a maneira pela qual a doutrina do furor poético se infiltrou nas artes e na poesia espanholas por via italiana nos séculos XVI e XVII. Concentrei-me no conceito de assurreição e na análise do deslocamento metafísico-teológico das analogias de proporcionalidade presentes nas *Soledades*, cotejando-as com a distribuição dos lugares naturais de cada elemento do cosmos, fixada sobretudo por Santo Tomás de Aquino, a maior autoridade da teologia católica na Península Ibérica do século XVII.

Palavras-chave: Analogia. Assurreição. Hermetismo. Platonismo. Furor poético.

ABSTRACT

The theme of this Master Thesis is the analysis of the concepts of analogy and *assurreição* (formal objects) in the work *Soledades* (material object) of Luis de Góngora, as well as formal and philosophical implications. Wanted to do an analysis of the poem in order to pursue the following hypothesis: the excesses and the disproportion that *Soledades* have are not the result of a stylistic whim. They are born of an intervention poetic furor, understood as divine wrath. Góngora had access to these conceptions by the influx of Hermetic and Neoplatonic ideas in Iberia. Such inflows are responsible for a particularly acute amplification of the doctrine of analogy. The splitting up of this emphasis on the principle of analogy is properly *assurreição* as defined by Claude-Gilbert Dubois. From these elements, this Dissertation intended to carry out an analysis of some reasons, scenes and snippets of narrative poem *Soledades*, Luis de Góngora y Argote, showing how he prepares the doctrine of proportionality and analogy in that moment that analogy acute *assurreição* produces, ie the cross section in the hierarchy of institutional bodies, this movement generally understood in theological and political terms as heresy. On the other hand, there is the important relationship between Hermeticism, Neoplatonism and literature in the Renaissance, as well as the manner in which the doctrine of poetic fury seeped in arts and poetry by Italian Spanish in the sixteenth and seventeenth centuries. I focused on the concept of *assurreição* and analysis of the shifting metaphysical and theological analogies of proportionality present in *Soledades*, comparing them with the distribution of natural places for each element of the cosmos, basically fixed by St. Thomas Aquinas, the greatest authority of Catholic theology in seventeenth-century Iberian Peninsula.

Keywords: Analogy. Assurrection. Hermetism. Platonism. Poetic furor.

SUMÁRIO

	HOSPITAL DAS LETRAS	13
1	UM CÉU INTEIRO A DESBRAVAR	22
1.1	Argúcias de Argos	22
1.2	O universo em espiral	23
1.3	Da pedra a Deus: a dignidade da poesia	30
2	É O FIM DO POETA A MARAVILHA	37
2.1	Entre Titãs	37
2.2	Touro celeste	44
3	JOVIS OMNIA PLENA	82
3.1	Furor e fantasia: arco e lira da maravilha	82
4	SOLEDADES	94
4.1	Das traduções	94
4.2	Dedicatória	96
4.3	Primeira Soledade	98
	REFERÊNCIAS	112
	ANEXOS	132

OBSERVAÇÃO PRELIMINAR

As Pranchas e Anexos aos quais remete esta Dissertação se baseiam nas traduções comentadas e anotadas de *O Ente e a Essência* levadas a cabo pelo estudioso Mário Santiago de Carvalho e por Dom Odilão Moura, nas respectivas edições que constam na bibliografia e nas notas. Exceção feita aos Anexos II e III e à Árvore de Porfírio, que foram *diretamente* extraídos dos comentários de dom Odilão e trazem, por isso, a fonte bibliográfica discriminada em seu rodapé, *todas* as outras pranchas e anexos foram compostas por mim, com base na leitura destas e de outras edições críticas da referida obra de Santo Tomás.

Recorri a alguns conceitos do Livro V da *Metafísica* de Aristóteles ou a alguma variação do *Isagoge*, de Porfírio, um dos maiores comentários das categorias aristotélicas existentes. Usei a edição comentada, traduzida e anotada pelo filósofo Mário Ferreira dos Santos, quando sentia que era preciso algum acréscimo à rede de conceitos. Por seu turno, estes textos, junto com os comentários de Avicena e com as obras lógicas de Boécio, são as obras nucleares que ecoam expressamente no opúsculo do aquinate, não havendo impertinência alguma em atualizá-las para melhor explicá-lo e compreendê-lo.

Todas as citações das *Soledades* foram extraídas da edição de John Beverley, a melhor que há, discriminada na Bibliografia. Quanto à última parte do trabalho, é uma tradução anotada dos primeiros trezentos e cinquenta versos das *Soledades*. Não entrei em méritos de teoria da tradução porque o interesse do trabalho não é este. A tradução funciona apenas como um corolário e ilustração da análise crítica da obra de Góngora e da reflexão sobre as práticas de representação de seu tempo.

Por fim, a Bibliografia está grande. Não se trata de ostentação nem de redundância. Os títulos que constam nela e não foram mencionados no estudo são fruto de um material que fui colhendo ao longo da minha pesquisa. Resolvi agregá-lo como uma parte do trabalho para facilitar a pesquisa de outros estudiosos de Góngora ou de temas, autores e assuntos afins.

Hospital das Letras

1. Situação

As *Soledades* de Luis de Góngora y Argote ocupam um lugar predominante nas letras ocidentais e exercem um papel decisivo nas artes dos séculos XVI e XVII. Tanto o humanismo do século XVI quanto o Século de Ouro contam com alguns dos nomes mais notáveis das letras de língua espanhola: Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Juan Luis Vives, Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián, Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca, Fernando de Rojas, para não mencionar os escritores de ultramar, o Inca Garcilaso de la Vega e especialmente Sórora Juana Inés de La Cruz. Todos autores de algum modo nascidos da *emancipação da elocução* vivida pela arte a partir do século XIII e XIV, promovida por Gonzalo de Berceo, Juan de Mena, Jorge Manrique e o Arcipreste de Hita, entre outros, e cujo desdobramento culminar na transição de novas formas e valores poéticos a partir dos séculos XV e XVI¹.

Nesse contexto, a obra de Góngora ocupa um lugar não apenas proeminente, mas extremamente paradoxal. E talvez proeminente na medida mesma em que é paradoxal. Pois se as *Letrillas*, os *Sonetos*, os *Romances* e obras engenhosas, porém não herméticas, como a *Fábula de Píramo y Tisbe*, lhe valeram o epíteto de Homero Espanhola, lançado por López de Vicuña, um de seus primeiros editores, o desdobramento ulterior de sua obra, a partir da *Fábula de Polifemo y Galatea* e especialmente das *Soledades*², obra de fim de vida, produziram uma violenta polêmica de estilos em torno do poeta, protagonizada por Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Juan de Jáuregui e missivistas anônimos que endereçavam críticas à Corte³.

Em meio às tertúlias, as perguntas mais frequentes eram: O eminente poeta da Espanha, um dos maiores engenhos da língua, teria enlouquecido? Ou esse seu novo estilo seria obra do puro capricho? No caso da poesia desta segunda fase de Góngora, qual o limite permitido pelo *decorum*? Como equacionar o jogo necessário entre *docere* (instruir), o

¹ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Dois Tomos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.

² A hipótese dos “dois estilos” no interior da obra de Góngora, ou seja, um Góngora claro e outro obscuro, não é consensual. Dámaso Alonso, um dos maiores conhecedores e pioneiros no estudo da obra do poeta cordobês, refuta a cisão e enfatiza a continuidade entre o que se convencionou chamar de primeiro e segundo Góngora.

³ Há algumas boas obras que reeditam os textos seminais da polêmica. Dentre elas se destacam especialmente: PARIENTE, Angel. *En Torno a Góngora*. Edición de Angel Pariente. Madrid, Los Poetas Serie Mayor/Ediciones Júcar, 1986. ARANCÓN, Ana Martínez. *La Batalla em Torno a Góngora*. Barcelona, 1978. Porém, nos próprios comentadores do século XVII é possível cotejar informações interessantes, pró e contra as *Soledades* e Góngora. Nesse sentido, trabalharei com acervo de obras raras, edições supérstites e primeiros comentadores.

mouere (mover as paixões) e o *delectare* (deleitar), no sentido proposto por Horácio e as preceptivas clássicas?

Entre argumentos psicológicos, teológicos e retórico-poéticos, não faltaram críticos e defensores da poesia furiosa e fantástica de Góngora, o que estabeleceu um dos debates em torno dos estilos e dos limites de representação dos mais intensos desde a Antiguidade. De acordo com a divisão entre os estilos *asiático* e *ático*, estabelecida pelos antigos e glosada por Cícero no *De Oratore*, ambos estilos baseados, respectivamente, no caráter *icástico*, mais atido aos dados empíricos e à invenção (*inuentio*) e *fantástico*, mais comprometido com a verossimilhança interna e com a emancipação elocutiva (*elocutio*), o poeta cordobês teria atualizado o estilo asiático e o teria levado às últimas consequências. É desse “estilo tardio”, para cunhar a feliz definição de Edward Said, que surgem as *Soledades* e se estabelece o debate poético ao seu redor.

Góngora se situa na transição entre os séculos XVI e XVII, embora as *Soledades* datem de sua morte, em 1627. A origem do Século de Ouro é explicável sob diversos pontos de vista. Dentre eles, creio que os dois mais importantes sejam de ordem política e artística⁴. Baseiam-se em dois movimentos decisivos para essa transição de formas: o giro geopolítico que a Espanha encabeça no século XVI, alçando-se como potência imperial marítima, e o forte influxo de princípios da arte renascentista ocorrido em terras espanholas, sobretudo de origem italiana⁵.

Tendo em vista os aspectos mencionados acima, pretendi acompanhar alguns dos principais momentos desse debate estilístico e seus possíveis sentidos teológicos e políticos, levantando algumas hipóteses sobre o sentido da transição interna na obra do poeta, não sob o ponto de vista de sua intenção e de suas motivações psicológicas, mas mediante uma avaliação do desdobramento pragmático que tal transição e seus efeitos desempenharam na cena artística espanhola, cotejando os comentários de seus exegetas, apologistas, defensores e críticos, tanto contemporâneos quanto ulteriores.

2. A obra

As *Soledades* é considerada uma das obras mais obscuras da literatura ocidental. E é justamente esse seu caráter de exceção que contribui para repensarmos os parâmetros genéricos, retóricos e representativos nos quais ela se inscreve, à revelia dos padrões de seu

⁴ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: analisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1983.

⁵ Tanto Menéndez Pelayo quanto Dámaso Alonso acentuam o aspecto italianizante da arte espanhola do século XVI e da poesia de Góngora, respectivamente. Cf.: MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Dois Tomos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978. ALONSO, Dámaso. “Notas sobre el Italianismo de Góngora” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1982, Volume VI, pág. 346.

tempo. Se pensarmos na importância seminal que Góngora desempenhou não apenas para a poesia do século XVII, mas também para a renovação da literatura espanhola do século XX, as *Soledades* adquirem uma surpreendente atualidade. Basta pensarmos que a vanguarda espanhola, protagonizada pela Geração de 1927, com nomes de primeira plana, tais como Pedro Salinas, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, entre outros, foi criada justamente na efeméride de comemoração ao tricentenário da morte do poeta cordobês (1927).

Isso nos mostra que o debate poético instaurado por Góngora e em especial pela obra que funciona como ponta-de-lança de seu estilo transcende o escopo temporal de sua publicação e se instaura em uma dimensão transistórica da Teoria da Literatura. É nesse sentido que este pretendi nesta Dissertação de Mestrado analisar este fenômeno singular que são as *Soledades*, valendo-se tanto das preceptivas de épocas e dos primeiros comentadores quanto das fontes filosóficas neoplatônicas e do substrato do hermetismo, fortemente disseminado na Renascença, e do qual o poeta se vale para atingir o grau de maravilhamento imagético que atinge.

3. A forma

A forma das *Soledades* é a silva, que consiste, de acordo com a contagem silábica da língua portuguesa, em uma disposição estrófica livre de decassílabos e hexassílabos intercalados, cujas rimas não seguem uma ordem rígida. Hendecassílabos e heptassílabos, na contagem espanhola. Na *Fábula de Polifemo y Galatea*, outra obra ousada do mestre cordobês, temos um painel mitológico que trata dos amores de Polifemo por Galateia, e do conseqüente assassinato do amante Acis pelo monstro enciumado. Nela, Góngora lançou mão da oitava real, porque essa pôde lhe fornecer um misto de maleabilidade formal e capacidade de separação por quadros, de modo que ele pudesse narrar o tema, colhido no Livro XIII das *Metamorfoses*, intercalando à narrativa momentos mais condensados e pontuais, submetidos a um foco mais fechado, como é o caso das últimas estrofes, onde Acis morre e é transformado nas águas do rio que desemboca no mar.

Nas *Soledades*, sua obra mais ambiciosa, a liberdade estrófica e de intercalação de metros e rimas lhe deu uma elasticidade sintática enorme, o que serviu bem à finalidade de um poema de gênero pastoril que queria ser a própria ruptura com o gênero, fundido a elementos de épica e de drama. E, não à toa, Juan de Jáuregui, no *Antídoto Contra la Pestilente Poesía de las Soledades*, recriminou a mescla de estilos da obra, dizendo que ela

tinha um tom épico mas que seu protagonista não tinha nome, o que contrariava todas as prescrições desse gênero⁶.

As *Soledades* têm como antecedente direto as *Églogas* de Garcilaso de la Vega, das quais Góngora imita e emula trechos inteiros. Devido ao fato de recorrerem a uma série de metros, ritmos e padrões estróficos, as *Éclogas* levam a fama de ser a obra máxima do grande poeta soldado, amigo de Boscán e tradutor de Baltassare Castiglione, que, segundo Borges, trouxe a música da poesia italiana para o espanhol, fato que, *per se*, já lhe teria garantido um lugar destacado entre os imortais.

4. O enredo

O motivo das *Soledades* é bastante simples. Um jovem peregrino, cujo nome não é enunciado, desdenhado por aquela que ama, abraçado a uma tábua, precipita-se em uma ilha desconhecida depois de um naufrágio; lá toma contato com um tipo de vida rústica, oposta aos valores cortesões e citadinos; envolve-se com os cabreiros e, devido à beleza simples do lugar que acabara de conhecer, tece elogios à simplicidade, em oposição aos vícios palacianos, como a inveja, a subserviência, a falsidade, a hipocrisia, que grassam nas cortes, fala essa que constitui o famoso Solilóquio do Peregrino. Passa a noite com os cabreiros em um casebre e na manhã seguinte encontra um grupo de serranos e serranas que, com um cortejo de presentes, se dirigem a um casamento.

Tem início o segundo dia. Seus habitantes lhe narram um pouco da história daqueles povoados, e logo é levado a participar de suas práticas, jogos, epitalâmios, festas e rituais. Presidindo o cortejo das serranas segue um velho que, reconhecendo a condição de naufrago no peregrino, lembra-se do próprio filho, que perdera com o mesmo destino trágico, e por isso demonstra simpatia pelo peregrino. Meditação sobre as ruínas e um dos serranos narra a sua aventura na participação da Conquista. Depois de estender um longo discurso onde execra a ambição, causa dos descobrimentos, por meio do navio pilotado pela Cobiça, e por isso também de todas as desgraças, caminham pelos bosques, as serranas tecendo coros, alternando canções, vez por outra descansando às margens dos rios e fontes, e chegam por fim ao lugar onde deve ser celebrado o casamento. Fogos de artifício põem fim a mais um dia. Dormem, e, na manhã do terceiro dia, seguem os noivos rumo ao templo onde serão celebradas as núpcias. Há um farto banquete de casamento, e também danças e discursos. A união é celebrada com a alternância de dois Coros, que invocam Himeneu, deus das bodas. À

⁶ JÁUREGUI, Juan de. In: PARIENTE, Ángel. *En Torno a Góngora*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1986, pág. 51 a 95.

tarde, os jovens travam competições desportivas: luta, salto, corrida. À noite, todos os convidados acompanham os noivos ao tálamo, campo de lutas dos mais doces, pois campo onde se travam as lutas do amor.

Com o amanhecer do quarto dia começa a segunda *Soledad*. O peregrino está à margem de um rio, acompanhado de gente do mar que, de volta da festa nupcial, passam pela ribeira e recolhem algumas pessoas. Opta por um pobre barquinho de pescadores, que o conduzem. Acompanha os trabalhos da pesca e logo se dirigem a uma ilha, na qual habitam os proprietários dos barcos. Enquanto navegam, o peregrino conta seus infortúnios amorosos. É recebido pelo ancião, pai de duas belas filhas, e passa o dia admirando a pequena ilha e a moderada propriedade daquela família. Narram-se as proezas piscatórias das filhas dos anciãos. O peregrino intervém e dirige um hino ao Amor. Trata-se de um monólogo que ocupa posição proporcional ao Solilóquio do Peregrino da primeira *Soledad*. Comem sobre a relva, e depois o ancião narra algumas excentricidades de pesca de suas filhas. Ouvem-se as queixas de amor dos pescadores Micón e Lícidas. O peregrino pede ao ancião que os aceite como genro, após tais demonstrações e amor. Concedido, todos os habitantes da ilha repousam. Na manhã seguinte (quinto dia), conduzido pelos mesmos que o tinham levado, o peregrino navega perto da terra firme e deixa a ilha. Vislumbra um magnífico castelo sobre o mar. Há uma tropa de falcoeiros comandados por um príncipe. Assiste a uma disputa de caça. Depois parte em retirada⁷.

Basicamente nisso consiste o enredo das duas *Soledades* que Góngora nos deixou, porque a segunda tenha ficado inacabada, interrompida com sua morte. Porém, uma das coisas que mais chamam a atenção na obra é o pandemônio mitológico pagão que ela articula. Além, é claro, do estilo asiático do poeta, que propõe uma escrita hieroglífica e concebe o mundo mesmo como arabesco, como o atestam tantas de suas metáforas topológicas.

5. Sinopse

O tema desta Dissertação de Mestrado é a análise dos conceitos de *analogia* e *assurreição* (objetos formais) na obra *Soledades* (objeto material) de Luis de Góngora, bem como suas implicações filosóficas e formais. Pretendi fazer uma análise do poema, tendo em vista perseguir a seguinte hipótese: a desmesura e a desproporção que as *Soledades* apresentam não são fruto de um mero capricho estilístico. Elas nascem de uma intervenção do

⁷ Para uma breve (e boa) sinopse do enredo das *Soledades*: ALONSO, Dámaso. “Claridad y Belleza de las *Soledades*” in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Alianza, 1982. Pág. 13-14. Para a partição das *Soledades* em dias conferir as notas de John Beverley: BEVERLEY, John in Góngora, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989. Págs. 75, 83, 104, 121, 126, 152.

furor poético, entendido como *furor divino*. Góngora teve acesso a essas concepções mediante o influxo de ideias herméticas e neoplatônicas na Península Ibérica. Tais influxos são responsáveis por uma amplificação especialmente aguda da doutrina da *analogia*. O desdobramento máximo dessa ênfase no princípio da analogia é propriamente a *assurreição*, tal como definida por Claude-Gilbert Dubois⁸.

Como se sabe, um dos pontos nevrálgicos das poéticas e retóricas, sobretudo a partir do século XVI, é a relação que a *arte* estabelece com o *engenho*, cuja origem é a *natureza*, entendida como sendo o seu motor e a agente responsável pela *fantasia*. O excesso de natureza é tido como furioso e, por muitos, como vicioso, porque produz uma fantasia desproporcional à *media res* retórica que ordena os artifícios segundo o decoro. Tal excesso tem como corolário o princípio de amplificação (*amplificatio*) e a metáfora desmesurada. Tomada em seu grau mais elevado, esta pode ser entendida, segundo Emanuele Tesauro, como sinônimo de *loucura* (*excesus mentis*), posto que toma uma coisa por outra⁹. Nas mesmas preceptivas, tanto de poesia quanto de pintura, vemos, por outro lado, uma sistematização do furor, como um dos mais importantes operadores da *elocução* e, podemos acrescentar, um dos responsáveis pela sua emancipação em relação à matéria, à *inuentio*.

As assimilações árabes dos escritos gregos atenuam a distinção entre platonismo e aristotelismo. Haja vista a *Teologia*, obra de origem rigorosamente neoplatônica que foi durante séculos traduzida e comentada em ambiente árabe como se fosse de Aristóteles¹⁰. Não se pode, portanto, fixar limites claros entre platonismo e aristotelismo. Porém, durante muitos séculos, tais distinções foram feitas no mundo latino, reservando-se um maior desempenho do *studium* às preceptivas de tipo aristotélico e designando-se, por outro lado, o *furor* como algo do âmbito do pensamento platônico. Partamos, portanto, da premissa de que a base da valorização do furor poético é eminentemente platônica. Por isso, uma das tônicas do debate dos séculos XVI e XVII, menciona sempre uma mescla de tendências platônicas e patrísticas em aberto contraste com outras, aristotélicas e tomistas. Tendo em vista a concepção de *furor divino* que Platão desenvolve, no *Íon*, no *Fedro*, no Livro X da *República* e em diversas outras passagens, acreditamos que a proximidade da poesia que se baseia na emancipação da elocução, causada pelo furor, da qual as *Soledades* é um dos maiores expoentes, esteja mais ligada às concepções de poesia platônicas. De tal moço que Salcedo Coronel, um dos

⁸ A obra e o conceito de Dubois serão meus principais referenciais teóricos para o conceito de assurreição: DUBOIS, Claude-Gilbert. *O Imaginário da Renascença*. Tradução de Sergio Bath. Brasília: Editora UNB, 1985.

⁹ TESAURO, Emanuele. "Argúcias Humanas" in *Revista do IFAC: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto*. Tradução de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. Número 4, dez. 1997.

¹⁰ ATTIE FILHO, Míguel. *Falfasa: A filosofia entre os árabes*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

comentadores seiscentistas mais importantes da poesia de Luis de Góngora, diz que o seu engenho nasce de sua “natureza robusta”¹¹. E cita o furor divino e o diálogo *Íon* de Platão como uma de suas raízes profundas.

O fenômeno do platonismo em sua fonte italiana, no século XV, representado, sobretudo, por Pico della Mirandola e Marsilio Ficino, é um dos mais abrangentes. Tem correspondências imediatas nas artes e nas letras, como demonstraram tantos críticos e historiadores da literatura e da arte, tais como Yates, Paz, Panofsky, Pater, Warburg, Riegl, Saxl, Wind, Klein, Chastel¹². Uma das principais contribuições da Escola Platônica de Florença foi a descoberta, a tradução e o comentário do *Corpus Hermeticum*, levados a cabo por Ficino¹³. O conteúdo extremamente sugestivo das ideias plásticas, cosmológicas e religiosas contidas no *Corpus* é um dos eixos de deslocamento do imaginário medieval ao renascentista. Tal proposição é sustentada por diversos dos historiadores mencionados anteriormente, sobretudo por Frances Yates¹⁴. Esta chega a propor que é impossível ler *O Nascimento de Vênus* de Botticelli e a *Melancolia* de Dürer sem recorrer às chaves do hermetismo.

É essencial frisar que o acesso a essas doutrinas não era exclusivo dos eruditos. Logo elas entraram no repertório artístico por meio dos tratados de pintura e de codificação, sendo incorporadas à racionalidade de corte como uma das peças da estrutura geral da discrição e da civilidade. Também muitas dessas ideias e práticas eram veiculadas pela arte emblemática, pelas empresas políticas, pela heráldica, pelos ornamentos palacianos e pelos tratados de iconologia¹⁵. Todos livros que foram muito populares e que estavam à mão de pintores, arquitetos e poetas de procedência vária e lhes serviam de modelo.

No reinado de Carlos V, há uma conexão profícua entre Espanha e Itália como nunca antes houve. Marcelino Menéndez Pelayo chega a dizer que se trata de um neoplatonismo ítalo-hispânico¹⁶. Uma das questões mais candentes da poesia de Luis de Góngora é seu

¹¹ CORONEL, Antonio García Salcedo. *Obras de Don Luis de Góngora y Argote Comentadas por Don Antonio García Salcedo Coronel*. Edição fac-símile da Seção de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade. 1636. 3 Tomos.

¹² Conferir na Bibliografia as principais obras desses historiadores que serão utilizadas.

¹³ Além da tradução e difusão do *Corpus*, em *De Triplici Vita* o filósofo florentino desenvolve reflexões sobre o temperamento saturnino. Cf.: KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie: Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art*. Traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard. 180 Illustrations. Ouvrage Publié avec le Concours du Centre National de Lettres. Paris, Gallimard, 1989, pág. 410 e seg. Sobre Ficino e a melancolia saturnina descrita no *De Triplici Vita* conferir também o estudo de Gustav René Hocke: HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*. São Paulo, Perspectiva, 1986, pág. 29 e seg. Hocke faz menção à teoria da melancolia expressa por Aristóteles, mas não menciona o Problema XXX.

¹⁴ YATES, Frances. *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo, Cultrix, 1995.

¹⁵ Conferir na Bibliografia algumas das obras mais importantes na arte da emblemática, das empresas políticas e da iconologia, dentre elas as de Alciati, Ripa e Saavedra Fajardo, entre outros.

¹⁶ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Dois Tomos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.

italianismo. Tal é a profundidade do elo que liga o poeta aos poetas italianos que Dámaso Alonso lhe dedicou um pequeno livro, rastreando fontes e imitações diretas que o poeta andaluz fez de diversos poetas italianos do século XVI, tanto dos mais famosos quanto de outros menos conhecidos.

Há um princípio estruturante da doutrina da analogia no século XVI: a assurreição (*assurrection*). Segundo Claude-Gilbert Dubois, ela é um conceito teológico, de origem aritmética. Baseia-se numa *analogia de proporcionalidade*, ou seja, no estabelecimento de uma equivalência em termos exponenciais¹⁷. Uma de suas características é que ela age verticalmente, unindo elementos topicamente distantes dentro de uma hierarquia e atravessando o seu funcionamento escalar. Minha principal hipótese de pesquisa nesta Dissertação de Mestrado é a de que o furor é o motivo central que conduz Góngora a enfatizar cada vez mais o procedimento da analogia de proporcionalidade. Este recurso, amplificado e levado a seu limite, implica o atravessamento transversal das imagens e dos tópicos poéticos e retóricos. Esse deslocamento escalar da representação poética não é inofensivo. No século XVII, os regimes retórico-poéticos e os regimes teológico-políticos se recobrem e se interpenetram. Alterar alguns pressupostos da hierarquia representativa do Antigo Regime implica uma perigosa mudança das relações de poder. A alteração da distribuição hierárquica dos *topoi* poéticos necessariamente sugere uma redistribuição dos lugares institucionais e, por sua vez, uma maleabilidade nas relações com o poder. Para mim, essa conexão entre poesia e teologia política é um dos pontos centrais da interdição criada às Soledades na Espanha do século XVII. E um dos principais fatores de sua modernidade, para além de sua estudada modernidade estilística.

6. Problemas de Pesquisa

A partir dessas ideias desenvolvi esta Dissertação de Mestrado tendo em vista algumas premissas que me pareceram bastante plausíveis. O furor é motor do engenho e fonte da fantasia robusta, que é proporcional à força da natureza, que amplifica as metáforas e opera, na poesia, a assurreição. Tal princípio foi apreendido por Góngora a partir das tradições poética e platônica italianas. As *Soledades* representam o seu grau máximo de aplicação. Esse princípio foi tido como vicioso na Espanha contrarreformista dominada pela segunda escolástica, porque tem como consequência a obscuridade (culterana), que passa a ser entendida como caverna criada para ocultar heresias, o que talvez explique o fato de seu

¹⁷ DUBOIS, *Op. cit.*

contemporâneo Francisco Cascales, em uma feroz querela religiosa, tê-lo definido como o Maomé da poesia espanhola¹⁸.

A amplificação retórica também produz um deslizamento de elementos tópicos distribuídos hierarquicamente no corpo místico e político da Coroa. Conseqüentemente, abre a possibilidade de questionar o lugar natural, ótimo e institucional desses mesmos elementos inscritos na *physis*. A atrábilis da poesia, ao gerar a exceção que devém do excesso, produziria a doença do corpo místico do Estado, gerando um estado de exceção. E por isso, foi então logo perseguida e neutralizada pela corte de Madrid. A inserção do imaginário hermético, sobretudo das adaptações, diluições e glosas do *Corpus Hermeticum* nos meios artísticos, filosóficos e literários, a partir de sua tradução feita por Ficino, ampliou ainda mais o potencial do imaginário religioso e plástico da *assurreição*, possibilitando a alguns artistas e poetas elevar ainda mais o grau de liberdade inventiva de suas obras, gerando assim um ruído institucional, relativo aos problemas políticos e teológicos que tais amplificações causavam.

A partir desses elementos, esta Dissertação de Mestrado pretendeu proceder a uma análise de alguns motivos, cenas e trechos do poema narrativo *Soledades*, de Luis de Góngora y Argote, mostrando como ele elabora a doutrina da *analogia* de proporcionalidade e em que momento essa analogia aguda produz a *assurreição*, ou seja, o corte transversal na hierarquia dos corpos institucionais, movimento este em geral entendido em termos teológicos e políticos como heresia. Por outro lado, há a importante relação entre hermetismo, neoplatonismo e literatura na Renascença, bem como a maneira pela qual a doutrina do furor poético se infiltrou nas artes e na poesia espanholas por via italiana nos séculos XVI e XVII. Embora este aspecto seja extremamente importante para compreendermos os princípios teológicos e filosóficos da doutrina do furor poético que motivaram a *assurreição*, em razão da amplitude da abordagem preferi deixar para o Doutorado uma análise mais detida destas questões.

Nesta Dissertação de Mestrado, concentrei-me no conceito de *assurreição* e na análise do deslocamento metafísico-teológico das analogias de proporcionalidade presentes nas *Soledades*, cotejando-as com a distribuição dos lugares naturais de cada elemento do cosmos, fixada sobretudo por Santo Tomás de Aquino, a maior autoridade da teologia católica na Península Ibérica do século XVII.

¹⁸ CASCALES, Francisco. "Cartas Filológicas: Década Primeira: Epístola VIII" in PARIENTE, Angel. *En Torno a Góngora*. Edición de Angel Pariente. Madrid: Los Poetas Serie Mayor/Ediciones Júcar, 1986. Pág. 182.

1. Um céu inteiro a desbravar

1.1 Argúcias de Argos

Em uma das tantas passagens saborosas do *Criticón*, Critilo ensina a Andrenio o que vem a ser Argos: monstro de cem olhos, que lhe brotam do corpo como poros, alegoria da prudência e sabedoria máxima do advertido, entrada da mente na razão dos artifícios e ruptura com o estado de latência néscio da natureza¹⁹. Seu nascimento (*physis*) para a *polis*, poderíamos agregar. Passagem do estado não mediado, desproporcional e amorfo ao mundo da representação: o olhar perscruta e assim se cinde e exerce seu poder, porque todo olhar é poder, esvazia o outro, neutraliza-lhe a ipseidade, lê todo o universo por todos os lados e é todo ele o tempo todo completa vigilância. Uma metáfora pode ser pensada em termos idílicos: uma incursão do olhar cirúrgico contornando a costa da ilha das *Soledades*, como a viagem que o peregrino executa a barco pelos rios, ao sabor do diálogo piscatório de Lícidas e Micón, descrevendo aristotelicamente suas virtudes para forjar a contrafacção dos vícios mundanos da corte.

Pode-se agregar uma lupa e por seu escrutínio analisar a paisagem: o olhar perscruta melhor, garimpa cada fresta, cada janela, cada fenda. Tudo é público e édito. Não há distância para o olho que mensura, esquadrinha, censura, mede. Tem-se em mente a composição bucólica do olhar inquisitorial de uma persona satírica que mensura e censura a cidade, aqui imitada e contrafeita²⁰. Por seu turno, segundo a alegoria da Prudência, o próprio olhar é duplo, porque há um rosto na nuca, que pode ver em perspectiva de trezentos e sessenta graus, à qual não escapa nada²¹. Ao mesmo tempo, é Argos quem persegue espíritos discretos e mentes peregrinas: concede-lhes a argúcia necessária a todo engenho e a toda discrição, mas lhes fere com a opressão do puro olhar e da alma insone. Morte constante do indivíduo à custa da razão do Estado, *ars moriendi* que encerra o segredo da própria glória destinada a esta vida e para além dela. Em nenhum momento há repouso, tudo é concentração e zelo. Tudo vazado por seus poros e vasculhado pelas suas pupilas: mundo de completa transparência e de mais que humana tirania, posto que a sombra é varrida da cena, e só cabe ao homem encenar sua própria nudez neste palco sem matéria. Aqui o homem discreto se liga a outra fábula: a da

¹⁹ GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Madrid, Olympia, 1995.

²⁰ HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. Pág. 143 e seg.

²¹ RIPA, Cesare. *Iconología*. Traducción del Italiano de Juan Barja e Yago Barja. Traducción del Latín y del Griego de Rosa Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Prólogo de Adita Allo Manero. Madrid, Akal, s/d. Emblema da Prudência, Volume II, pág. 233, 234 e seg. Também: ALCIAT, André. *Les Emblèmes: Fac-simile de L'édition Lyonnaise Mace-Bonhomme de 1551*. Préface de Pierre Laurens. Table de concordance de Florence Vuilleumier. Paris, Klincksieck, 1997. Pág. 24.

raposa que, ao revirar um belo busto caído no chão, descobre que ele é oco²². Emblema do vazio que subjaz à máscara, à pura representação que não contempla substância: esse é o aprendizado que a dissimulação honesta ensina. Ser todo aparente e não ser nada: divisa do prudente que o esmaga.

Por meio do caráter paradoxal desses aforismos e máximas, talvez possamos compreender a ambiguidade que perpassa as *Soledades*. A tese segundo a qual a sátira não é uma transgressão nem uma ruptura do tecido político, mas uma censura por meio da qual se repõe, repropõe e reafirma a ordem monárquica, foi detalhadamente desenvolvida em um trabalho fundamental sobre o assunto²³. De certo modo, ela vale para toda forma de invectiva que pretenda corrigir vícios tópicos da estrutura, não recusá-la *in toto*. Essa ambiguidade consiste em uma obra que tematiza os vícios do mundo, concentrados na ideia da transgressão dos limites, monstro Argos que observa ferino o funcionamento do sistema da Coroa e zela pela sua manutenção, sendo a invectiva eficaz ao corrigir desvios. Porém, por que essa obra, ao mesmo tempo, é vítima inapelável da ordem que corrige? Ao maximizar o vício pela lente da imagem e ao amplificar a censura pelo estilo, levada aos céus nas asas da fantasia robusta soprada pelo furor, por que é amordaçada e rechaçada da ordem à qual não só pertencera como da qual fora vigia?²⁴. Creio que esse paradoxo possa ser explicado da análise que fizemos na segunda parte deste trabalho de algumas ideias ao longo dos séculos XVI e XVII, sobretudo no que diz respeito às representações de hierarquias e ao senso de proporção e de decoro que definem essas mesmas representações. Para aprofundar mais essa análise e a cotejar com o poema, analisemos algumas engrenagens da escolástica, eixo de estruturação do pensamento e das práticas na Península Ibérica seiscentista.

1.2 O universo em espiral

Como foi dito, em contexto Ibérico e contrarreformista, a metáfora corporal usada para descrever e naturalizar as instâncias políticas era geralmente colhida em Santo Tomás de Aquino, no *Comentário* ao Livro V da *Metafísica* de Aristóteles e em *O Ente e a Essência*²⁵. E aqui cumpre fazer uma breve observação quanto ao teor dessa interpretação. O mesmo

²² GRACIÁN, Baltasar. *El Discreto*. Edição, Introdução e Notas de Aurora Egido. Madrid, Alianza Editorial, 1997. Pág. 166 e seg.

²³ HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. Em várias partes do livro. Em especial no primeiro capítulo, Um Nome por Fazer, pág. 13 e seg.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ HANSEN, João Adolfo. "Introdução: Cartas de Antonio Vieira" in VIEIRA, Antonio. *Cartas do Brasil*. Introdução, Organização e Notas de João Adolfo Hansen. São Paulo, Hedra, 2003. Pág. 15 e seg. HANSEN, *Op. cit.* Cf. todo capítulo III, A Proporção do Monstro, pág. 143 a 225. Quanto à analogia corporal, conferir também o Capítulo II, A Murmuração do Corpo Místico, pág. 82.

Livro V da obra do Estagirita serve de abertura a *O Ente e a Essência* e de base a toda sua estrutura²⁶. Este, por sua vez, é um libelo de pouco mais de cinquenta páginas em torno do qual gravita toda a metafísica ocidental. Condensa séculos anteriores e abre as perspectivas para a teorização lógica, teológica, política e retórica futura. O santo o concebe com o intuito de fundamentar a preponderância do modo substancial sobre o proposicional²⁷. Ao promover a anterioridade daquela modalidade de ser sobre as demais, cria o vínculo entre as causas segundas e a causa primeira, as causas externas e a causa interna, entendidas aristotelicamente²⁸. Em outras palavras, substancializa a essência e faz seus derivados participarem em Deus de modo equívoco²⁹. Ou seja: pensa o ser em gradações, das menores às maiores perfeições.

Sejam simples ou compostas, as substâncias nascem dessa causa formal transcendente e a ela retornam, na medida em que só me é possível devassar o sentido do mundo no seu nível ôntico, em sua quiddidade e em sua estrutura substancial, não na ordem dos modos de predicação que me foram fornecidos³⁰. Por isso todo ente é afirmado de dois modos: real e lógico³¹. Apesar da anacrônica designação de realista que se apôs ao filósofo, sua teoria coloca em jogo, isto sim, a irreduzibilidade entre predicação e essência, reservando àquela a capacidade de definir a substância e a esta, o contato direto com a causa primeira, anterior aos modos de predicação³².

O teor proposicional do real se reduz a seus atributos, são camadas categóricas que adiciono à substância que predico e assim defino. Ele participa do processo de individuação das substâncias³³. A partir da dinâmica entre o universal e o particular³⁴, designa uma universalidade sob a rubrica *humanidade*, e assim engloba a espécie homem, essencial e accidental³⁵. Funda a sua essência em termos lógicos, porque diz que ele participa da razão e, segundo o silogismo, é humano. Porém, apenas o ente tomado sob o aspecto substancial

²⁶ TOMÁS DE AQUINO, Santo. *O Ente e a Essência*. Versão do Latim, Introdução e Notas de Mário A. Santiago de Carvalho. Porto, Edições Contraponto, 1995. Capítulo I, pág 71 e seg. Cf. Também: TOMÁS DE AQUINO, Santo. *O Ente e a Essência*. Introdução, Tradução e Notas de Dom Odilão Moura OSB. Edição Bilingüe. Rio de Janeiro, Presença/Mosteiro de São Bento, 1981.

²⁷ Conferir Pranchas II e VIII e Anexos I e II. Também: CARVALHO, Mário A. Santiago de. “Introdução” in TOMÁS DE AQUINO, Santo. *O Ente e a Essência*. Versão do Latim, Introdução e Notas de Mário A. Santiago de Carvalho. Porto, Edições Contraponto, 1995. Pág. 22 e seg. Especialmente “A Preponderância do Modo Substancial”, pág. 23 e seg.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Anexo V.

³⁰ Prancha VIII e Anexos I e II.

³¹ Prancha VIII. Também: CARVALHO, Mário A. Santiago de. “Introdução” in *Op. cit.* Cf. “O Modo Substancial e o Modo Proposicional: a Diferença entre as Palavras e as Coisas”, pág. 22.

³² Anexos II e III.

³³ Pranchas I, IV, V, VII e Árvore de Porfírio. Também: CARVALHO, Mário A. Santiago de. “Introdução” in *Op. cit.* pág. 28 e seg.

³⁴ CARVALHO, Mário A. Santiago de. “Introdução” in *Op. cit.* pág. 34 e seg.

³⁵ Pranchas I, IV, V, VII e Árvore de Porfírio. Também: CARVALHO, Mário A. Santiago de. “Introdução” in *Op. cit.* pág. 39.

realiza plenamente a existência e se situa mais próximo do existir puro e do ato puro de Deus³⁶. Assim, para o santo, do decálogo das categorias, a de substância é a única porta de acesso a Deus. E é nesse sentido que a substância é natureza³⁷, entendida em um nível ôntico como totalidade dos entes criados, e não no nível da especulação lógica e ontológica³⁸. Essas fornecem as bases para a dialética de determinação e indeterminação da matéria (*hylé*)³⁹, mas não o seu estatuto transcendente. Contra o hilemorfismo universal, segundo o qual todas as substâncias compostas o são de matéria e forma⁴⁰, o aquinate advoga a não-materialidade da inteligência e de outras manifestações sutis, posto que o intelecto, ao nos afastar da zona material e ao nos reconduzir ao intelecto divino, perde o contato com a sua *mathesis* e, portanto, esta não entraria na composição de tais substâncias, mas apenas a forma⁴¹. Daí a distribuição das substâncias em compostas e simples⁴². Essa, por sua vez, gradativamente atingiria seu estado puro em Deus⁴³, na medida em que Deus é uma substância totalmente separada e incorpórea⁴⁴.

Conhecemos a famosa distinção de Tomás de Aquino, segundo a qual há três reinos de seres vivos no universo: o das plantas, o dos animais e o dos homens. Os três se distribuem conforme a nomenclatura de seus princípios vitais: vegetativos, sensitivos, intelectivos⁴⁵. O primeiro é totalmente desprovido de forma, consistindo apenas em matéria viva. O segundo tem um grau mínimo de forma, que aciona os seus movimentos. Apenas o terceiro, o reino humano, possui a alma e a faculdade intelectual em seu grau pleno⁴⁶. Todos tendem hierárquica e ascendentemente para as substâncias simples, separadas da matéria, e para a existência, cujo grau mais desenvolvido é o puro existir, que se dá em Deus⁴⁷. A existência é doadora de ser, não é contingente, por isso é um dos conceitos mais diáfanos da filosofia, o mais apriorístico e intangível. Devido a isso, sua razão se dá em escala diretamente proporcional a Deus, também ato puro e fonte doadora de sentido e existência que, como ente, só existe em termos lógicos, nunca reais⁴⁸. Da mesma forma, a descida rumo à matéria lhe é

³⁶ Pranchas III, VI e VIII e Anexos I e V.

³⁷ TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Op. cit.* Capítulo I, pág. 72.

³⁸ Prancha VIII e Anexo I.

³⁹ Pranchas I, IV, V, VII. Também: CARVALHO, Mário A. Santiago de. "Introdução" in *Op. cit.* pág. 30 e seg.

⁴⁰ Pranchas III e VI. Também: CARVALHO, Mário A. Santiago de. "Introdução" in *Op. cit.* Cf. "A Teoria do Hilemorfismo Universal", pág. 42 e seg.

⁴¹ Pranchas III, VI e VIII.

⁴² Pranchas III, VI e VIII.

⁴³ Pranchas III e VI. Também: CARVALHO, Mário A. Santiago de. "Introdução" in *Op. cit.* Cf. "A Teoria do Hilemorfismo Universal", pág. 43.

⁴⁴ CARVALHO, Mário A. Santiago de. "Introdução" in *Op. cit.* pág. 44.

⁴⁵ Prancha VI

⁴⁶ Prancha VI

⁴⁷ Prancha VI e III

⁴⁸ Prancha III

inversamente proporcional e está subordinada diretamente à amplificação da potência⁴⁹. A metafísica e a teologia são a apreensão do ente em seu modo real e na sua ordem natural, ou seja, *in diversis*, tal como eles se nos apresentam dispostos no mundo, bem como uma indagação sobre a sua essência substancial e o seu fundamento metafísico⁵⁰. Já à lógica e a suas ramificações discursivas, a poética e a retórica, cabe a investigação do ente em seu modo proposicional. Ela quer captá-lo em sua ordem mental e discursiva, segundo as *intentiones logicae*, dentro de um registro de intencionalidade da consciência e seus mecanismos de apreensão do real⁵¹.

O que ocorre, e que é uma crença que guia este trabalho, é que tais processos não são discretos. São-no apenas quando expostos de modo didático e descritivo. Nesse sentido, se no século XVI temos um primado do ornato dialético, que consiste numa assimilação da lógica à dialética e da arte à retórica⁵², todas maneiras de abordar o ente no nível das *intentiones logicae* e no modo proposicional, devemos lembrar que tal operação não se separa da sua investidura teológica e metafísica, que capta o ente *in diversis* e na ordem natural de sua ocorrências. Assim, podemos dizer que *toda* poesia agencia uma concepção metafísica, por meio da aplicação dos acidentes e das categorias proposicionais que lhes são convencionadas pela arte e distribuídos dialeticamente, de acordo com as regras do entendimento e com os critérios do juízo. Tal concepção nos dá um recorte físico e metafísico, mas também poético e cosmológico, cujas implicações deitam suas raízes na história e nos valores da representação de uma determinada época. Com base nessa crença, podemos analisar as *Soledades*, e ver como tais jogos se dão muitas vezes rigorosamente dentro de um esquema tomista, e, da mesma forma, perceber em que momentos Góngora desliza para fora do âmbito desse sistema.

Acredito que as *Soledades* produzem um ruído nesse eixo de irradiação e cortam transversalmente as ordenações e os reinos elementares, ação esta que tem como resultados o estilo indecoroso e a hipótese da heresia. Para esclarecer melhor essa relação hierárquica da cadeia universal dos entes esboçada por Tomás de Aquino e os princípios de predicação das *Soledades*, vejamos como o poema trabalha a dimensão natural e prototípica de uma cidade-ilha ideal por meio das tópicas da invenção e como assimila *polis* e *physis*, fazendo desta o sucedâneo institucional e político daquela. Ao propor tal reversibilidade, a poesia produz uma condição restauradora, onde as camadas de natureza soterradas sob as pátinas de um teatro em

⁴⁹ Prancha VI

⁵⁰ Prancha VIII

⁵¹ Prancha VIII

⁵² HANSEN, João Adolfo. “*Ut Pictura Poesis* e Verossimilhança na Doutrina do *Conceito* no Século XVII” in *Para Segismundo Spina: Língua, Filologia e Literatura*. São Paulo, Edusp/FAPESP/Iluminuras, 1995, pág. 201 a 214. Pág. 201.

ruínas⁵³, se lidas como signo cifrado e como vestígio, ainda podem salvar a civilização, que naufraga no navio guiado pela Cobiça⁵⁴. Utopia regressiva, dir-se-ia anacronicamente, pasto de contradições que não aspiram ser resolvidas pela frivolidade autossuficiente de uma razão dialética ou de uma salvação iluminista, a função política das invectivas é a proposição de um estado ótimo, reversível por meio da intervenção *ficta* e retórica de uma natureza que fora corrompida, mas que ainda é possível ser recuperada. Como crítica cirúrgica, como censura e correção dos vícios, o corpo das *Soledades* é formado, por contrafacção, pelo avesso das más disposições dos membros desse grande corpo físico, metafísico e político. No espelho do discreto, os olhos de Argos enfim se deparam com a desproporção monstruosa de sua própria face.

Cabe-nos, portanto, analisar o seu mecanismo mental no século XV e XVI, bem como de que modo ele foi incorporado pela poesia e se manteve ativo, com sentidos e valores diversos, até o início do século XVII, na poesia de Góngora e de outros. O núcleo tomista dessas práticas pressupõe uma escala que, tal como a escala cósmica que une os entes em cadeia, parte da potência adormecida em uma matéria amorfa, digna apenas de corrupção, sobe em um movimento ascensional que conduz das plantas aos animais, dos animais aos homens e, destes, às formas desmaterializadas. Chega depois às visões angelicais e às potestades, e destas ruma até o ato puro, sem matéria, totalmente vazado em pura luz e desintegrado em uma forma inapreensível, que é Deus. A produção desse universo espiralado pode ser lido em diversas chaves, desde a meramente lógica à metafísica, passando pelas figurações literais, metafóricas, alegóricas e anagógicas a que ele se destina, tal como foram encenadas na *Commedia*, um dos maiores poemas da humanidade e consumação poética maior da filosofia do aquinate. Toda essa estrutura coloca em questão o lugar ontológico das criaturas no cosmo, o lugar institucional do homem em uma rede de sentido tramada com base nesses fundamentos metafísicos e incrustada no seio da *physis*.

Em toda essa edificação há uma recorrência, um pilar que serve de viga-mestra a todas as outras peças do edifício, e que consiste em uma palavra: hierarquia⁵⁵. Não se postula mais nem o correspondente político dessa distribuição escalar, nem se fala aqui dos *principia arcani* nos quais a arquitetura se assenta. O que se frisa é a distribuição lógica, proposicional, discursiva dos entes pelas diversas categorias essenciais e acidentais, pois ela mesma já deixa vestígios dessa ordem, dir-se-ia que é a sombra fugidia desse castelo que se projeta no mar.

⁵³ GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Cátedra, 1998. Versos 212 e seg., pág. 85 e seg.

⁵⁴ *Ibidem*, versos 366 e seg, sobretudo a partir do 400, pág. 91 e seg.

⁵⁵ Conferir modelo piramidal da Prancha VI.

Nessa distribuição, fica patente a hierarquia, na medida em que a todo crescimento de forma e ato corresponde um decréscimo de potência e matéria⁵⁶. Ambos os binômios seguem um modelo inversamente proporcional e exponencial. Quanto menos um se realiza, mais o outro cresce, quanto mais um produz, menos o outro rende frutos. Isso demonstra que estamos diante de uma visão restritiva da divindade, postulada sempre, em sua pureza, em termos transcendentais como paulatino esvaziamento material e potencial. Da pedra a Deus, o percurso só é possível em escala exclusivamente ascendente se postularmos que ambos os entes, um real e outro lógico, consistem em pura potência o primeiro, em puro ato o segundo, em mero existente um, em doador de existência pura o outro. Não pode haver margens para que os extremos se toquem, numa espécie de *unus mundus*, ponto de convergência entre o puro espírito e a pura matéria, concebido hereticamente pelos místicos.

Ora, não por acaso uma das maiores críticas de Tomás de Aquino, além de Averróis, ao seu pampsiquismo e à sua doutrina da dupla verdade, é a Salomão Ibn Gabirol, vulgo Avicembron, poeta e filósofo hispano-judeu, do século XI, de tendência karaíta e inspiração platônica, autor do *Fons Vitae*⁵⁷. A crítica não é endereçada especificamente ao filósofo, mas sim à teoria da qual ele foi um dos maiores representantes: o hilemorfismo universal⁵⁸. A sua doutrina hilemórfica já foi aproximada por alguns críticos a um tipo especial de panteísmo, na medida em que suas concepções de matéria e forma são oriundas do aristotelismo, mas remodeladas a partir do desenvolvimento alexandrino do conceito de hipóstase⁵⁹. No que consiste basicamente essa teoria? Em demonstrar que *todos* os entes são compostos de matéria e forma. Não se questiona em sua totalidade a gradação qualitativa de forma (*morphê*) que enseja entes diferentes conforme a sua aplicação sobre uma matéria (*hylê*), determina-a em sua especificidade e por meio dela se essencializa. Mas se postula que mesmo as substâncias simples, as manifestações mais etéreas da inteligência, teriam um grau de matéria, e, por seu turno, que mesmo na matéria mais viscosa pulsa uma centelha de forma incipiente.

Tal teoria abre questionamentos muito sérios. O primeiro, mais evidente, é o fato de negar Deus como puro existir, ato puro, forma desmaterializada, e gerar assim precedentes para pensarmos sua essência em termos corpóreos. O segundo, implica a inteligência pura. Se

⁵⁶ Prancha VI.

⁵⁷ AVICEMBRON (IBN GABIROL). *La Source de Vie: de la Démonstration de L'Existence des Substances Simples – Livre III*. Traduction, Introduction et Notes par Fernand Brunner. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1950. Cf. “Introduction” de Fernand Brunner, pág. 7 e seg.

⁵⁸ Santo Tomás faz a crítica expressa a Avicembron no capítulo III de *O Ente e a Essência*, principalmente no que concerne à polêmica em torno da definição das substâncias simples e da Causa Primeira: TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Op. cit.* Cf. Capítulo III, pág. 86 e seg. CARVALHO, Mário A. Santiago de. “Introdução” in *Op. cit.* Cf. “A Teoria do Hilemorfismo Universal”, pág. 42 e seg.

⁵⁹ Sobre Ibn Gabirol (Avicembron), sua teoria e sua penetração na Espanha, conferir: MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Op. cit.* Tomo I, Cap. III, Árabes y Judíos Españoles, pág. 354 e seg. Sobretudo 357, 358 e 361.

ela é o motor de toda a cadeia entitativa, ela só o é porque não é material, posto que um elemento corpóreo, sendo da mesma natureza, não pode ser a causa primeira de outros elementos corpóreos, necessitando então de um causa primeira imaterial, fonte de todo movimento, problema já entrevisto e debatido nesses termos por Aristóteles. O terceiro, que interessa de perto este estudo, é que o princípio hilemórfico abala a base de universalização dos conceitos, decorrente da própria estrutura essencial do mundo, fundada pelo aquinate no modo real, sob o primado da substância. Se não há substância simples pura e não há pura potência, há, então, logicamente, uma conexão onde estes extremos se tocam. O princípio da pureza neutraliza logicamente os extremos de uma cadeia de enunciados, pondo-os em vasos não-comunicantes⁶⁰. Da mesma maneira, a quiddidade absoluta, ou seja, a dimensão particularíssima do ente, é isolada do processo noético e metafísico, porque dela nada pode vir a ser e nada pode ser predicado, na medida em que não há ciência do particular, como bem lembra Aristóteles⁶¹. Sua razão consiste na sua simples existência⁶². Por outro lado, no extremo oposto, a razão de não se poder predicar Deus nasce da impossibilidade de se lhe agregar diferença específica e mesmo formal, dado que Deus não seja um estatuto genérico e muito menos um ente real, mundano, mas rigorosamente proposicional, passível apenas de ser referido em termos lógicos⁶³.

Estamos diante de uma visão que concebe Deus quase como uma modalidade do real, como sua autoprodutividade. E por isso talvez não tenha sido à toa que Avicembron foi curiosamente conhecido durante algum tempo como o Espinosa espanhol⁶⁴. Isto posto, a condição paradigmática de onde se infere a inteligibilidade necessária para se ter um Deus absolutamente transcendente se abala. Abre-se uma pequena fresta. Por essa fresta entrevemos um princípio animista, onde toda a descrição e toda a estrutura metafísica do mundo podem ser percebidas, mesmo em suas regiões mais abissais, porque, em última instância, todas elas são banhadas pela matéria. Também a voz muda da terra, o corpo informe de sua cadeia silenciosa, a mais ínfima pulsação mineral que se desdobra sob nossos pés, guarda um princípio de formalização intrínseco. E assim participa daquilo que Aristóteles denomina de causa intrínseca, porta de entrada da metafísica e acesso único ao Primeiro Motor, para o

⁶⁰ Prancha VIII

⁶¹ Prancha III e VIII

⁶² Prancha III e VIII

⁶³ Prancha III e VIII

⁶⁴ MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Op. cit.* pág. 354 e seg., 357, 358 e 361. O estudioso italiano Mário Diodato dedica um livro ao paralelo entre Góngora e Espinosa

Estagirita, e a Deus, para o aquinate. Porta cuja chave é a categoria das categorias: a substância⁶⁵.

1.3 Da pedra a Deus: a dignidade da poesia

Entrelaçada a essas categorias, pensemos a poesia. Se o preceito da *conveniência*, que concerne ao âmbito da elocução, como *decorum* ou *concinnitas*, entendida como harmonia, também pode ser traduzido como *dignitas*, e ambos se desdobram, reversivelmente, nas aplicações da pintura e da poesia, com base no *ut pictura poesis*, o presente estudo propõe agora uma fundamentação da dignidade da poesia, no século XV⁶⁶. Nosso corte, sendo cosmológico, não deixa de ser simultaneamente retórico, na medida em que ao “conjunto de todas as formas e ideias chamamos mundo, *mundus* em latim, *χoσμoν* em grego, ou seja, *ornamento*”⁶⁷. É a partir da motivação deste sentido que Ficino opera toda a sua arquitetura cósmica fundada no Amor. O meio de acesso a ele é a Beleza, agenciada por Eros, ou seja, pelo movimento centrípeto e convergente de todos os entes em cadeia, querendo cumprir com Ele o seu último enlace⁶⁸. Agente da atração unitária universal, da simpatia cósmica, todas as criaturas buscam o Amor, na mesma proporção em que “a mente se dirige a Deus e o olho à luz do sol”⁶⁹.

Agora nos desloquemos um pouco para frente, depois retroajamos, já que a história se produz em movimento, e toda discrição que se opera no seu fluxo, quanto mais discreto for o corte, mais evidencia seus acordes anteriores e melhor assinala os seus desdobramentos, como usos localizados de técnicas que têm uma longa duração. Curiosamente, a mesura racional de Candido Lusitano, no século XVIII, também recorrerá a esse princípio unitivo, mas em outra chave. O preceptista, um dos mais recorrentes neste estudo porque um dos mais importantes para compreendermos o desdobramento do pensamento poético na Península Ibérica, seguindo um passo de Muratori, diz-nos que há três reinos de coisas criadas no mundo: o celeste, o humano e o material⁷⁰. Por mundo, agrega o preceptista, entenda-se “a

⁶⁵ Conferir Prancha III, Anexo I, Anexo V e Árvore de Porfírio.

⁶⁶ KOSSOVITCH, Leon. “Apresentação” in ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999, pág. 23. Sobre a *concinnitas* e a proporção conferir também: BLUNT, Antony. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, pág. 32.

⁶⁷ FICINO, Marsilio. *De Amore: Comentário a El Banquete de Platón*. Traducción y Estudio Preliminar de Rocío de la Villa Ardura. Madrid, Tectos, 1994. Cf. Capítulo III, “Del Origen del Amor”, pág. 10 e seg., especialmente 12 e 13. Conferir também a bibliografia selecionada e o excelente estudo introdutório de Rocío de la Villa Ardura, pág. XI a XLVII.

⁶⁸ ARDURA, Rocío de la Villa “Introducción” in FICINO, Marsilio. *De Amore: Comentário a El Banquete de Platón*. Traducción y Estudio Preliminar de Rocío de la Villa Ardura. Madrid, Tectos, 1994. Cf. “La Construcción Circular: Belleza, Eros, Bien”, pág. XX e seg.

⁶⁹ FICINO, Marsilio. *Op. cit.* Cf. Capítulo III, “Del Origen del Amor”, pág. 13.

⁷⁰ CANDIDO LUSITANO ou Francisco José Freire. *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principais, Tratadas com Juízo Crítico, composta por Francisco José Freire, ulissiponense*. Officina Patriarcal

união de muitos ornatos”, o que de saída já designa o papel da poesia nessa união, semelhante ao referido por Ficino⁷¹. O mundo material, também “chamado inferior”, compreende tudo o que é formado de “matéria ou corpo”, como “os elementos, o Sol, as flores”⁷². Consistiria em um aumento de potência proporcional à sua diminuição em ato⁷³. O mundo celeste, também conhecido “como superior”, compreende “o que não tem corpo, Deus, os Anjos, as Almas separadas do corpo”⁷⁴, tal como são, na perspectiva tomista, as substâncias simples, formas puras destacadas da matéria⁷⁵. Já o “mundo humano” é o “mundo do meio”, participando “do inferior e do superior”, abraçando “tudo o que é corpo”, mas também a “alma racional”⁷⁶. É a base da substância composta da qual o homem é um dos melhores exemplos, não sendo essencialmente nem corpo nem alma, mas a fusão dos dois⁷⁷.

A título de contraponto, em um sentido distinto, mas usando tópicos equivalentes, em sua famosa *Oração Elegantíssima*, que mais tarde foi cognominada *A Dignidade do Homem*, Giovanni Pico, conde de Mirandola e de Concórdia, executa exatamente o propósito do título: demonstrar a dignidade do homem no cosmo, o seu lugar ótimo e central⁷⁸. Esse lugar é intermediário: transita entre a esfera angelical e a matéria viscosa da terra, como ele expôs em sua interpretação do *Gênesis*. Porém, importa ao homem buscar os “modelos mais altos”, iluminados pela “graça dos seres superiores que guiam sua liberdade”⁷⁹. Essa busca da altitude traz um dado significativo: para Pico ela deve ser perseguida por meio da filosofia não pela teologia⁸⁰. Taxativamente, admoesta-nos a que sejamos transportados pelo “êxtase socrático”, conseguido à custa da dialética e da maiêutica, que se situa “além do nosso intelecto” e é um caminho confiável para mergulhar nossa “mente e a nós mesmos em Deus”⁸¹. Essa concepção curiosa, como observa o magistral Maurice de Gandillac, está em consonância com as teses defendidas no opúsculo *Confirmação do Cristianismo pelo Socratismo*, de Ficino, saído do prelo em 1481⁸². Também está em consonância com a douda ignorância que Nicolau de Cusa vai defender para demonstrar o obstáculo que o princípio de

de Francisco Luiz Ameno. Fotocópia de Exemplar Raro, 2ª Edição, 1759. Livro I, Capítulo V, Da Imitação, e do Objecto da Poesia, pág. 32 e seg.

⁷¹ CANDIDO LUSITANO ou Francisco José Freire. *Op. cit.* pág. 32

⁷² CANDIDO LUSITANO ou Francisco José Freire. *Op. cit.* pág. 32

⁷³ Prancha III e VI

⁷⁴ *Op. cit.* pág. 32

⁷⁵ Prancha III e VI

⁷⁶ *Op. cit.* pág. 32

⁷⁷ Prancha III e VI

⁷⁸ MIRANDOLA, Pico della. *A Dignidade do Homem*. Tradução, Notas e Estudo Introdutório de Luiz Feracine. São Paulo, GRD, 1988. Pág. 5 e seg.

⁷⁹ *Op. cit.* Pág. 10 e seg.

⁸⁰ *Op. cit.* . Pág. 24 e seg.

⁸¹ *Op. cit.* 18 e seg.

⁸² GANDILLAC, Maurice de. “O ‘Renascimento’ Platônico Segundo Marsilio Ficino” in *Gêneses da Modernidade*. São Paulo, Editora 34, 1995. Pág. 204 e 205.

não-contradição de Aristóteles nos coloca para uma experiência e compreensão verdadeiras de Deus⁸³.

Em todo caso, estamos nos movendo em um universo que, ao mesmo tempo, se distancia tanto do realismo tomista, de cunho aristotélico, quanto do nominalismo e de sua genial guinada ontológica. O que chama a atenção nessa nova doutrina não é o rebaixamento das coisas celestes que são, ao contrário, ainda mais enfatizadas, mas a elevação do intelecto ao estatuto de principal via de acesso ao espírito puro e à contemplação de Deus. Diferente também é a gama de recursos de que Pico se vale para a consecução dessa tarefa. Não coloca o universo em função da centralidade do homem, como antropocentrismo, mas sim o homem como *medium* capaz de agenciar todas as peças do universo, de onde vai bastante diferença entre uma coisa e outra. No interior de seu pensamento, também chama atenção a sistemática tentativa de elaborar um conhecimento de base mista, onde a escavação de substratos míticos, rituais e filosóficos de procedência diversa só servisse para corroborar que todos eles, quaisquer que sejam suas origens, gravitam em torno de um mesmo sol, entrevisto por Platão⁸⁴.

Ora, dentro dessa perspectiva, se o conceito de mundo pode ser definido como uma “união de ornatos”, como dizem tanto o preceptista luso quanto Ficino, e se seu quesito, em um contexto setecentista, é o da verdade e da racionalidade na distribuição dos elementos da elocução, podemos pensar a poesia de Góngora como uma poesia que recua ao neoplatonismo italiano e propõe o trânsito entre esses reinos, a partir da elevação intelectual da percepção poética a Deus. Isso não se dá em uma chave mística, muito pelo contrário, mas sim numa sensibilização do mito e das imagens, cuja fonte platônica e pagã foi fornecida pela poesia e o saber desses eruditos italianos. Nesse sentido, já vimos que a analogia, tal como foi desenvolvida no século XVI, se dá por meio da fantasia furiosa que captura a mente do poeta, quando ele é raptado por um *spiritus*, e encontra equivalências inesperadas na rede de imagens do universo, tramada pelos *spiriti* e pelos voos transversais de Hermes ao produzir a comunicação de todas as coisas. O estudioso Claude-Gilbert Dubois designa esse trânsito, essa cadeia analógica que indistingue o nível institucional e tópico dos elementos agenciados no *ordo* do discurso, por um conceito-chave para este estudo: a assurreição⁸⁵.

⁸³ CUSA, Nicolau de. *A Doutra Ignorância*. Tradução, Introdução e Notas de João Maria André. Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. Para as semelhanças entre o pensamento de Nicolau de Cusa e o de Pico della Mirandola, conferir o ótimo estudo introdutório de João Maria André, pág. XXXIV. Também sobre a proximidade de Cusa com a cosmologia de Giordano Bruno e sobre o seu afastamento da *Física* de Aristóteles, conferir no mesmo estudo: “O Universo, a Natureza e as Concepções Cosmológicas de Nicolau de Cusa”, pág. XXVI e seg.

⁸⁴ MIRANDOLA, Pico della. *Op. cit.* Pág. 31 e seg.

⁸⁵ DUBOIS, Claude-Gilbert. *O Imaginário da Renascença*. Tradução de Sergio Bath. Brasília, Editora UNB, 1985. Cf. todo o capítulo “Analogias e Assurreições”, pág. 56 e seg.

Seguindo os estudos de Charles de Bovelles, teólogo do século XVI, do mesmo círculo de D’Etaples e em consonância com os platônicos de Lyon, Dubois diz que a analogia comum deve ser referida apenas quando “são respeitadas a igualdade e o equilíbrio das coisas que vão ser comparadas”, ou seja, “quando os termos aproximados analogicamente pertencem a categorias de objetos ou a fenômenos tendo a mesma natureza”⁸⁶. Porém, “quando a analogia age verticalmente” e atravessa “planos hierarquizados de modo escalar” devemos falar em “assurreição”⁸⁷. A *assurrection* seria a “possibilidade de fazer comparações seguindo uma ordem crescente de valores”, de acordo com a “metáfora da escala ascendente”⁸⁸. O termo, “empregado originalmente na aritmética”, é tomado aqui em um sentido mais amplo, cuja semântica pode ser traduzida como *fazer elevar*⁸⁹. A analogia, que pode “seguir uma lei de proporcionalidade”, aqui “adquire um valor qualitativo”, o que “permite aproximar fenômenos separados”, mas que “estão ligados por um denominador comum” cuja “pertinência nem sempre é clara a nossos olhos”. Levando “a matéria ao espírito”, agrega Dubois, “a assurreição”, em uma acepção, “baseada também numa operação aritmética”, está de “acordo com o mecanismo escalar usado pelo platonismo”⁹⁰.

Ainda seguindo o mesmo raciocínio, podemos dizer que a assurreição, “pelos laços que estabelece de cume a cume”, demonstra “uma visão unitária do saber” na qual uma unidade luminosa se inscreve em “mensagem legível”⁹¹. Porém, essa “atração unitária” de todas as coisas, que “inspira a doutrina da *remeatio* de Ficino”, não é uma “confusão pânica e orgiástica obtida pela dispersão dos seres no todo”⁹². É sim uma “hierarquia construída segundo regras”. Ainda segundo o estudioso, não falta sarcasmo, por parte dos adeptos do aristotelismo e da escolástica, em relação a essas “operações verbais e gramaticais”, baseadas na produção da assurreição⁹³. Isso produz a necessidade de se criar “critérios de pertinência” para as analogias, por parte de preceptistas e poetas. E eis que vemos surgir uma paulatina cruzada em benefício da verossimilhança icástica, em oposição às invenções “fantásticas e melancólicas”⁹⁴. A palavra passa a limitar suas “possibilidades em nome da adequação dos signos aos referentes”, a se submeter a um elogio da “substância em detrimento do acidente” e da “generalidade contra a particularidade”⁹⁵.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 60.

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 61.

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 61.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 61.

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 61.

⁹¹ *Ibidem*, pág. 61.

⁹² *Ibidem*, pág. 61.

⁹³ *Ibidem*, pág. 62.

⁹⁴ *Ibidem*, pág. 62.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 62.

Por seu turno, Luiz Costa Lima, por meio de cotejo de poéticas e preceptivas, demonstra muito bem como já a partir do século XV começa a ser produzida a transição paulatina da assimilação do *ato* pela *potência*, ou seja, como se inicia um princípio de restrição da *mimesis* que, se antes se referia à *enargeia*, àquilo que é *possível* ser concebido e criado, passa aos poucos a tomar como matéria aquilo “que já é” e, conseqüentemente, possa ser “confundido com o verdadeiro”⁹⁶. Trata-se de uma paulatina “distorção a que foi submetido o papel da verossimilhança”, observa o ensaísta⁹⁷. Estamos numa contínua assimilação do *eikos*, a imagem que produz o simulacro, ao *necessarium*, sua capacidade de adequação empírica⁹⁸. Isso possibilita ao sábio Robortello, em sua explicação da *Poética* de Aristóteles, dizer que a “máxima propriedade do discurso genuíno é proferir aquilo que é verdade”⁹⁹. Fala a *ananké*, a necessidade, afunila-se o verossímil em sua descida do possível ao provável. Se o salto metafórico aproxima a imagem da “verdade do Um”, objeto primeiro da ciência metafísica, tal aproximação só toca a *ousía*, a essência mais superficial, a “primeira forma de que se reveste” o ser, não a sua unidade ontológica mais profunda¹⁰⁰. O jogo das semelhanças (*homoios*), regulado pela doutrina da analogia, na perspectiva aristotélica não pode ser uma via de acesso ao ser, à causa primeira, ao uno, à substância simples tomada em seu puro ato¹⁰¹. Quanto à distribuição genérica e específica dos termos, por meio de adição de diferenças formais ou específicas, bem como os jogos que a poesia executa com estes mesmos termos, não se pode dizer que nos afiancem uma frequência legítima no ser, na medida em que elevar uma espécie à condição de gênero, operação muito comum no processo da assurreição, é criar apenas uma imagem e não um modelo universal válido em sentido teórico. Num sentido de dignificação e restrição, a metáfora e a *mimesis* “se integram na *theoría* aristotélica”¹⁰². Porém, supondo a sua passagem indispensável pelo “caminho da analogia”, a metáfora “seria inadequada para a apreensão da unidade primeira do ser”, ou seja, para realizar “a ambição máxima da *Metafísica*”¹⁰³.

⁹⁶ LIMA, Costa Luiz. *O Controle do Imaginário: Razão e Imaginário no Ocidente*. São Paulo, Brasiliense, 1984. Cf. todo o Capítulo I, O Controle do Imaginário, pág. 11 e seg. Cf. especialmente “O Compromisso com a Razão”, pág. 24 e seg. Sobretudo pág. 32. Também: LIMA, Luiz Costa. “A *Mimesis* Antiga” in *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000. Pág. 31 a 44.

⁹⁷ LIMA, Luiz Costa. “A *Mimesis* Antiga” in *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000. Pág. 39. Cf. Também para o assunto que se segue: “O Campo Pré-Conceitual da *Mimesis* Antiga”, pág. 293 a 313, especialmente pág. 301 e seg.

⁹⁸ *Ibidem*, Pág. 39.

⁹⁹ ROBOTELLO. In *Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes (1548)* apud LIMA, Luiz Costa. “A *Mimesis* Antiga” in *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000. Pág. 31 a 44.

¹⁰⁰ AUBENQUE. *Le Problème de L'être chez Aristote (1962)* apud LIMA, Luiz Costa. “A *Mimesis* Antiga” in *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000. Pág. 36.

¹⁰¹ *Ibidem*, pág. 36.

¹⁰² *Ibidem*, pág. 36.

¹⁰³ *Ibidem*, pág. 37.

A necessidade não é uma imposição exterior ao discurso. Não se trata das coerções sociais e das marcas institucionais que se inscrevem na organização retórica, embora esses limites também existam. É sim apenas uma regulação interna que minimiza a elasticidade do possível em proveito daquilo que seria inevitável em termos lógicos¹⁰⁴. A suspensão da necessidade produziria o absurdo, exatamente o ponto que é muitas vezes é vilipendiado nas metáforas de Góngora¹⁰⁵. Se há o real (provável), objeto da história, e o possível é, antes de tudo, o campo do universal especulativo (metafísica), ao verossímil, como modalidade do possível, cabe a *endoxa*, o opinativo retórico, aquilo que a opinião corrente dos sábios postula como limite decoroso onde os ornamentos se desdobram sem ferir as regras da arte¹⁰⁶. Nesse sentido, a distribuição das categorias da verossimilhança pode ser pensada em quatro modos: o possível e o impossível, sendo ambos passíveis de serem pensados como verossímil e inverossímil. Se o possível verossímil é a “categoria propriamente poética” e o possível inverossímil é “inaceitável poeticamente”, o impossível verossímil pode ser aceito, mas o impossível inverossímil é, sob todos os aspectos, inaceitável¹⁰⁷. Porém, como observa Segismundo Spina, para Aristóteles ainda é “preferível a impossibilidade verossímil à possibilidade incrível”. Isso demonstra que já para Aristóteles o grau de credibilidade dos opinativos é ainda mais importante do que a sua verossimilhança interna¹⁰⁸.

Essas observações de Lima e Spina, somadas às análises de Dubois, são bastante pertinentes. Demonstram que o terreno para preceptivas como a de Lusitano já estava sendo preparado há tempos. Embora sigam algumas linhas gerais de raciocínio, podem ser demonstradas a partir da aferição de textos e preceptivas. Duplo paradoxo, dupla articulação, duplo recorte. Nascido de um golpe duplo nos andaimes da poesia e da metafísica, perpetrado em sentidos diversos. Se Aristóteles dignifica a representação, conferindo o estatuto que cabe à poesia e que ratificou seu lugar institucional ao longo de séculos, na medida em que os homens e os animais se distinguem em primeiro lugar pela capacidade de imitação, o faz operando um corte entre *mimesis* e metafísica, vedando o acesso da poesia ao primeiro motor, pois quando muito lhe cabe a *ousía*, a essência fenomênica, não a substância última dos entes. Ao caricaturar os poetas e a poesia, reunidos na figura patética de Íon, mas mantendo

¹⁰⁴ Quanto à relação entre *verossimilhança*, *necessidade* e *inevitabilidade*, conferir o estudo de Segismundo Spina: SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo, FTD, 1967. Capítulo “Regras Gerais: A Verossimilhança”, pág. 101 a 112. Especialmente pág. 103 e seg.

¹⁰⁵ SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo, FTD, 1967. Capítulo “Regras Gerais: A Verossimilhança”, pág. 103.

¹⁰⁶ Para a relação entre *real*, *possível* e *verossímil*, bem como suas correlações com a *história*, a *ciência* e a *arte*, conferir também: *Ibidem*, pág. 104 e seg.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 105.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pág. 105.

(ironicamente) o seu estatuto de *medium*, de intercessor do sopro que vem da origem, de anel imantado à cadeia de anéis da qual o canto seria a decorrência de um *entusiasmos* anterior ao poeta e que o conecta ao Deus, Platão propôs o reverso de sua própria medalha. Como observa com perspicácia Panofsky, seguindo uma máxima de Melanchton, ao vedar à arte o acesso à Ideia, a contrapelo da própria causa final dessa crença, Platão criou a primeira e mais duradoura teoria da arte, pois abriu caminho para a sua própria negação¹⁰⁹. Enigma mudo, hieróglifo, chave misteriosa, reino de signos, pacto com o obscuro, teatro do invisível, fala do mistério, a arte passa a ser tomada como meio capaz de refazer em seu bojo o percurso da Ideia pela imagem, de repropor o universal pela ação da fantasia. Atalho que leva mais longe que a estrada, este é um dos pontos que analisaremos nas *Soledades*.

¹⁰⁹ PANOFSKY, Erwin. *Idea: Contribución a la Historia de la Teoría del Arte*. Traducción de Maria Teresa Pumarega. Madrid, Cátedra, 1985. Conferir Introdução, especialmente pág. 16. También Capítulo “La Antigüedad”, pág. 18.

2. É o fim do poeta a maravilha

2.1 Entre Titãs

O que se percebe é uma constante tensão entre o princípio formalizador das instituições, por meio das marcas residuais que se apresentam nas imagens, e a produtividade poética que se dá em uma cadeia de analogias que desliza sobre a hierarquia e funde elementos distribuídos em lugares, classes, gêneros, espécies, naturezas, substâncias, tempos e valores diversos, de acordo com o famoso decálogo das categorias¹¹⁰. O motor que mobiliza o furor poético, embora seja altamente regrado pelas instituições retóricas e observe premissas éticas, desconhece as mediações e os intervalos de uma escala a outra. Sua ação é produtiva, na medida em que une, na sua performance, o que separa na atribuição de papéis políticos. Por fim, o duque repousa em um dossel augusto, cuja inicial maiúscula duplica e potencializa seu sentido e valor, na medida em que lhe confere estatuto de um atributo simples de substância e, ao mesmo tempo, produz uma honraria que o associa ao próprio imperador Augusto. Tal relação entre os princípios arcanos celestes e a investidura da *persona* do duque é notável e é um dos elementos estruturantes da própria composição da cena que se narra.

Logo em seguida, vem a atribuição do papel excelente que o nobre ocupa no regime natural e político. Tal atribuição é naturalizada por meio da criação de um dossel augusto cravado em meio a uma fonte, cuja queda de água majestosa unge o duque. Por seu turno, a mesma *persona* e o mesmo lugar (*sitiãl*) apresentam o valor nobiliárquico, político (Augusto), mas também religioso, pois é concebido como templo, que acolhe a Deidade que é devida ao nobre (I, 23-26):

lo Augusto del dosel, o de la fuente
la alta cenefa lo majestüoso
25 del sitiãl a tu Deidad debido,
¡Ô Duque esclarecido!

É importante frisar a composição desta cena. Aqui vemos nitidamente os princípios relativos à *polis* serem escalavrados e desenhados na matéria bruta da *physis*, a ordem política da *bíos* emergir da região indiferenciada da *zoé*. A inscrição do trono em um baldaquino natural tem o intuito claro de promover a união sacramental entre três instâncias nucleares no século XVII: natureza, política e teologia. Dentro de um modelo representativo, a união segue

¹¹⁰ Prancha II e III e Anexo I.

os parâmetros de uma natureza composta (afetada) de modo artificial, nas engrenagens retóricas, mas que tem como finalidade urdir em si Deus e o cosmos de maneira extensiva e intensiva. Tal naturalização do poder gera em si uma dimensão transcendente a partir da qual este mesmo poder é plasmado. Em outras palavras, a naturalização das instâncias políticas, dentro de um regime escolástico de sujeição dos súditos ao rei, forja uma imutabilidade da hierarquia. Se o corpo místico do Estado é hierárquico na distribuição de seus membros, o é devido à incursão da metáfora orgânica e, em último caso, em decorrência da naturalização de toda ordem e de todas as ordenações. O caráter paradoxal do século XVII deve ao fato de, sendo *todas* as coisas e *toda* a vida produtora de e produzida por *artifícios*, *todos* os seres vivos e *todas* as coisas se nos oferecem como *naturais*. Sendo toda a vida legalmente reconhecida da ordem da *bíos*, paradoxalmente a sua eternidade e o seu estatuto são trabalhados a partir de elementos da *zoé*. Máximo da legitimação de uma estrutura social, máximo de retenção de seus valores no seio de uma ordem autorreferente e inamovível.

Essa naturalização da ordem política é algo que pode ser notado na literatura espanhola já em caráter embrionário no século XV. Aliás, podemos até traçar uma linha de leitura desta literatura com base em dois conceitos que se complementam: o teatro do mundo e a *polis* natural. Ambos estão calcados em um recrudescimento paulatino do catolicismo, cuja acentuação em âmbito tridentino e contrarreformista pode ser entendida como uma amplificação dos recursos tópicos e retóricos da *vanitas vanitatum*, do mundo entendido como simulacro, do culto à representação, das máscaras que se sobrepõem a máscaras, e que tem no *Quixote* a o seu corolário universal.

Quanto maior a verdade transcendente de um mundo fora do mundo e de um tempo cuja única finalidade é escoar de volta para a eternidade, tanto maior a sensação de que a vida é sonho. Ambos os conceitos podem ser vistos como ênfases da concepção católica do mundo como representação imperfeita da eternidade, que repousa em Deus, e do poder como extensão da ordem natural, de acordo com uma base tomista e substancialista, que radica na categoria substância o acesso à causa interna dos entes, ao primeiro movimento, e, conseqüentemente, faz dela a categoria das categorias, em detrimento das demais¹¹¹. Desse modo, é com base na extensão hierárquica da ordem natural forjada por Deus que se compõe a ordem artificial do poder, como seu desdobramento, naturalizado e legitimado pelo concurso

¹¹¹ Prancha III.

da produção discursiva. Ambos os conceitos são flagrantes já em um dos maiores poemas da língua espanhola, as *Coplas* de Jorge Manrique¹¹²:

Que a papas y emperadores
e perlados,
assí los trata la muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

A visão homogênea e natural dos entes diante do fato natural da morte coincide com a divisão hierárquica e social dos indivíduos dentro das normas aristocráticas. Naturalizando a condição social dos membros, reforça-se o traço de distinção social que os demarca. Não adianta nos rebelarmos contra nossa condição. Diante desse imperativo que subjuga todos, papas, imperadores, prelados ou pastores de gado se anulam reciprocamente. Os papéis políticos são esvaziados, para que, por meio desse esvaziamento, fale a voz da instituição que os domestica. Nesse sentido, talvez possamos ver a morte, dentro da ética aristocrática, como um fenômeno que está muito além da realidade biológica (*bíos*) e que toca o sentido grego de natureza (*physis*), como fator complexo e pouco apreensível. Se por um lado diz que todos os indivíduos são iguais perante a sua ação, por outro apaga a potência transformadora que por ventura poderia haver neles, pois os ensina que o lugar que ocupam no corpo do Estado é tão inexorável quanto a vinda daquela que lhes tirará a vida.

Esse pensamento, típico dos cortesãos, parece sempre jogar com a ambiguidade que há entre as relações de poder e a natureza: naturalizando-as, acabam tornando-as imutáveis, já que, se são como são e se tudo o que é o é como algo doado por Deus e a ele reabsorvido¹¹³, só o são por um desígnio desse mesmo Deus. Se Ele é o autor de todas as coisas criadas, que padecem sob o império do tempo, nos resta acatar essa realidade tendo em vista que quem a quis assim o fez pelo bem. É interessante notar como essa lógica vai se solidificar intensamente nos séculos XVI e XVII, com o absolutismo monárquico, onde a Coroa assume o papel de um corpo místico e político, o qual cabe ao monarca guiar, inspirado pela divindade. Se a teologia e a política propõem os usos, a poesia corrige os abusos. Se Deus mantém a ordem, a morte serve para conter a desordem. Se o primeiro nos diz que vivemos no melhor dos mundos possíveis, a segunda ensina que, ainda que não o vejamos como tal, será

¹¹² Agradeço ao professor Mário Miguel González pela análise das *Coplas* de Manrique, efetivadas em seu curso, e que, aliadas à fortuna crítica referente ao poeta, me foram importantes para um ensaio que redigi sobre esta obra e que se encontra em meu livro *Transversal do Tempo*. Desenvolvo aqui algumas idéias deste.

¹¹³ Prancha III.

sempre inútil querer transformá-lo, pois o nosso fim, de um modo ou de outro, será o mesmo. Somos diferentes, em termos políticos, diante de Deus, e iguais, em termos naturais, diante da morte, ou seja, diante daquela que torna nossos destinos homogêneos e nos despotencializa. Aqui a *ars moriendi* poderia ter uma outra acepção e chamar-se *ars vivendi*: a arte de morrer, de selar acordos e de participar do conjunto dos valores de uma época, parece ser a base mesma da própria sobrevivência das instituições e dos indivíduos, e, portanto, inseparável de suas vidas. Por isso no século XVII, como vimos em uma passagem anterior deste estudo, os teóricos do direito irão comparar o Estado Absoluto ao corpo humano: ambos só funcionam se cada parte estiver no seu lugar, e se os súditos (os membros) trabalharem em função da cabeça (o rei)¹¹⁴.

Essa é uma das chaves de leitura da composição, não só da Dedicatória, mas de toda *Soledades*. Nesse lugar ameno, trono majestoso, o duque é ungido pela cortina (*cenefa*) da fonte que lhe atribui a própria deidade. Além de abençoado, o duque é esclarecido, porque não o é de maneira casual, nem exerce sua glória sob a força de tirania e despotismo. Seu lugar na estrutura lhe foi afiançado e é mantido por Deus e pelo pacto de sujeição dos súditos (*pactum subjectionis*)¹¹⁵, que alienam sua liberdade nele à custa do bem maior que é a paz civil, em um mundo de lobos e ímpetos bestiais (*physis*), e em uma cidade (*polis*) que se assemelha a um corpo e está sempre sendo ameaçada pelo signo da deformidade babélica. Diferente do protestantismo, o poder não é exercido pela figura do rei que tem direito divino, enviado direto de Deus para ordenar o corpo do Estado e a lei, mas sim pela livre alienação da liberdade dos súditos por meio de um pacto, que naturaliza a desigualdade, sacralizando-os e legitimando-os, ao rei e à ordem, por meio dessa alienação¹¹⁶. Aqui temos muito claros os postulados políticos das monarquias absolutas católicas, dir-se-ia que eles são expostos de maneira que chega a ser programática. Aqui temos também o retorno onomasiológico: a divindade passa pela fonte, concebida artificialmente como cortina, e esta lhe unge com o poder político. Temos a passagem dos princípios arcanos em sentido inverso, agora vindo das altas cúpulas celestes para consagrar a cotidianidade empírica e prosaica do duque de Béjar, que se banha após a caça.

¹¹⁴ Conferir notas anteriores sobre a analogia corporal.

¹¹⁵ HANSEN, João Adolfo. "Cartas de Antonio Vieira" in VIEIRA, Antonio. *Cartas do Brasil: Estado do Brasil e Estado do Maranhão e Grão Pará: 1626-1697*. Introdução e Organização João Adolfo Hansen. São Paulo, Hedra, 2003, pág. 9 a 74. Cf. pág 16.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 9 a 74. Cf. pág 16.

A conclusão da Dedicatória é muito interessante e assinala alguns dos princípios básicos do poema. Após ter descansado e entregue seus membros ao repouso, abrandando nas ondas a sua fadiga ardente (I, 27-28):

templa en sus ondas tu fadiga ardiente,
y entregados tus miembros al reposo

Cabe ao duque abandonar-se à grama (*césped*). Esta de tal modo o envolve que é como se o estivesse vestindo (*no desnudo*). Porém, nesse fechamento, são retomados o propósito político (eficaz) do poema e a doutrina poética (estilo) sobre a qual tal obra se edifica e que foram anunciados já no primeiro verso. Dispõem-se em uma sequência que, à primeira vista, não passa de exercício de panegírico (I, 30-37):

30 déjate un rato hallar del pie acertado
 que sus errantes pasos ha votado
 a la Rëal cadena de tu escudo.
 Honre süave, generoso nudo,
 Libertad de Fortuna perseguida;

35 que a tu piedad Euterpe agradecida,
 su canoro dará dulce instrumento,
 cuando la Fama no su trompa al viento.

Góngora pede ao duque, depois de tal descanso, que se deixe tomar um instante (*rato*) pelos passos errantes que foram dedicados à cadeia Real de seu escudo. Temos aqui uma aliança entre o *otium* virtuoso, porque guerreiro, posterior à caça, com o descanso das *litterae*, que lhe são oferecidas¹¹⁷. Temos aqui uma dança de correlatos bimembres. Os passos errantes são os do duque, os de sua caça. Nesse momento de descanso, o poeta pede que os *errantes passos*, os passos (pés) do andamento do poema, sejam aceitos pelo duque. Errantes porque escritos em estilo asiático e peregrino, mas também porque narram a aventura peregrina de um jovem que, arrojado ao mar, desprezado pelo amor, salva-se do naufrágio ao dar às costas das ilhas *Soledades*. Ambos os passos, do poema e do peregrino, são dedicados ao duque. Porém, os passos dados pelos pés dos versos, também são anéis, devotados ao seu escudo e ciosos de serem dignos de merecer a sua inscrição na cadeia Real de sua empresa política, da família dos López de Zúñiga Sotomayor. Diz-se que os versos são errantes no

¹¹⁷ CÁRDENAS, Jesús Ponce. *Op. cit.* pág. 49.

estilo e que sua matéria é errante pela sua invenção (o peregrino), mas aspira-se à incorporação institucional, à ordem política, ao pertencimento ao corpo místico da Coroa, como um de seus anéis nobiliárquicos. Três são os passos: duque, verso, peregrino. Dois os sentidos dos termos peregrinos que se bifurcam em quatro: como continuidade dos passos (discretos) do duque em repouso são oferecidos os passos (errantes) do peregrino do poema, assim como à nobreza da investidura real de seu escudo os versos (anéis) humildemente se oferecem, bem como o próprio poeta, cultor da discrição, pede permissão para, com as suas *Soledades* (peregrinas e errantes), ser acolhido no seio das ordenações, operação que assimilaria o desvio do estilo à norma institucional.

Arrojado pelos desmandos do amor, o peregrino encontra a paz civil da ilha exemplar. Excêntrico no estilo asiático, na produção da agudeza, o poeta pede acolhimento (paz) na ordem política, engastado finalmente no corpo místico do Estado. Ilha como acolhimento do peregrino, corte como acolhimento do poeta. Um peregrino discreto em seus acidentes, outro discreto pela obra peregrina que compôs. Esse nó generoso (verso) que pede para ser inscrito na empresa do duque tem um fito, demonstrado por um vocativo do poeta. Ele deve honrar tal inscrição. E como o faz? Demonstrando que, para o duque, a Liberdade é perseguida pela Fortuna. Mais um paradoxo, mais uma bifurcação. Pois se a liberdade é afiançada pelo livre-arbítrio e a Fortuna (acaso) é tudo aquilo que sucede às criaturas a partir de motivações transcendentais, independente de sua livre iniciativa, a condição do duque altera esse estatuto. Livre por submissão à Fortuna, em última instância doada por Deus, livre por se subjugar ao destino, livre por renúncia às contingências materiais e por entrega à ação ocasional que age em seu benefício. Seu lugar político, afiançado por Deus, faz dele uma exceção. Ele está, como é postulado em todo regime de soberania seiscentista, *simultaneamente* dentro e fora da ordem institucional¹¹⁸. Ungido, não se submete aos acidentes da Fortuna, mas tem sim seu destino e liberdade igualmente moldados por ela em seu benefício, o que consuma o pacto de submissão do nobre a Deus. Se os súditos se alienam no monarca para que sua privação individual se transforme em liberdade coletiva, domesticado o corpo bestial do reino, o nobre se aliena em Deus, para que este faça liberdade e fortuna coincidirem no destino que o escolheu.

Porém, um dos pontos mais importantes dessa passagem vem a seguir (35-37):

35 que a tu piedad Euterpe agradecida,

¹¹⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. "O Paradoxo da Soberania" in *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002, pág. 23 e seg.

su canoro dará dulce instrumento,
cuando la Fama no su trompa al viento.

A piedade do duque em acolher os versos (a obra) em sua empresa (escudo) terá como recompensa aquilo que a poesia, em um estatuto monárquico, pode oferecer para legitimar essa cadeia jurídica e a própria posição do duque no seio dos princípios arcanos. Agradecida desta piedade, Euterpe, a doce musa que inspira a poesia pastoril, musa dos instrumentos suaves, como a flauta de bambu (*zampoña*), dará notícias do duque às épocas vindouras, quando a Fama, a musa da poesia épica, provavelmente devido à inveja que nutre de tal altitude angariada pelo duque, cale sua trompa¹¹⁹. Aqui temos a nítida e, pode-se dizer, prevista mescla de dois registros genéricos. Quando a Fama, com sua trompa altissonante, invejosa de tal altivez, calar as glórias do duque que são frisadas na modelagem épica dos versos, Euterpe acionará seu doce instrumento, soprado pelos versos das mesmas *Soledades* na matéria pastoril que a anima.

Duplo recorte genérico, dupla articulação da invenção poética, nítida e programaticamente externada na porta de entrada do poema. O gênero é misto, não por deficiência do juízo, não por inépcia da arte, não por desequilíbrio descontrolado do engenho, promovido pelo furor e a loucura, mas porque assim pode a sua ação política se consumir com maior altitude e em maior abrangência. Por outro lado, essa *recusatio* épica que as *Soledades* empreendem é bebida em fontes poéticas e retóricas neotéricas e alexandrinas, e está em sintonia com os novos valores que o gênero epidítico assume no século XVII¹²⁰. Como sabemos, um dos elementos centrais da poesia alexandrina é uma crítica à épica, que se efetiva sobretudo com Calímaco. Tal crítica se dá muitas vezes mediante a composição do *epilio* (επιλλιον), que é um poema que contém todos os procedimentos da épica, mas é de curta extensão¹²¹.

A *Fábula de Polifemo y Galatea*, por exemplo, pode ser lida toda em uma chave de *epilio*, na medida em que é uma fábula mitológica de investidura épica, em oitavas reais, mas de proporções bem menores do que as exigidas por esse gênero¹²². Também as *Soledades* podem ser lidas nesse diapasão dos poetas neotéricos e dos retores alexandrinos, como épica

¹¹⁹ A hipótese da Fama calar por inveja da magnanimidade do duque é lançada por Salcedo Coronel: Cf. CORONEL, Antonio García Salcedo. *Obras de Don Luis de Góngora y Argote Comentadas por don Antonio García Salcedo Coronel*. Edição fac-símile da Seção de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade, 1636, Tomo II, edição comentada passo a passo das *Soledades*. John Beverley também o cita: Cf. BEVERLEY, John in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Cátedra, 1998. Pág. 73, nota 37.

¹²⁰ CÁRDENAS, Jesús Ponce. *Op. cit.* pág. 49.

¹²¹ CÁRDENAS, Jesús Ponce. *Op. cit.* pág. 63 e seg.

¹²² Conferir o Capítulo V da obra de Cárdenas que analisa a *Fábula: Ibidem*, 63 e seg.

curta, *epilio*, e, em virtude disso, como mescla genérica de pastoril na extensão e épico na fatura e no registro de tom. Quanto à Dedicatória, está ligada às preceptivas do retor Menandro e ao gênero *basilikòs lógos*, o discurso imperial, e a suas reflexões que oferecem aportes a como um orador (poeta) deve proceder para compor um panegírico, reflexões estas que moldam a sua composição¹²³. É nessa condição que temos o revestimento da *persona* do duque. E é nessa construção retórica que ele é louvado não só na ação majestosa, em suas insígnias, na guerra e no poderio contra os Titãs, mas também no recolhimento ameno, no *locus amoenus* agudo onde sua *persona* exercita os proveitos de sua dignidade¹²⁴.

O gênero misto, portanto, vem previsto logo na Dedicatória, o que nos desautoriza a supor que ele seja fruto de qualquer desgoverno da *ars* de dom Luis. Isso também retifica uma série de leituras ulteriores, que se mostram equivocadas ao patentear a obscuridade do poeta como nascida de uma inépcia e do excessivo de sua natureza desregrada. Do mesmo modo, a mescla de gêneros nasce de um solo histórico e tem uma função política bastante específica. Como sabemos, o teatro popular de Lope de Vega, equacionado nos princípios retóricos da tragicomédia, tinha como um de seus objetivos traçar uma aliança entre a corte e o povo, em um processo de inclusão eficiente e interessada deste último nos domínios representativos daquela¹²⁵. A supressão deste hiato amansa as feras, domestica os infelizes, apazigua ânimos, envolve-os no corpo místico do Estado para evitar ruídos no seu funcionamento e indisposições na saúde de seus membros. Não à toa que Lope foi um dos primeiros dramaturgos a conferir *honor*, honra, a qualidade mais sutil e mais valiosa das sociedades monárquicas, a pessoas simples e a camponeses. Como dramaturgo oficial da Corte de Madrid, a razão de seus atos e o fim de seus artifícios era pensado da cabeça em direção aos membros, não o contrário. Embora a ação, tal e qual, possa abrir desvãos, rever posturas, arejar a hierarquia, nunca pode ser pensada em termos românticos como ação desinteressada.

2.2 Touro celeste

Entretanto, é na belíssima abertura das *Soledades* que podemos colher os frutos mais agudos desse engenho. Goste-se ou não da poesia de Góngora, sejam detratores ou defensores, em alguns pontos todos se anulam mutuamente sob o impacto da luminosidade

¹²³ *Ibidem*, pág. 49.

¹²⁴ Sobre a composição aguda do *locus amoenus* na poesia de Góngora, notadamente na *Fábula de Polifemo y Galatea*, conferir o já mencionado estudo de Cássio Borges: BORGES, Cássio. *O Agudo Lugar Ameno: Retórica e Agudeza na Composição do Cenário Bucólico da Fábula de Polifemo y Galatea de Góngora*. Dissertação de Mestrado de Mestrado, Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, 2002. Orientador Acir Pécora.

¹²⁵ VEGA, Lope de. "Arte Nuevo de Hacer Comedias" in *Selecciones de Obras de Lope de Vega*. Bilbao, Ediciones Moreton, s/d. Pág. 371 a 380.

radiante que o poeta sacou das trevas. Trata-se, sem dúvida, de uma das aberturas mais bem achadas da poesia ocidental. Leiamo-la de uma só vez para depois a decompor, passo a passo, para melhor fruir a sua fatura e sermos melhor arrebatados pela sua beleza, posto que o juízo crítico não anula a poesia, mas sim, pelo contrário, nos ensina a amá-la mais verdadeiramente (I, 1-14):

1 Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa
 (media luna las armas de su frente,
 y el Sol todos los rayos de su pelo),
 5 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas,
 cuando al que ministrar podía la copa
 a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
 náufrago, y desdeñado sobre ausente,
 10 lagrimosas de amor dulces querellas
 da al mar; que condolido,
 fué a las ondas, fué al viento
 el mísero gemido,
 segundo de Arión dulce instrumento.

Nessa abertura Góngora esboça o que podemos chamar de um hieróglifo celeste. Era do ano a estação florida, a primavera, que se inicia no mês de abril, quando o sol entra na constelação de Touro¹²⁶. Basta esse pequeno lampejo para que no verso seguinte a inteligência do poeta nos conduza ao Touro mitológico. Ele é um falso ladrão (*mentido robador*) porque na verdade é o próprio Júpiter disfarçado para poder raptar a deusa Europa. Mas Góngora não o declara logo de saída. Interpõe entre o sujeito manifesto (Touro) e sua designação metafórica (Júpiter) uma descrição do animal. As armas de sua frente, seus chifres, são a lua minguante, situada a meia luz, na aurora, quando o sol ainda não despontou e ainda restam resquícios noturnos. Já todos os raios de seus pelos são o Sol, transformando assim cada minúsculo filamento solar em um dos pelos da compleição taurina e a própria substância astral, composta pelas estrelas da constelação que leva o nome do animal, em seu corpo. Porém, a metáfora expandida vai mais além. O animal é a honra luzente do céu, ou

¹²⁶ BEVERLEY, John in GÓNGORA, Luis de. *Op. cit.* Cf. Nota da página 75.

seja, é ele que dignifica a *harmonia coelestiae* com sua luminosidade. A um só tempo, pasce estrelas, no campo de safira do céu.

Aqui é preciso meditar um momento sobre esta imagem. Dámaso Alonso dedica um estudo notável à temporalidade das *Soledades*, mais especificamente à análise das imagens construídas nessa abertura¹²⁷. Segue os passos de um estudo de Leo Spitzer, também sobre o assunto. Alonso compara essa passagem a uma do *Canzoniere* de Petrarca¹²⁸:

Quando'l pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna
cade virtù dall'infammate corna
che veste il mondo di novel colore

Também lembra-nos que os comentadores do século XVII geralmente assinalavam um trecho dos *Lusíadas* (II, 72) como fonte direta de Góngora¹²⁹:

Era no tempo alegre quando entraba
no roubador de Europa a luz febea,
quando um e o outro corno lhe aqueataba

Como assinala Alonso, a semelhança entre o mentido roubador de Europa de Góngora e este verso de Camões é muito evidente¹³⁰. O começo com o verbo ser no passado também reforça a proximidade¹³¹. Góngora era um admirador confesso de Camões e um de seus primeiros poemas de que temos notícia, uma canção toda rimada em esdrúxulos, de 1585, é uma homenagem à tradução dos *Lusíadas* para o latim. Tais informações podem dar suporte à hipótese de que esses versos de abertura das *Soledades* sejam uma imitação direta do grande poeta português. Mas não só dele. Alonso faz ainda remissão a outras fontes e poetas que glosaram o tema de modo semelhante, entre os quais Barahona de Soto e Lope de Salinas, em um poema das *Flores* de Pedro de Espinosa¹³². A partir do artigo de Leo Spitzer, também aventa algumas descrições gráficas possíveis desse Touro¹³³. Chega a anexar a seu estudo duas gravuras extraídas da obra *Vranometria* de Johannes Bayer, impressa em

¹²⁷ ALONSO, Dámaso. "Góngora y el Toro Celeste: las Constelaciones y la Designación del Tiempo del Año em la Poesía Gongorina" in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1982. Vol VI, pág. 289 a 301.

¹²⁸ *Ibidem*, pág. 292.

¹²⁹ *Ibidem*, pág. 292.

¹³⁰ *Ibidem*, pág. 292.

¹³¹ *Ibidem*, pág. 292.

¹³² *Ibidem*, pág. 293 a 296.

¹³³ *Ibidem*, pág. 298 e seg.

Augsburgo, em 1603¹³⁴. Ambos os grandes críticos chamam a atenção principalmente para os aspectos estilísticos de tal imagem taurina que as *Soledades* nos oferecem. Sem minimizar o valor de sua leitura, acreditamos, porém, que ela acaba se atendo muito à imagem convencional do touro celeste. Acreditamos também que podemos perscrutar outra abordagem e outro desenho dessa figura taurina, analisando-a com base nas filigranas de seus modos predicamentais¹³⁵. Para tanto, recorramos a seus elementos lógicos e retóricos, poéticos e metafísicos.

A matéria celeste, o éter que banha todos os elementos, é circunscrito pela constelação de Touro, e assim há a sua definição, seu princípio de individuação, a partir da aplicação de uma diferença específica que individua o animal em meio à cadeia amorfa do cosmos e o esculpe por meio da delimitação de sua matéria¹³⁶. A carne do Touro é o próprio éter, na medida em que é composta de sua diafaneidade, moldada pela cadeia estelar, sua causa formal. Por seu turno, o Touro pasce as estrelas no campo de safira do céu. Se concebermos assim, o espelhamento produz um movimento circular, autofágico, que é de complexa apreensão e transborda a concepção puramente taurina do ícone constelar. Pois se o touro da terra está no campo e pasce a grama, o Touro do céu está no campo (céu) e pasce estrelas (grama). As estrelas que ele come são feitas da mesma natureza do Sol, estrela maior que irradia a sua presença e, importante frisar essa equivalência, é os seus pelos. A série se desdobra em uma circulação devoradora onde as delimitações formais de gênero e espécie e as diferenças formais e específicas que se lhes apõem são embaralhadas e às vezes mesmo suspensas¹³⁷. A série de estrelas faculta a delimitação do Touro, sua causa formal e, portanto, a atualização do ato (céu) em sua potência taurina, dado que se trata de um ente composto de matéria e forma, de ato e potência¹³⁸. As estrelas também são, por seu turno, da mesma matéria do Sol, que irradia os seus pelos. O silogismo propõe à percepção que, ao comê-las, ele come não só o princípio de sua individuação, mas também os acidentes atribuíveis à sua essência¹³⁹.

Com relação aos deslocamentos proposicionais, há alguns interessantes. Em termos lógicos e metafísicos, sabemos que a escala dos predicamentos é composta de três grandes grupos¹⁴⁰. O sujeito, sempre pensado como substância, porque esta é o grau zero do ser,

¹³⁴ *Ibidem*, pág. 300.

¹³⁵ Anexo II.

¹³⁶ Sobre os modos de individuação: Prancha I, IV, V e VII.

¹³⁷ Sobre as relações entre *matéria, forma e diferença* no processo de individuação: Prancha I, IV, V e VII.

¹³⁸ Prancha III.

¹³⁹ Prancha III.

¹⁴⁰ Anexo II.

aquela instância da qual nada se predica. Em outras palavras, a substância (sujeito) doa existência para receber predicados, mas não pode, enquanto substância, predicar nada¹⁴¹. Aquilo que inere ao sujeito intrinsecamente, como causa interna¹⁴². E aquilo que adere ao sujeito, como causa externa, para lembrar a famosa distinção aristotélica das causalidades¹⁴³. A aderência externa pode se dar de modo relativo ou absoluto, sendo este último correspondente à quantidade, segundo a matéria, e à qualidade, segundo a forma¹⁴⁴. Já o modo relativo recai sobre a categoria *relação*¹⁴⁵. Quanto à aderência externa, ela pode se dar de duas maneiras: como algo fora do sujeito ou como algo do sujeito¹⁴⁶. E nessas duas modalidades se distribuem e se revezam todas as demais categorias: ação, estado, posição, lugar, tempo, hábito¹⁴⁷.

Ora, o que é interessante flagrar na abertura das *Soledades* é uma espécie de dilatação dessas zonas proposicionais. Mais do que uma grafia taurina, o que se esboça em uma análise desse teor é uma isomorfia entre matéria celeste e forma taurina. Esse princípio isomórfico se dá mediante um jogo das proposições, sobretudo aquelas concernentes à aderência externa implicada na forma, cujo corolário é a categoria *qualidade*. Porque ela é quem embaralha as matérias sob a investitura sempre proteica de uma forma que as molda em seu interior em novas aparências. Assim a grama pode ser estrela, porque o céu é campo. A matéria celeste pode ser a matéria taurina, porque a lua é seus cornos e os raios do sol, seus pelos. Ele pode comer estrelas sendo seus pelos a irradiação de uma estrela. Pensando nessa proliferação de imagens, podemos entender esse pequeno trecho, pequeno, porém, cheio de possibilidades de efeitos, como um atestado, logo no início das *Soledades*, de três princípios de composição que acreditamos nucleares: a formalização, o hilemorfismo e a mencionada assurreição.

A formalização é um meio pelo qual se apaga a delimitação da matéria, que define a essência do indivíduo em relação à espécie, ou seja, onde se borra a diferença específica que define tal matéria como privativa de tal ente¹⁴⁸. As relações passam a se dar no nível da matéria não-delimitada, ou seja, na relação entre gênero e espécie, não mais entre espécie e indivíduo¹⁴⁹. Uma das consequências dessa operação é aquilo que os críticos definem, na

¹⁴¹ Anexo II.

¹⁴² Anexo II.

¹⁴³ Anexo II.

¹⁴⁴ Anexo II.

¹⁴⁵ Anexo II.

¹⁴⁶ Anexo II.

¹⁴⁷ À escolha dos termos de dom Odilão Moura, preferimos *estado* a *passividade* e *tempo* a *quando*, apenas por motivos de coesão interna da terminologia. Cf. Anexo II

¹⁴⁸ Prancha I e IV.

¹⁴⁹ Prancha I e IV.

poesia de Góngora e de outros poetas seiscentistas, como léxico homogêneo: uma mesma forma serve para muitas matérias e as capta em uma cadeia que não cessa de proliferar (I, 243-250):

Otra con ella montaraz zagala
 juntaba el cristal líquido al humano
 245 por la arcaduz bello de una mano
 que al uno menosprecia, al otro iguala.
 Del verde margen otra las mejores
 rosas traslada y lilios al cabello,
 o por lo matizado o por lo bello,
 250 si Aurora no con rayos, Sol con flores.

Uma das serranas se junta a um grupo delas que à beira de um riacho banham o marfim de seus membros claros. Assim ela une o cristal líquido (água) ao humano (rosto), pelo duto belo (*arcaduz bello*) que sua mão compõe¹⁵⁰. Este duto iguala em beleza o cristal do seu rosto, mas menospreza o cristal da água, menosprezado porque subjugado, vencido enfim pela sua mão para que lhe pudesse banhar a face¹⁵¹. Uma leitura possível também pode dizer que a serrana menospreza o cristal (olho) do peregrino que a mira neste instante e, por sua vez, seu rosto se iguala em beleza ao cristal líquido do arroio, ao qual se une. O cristal é olho, espelho, água, membro, rosto. Também a palavra *leño*, na abertura do poema, pode designar tanto *árvore*, quanto *navio* ou *pedaço de madeira*. Eleva-se uma espécie que reúne em si diversos indivíduos específicos à condição de gênero e aplica-se uma *amplificatio* que a transforma em uma forma arquetípica: Cristal. Nesse sentido, e em um contexto seiscentista, tal Cristal funciona como arquétipo, se entendermos este como o conceito que paira na mente do artista antes de sua última perfeição, ou seja, antes de sua exteriorização. Corresponde a uma metáfora de segundo grau, a uma metáfora da metáfora, porque indica uma realidade que não é específica, mas genérica, e que não é material, mas compõe sim o princípio espiritual do *conceito* instilado em sua mente por Deus, o desenho interno que o transforma em *medium* da cadeia de homologias que assimila a *mimesis* à metafísica¹⁵².

Esse aspecto da homogeneidade semântica nas letras seiscentistas e na poesia de Góngora em específico nos abre para uma questão interessante, nodal para este estudo, que

¹⁵⁰ BEVERLEY, John in GÓNGORA, Luis de. *Ibidem*, pág. 86.

¹⁵¹ ALONSO, Dámaso. “Versión em Prosa” in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Alianza, 1982, pág. 117.

¹⁵² Para esse sentido específico de arquétipo conferir: HANSEN, João Adolfo. “*Ut Pictura Poesis* e Verossimilhança na Doutrina do *Conceito* no Século XVII” in *Para Segismundo Spina: Língua, Filologia e Literatura*. São Paulo, Edusp/FAPESP/Iluminuras, 1995, pág. 203. Sobre o conceito espiritual como *medium* conferir página 201.

diz respeito à articulação entre poesia e loucura. Como nos diz Michel Foucault em sua obra-prima, ao analisar o *Quixote*, o signo, quando desligado da doutrina das similitudes e da imanência de sua fabricação universal, se aliena na analogia¹⁵³. Não mais compõe o seu corpo unitivo, a sua matéria plástica, a sua osmose, mas passa sim a *representar* a unidade do mundo¹⁵⁴. Pela primeira vez temos um pensamento de fora¹⁵⁵. A linguagem, paradoxalmente, para cumprir o máximo de sua interiorização precisa expulsar o sujeito do seu recinto ôptico. Em um movimento duplo, ao sair de si mesma redescobre o seu ser¹⁵⁶. O ser da linguagem passa a ser proporcional ao eclipse do sujeito que fala nela¹⁵⁷. Esse processo começa no século XVII, na medida em que, em linhas gerais, vemos ser delineada aí uma *epistémê* na qual já não há participação unívoca entre o ser e a linguagem, entre a vida e o sentido, entre signo e mundo e entre este e Deus¹⁵⁸.

Essa tônica pode ser entendida como um deslocamento do signo operado na passagem do século XVI para o XVII. O sujeito torna-se um jogador que procede desregradamente em seus jogos entre o Mesmo e o Outro¹⁵⁹. O elmo de Mambrino é uma bacia de barbeiro, os moinhos são gigantes, o rebanho de ovelhas é o exército que luta contra Amadis, a camponesa é Dulcineia transformada pelos Encantadores, o macaco de metal é dom Clavijo e o cavalo de pau de fato voou pelo céu com Quixote em seu dorso, como se fosse o Clavileño, porque *de fato* era o Clavileño. A atribuição das categorias e os princípios de predicação anulam a potência da Diferença e só veem proliferação de semelhanças em todo lugar e em toda a parte¹⁶⁰. A diferença ontológica e as diferenças lógicas que distribuem os entes criados nos seus respectivos reinos são alternadas e altercadas com uma espécie de uniformidade tópica extensiva¹⁶¹. A unidade imanente do mundo é textualmente pensada como correlata da esfera da representação. A letra antecede a coisa, o signo modela o real e, ao mesmo tempo, com ele não coincide, porque sofreu uma fratura, vive uma disjunção. A um só tempo dentro e fora da esfera da representação, as meninas são captadas na rede das semelhanças, mas ao mesmo tempo separadas pelo olhar que se lança para o espelho e que

¹⁵³ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1995. Todo Capítulo III, Representar, pág. 61 e seg. Especialmente pág. 64.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pág. 64.

¹⁵⁵ Conferir o livro *O Pensamento do Exterior*, que pode ser entendido como um complemento de *As Palavras e as Coisas* e sinaliza aspectos seminais do pensamento de Foucault: FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. São Paulo, Princípio, 1990, pág. 14.

¹⁵⁶ FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. São Paulo, Princípio, 1990, pág. 20.

¹⁵⁷ Conferir: FOUCAULT, Michel. "Minto, Falo" in *O Pensamento do Exterior*. São Paulo, Princípio, 1990, pág. 9 e seg.

¹⁵⁸ Anexo V.

¹⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1995. Capítulo III, Representar, pág. 64.

¹⁶⁰ Prancha VIII.

¹⁶¹ Prancha VIII.

nos transforma em fantasmas. Vê-se a semelhança do mundo, pinta-se o fantasma da analogia esvaziada.

Esse face-a-face da poesia com a loucura, embora segundo Foucault não esteja mais no terreno do “velho tema platônico do delírio inspirado”, necessita dele como ingrediente indispensável para a consumação da loucura poética, nos termos do furor e do engenho¹⁶². Trata-se, segundo o filósofo, de uma “nova experiência da linguagem”¹⁶³. Enquanto o louco “garante a função do homossemantismo” ao reunir todos os signos e ao preenchê-los com “uma semelhança que não cessa de proliferar”, o poeta “garante a função inversa”, que radica no “papel alegórico”¹⁶⁴. Enquanto o poeta “faz chegar a similitude até os signos que a dizem” o louco “carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los”¹⁶⁵. O primeiro ausculta as semelhanças por baixo da diferença e as cristaliza no discurso por meio da alegoria. O segundo apaga todas as diferenças e, a despeito ou até contra elas, projeta o império universal do Mesmo, que transborda por todas as regiões e não observa os princípios materiais da individuação ou as contingências formais das coisas¹⁶⁶.

Essa análise de Foucault é importantíssima e assinala algo de central no nosso estudo. Porque é justamente nesse intervalo entre poesia e loucura, de acordo com seus efeitos e procedimentos referentes à alegoria e ao homossemantismo, respectivamente, que podemos ler a poesia de Góngora. Se a loucura se irmana com a fúria, aristotelicamente entendida como dom natural do melancólico que excele em diversos campos da atividade humana, e se, no caso da poesia, o furor move o engenho em busca da maravilha, achada pela natureza robusta que sopra a fantasia, produz as agudezas, desloca os lugares tópicos e emancipa a elocução sob a força da *amplificatio*, tal processo, nas *Soledades*, chega ao limite de extravasar o procedimento alegórico que lhe é conveniente. Não quer apenas sinalizar as semelhanças sob a pele dos signos e achar as recorrências no texto cifrado do mundo. Quer sim chegar ao princípio homossemântico que desfaz as fronteiras entre as atribuições e os sujeitos meramente discursivos que as recebem. Todas as singularidades se dissolvem sob o domínio arquetípico do Mesmo, que faz ecoar a Identidade ao apagar todas as diferenças específicas e elevar todas as relações sígnicas à esfera pura do gênero. O louco troca o texto pelo mundo, se aliena na analogia, porque, paradoxalmente, passa a vê-la de fora sem, no entanto, conceber nada fora dela. O poeta escava o “parentesco subterrâneo das coisas” e nos lembra da

¹⁶² *Ibidem*, pág. 64.

¹⁶³ *Ibidem*, pág. 64.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pág. 64.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pág. 64.

¹⁶⁶ Pranchas I, IV, V, VII.

cintilação das palavras sob a pele de uma semelhança universal¹⁶⁷. Ambos estão em dois extremos opostos, mas totalmente próximos “em sua simetria”¹⁶⁸.

No caso dos mencionados versos da abertura, unem-se sob o arquétipo do Touro indivíduos e espécies de procedência e matéria várias: lua, sol, estrelas, grama, céu, safira, pelos. O transporte metafórico é agudo porque, a partir de um princípio analógico acentuado, assimila esses elementos à Identidade absoluta que possibilita a própria comparação dos termos comparados. Essa operação só é possível graças à elocução emancipada. Porque se o *decorum* entre a *res* retórica e a elocução é revisto e o poeta é partícipe da cisão entre cor (elocução) e desenho (invenção), a sua pintura verbal vai tender a se aproximar cada vez mais da ideia mental (arquétipo) do objeto que se instilou em sua mente do que de sua ocorrência empírica. Temos aqui um hiato entre as palavras e as coisas. Esse vão atenua, praticamente apaga a função delimitadora da matéria e das diferenças específicas que se lhes apõem no processo de individuação, ou seja, do indivíduo em relação à espécie, e acentua a matéria não-delimitada, relativa à diferença formal que distingue a espécie do gênero, com primazia para este último¹⁶⁹.

Elocução livre, que se atém às razões genéricas e aos dados prototípicos dispersos na produção letrada, o peregrino não é forjado a partir de ocorrências empíricas, mas sim a partir de modelos tipológicos e retóricos. Assim também o enredo das *Soledades* não guarda nenhuma conexão positiva com uma pretensa realidade que lhe seja exterior, já que a sua raiz histórica é a sua própria existência, a aplicação tópica de seus motivos e a eficácia de seus efeitos. Não pode, portanto, ser lida em chave sociológica como fruto da alienação social¹⁷⁰, pois os próprios princípios positivos que equacionam tal recorte, baseado em um espelhamento entre poesia e sociedade, dimensão esta exteriorizada artificialmente das marcas retóricas e das inscrições institucionais presentes nas *Soledades* é incompatível com o teor tipológico programático das mesmas que, assim, silenciosamente, fazem ruir o edifício crítico que as quer domesticar.

Nesse processo, o hilemorfismo, como foi tematizado pelos platônicos e em especial por Avicembron, age na própria trama das imagens. O céu, substância separada dos corpos e forma que tende à pureza elementar porque é um dos signos maiores de Deus em uma

¹⁶⁷ *Ibidem*, pág. 64.

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 64.

¹⁶⁹ Prancha I e IV

¹⁷⁰ John Beverley defende a tese de que as *Soledades* seriam portadoras de uma “modernidade obsoleta”, e lê sua fatura culta como uma reação aos princípios de laicização advindos do capitalismo incipiente e com os primeiros passos da ascensão burguesa. Tal leitura se encontra dispersa em toda a sua introdução: BEVERLEY, John in Góngora, Luis de. “Introducción” in *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989, pág. 17 a 61. Cf. Principalmente o capítulo “Góngora y España”, pág. 18 e seg.

concepção hierárquica escalar, aqui se funde ao corpo taurino, ganha matéria e espessura. Se todas as coisas do universo são feitas de matéria e forma, põe-se em cheque as substâncias simples e as formas puras separadas do corpo¹⁷¹. Devido aos motivos que expusemos, não se trata de um touro que migra em direção ao céu, não se trata apenas da constelação de touro, não se trata apenas de um diagrama celeste, tal como o definiram Alonso e Spitzer. Trata-se sim de um desmanche dos limites da matéria, que se dissipa e transborda os seus limites ônticos pelo concurso da forma que, ao se amplificar, abraça todas as ocorrências materiais em si¹⁷². A quididade se dilui, porque o modo proposicional se distancia do modo real e o jogo inusitado das categorias emancipa a elocução¹⁷³.

Por fim, temos a assurreição. Ao ligar planos tópicos e institucionais distantes por meio da agudeza e de uma homologia radical, a poesia opera uma isomorfia também entre os planos hierárquicos da distribuição ôntica dos entes e da relação ontológica de seus atributos¹⁷⁴. O que vem implicado nesse processo é algo mais delicado, porque acreditamos que ora ou outra ele pode ferir a disposição institucional dos princípios arcanos naturais, políticos e teológicos. Homologias como essas podem ser lidas em contexto seiscentista como fruto da *hybris*, em sentido muito afinado àquele que vimos da tradição hermética, descrita com perfeição no *Corpus Hermeticum*. A inflação desmesurada do poeta produz um parto agudo em sua mente que não respeita a mensura retórica da *concinntitas* (proporção) e a mesura ética e decorosa da razão estoica, da moderação, da contenção das paixões, do termo médio e da *media res* virtuosa que regra o corpo místico do reino e mantém a *polis* tranquila sob os auspícios vigilantes da *physis* que os neutraliza. A bile oscila entre quente e frio pela ação do vento e não encontra o prumo, o *mésos* aristotélico, indispensável ao sucesso do governo e à saúde do Estado. Todo esse processo é decorrente da ativação do furor que, ao mover furiosamente o engenho, leva a fantasia a paragens inauditas e lega-nos a maravilha.

Logo em seguida a essa descrição taurina nos termos do *ut pictura poesis*, somos surpreendidos pela equação metafórica e enfim flagramos Júpiter. Mas a correlação de Júpiter com a constelação de Touro obedece ainda outra mediação. Porque o poema refere o deus por meio do rapaz que é seu servo, chamado Ganimedes, conhecido, sobretudo, por causa de sua beleza. Até aqui o personagem do poema continuava suspenso. Não sabíamos de quem o poema estava tratando em sua série de hipérbatos. Mas temos a primeira enunciação. Trata-se de um naufrago, que só pela alusão sabemos ser um jovem, já que, devido à sua beleza e

¹⁷¹ Prancha III, VI, VIII.

¹⁷² Anexo I.

¹⁷³ Anexo I e II e Prancha VIII.

¹⁷⁴ Anexo I.

caráter (*ethos*), poderia ministrar as taças a Júpiter, tal como o faz Ganimedes, o jovem do monte Ida outrora raptado pelo deus disfarçado de águia, tamanha a semelhança que ambos mantêm. A similitude do náufrago peregrino com o jovem Ganimedes é o que correlaciona a metáfora do Touro celeste com Júpiter, no famoso mito do rapto de Europa por este último. Mais adiante, sabemos que esse náufrago foi desdenho pela ausente, ou seja, por aquela que ama. Condoído desse amor frustrado, lançou ao mar gemidos e lágrimas. Elas soam como o doce instrumento de Arión, músico da estirpe de Orfeu, filho de Polifemo, que ficou famoso e rico por conta de sua graça lírica. Voltando à sua ilha de barco foi capturado e arrojado ao mar pelos tripulantes que queriam se apoderar de sua fortuna. Arión é invocado aqui por uma razão que se elucida logo nos versos seguintes (I, 15-35):

Del siempre en la montaña opuesto pino
 al enemigo Noto,
 piadoso miembro roto,
 breve tabla Delfín no fué pequeño
 al inconsiderado peregrino,
 20 que a una Libia de ondas su camino
 fió, y su vida a un leño.
 Del Océano pues antes sorbido,
 y luego vomitado
 no lejos de un escollo coronado
 25 de secos juncos, de calientes plumas,
 alga todo y espumas,
 halló hospitalidad donde halló nido
 de Júpiter el ave.
 Besa la arena, y de la rota nave
 30 aquella parte poca
 que le expulso de la playa dió a la roca;
 que aun se dejan las peñas
 lisonjear de agradecidas señas.

O que essa parte da abertura do poema apresenta é mais uma série de correlações bimembres e de metáforas de proporcionalidade. Assim como o sopro do doce instrumento de Arión amorosamente chamou o golfinho (*delfín*), que é um animal de Vênus, no dorso do qual se salvou, o gemido de amor lançado pelo jovem lhe trouxe um piedoso pedaço quebrado (*miembro roto*) de pinheiro (*pino*) que, na montanha, é sempre inimigo do vento Noto, o vento austral, que sopra do Adriático e verga essas árvores, com a madeira das quais foi feito

o barco que naufragou¹⁷⁵. Cadeia metonímica escalar, o gemido do jovem peregrino (pela primeira vez temos uma alusão ao jovem como *peregrino* tal como se esboçou na Dedicatória) reconstrói todo o processo de perfeição do seu instrumento de salvação. Mas os vetores são opostos. Assim como o vento Noto sopra e verga os pinheiros que lutam contra ele, o gemido do peregrino chama para si uma parte destes mesmos. Pedaco de madeira e golfinho mítico, gemido de amor e sopro de Arión: o paralelismo inaugura uma dupla articulação de leitura, em chave literal e alegórica.

E é desse modo que o peregrino foi lançado em uma Líbia de ondas. Excesso de água e excesso de areia se espelham. Mais uma vez o operador formal desmancha radicalmente o estatuto material dos entes e embaralha seus princípios metafísicos de individuação por meio da *coincidentia oppositorum*¹⁷⁶. Um é deserto de água e o outro mar de areia. Se ambos se identificam, porque ambos são extremamente inóspitos, ambos são desertos, um de água outro de areia, e, portanto, deserto de ondas. Aqui temos uma translação radical de matéria, que se ultima em uma inversão da substância e por meio de uma equivalência formal eficaz. Ambas as quiddidades se desfazem e a analogia formal troca-lhes as substâncias¹⁷⁷. Temos aqui uma alteração na relação ontológica¹⁷⁸. Porque se a substância é a categoria primeira na constituição de um ente e o fundamento do mar é a água, na mesma proporção em que o fundamento do deserto é a areia, a *coincidentia oppositorum* ativada por Góngora é bastante inusitada, pois faz deslizar a base substancial distinta dos dois entes, que são assimilados, por analogia formal, a um só princípio arquetípico: a aridez. E é nesse deserto que o peregrino se fiou, desconsiderado por aquela que ama, e entregou sua vida a um barco (*leño*). Tal deserto de águas chamado Oceano, pelo qual o jovem tinha sido sorvido, logo o vomitou, vestido de alga e espuma, em um escolho coroadado de juncos e de plumas quentes, onde achou hospitalidade, tal como a ave de Júpiter. Eis que o peregrino beija a areia. Está salvo. E beija aquele pequeno pedaco (*delfin*) do barco que foi partido e que o salvou, que o expulsou do mar e o lançou às rochas (ninho) onde se encontra. E as escarpas (*peñas*) ainda aceitam a lisonja de suas oferendas. Porque mais do que sinais de seu agradecimento, são cifras (*señas*) do céu que o teve por destino e o reconduziu à terra firme. São também senhas de sua iniciação na ilha das *Soledades*, podendo a polissemia da palavra, em contexto seiscentista, contemplar várias acepções.

¹⁷⁵ ALONSO, Dámaso. "Versión em Prosa" in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Alianza, 1982. Pág. 101 a 185.
BEVERLEY, John in Góngora, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989.

¹⁷⁶ Prancha I, IV, V, VII.

¹⁷⁷ Anexo I.

¹⁷⁸ Anexo I.

Um aspecto importante da pintura da cena desta abertura pode ser realçado de acordo com algumas observações agudas de Erwin Panofsky. Segundo o estudioso, apenas na Renascença a figura de Júpiter volta a assumir a feição do Zeus grego e Mercúrio readquire a beleza do antigo Hermes¹⁷⁹. Isso se deve ao fato de ter-se criado uma tradição por meio da qual os mitos antigos recebiam sempre uma dupla investidura, uma literal e outra alegórica, a partir da qual se plasmava a matéria pagã em uma leitura cristã. Essa tradição moralizava o mito de acordo com a conveniência teológica implicada nele. Os exemplos são muitos e não nos cabe enumerá-los aqui. Para Panofsky, se o paganismo concebe o homem como unidade orgânica de corpo e alma, a tradição judaico-cristã vai acentuar a sua natureza como sendo “pedaço de barro forçosamente ou mesmo, miraculosamente, unido à alma imortal”¹⁸⁰. Passasse, para nos valermos de uma generalização, de uma relação metafórica imanente a uma metonímica transcendente. A transição entre esses enfoques distintos sempre foi efetivada pelo concurso da alegoria.

O importante a ser retido dessa mudança assinalada por Panofsky é como o mito começa a diminuir a sua função moralizadora. No caso específico dessa composição do Rapto de Europa, temos, no *Ovide Moralisé*, do século XIV, uma descrição bastante diferente desta feita por Góngora. Trata-se de uma Europa que cavalga um pequeno touro, de aspecto inofensivo, com um grupo de espectadoras que a observam como se ela estivesse em seu passeio matutino¹⁸¹. Segundo Panofsky, tal curiosa falta de agitação se deve ao fato do iluminista não estar disposto a visualizar nem a fazer ver as paixões animais¹⁸². O arrebatamento não é prescrito e muito menos querido. A amplificação dos efeitos não é retoricamente esperada ou mesmo almejada, porque a cena, entendida nesse contexto moralizado, só quer pintar a ação e enunciar o seu desiderato moral: Cristo está para o Touro como a alma humana está para Europa. O rapto é a entrega completa da alma a Deus, que nos captura em sua graça infinita, mas com nossa anuência e vontade deliberada. Portanto, sem agitação, porque não se trata *de fato* de um rapto.

Em contrapartida a esta concepção, o estudioso nos remete ao *Rapto de Europa* pintado por Dürer, em 1494¹⁸³. Copiando um modelo italiano, provavelmente aprendido pelo mestre de Nuremberg quando de sua estada em Veneza, todo vitalismo que o tema pagão

¹⁷⁹ PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença” in *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pág. 81 e seg.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 85.

¹⁸¹ Conferir a iluminura do Rapto de Europa constante no *Ovide Moralisé*, estampada na obra de Panofsky: *Ibidem*, pág. 84.

¹⁸² *Ibidem*, pág. 85.

¹⁸³ *Ibidem*, pág. 85 e seg.

exige vem nele ressaltado¹⁸⁴. Segundo o grande estudioso, o pintor teria bebido a matéria em duas estâncias do *Giostra* de Angelo Poliziano que, por sua vez, o imitara de Ovídio:

Nella'altra in un formoso e bianco tauro
 Si vede Giove per amor converso
 Portarne il dolce suo ricco tesoro
 E lei volgere il viso al lito perso
 In atto paventoso: e i be' crin d'auro
 Scherzo nel petto per lo vento avverso:
 La veste ondeggia e in drieto fa ritorno:
 L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

Le ignude piante a se ristrette accoglie
 Quase temendo il mar che lei non bagne:
 Tale atteggiata di paura e doglie
 Par chiami in van le sue dolci compagne;
 Le qual rimase tra fioretti e foglie
 Dolenti "Europa" ciascheduna piagne.
 "Europa", sona il lito, "Europa, riedi" –
 E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi¹⁸⁵.

Podemos admirar Júpiter transformado em um belo touro sob a força do amor. Ele foge com a sua carga aterrorizada (Europa), que volta o rosto à praia que se afasta. O cabelo dourado ondula ao vento com seu vestido. Com uma das mãos a deusa agarra o seu chifre e com outra, se agarra às suas costas. Levanta os pés, como se temerosa que eles se molhassem. Chama por socorro. Suas companheiras permanecem na praia florida. Gritam por Europa: "Europa volte!". E o touro se volta e beija seus pés¹⁸⁶.

O alcance do trabalho literal do *antique* não se esgota nesse exemplo. A recorrência a Poliziano, no que concerne aos temas mitológicos, é flagrante em outras obras e pintores, como no *Nascimento de Vênus* de Botticelli, na *Galateia* de Rafael e na representação de Orfeu no Norte da Itália¹⁸⁷. O recurso de Dürer à poesia de Poliziano também não se restringe a esta composição. A *Morte de Orfeu* também pode ser cotejada com o *Orfeu* do poeta

¹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 85 e seg. Conferir o desenho de Dürer à pág. 312.

¹⁸⁵ POLIZIANO, Angelo. *Giostra* apud PANOFISKY, Erwin. *Ibidem*, pág. 86, nota 28.

¹⁸⁶ *Ibidem*, pág. 86.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pág. 314, nota 22.

platônico e demonstradas as semelhanças compositivas que unem ambas as obras¹⁸⁸. O pitoresco da cena é conseguido dentro do clima do *quattrocento* e com ênfase neoplatônica na mitologia e no cunho estritamente pagão da matéria. Tal investidura difere bastante da composição anterior, da iluminura mencionada por Panofsky, na medida em que não temos o recurso alegórico que cristianiza o mito: o rapto é tomado em sentido literal e, recorrendo ao *ut pictura poesis*, visa o cultivo do amplo campo dos efeitos e do colorido elocutivo da *maniera grieca*.

A abertura das *Soledades* compartilha dessa tendência à literalidade do tratamento da matéria, trabalhada em termos elocutivos. A diferença entre o tratamento de Poliziano e o do iluminista é substancial, e o de Góngora, ao se filiar ao modelo platônico do poeta italiano, também converge para a pintura de Dürer, estabelecendo com ambos uma triangulação. Tais variantes, podemos agregar, foram possíveis graças à reciclagem da antiguidade que se processou via Academia Platônica, pelas mãos de sábios como Pico, Bessarion, Pletão, Ficino e o próprio Poliziano. A leitura desses eruditos, como vimos, além de não dispensar o componente cristão, vale-se deliberadamente do recurso pagão e arcaico para reafirmá-lo. Mas tal atitude, paradoxalmente, também abriu a possibilidade de lidar com tais elementos apenas no nível de sua produtividade discursiva e poética. E em momentos mais perigosos, pode tangenciar os rudimentos religiosos que vinham neles inscritos e assim reativá-los.

Como observa Dámaso Alonso, com a humildade digna de toda a sabedoria que, como sabedoria, sobrepuja qualquer provincianismo nacionalista, a poesia espanhola do século XVI e XVII é quase na sua totalidade “de origem italiana”¹⁸⁹. Pode ser vista como o “resultado de um felicíssimo enxerto da cultura italiana no tronco espanhol”¹⁹⁰. Chega mesmo a dizer que sem a Itália o Século de Ouro não existiria ou seria no mínimo bastante distinto do que foi¹⁹¹. Trata-se de um *continuum* cujo ápice, em termos gerais, ocorre em 1526, quando Boscán e Garcilaso introduzem as formas, o pensamento e a fatura da poesia italiana em território ibérico¹⁹². Os princípios de imitação e emulação entre as duas penínsulas se deu não só no que toca grandes poetas, como Petrarca, Tasso e Ariosto, mas também recebeu o influxo de poetas extravagantes e pouco conhecidos hoje, como Domenico Veniero e Luigi Groto¹⁹³.

¹⁸⁸ Panofsky desenvolve mais essa relação entre Dürer e Poliziano em um ensaio sobre o pintor incluído na mesma obra: PANOFSKY, Erwin. “Albrecht Dürer e a Antiguidade Clássica” in *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pág. 307 e seg. Especialmente 310 e seg.

¹⁸⁹ ALONSO, Dámaso. “Notas sobre el Italianismo de Góngora” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1982, Volume VI, pág. 332.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pág. 332.

¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 332.

¹⁹² *Ibidem*, pág. 332.

¹⁹³ *Ibidem*, pág. 332.

Nesse ambiente, o grande crítico espanhol já demonstrou com diversas fontes documentais a ligação direta que dom Luis manteve com a Itália, principalmente com sua poesia, mas também com sua produção plástica e filosófica¹⁹⁴.

Mesmo tendo vivido em Córdoba até 1617, quando contava com 56 anos, ou seja, até uma maturidade avançada, excetuadas algumas viagens na condição de cabido da Catedral de Córdoba, tais livros chegavam e eram por ele conhecidos desde longa data¹⁹⁵. O mesmo dom Luis se enaltece por seu conhecimento de italiano:

Pudiera hacer una miscelánea de griego, latín y toscano, con mi lengua natural, y creo no fuera condenable: que el mundo está satisfecho que los años que he empleado en el estudio de varias lenguas han dado algún resultado a mi modesto talento¹⁹⁶.

Além de grego e latim conhecia o português, com o que redigiu um soneto no qual mescla essas línguas¹⁹⁷. O poeta italiano mais antigo mencionado por Góngora é Guido Cavalcanti, em *Las Firmezas de Isabela*¹⁹⁸. Conheceu a fundo e imitou diversos poetas, sobretudo Petrarca, Tasso e Ariosto, cujo *Orlando Furioso* aparece expressamente emulado na *Fábula de Angélica e Medoro*. Na comédia *El Doctor Carlino*, de 1613, nunca levada ao palco, há traços da arte italiana que podem ser rastreados, como nos adverte Alonso¹⁹⁹. Já a *Fábula de Polifemo y Galatea* foi bebida no *Il Polifemo: Stanze Pastorali*, de Tommaso Stigliani, impressa em 1600²⁰⁰. O número de associações à poesia italiana que podem ser extraídas do cordobês é grande e não vale a pena fazer um levantamento aqui, pois não é esse nosso intuito e o artigo de Alonso faz esse trabalho exaustivamente. Coteja os versos de dom Luis com os de Tasso, Ariosto, Petrarca, Bernardo Tasso, Francisco Maria Molza, Sannazaro, Minturno, Giovanni della Casa, Tansillo e os mencionados Veniero e Groto, apoiando-se nos primeiros comentadores, sobretudo em Salcedo Coronel²⁰¹.

Tais recuos aos poetas italianos se davam até em imitações de poetas pouco conhecidos, como é o caso de um soneto que o poeta andaluz imitara de um soneto penitencial

¹⁹⁴ *Ibidem*, pág. 331 a 398.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pág. 333.

¹⁹⁶ GÓNGORA, Luis de. *Espistolario* apud ALONSO, Dámaso. “Notas sobre el Italianismo de Góngora” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1982, Volume VI, pág. 333.

¹⁹⁷ ALONSO, Dámaso. “Notas sobre el Italianismo de Góngora” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1982, Volume VI, pág. 333.

¹⁹⁸ *Ibidem*, pág. 339.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 339.

²⁰⁰ CÁRDENAS, Jesús Ponce. *Op. cit.* pág. 65.

²⁰¹ ALONSO, Dámaso. “Notas sobre el Italianismo de Góngora” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1982, Volume VI, pág. 342 a 390. Sobre as fontes italianas de dom Luis conferir também: CÁRDENAS, Jesús Ponce. *Op. cit.* pág. 40 e seg.

do abade Angelo Grillo, personagem tímido dentro do contexto artístico italiano²⁰². Analisa os italianismos léxicos e estilísticos dispersos na produção juvenil do poeta²⁰³. Em seguida demonstra a diferença entre a *Fábula de Polifemo y Galatea* e suas supostas fontes imitativas, encontradas em Stigliani, no canto XIX de *L'Adone* de Marino e em Carrillo²⁰⁴. De todas essas informações, o importante é ressaltar como alguns padrões conceituais e retóricos foram aproveitados por ele. O uso de correlatos bimembres, por exemplo, que podem se dividir e compor aquilo que Alonso define como pluralidades, ou seja, uma série lógica que se desdobra retoricamente e opera por subdivisões e paralelismos, exigindo do leitor uma construção adicional de sentido, encontra-se já em Petrarca, tendo dom Luis aprofundado o procedimento e o conduzido a uma saturação²⁰⁵. Da mesma forma, alguns poetas considerados excêntricos, como Marino, com certeza contribuíram para a consecução das obras do final da vida, especialmente as *Soledades*, acentuando o papel do furor na dimensão elocutiva.

Sabendo desse entusiasmo que Góngora sempre manteve com a Itália, acreditamos que ele tenha bebido a abertura das *Soledades* nessas fontes e, especialmente, nessa passagem do *Giostra* de Poliziano. O tratamento da invenção e o efeito conseguido em ambos os casos são distintos. Porém, ambos seguem mais o princípio da literalidade da *maniera* visando o seu efeito, tal como foi assinalado admiravelmente por Panofsky, do que a roupagem didático-moral que os mitos antigos assumem desde a *Psicomaquia* de Prudêncio, no século V, primeiro grande poeta cristão e um dos precursores da composição alegórica de base cristã, como nos lembra João Adolfo Hansen em seu estudo exemplar²⁰⁶.

Por outro lado, há um elemento agenciado em ambas que pode ser entendido como base de imitação. É a ênfase que Poliziano dá à transformação de Júpiter em touro em decorrência do amor (*per amor converso*). Tendo visto o papel cosmológico que o amor desempenha para a doutrina dos furores, sendo a poesia o primeiro estado e o conúbio amoroso universal representado pela *remeatio* (simpatia e atração universal) o quarto e último da escala ascendente das *hipostasis* e do retorno ao Uno, referida por Ficino com base em

²⁰² Tal remissão ao soneto de Grillo é estudada pela professora Poggi e referida por Jesús Ponce Cárdenas em seu excelente estudo. Cf.: CÁRDENAS, Jesús Ponce. *Op. Cit.* pág. 40, nota 35. Sobre o italianismo de Góngora, Cárdenas alinhava uma série de fontes e poetas que, em linhas gerais, batem com as referidas por Alonso. Conferir pág. 40 e seg. Quanto ao estudo da professora Poggi conferir: “Um Soneto de Góngora y su Fuente Italiana” in *Urnas Plebeyas, Títulos Reales: Estado Actual de los Estudios sobre el Siglo de Oro*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pág. 787 a 793.

²⁰³ ALONSO, Dámaso. “Notas sobre el Italianismo de Góngora” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1982, Volume VI, pág. 342 a 390.

²⁰⁴ *Ibidem*, pág. 390 e seg. Especialmente pág. 393.

²⁰⁵ *Ibidem*, pág. 346.

²⁰⁶ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo, Editora Atual, 1987, pág. 49 e seg.

Platão e em Plotino, o fato do grande poeta italiano, membro da Academia de Careggi, acionar a cena mitológica enfatizando a transformação amorosa não é gratuito. Assim, procedendo nessa chave de leitura, que pensa a elocução emancipada e a relaciona à dimensão literal e eminentemente pagã da *compositio*, talvez possamos adentrar um terreno que une todos os elementos que estão aparentemente dispersos logo na abertura das *Soledades* sob a ação de dois agentes: a teoria dos furores e sua relação com o amor. Para tanto, façamos um prospecto.

Antes de avançarmos mais na selva desta abertura, comecemos pelo fim, pois as coisas não começam do começo, como se medita, mas do seu fim, como quis o imperador da língua portuguesa Antonio Vieira. Não é acidental que o fechamento da *Soledad Primera* acabe usando as mesmas recorrências tópicas desta abertura²⁰⁷. Ambos, abertura e fechamento, se concentram na relação entre pluma e espuma e, principalmente, encenam a participação alegórica do Amor (I, 1073-1091):

El juicio, al de todos, indeciso
del concurso ligero,

1075 el padrino con tres de limpio acero
cuchilos corvos absolvello quiso.
Solicita Junón, Amor no omiso,
al son de outra zampona, que conduce
Ninfas bellas y Sátiros lascivos,

1080 los desposados a su casa vuelven,
que coronada luce
de estrellas fijas, de Astros fugitivos,
que en sonoro humo se resuelven.
Llegó todo el lugar, y despedido,

1085 casta Venus, que el lecho há prevenido
de las plumas que baten más süaves
en su volante carro blancas aves,
los novios entra en dura nu estacada:
que, siendo Amor una Deidad alada,

1090 bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campo de pluma.

²⁰⁷ Essa comparação do início e do fim da *Soledad Primera* também foi feita por Beverley, porém sem a ênfase que pretendo lhe dar: BEVERLEY, John in Góngora, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989, pág. 76.

Também não é acidental que o casamento seja o elemento tópico que costura todo o seu enredo, alternado pelos hinos dos Coros em homenagem a Himeneu, deus das bodas. Esses coros são imitados diretamente de Catulo e, como nos lembra Jesús Ponce Cárdenas em seu estudo admirável, obedecem à técnica alexandrina do hibridismo genérico e pertencem ao *kateunastikòs logos*, ou seja, ao discurso do leito nupcial, que o retor Menandro distinguia do epitalâmio²⁰⁸, subgênero da elocução, em registro epidítico, ao qual ainda pertencem o *genethliacon*, o *basilikòs lógos* e o *laus urbis*²⁰⁹. Segundo Cárdenas, tais distinções genéricas foram importantes para a concepção da poesia de Góngora, na medida em que mesclaram os exercícios dos *progymnasmata* aos tratados de Menandro e os combinaram aos preceitos de poetas retores latinos, como Estácio e Claudiano, e italianos, como Tasso e Marino²¹⁰.

Analisemos rapidamente este trecho final da *Soledad Primera*. Ele se dá em uma hora em que o sol se põe e seus raios antecipam a saída de Vênus que, no exato momento, é cerúlea, mas púrpura ao amanhecer (I, 1070-1071):

1065 En tanto pues que el palio neutro pende
y la carroza de la luz descende
a templarse en las ondas, Himenen,
por templar en los brazos el deseo
del galán novio, de la esposa bella,
1070 los rayos anticipa de la estrella,
Cerúlea ahora, ya purpúrea guía
de los dudosos términos del día.

O padrinho das bodas decide o resultado (*juicio*) da corrida, em suspenso para quase todos que estão ali, dando a cada um dos corredores uma adaga curva de aço. Juno, mulher de Júpiter, com a presença do Amor (*no omiso*), pois são os deuses que presidem as núpcias, ao som de uma flauta pastoril (*zampoña*) que conduz Ninfas belas e Sátiros lascivos, reconduz os esposos à sua casa. Coroada pelas luzes de estrelas fixas e de Astros fugitivos, que são os fogos de artifício que em fumo sonoro logo se transformam. Chega ao lugar acompanhando os noivos a casta Vênus, que preparou o tálamo com as melhores plumas brancas das aves que batem em sua carruagem. Com doçura, e não com rudeza, faz os amantes entrarem na

²⁰⁸ CÁRDENAS, Jesús Ponce. *Góngora y la Poesía Culta del Siglo XVII*. Madrid, Ediciones Laberinto, 2001, pág. 44 e seg.

²⁰⁹ *Ibidem*, pág. 47.

²¹⁰ *Ibidem*, pág. 47.

estalagem para o doce combate. Doce porque se o Amor é uma Deidade alada, bem preveniu esta filha da espuma que para as batalhas de amor os campos sejam de pluma²¹¹.

Vênus é conhecida como filha da espuma, porque seu nome grego, Afrodite, vem de *aphrogeneia* e quer dizer *nascida da espuma*²¹². O peregrino é lançado ao mar pelo naufrágio e só consegue se salvar porque, tal como Arión lançou seu canto e chamou os golfinhos salvadores, assim ele também lançou seu gemido de amor e obteve o pequeno pedaço de madeira que o reconduziu à terra. Lá ele encontra acolhida, como a ave de Júpiter, em um ninho que, na verdade, é um regaço rochoso, formado de plumas quentes, resquícios da ave do deus. Ele está todo forrado de algas e espumas, resíduos da deusa do amor que participam em sua essência, já que é todo ele alga e espuma, e prosseguem com ele na terra. Ao chegar à ilha, encontra hospitalidade, acolhida, recolhimento, e segue a todo tempo o cortejo de serranas e serranos que, em meio a narrativas, são imantados a um desfile mitológico que tem poucos paralelos nas letras, já que para cada evento, cada caráter, cada elemento natural, cada conceito, cada imagem e cada cena, Góngora agencia um ou mais deuses e ativa uma energia numinosa. A união circular do começo e do fim da *Soledad Primera* sob a ação do Amor e sob o signo de Vênus, ambas entidades que presidem o ritual de casamento, aliada a toda a trama dos Coros em louvor a Himeneu, perpassa toda esta *Soledad* e pode-se dizer que confere uma unidade imanente tanto à sua textura, ao *mythos* do poema, quanto ao desfile pagão de hierofanias que a obra nos apresenta em sua integridade. Eles funcionam, junto com a figura proteica de Júpiter, presente em todos os elementos e animando todas as criaturas, como uma espécie de fundo mítico que dá unidade ao pandemônio mitológico e pagão das *Soledades*, pois é exatamente isso que elas são.

Temos aqui, sumariamente, algo mais amplo, que os críticos geralmente não assinalam. E aqui estamos no cerne do sentido das *Soledades*. O peregrino foi arrojado nessa fábula por conta de ser desprezado por aquela que ama. Mas não se trata apenas de um acidente de amor direcionado a uma mulher. Alegoricamente, a queda nas *Soledades*, como queda no ser, se fôssemos falar em termos existenciais, é, antes de tudo, um exílio do Amor. A sua amada é apenas um dado sinalizador de seu sentido correlato. Ele fez sua vida a um barco e foi precipitado ao mar por conta desse desprezo. Mas a potência do Amor como elemento unitivo e ímã conector da simpatia universal o fez, por meio de seu gemido (*spirito*), conseguir uma conexão e se salvar. O fio de seu gemido reatou o seu vínculo com essa

²¹¹ Cf. As leituras de Dámaso Alonso e John Beverley: ALONSO, Dámaso. "Versión em Prosa" in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Alianza, 1982. Pág. 144. BEVERLEY, John in Góngora, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989. Pág. 120.

²¹² BEVERLEY, John in *Op. cit.* pág. 76, nota dos versos 25-26.

potência e o fez emergir na *remeatio*, na atração unitária que atravessa todos os entes e que circula em torno de seu centro universal: o Amor. Da mesma maneira, é na ilha das *Soledades* que ele viverá o Amor em sua presença e potência.

Creio que seja de importância seminal essa perspectiva amorosa. Porque ela é a base com que se plasma a ilha como idealidade ótima em termos políticos e, a partir dela, se produz a contrafacção dos vícios da corte e da decadência dos seus usos. O agenciamento enfurecido das metáforas só demonstra essa atração unitária de todas as coisas. Ausente na corte, onde o amor se revelou como desprezo, soberba, hipocrisia, falsidade, mentida, engodo, o amor recobra sua potência magnética na ilha das *Soledades*, já logo no princípio do poema, quando a própria salvação do peregrino se ultima *necessariamente* pelo concurso do gemido, do *sospiro* que, tal como um *spirito* amoroso, mensageiro de Hermes, o reata à conexão pura, à *remeatio* universal das forças naturais e procede como o canto de Arión, ao invocar a tábua (golfinho) de sua salvação e, portanto, do seu ingresso de iniciação na aventura das *Soledades*: retorno das *hipostasis* em espiral rumo ao Uno. Esse nó deve ser ressaltado. Porque podemos dizer que toda a trama da obra tem seu primeiro fio desenredado a partir dessa *coniunctio* amorosa e metafísica, que ora se realiza poeticamente. A passagem se dá graças aos *spiriti*.

Veículo da alma, sopro, corpo sutil, emanção astral, vaso comunicante entre todos os entes, origem da fantasia, luz da inteligência, fonte do engenho: dependendo da ênfase que se dê e dos aspectos específicos em que sejam concebidos, os *spiriti*, pequenos mensageiros de Hermes, podem assumir diversos graus, funções e valores. Quanto à poesia, o *spiritus* imaginativo se aninha na alma e é o responsável pela superação (paradoxal) do sensível por meio das imagens, e pela conseqüente imersão da inteligência na unidade. É o sopro que inspira o *vates*²¹³ por intermédio do *phantastikhon pneuma*²¹⁴. Não à toa ele é recorrente na poesia dos trovadores toscanos, como Guido Cavalcanti e Guido Guinizelli, além do próprio Dante, e pode ser identificado na matriz do *dolce stil nuovo*²¹⁵. Aparecem muitas vezes sob a forma diminutiva. São os *spiritelli*²¹⁶. Na medida em que a alma é imortal e preexiste ao corpo que lhe serve de moldura provisória, como crê Ficino²¹⁷, pode-se supor que este selo delicado

²¹³ KLEIN, Robert. “*Spirito Peregrino*” in *A Forma e o Inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. Artigos e Ensaios Reunidos e Apresentados por André Chastel. Tradução de Cely Arena. Revisão técnica de Leon Kossovitch e Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Edusp, 1998. Pág. 41.

²¹⁴ PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz: As Armadilhas da Fé*. São Paulo, Mandarim, 1982. Tradução de Wladir Dupont. Pág. 288 e seg.

²¹⁵ KLEIN, Robert. *Op. cit.* Pág. 288 e seg., 290, 292.

²¹⁶ *Ibidem*, Pág. 288 e seg.

²¹⁷ Tal tese vem assinalada em diversas passagens da obra de Ficino e em especial no já mencionado *De Amore*: FICINO, Marsilio. *De Amore: Comentário a El Banquete de Platón*. Traducción y Estudio Preliminar de Rocio de la Villa Ardura. Madrid, Tecnos, 1994.

que lhe chancela as faculdades vem impresso na espessura imanente do cosmo. O *spiritus*, assim entendido, é um simulacro astral que se deposita na alma. A base platônica desta concepção é incontestada, e vem assinalada por Proclo²¹⁸. Por seu turno, este segue passagens como a famosa (e obscura) do *Timeu*, segundo a qual o demiurgo dividiu a alma conforme os astros, cabendo a cada alma um astro correspondente. Desta forma, princípio luminoso, corpo sutil, ele se imiscui em todos os seres e origina o crescimento e a vida sensível.

Os *spiriti* podem ser explicados sob três perspectivas diferentes, nenhuma delas exclusiva. A primeira é médica ou física: o *spiritus* é, literalmente, *suspiro*. A segunda, alegórica: o *spiritus* é o pensamento, primeiro motor e *entelekia* que anima os seres racionais, ou amor, afeto indefinido que une todo o conglomerado das criaturas na respiração do Criador. A terceira é extática: diz respeito ao *spiritus* como ascensão ou descida, anábase ou catábase²¹⁹. Nascendo como suspiro (físico), é ação (alegórica) do amor que percorre o corpo de quem ama, e deságua nos olhos, que evidenciam a presença (metafísica) do *spiritus* que, por meio do amado, observa a amada²²⁰:

Quand'elli e giunto là dove disira
vede una donna che riceve onore
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira²²¹.

A amada de Dante, revestida de honra e luz, é observada. Mas quem a fita por trás dos olhos do poeta é um *spiritus*, que se instalou em sua alma, e é peregrino, ou seja, não é próprio, mas estrangeiro, vindo de outra região, veículo do amor divino que participa no amor humano que o poeta sente por Beatriz. O termo peregrino também se refere à mente entendida, e pode predicar a inteligência discreta que, ao pairar sobre vários assuntos e ao dominar matéria diversa, não se encerra servilmente em nenhuma delas, embora as domine na medida necessária à distinção de sua nobreza e à construção da persona do homem universal, tão cara a estes tempos. Por seu turno, a ética da *gentilezza*, que conferia *nobilitas* à dama e ao poeta que a cantasse, pressupunha um limite a esta cópula visual: a comunicação corporal pode se dar no nível espiritualizado, como eflúvio de *spiriti*, mas não necessariamente supor a

²¹⁸ DODDS, E. R. "The Astral Body in Neoplatonism" in PROCLUS. *The Elements of Theology*. Oxford, 1933. Appendix II, pág. 313 a 321. Cf. Também: KLEIN, Robert. "Spirito Peregrino" in *A Forma e o Inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. Artigos e Ensaios Reunidos e Apresentados por André Chastel. Tradução de Cely Arena. Revisão técnica de Leon Kossovitch e Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Edusp, 1998. Pág. 35.

²¹⁹ PAZ, Octavio. *Op. cit.* Pág. 290. Poemas citado por Paz.

²²⁰ *Ibidem*, Pág. 290.

²²¹ DANTE. *Vita Nuova*. Soneto Final. Citado por Paz: PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz: As Armadilhas da Fé*. São Paulo, Mandarin, 1982. Tradução de Wladir Dupont. Pág. 290 e seg.

consumação do coito. Este só se efetivaria após as provas de amor, o *assai* e o *assag*, como definiam os tratados trovadorescos. Daí o caráter idealizado que ficou mais patente desta cortesia amorosa e de suas respectivas funções sociais²²².

No caso da abertura das *Soledades*, temos uma conjunção entre essas acepções do *spirito*: física, alegórica e metafísica, embora esta última venha assinalada de maneira discreta. Física como gemido do jovem peregrino arrojado no mar pelo naufrágio. Alegórica como paralelismo mítico que o poeta traça entre o seu gemido de amor e o canto de Arión, bem como tudo o que está implicado em tal paralelismo. E metafísica, na medida em que o seu gemido de amor é um vestígio, uma marca, um sinal do drama maior do Amor. Mais especificamente, de sua ausência, condição que o jogou providencialmente em sua viagem e que o fez, por meio da magia natural e da simpatia cósmica e suas sinalizações, aportar às costas das *Soledades*. Nela, como se verá no desdobramento do poema, ele pode enfim viver o amor em sua potência universal, dispersa no *locus amoenus* maravilhoso e, assim, fazer a crítica da corte como *locus* da esterilidade. É por meio do vestígio do amor (gemido e *spirito*) que ele recobra a conexão com o Amor. A situação ótima e unitiva da ilha é oferecida ao leitor graças à maravilha das metáforas engenhosas, conseguidas graças à amplificação dos efeitos que se dá mediante a ação furiosa da mente do poeta, que trama as agudezas no tecido das imagens e assim demonstra a razão transcendente que as instilou e as legitima, como *conchetto*, porque fornecidas por Deus.

Creio que aqui estejamos em meio ao trânsito que a tradição hermética e platônica estabelece com as artes e as doutrinas de representação. Não vamos nos ater a isso, dada a envergadura da proposta. O que importa é termos noção da circulação entre ideias e práticas. A presença forte desta tradição na poesia, ou seja, a translação deste tipo de hermenêutica sacra de teor platônico a uma hermenêutica poética, ainda que de forma inconsciente, é defendida por diversos autores, entre os quais o enfático Octavio Paz²²³, em sua obra-prima de crítica literária, e, na produção intelectual *lato sensu*, pela já muitas vezes referida Frances Yates, em alguns de seus trabalhos monumentais²²⁴. Também, como foi dito, é tematizada por uma série de grandes estudiosos, dentre os quais Panofsky, Pater, Warburg, Riegl, Saxl, Wind, Klein, Chastel, no que concerne às artes plásticas.

Antes de qualquer coisa, à guisa de esclarecimento, a correspondência entre a tradição do platonismo italiano e a poesia espanhola, seja ela direta ou indireta, é algo que não

²²² PAZ, Octavio. *Op. cit.* Cf. todo o capítulo, pág. 69 a 93. Especialmente pág. 82 e seg.

²²³ *Ibidem*, 1982.

²²⁴ YATES, Frances. *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo, Cultrix, 1995.

pode ser pensado em termos positivos, ou seja, como algo passível de ser identificado literalmente em um movimento explícito. Sabemos que muito desse imaginário que circulava nas cortes florentinas e academias platônicas ganhou corpo e alma nos livros de emblemas²²⁵, espécies de enciclopédias visuais e de produção de imagens que praticamente codificaram toda a produção plástica desse tempo. O *Hieroglyphica* de Horapolo, publicado em Veneza em 1505, com versão latina a cargo de Ficino, é justamente a obra que impulsiona este movimento²²⁶. A ela se segue o *Emblematum Liber*, do juriconsulto e historiador lombardo Andrea Alciato, de 1531. Dos mais populares destas dezenas de autores que se dedicaram à arte de unir poesia e imagem, teve cerca de 150 edições²²⁷. A obra de Alciato é um ápice na composição de emblemas e vai servir de modelo a muitas outras que se seguirão. Um dos seus primeiros seguidores foi Achille Bocchi, de Bolonha, cuja obra *Symbolicarum Quaestionum Libri V*, de 1555, é seguida do tratado *Imprese Illustri* de Ruscelli, de 1572, e do famoso *Iconologia*, de Cesare Ripa, de 1603²²⁸. Sabemos que o trabalho de Alciato, bem como de todos esses outros cultores da *ars emblemata*, já eram amplamente divulgados na Espanha a partir de 1549, data de sua primeira edição hispânica²²⁹.

Por seu turno, podemos dizer que o gosto pelos emblemas está em franca sintonia com a descoberta e valorização dos hieróglifos e das tradições egípcias. Esta tradição, em especial a escrita icônica dos hieróglifos, era lida, em chave platônica, como cifras que continham em si uma possibilidade de contato imediato com a essência e uma conexão direta da mente com Deus, sem a obliteração indesejada da linguagem cursiva, que esvaziava o poder sintético e de alta condensação que se pressupunha na voz divina²³⁰. Tal era a radicação da arte do emblema com sua raiz, a arte hieroglífica, que na Espanha, curiosamente, o emblema passa a ser chamado indistintamente de *jeroglifo*, e tem seu apogeu no século XVII, podendo ser amplamente reconhecidas suas marcas em autores como Calderón de la Barca, por exemplo, onde vemos a composição do mundo como hieróglifo que deve ser lido para ser acessado, descrito no famoso monólogo de Segismundo²³¹. Supõe-se que de lá o culto e o cultivo desta *ars* seguem para a Alemanha²³². Em território Ibérico, seu *corpo* e sua *alma*, ou

²²⁵ GINZBURG, Carlo. “O Alto e o Baixo: o Tema do Conhecimento Proibido nos Séculos XVI e XVII” in *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pág. 100 e seg.

²²⁶ ROSSI, Paolo. “Os Teatros do Mundo” in *A Chave Universal: Artes de Memorização e Lógica Combinatória desde Lúlio a Leibniz*. São Paulo, Edusc, 2004. Cap. III, pág. 162 e seg.

²²⁷ *Ibidem*, Pág. 163. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo, Edusp, 1996. Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. Revisão de Geraldo Gerson de Souza. Pág. 428 e seg.

²²⁸ ROSSI, Paolo. *Op. cit.* Pág. 163.

²²⁹ *Ibidem*, Pág. 163.

²³⁰ ZÁRATE, Jesus Maria González de. “Transcendência de *Los Hieroglyphica* entre la Intelectualidad del Humanismo” in HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Madrid, Akal, 1991. Pág. 21 e seg.

²³¹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La Vida es Sueño*. Madrid, Mestas, 1989. Primeira Jornada, pág. 16 e seg.

²³² CURTIUS, Ernst Robert. *Op. cit.* Pág. Pág. 428 e seg.

seja, a *imagem* e o *texto* que o compõem, serão designados *cifra* e *mote*, ou *letra*, respectivamente²³³. É certo que seu desenvolvimento Ibérico irá se mesclar às técnicas de feitura das empresas políticas, que tem um caráter mais político, nobiliárquico e representativo, mas isso não invalida a função dos emblemas de propor enigmas agudos e a participação imediata da mente nos meandros do mundo e em Deus²³⁴. Dessa tradição também advém a ideia do mundo como uma prosa onde se pode ler as cifras das criaturas, ou melhor, que todo ser criado é uma cifra que sinaliza a Coisa²³⁵.

No que concerne à Espanha, o influxo dessas ideias virá com mais força por via italiana, sobretudo no reinado de Carlos V. Embora de ascendência alemã por parte do avô, o imperador Maximiliano, era um fruto da dinastia de Borgonha, tendo sido criado por Margarida da Áustria, sua tia, e tido educação que visava ascensão nesta casa real, com todo o resplendor e fausto que a envolvem²³⁶. Foi ele quem promoveu aquilo que o historiador Pierre Chaunu chama de *joyeuse entrée*, a partir de sua primeira estada na Espanha, em 1518, em uma festa de dissipação e luxo portentoso²³⁷. Um texto muito curioso que assinala bem a importância de desse imperador na difusão de arte e na conexão entre Itália e Espanha, mais no domínio da pintura, mas que se espraiava para todas as artes, é as *Observações Sobre A Arte de Pintar*, de 1668, no qual Roger de Piles comenta o tratado homônimo de Charles-Alphonse Du Fresnoy²³⁸.

Segundo Piles, Carlos V “enriqueceu a Espanha com os quadros mais preciosos que existem atualmente”²³⁹. Citando a *Vida de Ticiano*, de Ridolfi, narra que o imperador, certa feita, ao “pegar o pincel que Ticiano havia deixado cair quando lhe pintava o retrato”, teria respondido ao agradecimento do pintor com a famosa frase: “Ticiano merece ser servido por César”²⁴⁰. Piles finaliza o relato da importância que teve o imperador para as artes, reproduzindo uma frase sua: “Nunca me faltarão cortesãos, mas não terei um Ticiano para sempre junto de mim”. E arremata, dizendo que seu propósito, “quando enviava dinheiro”, não era “pagar pelos quadros”, porque sabia que “eles não tinham preço”²⁴¹. Tendo-se em

²³³ *Ibidem*, Pág. 428 e seg.

²³⁴ FAJARDO, Diego de Saavedra. *Empresas Políticas: Idea de um Príncipe Perfecto en Cien Empresas*. Madrid, La Lectura, 1921. I, 23. Cf. Introdução de García de Diego.

²³⁵ GRACIÁN, Baltasar. *Criticón*. Madrid, Olympia, 1995. Parte I, Crisis I, II e II, Parte III, Crisi IV.

²³⁶ PAZ, Octavio. *Op. cit.* Pág. 210 e seg. Octavio Paz enfatiza a importância de Carlos V. Nesse aspectos, além de outros, devemos muito a suas opiniões e aos dados dispersos em seu estudo brilhante.

²³⁷ *Ibidem*, Pág. 210 e 211.

²³⁸ PILES, Roger de. “Observações sobre *A Arte de Pintar* de Charles-Alphonse Du Fresnoy” in LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. Direção de Jacqueline Lichtenstein. Introdução Geral e Apresentação de Jacqueline Lichtenstein. Colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen e Denis Riout. São Paulo, 34 Letras, 2004. Volume I, O Mito da Pintura, pág. 127 e seg.

²³⁹ *Ibidem*, pág. 131.

²⁴⁰ *Ibidem*, pág. 131.

²⁴¹ *Ibidem*, pág. 132.

conta que Roger de Piles, ao lado de André Félibien, é o mais importante tratadista de arte do século XVII²⁴², esse relato, breve e até certo ponto jocoso, ganha em valor e nos dá uma dimensão da importância do imperador para as artes e para se compreender a circulação das ideias e das obras entre Espanha e Itália. É basicamente por meio dessa conexão que a Itália e toda a tradição italiana de arte e pensamento entram na Península que, até o início do século XVI, comparada a Flandres e à França, por exemplo, ainda poderia ser considerada uma monarquia embrionária²⁴³.

Retornando à abertura, a transição elementar que opera a assurreição se dá pela ação dos *spiriti*. Na medida em que eles podem ser divididos em três classes (animais, vitais e naturais), é esse caráter proteico de sua natureza que lhes permite serem os agentes de uma metamorfose admirável de um elemento no outro, perfazendo o elo que trama a unidade imanente da cadeia entitativa²⁴⁴. Sem deixar de ser planta, pedra, homem e animal, ou seja, sem perder a integridade material que determina os entes em termos empíricos e os individual²⁴⁵, eles produzem, por meio de deslocamentos proposicionais de seus predicamentos²⁴⁶, a participação destes em modos diversos da substância e deslocam as suas formas, responsáveis pela sua delimitação lógica e genérica²⁴⁷. Essa redistribuição lógica e metafísica tem participação em uma reorganização poética e retórica²⁴⁸. Assim, produz o estilo asiático, com ênfase na maravilha e nas hipérboles, na amplificação colhida nos *progymnasmata* e aplicada com o intuito de ferir programaticamente os registros do gênero e o decoro da recepção, jogando com os princípios da anamorfose e da desproporção proporcionada pela ocasião, pelo *kairos* que organiza a desmesura e a faz bela.

Como vimos, essa desproporção é eficiente em termos políticos e em termos poéticos. Lida com o grau de dilatação da imagem, fornecido pelo pensamento platônico florentino com o intuito de louvar enfaticamente a unidade adormecida sob a copiosidade múltipla da percepção. Essa peregrinação de retorno ao Uno, posto em termos alegóricos na composição das *Soledades* e executada pelo peregrino, só pode se perfazer pelo agenciamento dessa força imanente que liga todos os entes e da qual todos eles participam ao ler e refazer na mente humana os seus vestígios e inscrições da *mens* divina e seu corolário: o Amor.

²⁴² LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. Direção de Jacqueline Lichtenstein. Introdução Geral e Apresentação de Jacqueline Lichtenstein. Colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen e Denis Riout. São Paulo, 34 Letras, 2004. Volume I, O Mito da Pintura, pág. 127.

²⁴³ PAZ, Octavio. *Op. cit.* Pág. 210 e 211.

²⁴⁴ Prancha VI.

²⁴⁵ Prancha I, IV, V, VII e VIII.

²⁴⁶ Anexo II.

²⁴⁷ Prancha I, III, VIII, Anexo I, II e III.

²⁴⁸ Prancha VIII.

Paradoxalmente, as *Soledades*, e a poesia de Góngora de modo geral, ao lidar com esse campo de conceitos, produzem o universal, não a partir de uma sobrevalorização das formas puras e do esteio puramente inteligível da Ideia, mas sim sinalizando-a, hieroglificamente, por meio de uma ênfase brutal em seu contraposto: a imagem. Como *medium* analógico imprescindível a todo conhecimento humano, sem o qual ruiria a possibilidade de *todo* conhecimento, a imagem será tanto mais universal quanto maior for sua potência de sensibilizar a Ideia e, dessa maneira, atenuar a mediação entre a mente humana e Deus.

Dentro desse regime de significação e de efeitos, o papel desempenhado pela energia furiosa da poesia, concentrada na elocução (*cor*), ganha relevância e estatuto metafísico. Sabe-se que a distribuição das partes do discurso, da *res* e do *uerbum*, é da alçada da *dispositio*²⁴⁹. No caso, a disposição pode obedecer a dois motivos orientadores: a energia e a integridade²⁵⁰. Quando se opera por energia, o discurso tende a apresentar uma estrutura bimembre antitética. Quando a ênfase recai sobre a integridade, a distribuição do conjunto se dá em três ou mais membros coesos²⁵¹. Poeta da energia, as distribuições da *dispositio* na poesia de Góngora geralmente se ordenam em torno dos correlatos bimembres, como também ocorre na *Fábula de Polifemo e Galateia*, motivo pelo qual ela é mais amplamente conhecida e uma de suas marcas registradas²⁵². Mas isso não é definitivo, e muitas vezes ela pode apresentar subdivisões que multiplicam correlatos e bifurcam caminhos, em um verdadeiro labirinto de possibilidades. No caso da Dedicatória, o sentido ascendente e descendente da articulação entre política, natureza e céu obedece a essa lógica distributiva. A *dispositio* se conforma à utilidade. Por esse motivo, se submete ao que é apto (*aptum*) e aos critérios do juízo (*iudicium*)²⁵³. É ela quem produz o ajuste eficiente entre *res* e *verba* para que o enunciado não resvale em um caos amorfo e assim se consiga o decoro eficaz que se exige entre a invenção e a disposição, conforme as regras dos gêneros e subgêneros e seus respectivos matizes.

É preciso deixar claro que a *dispositio* não opera apenas sobre a *res* do discurso, ou seja, sobre a invenção, mas abraça todas as suas partes. É fundamental também para o *uerbum* e o arranjo dos tropos da elocução²⁵⁴. E é com base na utilidade (*utilitas*) que se ordenam suas partes. A utilidade é seu princípio diretivo. Essa ordem, por seu turno, pode ser de dois tipos:

²⁴⁹ LAUSBERG, Henrich. *Manual de Retórica Literária*. Madrid, Gredos, 1968. Volume II, pág. 367 e seg.

²⁵⁰ *Ibidem*, pág. 368.

²⁵¹ *Ibidem*, pág. 368.

²⁵² ALONSO, Dámaso. "Correlatos Bimembres" in *La Lengua Poética de Góngora*. Obras Completas. Madrid, Gredos. Volume V. Cf. Também o tratamento retórico que Cássio Borges dá às questões de energia e integridade especificamente na *Fábula*: BORGES, Cássio. *O Agudo Lugar Ameno: Retórica e Agudeza na Composição do Cenário Bucólico da Fábula de Polifemo y Galatéia de Góngora*. Dissertação de Mestrado de Mestrado, Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, 2002. Orientador Acir Pécora. Pág. 33.

²⁵³ LAUSBERG, Henrich. *Op. cit.* Volume II, pág. 372.

²⁵⁴ LAUSBERG, Henrich. *Op. cit.* Volume II, pág. 372

a ordem natural e a ordem artificial ou *ordo naturalis* e *ordo artificialis*²⁵⁵. Tais ordens são correlatas da dimensão metafísica dos entes tomados *in diversis* e nas *intentiones logicae*, ou seja, na sua diversidade ôntica e existencial e na sua dimensão lógica e proposicional²⁵⁶. Essas dimensões, por sua vez, serão remodeladas pela ação do furor, na medida em que sua força incide sobre a elocução e a emancipa, forjando assim os recursos necessários para a amplificação dos efeitos que corroboram e legitimam, nas agudezas, o retorno ao Uno.

Essa perspectiva unitiva funciona como contraponto da dimensão cortesã e cidadina, postulada como exterioridade discursiva que só comparece na fatura das *Soledades* para cumprir a função deceptiva que lhe cabe. Todo o cenário e os valores agenciados no poema são o oposto do signo *corte*, que vem assinalado sob as mais diversas rubricas: vaidade, falsidade, hipocrisia, ambição, adulação, entre outros. Nesse sentido, o poema nos oferece um palco cósmico no qual todas as peças tendem à unidade maravilhosa e à excelência legislativa de cada componente de sua engrenagem. Contraposto a essa dimensão eufórica predominante em todas as linhas do poema, o inimigo vem de fora, é concebido como exterioridade que, paradoxalmente, diz respeito à norma e aos abusos e desvios que ela tem acolhido, pintada com as cores disfóricas da desproporção e da imprudência torpes. Os dois momentos da primeira *Soledad* que melhor evidenciam esses movimentos são o famoso Solilóquio do Peregrino e o monólogo do velho que narra os desmandos feitos pelo navio da Cobiça, ou seja, critica as navegações e a descoberta da América, devido a todas as atrocidades que ela mobilizou, em proveito do enriquecimento e do poder²⁵⁷.

Ambas as cenas podem ser incorporadas a um tema mais amplo, que é o da ousadia, da ultrapassagem dos limites, entendido quase sempre viciosamente nas *Soledades* como fruto do engano e da vaidade. Ele será constantemente censurado, de diversos modos e em diversas passagens. Em termos de censura à vida cortês, o mencionado trecho que os críticos convencionaram chamar de Solilóquio do Peregrino é exemplar. Nele se coadunam quase todos os tipos viciosos que Góngora inventaria na boca de seu herói, como forma de acentuar o caráter disfórico que a vida palaciana sustenta em relação à idade de ouro onde o peregrino está imerso. O modelo de exposição é a *ratiocinatio*, parte terceira da invenção, pertencente às *argumenta*, que consiste em uma amplificação, por meio de *coniectura*, onde a circunstância acompanha o andamento do juízo mental²⁵⁸. Com ele se sugere ao leitor o raciocínio, não de todo exposto, sobre o objeto em questão. Preferencialmente, a *ratiocinatio* se emprega no

²⁵⁵ *Ibidem*, pág. 373.

²⁵⁶ Prancha VIII.

²⁵⁷ Conferir trecho mencionado em nota anterior.

²⁵⁸ *Ibidem*, pág. 343.

gênero epidítico²⁵⁹, e pode decorrer de dois *loci* distintos: como consequência do objeto ou da ação mentalizados.

Porém, diferente do que ocorre na *ratiocinatio* em geral, baseada no silogismo (συλλογισμος)²⁶⁰, que, por sua vez, tem em uma de suas subdivisões os entimemas, ou seja, silogismos aparentemente contraditórios, muito comuns na poesia seiscentista, neste caso a prova retórica da supremacia do albergue em relação à corte não é colhida apenas naquilo mesmo que se discute (albergue). É sim operada por dessemelhança privativa, a partir da *inductio*, da indução: é pela negação da semelhança que se comprova a verossimilhança do vício cortês. Neste caso, o solilóquio, em gênero epidítico altíssimo, começa a louvar o pequeno albergue que o peregrino divisa ao longe, a *res* do discurso, através da neblina da manhã, depois de sua primeira noite na ilha bem-aventurada. Ao se aproximar, nota que os pastores de cabra tinham coroado Vulcano (I, 90-94):

90 Llegó pues el mancebo, y saludado,
sin ambición, sin pompa de palabras,
de los conductores fué de cabras,
que a Vulcano tenían coronado:

Aqui Góngora desloca o sentido imediato da percepção e o reintegra ao domínio do mito. Os cabreiros estão sentados, em círculo, ao redor de uma fogueira. Coroa de um vulcão, eles são as labaredas que, por sua vez, são os cabelos de Vulcano. O círculo mimetiza a coroação do deus do fogo, cada um de seus membros, com as faces iluminadas, uma ponta de ouro que a compõe.

Sabemos que, no que toca a universalidade da matéria retórica, temos duas posições principais: a minimalista e a maximalista²⁶¹. A primeira limita a matéria retórica à condição da *media res*, ou seja, às competências e à jurisdição do cidadão médio²⁶². O campo dessas questões é circunscrito pelas esferas ética e política, pela vida pública e os problemas do direito²⁶³. São as chamadas questões civis que ocupam o centro da sua preocupação²⁶⁴. Já a segunda concepção, defende que *todos* os objetos são entendidos como possíveis matérias do discurso²⁶⁵. Estamos aqui diante de uma curiosa amplificação da posição minimalista em

²⁵⁹ *Ibidem*, pág. 343.

²⁶⁰ *Ibidem*, pág. 309 e seg.

²⁶¹ *Ibidem*, . Pág. 100 e seg.

²⁶² *Ibidem*, pág. 101. Parágrafo 47 e 48.

²⁶³ *Ibidem*, pág. 101.

²⁶⁴ *Ibidem*, pág. 101.

²⁶⁵ *Ibidem*, pág. 101. Parágrafo 49.

al cóncavo ajustando de los cielos
 100 el sublime edificio;
 retamas sobre robre
 tu fábrica son pobre,
 do guarda, en vez de acero,
 la inocencia al cabrero
 105 más que el silbo al granado.
 ¡Ô bienaventurado
 albergue a cualquier hora!

1.1.1.1.1.1.1.1.1 “No en ti la ambición mora

hidrópica de viento,
 110 ni la que su alimento
 el áspid es Gitano;
 no la que, en vulto comenzando humano,
 acaba en mortal fiera,
 Esfinge bachillera,
 115 que hace hoy a Narciso
 ecos solicitar, desdeñar fuentes;
 ni la que en salvas gasta impertinentes
 la pólvora del tiempo más preciso
 ceremonia profana,
 120 que la sinceridad burla villana
 sobre el corvo cayado.
 ¡Ô bienaventurado
 albergue a cualquier hora!

“Tus umbrales ignora
 125 la adulación, Sirena
 del de Reales Palacios, cuya arena
 besó ya tanto leño:
 trofeos dulces de un canoro sueño.
 No a la soberbia está aquí la mentira
 130 dorándole los pies, en cuanto gira
 la esfera de sus plumas,
 ni de los rayos baja a las espumas
 favor de cera alado.

¡Ô bienaventurado

135

albergue a cualquier hora!"

Esse albergue bem-aventurado é como um templo de Pales (deusa dos pastores) e uma granja (*alquería*) de Flora, deusa dos jardins. Edificou-o não um artifício moderno, que tenta, às custas de pirotecnias que ignoram os desígnios divinos, esboçar modelos que acoplem a sua cúpula à concavidade dos céus, infringindo o limite ontológico entre Deus e os homens e os limites do engenho humano. A sua estrutura é feita de tábuas sobre carvalho (*robre*), é um engenho pobre, mas, em sua pobreza, guarda a inocência do cabreiro, mais do que o aço que protege as edificações da corte e mais que o assobio desse mesmo cabreiro guarda o gado, recolhe-o em sua atividade pastoral. A ambição não mora nesse albergue, insatisfeita eternamente como os hidróticos, donos de uma sede mórbida, ávidos até do vento, que não se saciam nunca e nunca se desalteram. Nem a vaidade, simbolizada pela áspide, serpente egípcia extremamente venenosa. Muito menos as esfinges tagarelas, com seus corpos monstruosos, metade humana e metade fera, que fingem emitir oráculos quando apenas cumprem o papel de narcisos que desdenham a fonte da sabedoria e são cheios de ecos, vivem de reverberações de si mesmos. Também não há nesse albergue aquele vício que gasta impertinente o tempo precioso em suas cerimônias profanas, vício desprezado pela sinceridade da sabedoria, com seu curvo cajado. O albergue, por fim, ignora a adulação, essa sereia que habita os palácios, que hipnotiza os nobres como as sereias antigas hipnotizavam os navegadores. Nem a soberba tem seus pés dourados pela mentira, em movimentos de aves (giros da esfera de suas plumas) com os quais os nobres submissos solicitam vilmente os favores dos poderosos e se prostram diante deles em bajulação. Tal como Ícaro, os favores que obtêm são de cera e eles, alados. Um dia despencarão, inadvertidos que são da sabedoria de Dédalo.

A fonte imitativa direta de dom Luis é a *Égloga Segunda* de Garcilaso. Basta a transcrevermos para percebermos a conexão incontestante (II, 38-75):

Cuán bienaventurado
 aquél puede llamarse
 que com la dulce soledad s'abraza,
 y vive descuidado
 y lejos d'empacharse
 en lo que al alma impide y embaraza!

no vê la llena plaza
 ni la soberbia puerta
 de los grandes señores,
 ni los aduladores
 a quien la hambre del favor despierta;
 no le será forzoso
 rogar, fingir, temer y estar quejoso.

A la sombra holgando
 d'um alto pino o robre
 o d'alguna robusta y verde encina,
 el ganado contando
 de su manada pobre
 que em la verde selva s'avecina,
 plata cendrada y fina
 y oro luciente y puro
 bajo y vil le parece,
 y tanto lo aborrece
 que aun no piensa que dello está seguro:
 y como está em su seso
 rehuye la cerviz del grave peso.

Convida a um dulce sueño
 aquel manso rüido
 del água que la clara fuente envia,
 y las aves sin dueño,
 con canto no aprendido,
 hinchén el aire de dulce harmonía.
 háceles compañía
 a la sombra volando
 y entre varios olores
 gustando tiernas flores,
 la solícita abeja susurrando;
 los árboles, el viento
 al sueño ayudan com su movimiento.

As semelhanças são tão evidentes que não é nem necessário demarcá-las. O elogio da vida rústica contra a ambição, o desdém pelo ouro, o elogio da solidão. São todas tópicos do gênero pastoril, mas aqui a motivação do albergue, bem como a estrutura de rimas, estrofes e a métrica da silva possibilita afirmar que se trata de imitação direta. O signo *corte*,

desdobrado em uma série de paixões viciosas (hidropsia, vaidade, narcisismo, falsidade, adulação, soberba, favores), vem marcado nitidamente como região da *mentira* em todas as suas variantes. É a dimensão disfórica que contrasta com o reino excelente das *Soledades* que produz a função deceptiva programaticamente pensada a partir delas. Funcionam como eixo, composto a partir da unidade imanente de toda a cadeia entitativa promovida pelo agenciamento metafórico e pelo governo ótimo das coisas humanas e divinas.

Curiosamente, mais uma vez a remissão à *hybris* como fonte de dano, com alusões aos edificadores modernos que querem rivalizar com os céus (mais uma vez o mito de Babel) e ao mito de Dédalo e Ícaro. Tal remissão nos aponta a dissonância que contém: a própria censura que caiu sobre o poeta e o culpou pelos males que ele mesmo recrimina. Esses paradoxos se acentuam se pensarmos nas fontes mobilizadas pelo poeta para pintar os conceitos desse Solilóquio. Algumas delas dificultam a sua compreensão. Vejamos esses dois pequenos versos:

“No en ti la ambición mora
 hidrópica de viento,
 110 ni la que su alimento
 el áspid es Gitano;

O poema está definindo um vício, mas o faz por alusão, elidindo o seu nome e remetendo-o alegoricamente a uma áspide, que é um tipo de serpente extremamente venenosa do Egito. Porém, diz-nos que é uma áspide *cigana* e não *egípcia*. A dificuldade começa aqui. Qual a relação que a tal serpente pode ter com o povo cigano? E qual vício ela mimetiza, em conexão com essa sua referência alusiva? O dicionário *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Cavarrubias designa um dos primeiros sentidos da antiga voz *gitano* como *procedente do Egito*. No século XVII, tinha-se a ideia de que os ciganos eram originários desta região. Portanto, dom Luis diz *gitano* para dizer *procedente do Egito*. Por seu turno, Pellicer, em seus comentários às *Soledades*, afirma que os egípcios pintavam a áspide para representar a inveja²⁶⁶. Mas continuamos com uma interrogação. Como a convenção icônica da áspide egípcia relacionada à inveja chegou ao século XVII e qual a sua circulação na camada letrada? Há alguns acidentes de percurso que talvez expliquem essa trajetória.

No século XV, foi descoberto, nas proximidades da península itálica, um papiro que continha o comentário e a interpretação em grego de alguns hieróglifos egípcios, cuja autoria

²⁶⁶ PELLICER, José apud BEVERLEY, John in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989, pág. 80.

era atribuída a Horapolo, que viveu às margens do Nilo por volta do século V²⁶⁷. Tratava-se do *Hieroglyphica*, um dos melhores documentos antigos que nos restaram sobre a língua daquele povo. Horapolo é provavelmente o seu pseudônimo, dado que é a fusão dos deuses solares Órus e Apolo, e esse homem devia ser mais um dos tantos gregos que se fixaram no Norte da África²⁶⁸. O escrito foi recuperado pelos humanistas da Academia Platônica de Florença, traduzido e comentado por Ficino. Não satisfeitos, passaram a comentar, eles próprios, os hieróglifos nele contidos, e lê-los numa chave platônica. Criam que aquela escrita cifrada era uma espécie de esboço pálido e sensível da Ideia, um conjunto de traços que remetiam diretamente à linguagem divina, e que a sua compreensão daria entrada à iniciação e aos mistérios.

Essa obra começou a circular entre os sábios, e inspirou todo um ramo da arte emblemática, que passou a beber nela o significado de alguns afetos e de alguns conhecimentos. De modo que o historiador lombardo Andrea Alciato, quando escreveu o seu *Emblematum Liber*, em 1531, e Cesare Ripa, quando compôs a *Iconologia*, verdadeiros manuais ilustrados que viviam à cabeceira de pintores, arquitetos e poetas, como já chegamos a mencionar, e aos quais estes recorriam sempre que tinham que pintar um afeto ou falar de uma característica moral, já haviam lido o *Hieroglyphica* e se apropriado de muitas passagens suas. Da pintura de costumes à mitológica, da poesia épica à satírica, dos adereços e vitrais de capelas à ornamentação interna de palácios: toda a mimese artística se guiava pelas imagens contidas nessas obras. Assim, criou-se um código visual bastante coeso em torno dos emblemas, e se um poeta quisesse falar da sinceridade, a definiria como um velho de barbas longas sobre um cajado curvo, sinônimo da sabedoria, que é como os manuais de arte emblemática geralmente figuram a Sinceridade, e que Góngora segue nesses passos do Solilóquio:

no la que, en vulto comenzando humano,
 acaba en mortal fiera,
 Esfinge bachillera,
 115 que hace hoy a Narciso
 ecos solicitar, desdeñar fuentes;
 ni la que en salvas gasta impertinentes
 la pólvora del tiempo más preciso

²⁶⁷ Conferir todo o erudito estudo introdutório de González de Zárate: ZÁRATE, Jesus Maria González de. “Transcendencia de *Los Hieroglyphica* entre la Intelectualidad del Humanismo” in HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Madrid, Akal, 1991.

²⁶⁸ ZÁRATE, Jesus Maria González de. “Transcendencia de *Los Hieroglyphica* entre la Intelectualidad del Humanismo” in HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Madrid, Akal, 1991, pág. 21 e seg.

ceremonia profana,
 120 que la sinceridad burla villana
 sobre el corvo cayado.
 ¡Ô bienaventurado
 albergue a cualquier hora!

Voltando à serpente, encontramos em Horapolo cerca de oito referências a ela²⁶⁹. Em duas ou três, representam o universo e a eternidade, nas demais, o poder, mais especificamente o poder absoluto dos reis. Vêm sempre, nas gravuras, enroladas, mordendo o próprio rabo, e dando sinais de onipresença e de um tempo circular e infinito. Parece óbvio que Góngora fez a relação entre a inveja, o poder real e a serpente egípcia por intermédio dos emblemas, cuja fonte mais remota é a obra de Horapolo, clivada em fontes platônicas. A dificuldade dos seus versos é maior hoje porque não temos posse desse código e dessas referências, que eram lugares-comuns para qualquer leitor da sua época. Isso demonstra que a poesia do cordobês é extremamente racional, lúcida, culta e regrada, mesmo quando busca o maravilhoso.

Da mesma forma, quando ele vai nos falar da vaidade destes mesmos cortesãos, chama-os de Esfinges tagarelas, em outra menção ao Egito, cujo corpo de leão e a cabeça humana fingem pronunciar oráculos, quando apenas hipnotizam e enganam. São, na verdade, apenas uma espécie de Narciso que, ao invés de se mirar na fonte da sabedoria, a desdenha, contentando-se e deleitando-se apenas com o eco da própria imagem:

Esfinge bachillera,
 115 que hace hoy a Narciso
 ecos solicitar, desdeñar fuentes;
 ni la que en salvas gasta impertinentes
 la pólvora del tiempo más preciso
 ceremonia profana,
 120 que la sinceridad burla villana
 sobre el corvo cayado.
 ¡Ô bienaventurado
 albergue a cualquier hora!

²⁶⁹ HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Traducción, Introducción y Notas de Jesus Maria González de Zárate. Madrid, Akal, 1991.

Há uma tópica no Solilóquio, cara a Góngora, e que parece sintetizar o seu estilo e parte dessa discussão estilística de seu tempo. A palavra *hidrops* e seu derivado *hidropicus* significavam, na latinidade dos séculos IV e V, presunção intelectual²⁷⁰. O *Thesaurus Linguae Latinae* consigna-a com essa acepção, tomada em Agostinho, Sidônio e Pedro Crisólogo²⁷¹. Em meados do século XII ela toma novo significado, passando a designar alguém que sofre de uma sede insaciável e mórbida, e geralmente está ligada ao mito de Tântalo, condenado a passar toda a eternidade tentando beber a água de uma bica, e tendo, sempre, suas mãos transparentes perpassadas por ela, fato narrado com muita graça por Luciano de Samosata no *Diálogo dos Mortos*²⁷². No século XVII, a tópica da hidropsia retorna rejuvenescida. Encontramo-la neste trecho, que diz do albergue dos pastores que o peregrino encontrou naquela terra desconhecida:

“No en ti la ambición mora
 hidrópica de viento,
 110 ni la que su alimento
 el áspid es Gitano;
 no la que, en vulto comenzando humano,
 acaba en mortal fiera,
 Esfinge bachillera,
 115 que hace hoy a Narciso
 ecos solicitar, desdeñar fuentes;
 ni la que en salvas gasta impertinentes
 la pólvora del tiempo más preciso
 ceremonia profana,
 120 que la sinceridad burla villana
 sobre el corvo cayado.
 ¡Ô bienaventurado
 albergue a cualquier hora!

O princípio de negação estabelecido pelo Solilóquio do Peregrino equaciona sob o signo *corte* todos os vícios que pretende refutar por contrafacção. Ele só o consegue porque antes já tinha criado a condição *ficta* para que as *Soledades* fossem lidas como lugar ótimo e

²⁷⁰ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. Revisão de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Edusp, 1996, pág. 350 e seg.

²⁷¹ *Ibidem*, pág. 350 e seg.

²⁷² *Ibidem*, pág. 350 e seg.

como Idade de Outro. A amplificação da elocução, ao propor hieroglificamente o contato com a Ideia, põe em evidência todos os elementos tópicos distribuídos na cadeia universal, sinalizando o retorno ao Uno pelas *hipostasis*. A invenção fantástica, conseguida pelo concurso do furor, é o agente que trama na imagem essa universalidade sensível que potencializa os efeitos dos tropos, em termos retóricos e metafísicos.

3. Jovis omnia plena

3.1 Furor e fantasia: arco e lira da maravilha

Para Aristóteles, como lembramos, elevar um gênero à condição de universal é criar apenas e exclusivamente uma coisa: uma imagem. E para o filósofo, que está interessado em fazer a apologia da filosofia como base de um saber apodítico, porque capaz de englobar todas as particularidades em um enunciado universal, essa hipótese é descabida, já que ela não fornece as bases necessárias para se ter uma investigação noética rigorosa. Imagem prototípica agenciada pela fantasia no corpo do poema, o universal fantástico não é necessariamente maravilhoso. Sua definição diz respeito mais à abrangência de sua extensão como conceito do que à natureza de artifícios de que o poeta lança mão para tramá-lo. É nesse sentido que Vico pensa a palavra *fantástico* como resultado da fantasia criadora mais do que em oposição a icástico, definição que é fundamental para compreendermos a invenção, a elocução e a disposição de das *Soledades*. Mas, sendo o percurso corrente da maravilha aquele que une em si pontos que, quanto mais extremos e díspares, mais exercitarão a inteligência do leitor na perscrutação do mistério que os engendrou e da unidade que sugerem fora deles próprios, criando a *coincidentia oppositorum*, a coincidência das oposições, pela qual Góngora definiu os tachos repletos de favos de mel que os camponeses levavam para os seus albergues como (I, 320-335):

Lo que lloró la Aurora,
si es néctar lo que llora,
y antes que el Sol enjuga
la abeja que madruga
325 a libar flores y a chupar cristales,
en celdas de oro líquido, en panales

la orza contenía
que un montañés traía.
No excedía la oreja
330 el pululante ramo
del ternezuelo gamo,
que mal llevar se deja,
y con razón, que el tálamo desdeña
la sombra aun de lisonja tan pequeña.

E assim, em metáfora extremamente engenhosa, uniu o extremo do infortúnio e da miséria, que são as celas (*celdas*), ou seja, prisões, ao extremo da Fortuna, que é o ouro, tomado aqui não apenas como dado material, mas como signo espiritual. Assim também, unindo pontos tão distantes quanto esses, a lógica maravilhosa pode aumentar ainda mais a potência desses mesmos universais, usando esse caminho estranho e contraditório que, ao invés de suprimir, acentua seu caráter sensível.

Não se trata de um mero silogismo capcioso. Apreender esse movimento paradoxal é muito importante para que possamos compreender alguns pontos nevrálgicos da figuração poética, em especial a que Góngora exercita, partícipe do estilo obscuro. Porque se o fim último das letras seiscentistas é a agudeza, filha do engenho enfurecido e da capacidade de afetar as paixões com a argúcia do entendimento, o sentido de sua busca não se reduz a uma necessidade de emancipar a elocução poética e de explorar ao máximo os seus procedimentos, mas se liga sim à vontade de criar, por meio dos artifícios, um homólogo dessa unidade transcendente cujo fito é recompor as peças do universo, manifesta em todas suas partes e participando nelas. A inteligência do poeta é tanto maior quanto maior for sua capacidade de estabelecer correspondências entre coisas distantes, e o processo é duplamente reversivo: se Deus criou a nossa mente com a capacidade infinita de descobrir relações encobertas sob a opacidade dos fenômenos sensíveis, também lhe deu a capacidade de concebê-lo infinitamente em seus atributos. Por isso o ser não o circunscreve e nenhuma propriedade lhe pode ser conferida, já que ele está além do limite ontológico do concebível e do existente. Em última hipótese, não podemos *referi-lo*, mas apenas *simulá-lo*. E aqui voltamos à questão platônica e ao problema dos simulacros já referidos por Ficino.

Em uma chave platônica, o simulacro está sempre a serviço da reafirmação da ordem transcendente, porque é, em sua essência, um atestado da *mens* divina manifesta na engenhosidade da mente humana. Por isso, como a emancipação da cor, a elocução também tende a ser o campo privilegiado da poesia, porque é por meio do trabalho engenhoso com os tropos que se chegará à maravilha, e, desta, à contrafação da Ideia, mimetizada no poema pelo agente fantástico e pelas imagens queimadas com a pólvora do furor. Assim se deflagra a ubiquidade, que é por excelência o sinal divino, e o poema, sendo uma peça do universo, espelha todas as suas demais peças, como a parte, sendo parte, contém em si o todo no qual vem inscrita e sem o qual, pensada em termos disjuntivos, não existe. Se Deus se cifra no livro mudo do mundo e nele opera aquilo que Athanasius Kircher chama de *obscondita latentis naturae sacrameta*, aqueles mistérios obscônditos e latentes na natureza, nele repousa

em estado de dicionário à espera de ser desvelado, a poesia colhe os signos da sua presença e os reorganiza, sendo a um só tempo hermenêutica e heurística, porque filha da interpretação dos seus auspícios e mãe que sintetiza e resume os mesmos em si e os descobre, ou seja, os inventa, na acepção de *invenire*.

Quando Góngora imita aquele lugar proposto por Ovídio no Livro I das *Metamorfoses*, que descreve a Idade de Ouro original e nossa infância comum, e nos diz que os habitantes das montanhas acolheram o peregrino com um candor igual àquele dos primeiros habitantes do mundo, ou seja, oposto às ferezas engendradas no interior das cortes e disfarçadas de cortesias (I, 136-175):

No pues de aquella sierra, engendradora
 más de ferezas que de cortesía,
 la gente parecía
 que hospedó al forastero
 140 con pecho igual de aquel candor primero,
 que en las selvas contento,
 tienda el fresno le dió, el robre alimento.
 Limpio sayal, en vez de blanco lino,
 cubrió el cuadrado pino,
 145 y en boj, aunque rebelde, a quien el torno
 forma elegante dió sin culto adorno,
 leche que exprimir vió la Alba aquel día,
 mientras perdían con ella
 los blancos lilios de su Frente bella,
 150 gruesa le dan y fría,
 impenetrable casi a la cuchara,
 del sabio Alcimedón invención rara.
 El que de cabras fué dos veces ciento
 esposo casi un lustro (cuyo diente
 155 no perdonó a racimo, aun en la frente
 de Baco, cuanto más en su sarmiento,
 triunfador siempre de celosas lides,
 lo coronó el Amor; mas rival tierno,
 breve de barba y duro no de cuerno,
 160 redimió con su muerte tantas vides),
 servido ya en cecina,
 purpúreos hilos es de grana fina.

Sobre corchos después, más regalado
 sueño le solicitan pieles blandas,
 165 que al Príncipe entre Holandas,
 púrpura Tyria o Milanés brocado.
 No de humosos vinos agravado
 es Sísifo en la cuesta, si en la cumbre
 de ponderosa vana pesadumbre
 170 es, cuanto más despierto, más burlado.
 De trompa militar no, o destemplado
 son de cajas fué el sueño interrumpido;
 de can sí embravecido
 contra la seca hoja
 175 que el viento repeló a alguna coscoja.

Além de emular e ampliar *este* modelo de idade áurea, está redefinindo o modelo geral que enforma todas as idades de ouro específicas que já existiram e que ainda estão por vir, na medida em que, espelhando e repropondo esse mesmo modelo pelas vias da imitação, mesmo assim produz uma *exemplaridade* que participa no universal.

Dentre os muitos exemplos de metáforas que forjam a unidade, cito um, de grande beleza. O peregrino de Góngora está se emaranhando no interior da ilha desconhecida onde foi arrojado por um naufrágio, e de repente divisa uma clareira (I, 565-580):

El menos ágil, cuantos comarcanos
 convoca el caso él solo desafía,
 consagrando los palios a su esposa,
 que a mucha fresca rosa
 570 beber el sudor hace de su frente,
 mayor aún del que espera
 en la lucha, en el salto, en la carrera.
 Centro apacible un círculo espacioso
 A más caminos que una estrella rayos,
 575 hacia, bien de pobos, bien de alisos,
 doende la Primavera,
 calzada Abriles y vestida Mayos,
 centellas saca de cristal undoso
 a un pedernal orlado de Narcisos.

Querendo assim dizer que cada minúsculo filete de luz que a estrela no céu dimana é um caminho de acesso à escuridão da noite, da mesma forma que cada pequenino espaço que se abre na mata é uma via de acesso à clareira, que é uma estrela de luz em meio à noite da floresta. O engenho de Góngora está aqui mais uma vez lidando com uma metáfora de proporcionalidade: tal objeto está para tal objeto na mesma proporção em que um terceiro termo que lhe é correlato está para um quarto. A escala é progressiva, e gerada a partir de uma dupla bimembração, onde a estrela é a clareira e o céu em seu negrume é a floresta escura, e assim compõem dois eixos metafóricos que correm paralelamente. Mas ambos procedem de uma mesma imagem, o que constitui uma das operações poéticas mais ousadas e difíceis de quantas há, porque encerra em si duas alegorias simples de proporção, variando seu grau de engenhosidade e de surpresa na medida da disparidade formal que tenham os elementos relacionados entre si, e gerando, na mesma medida, uma admiração maior ou menor do leitor.

Esses elementos são constantemente atualizados no pandemônio mitológico e platônico das *Soledades*. Nesse percurso, é desnecessário dizer a importância que Júpiter terá, porque o verso recorrente das *Bucólicas* de Virgílio o dizem:

Jovis omnia plena

Esse verso define um ponto central do conceito de metafísica poética. Júpiter está em tudo, é ubíquo e onipresente e em todas as coisas se manifesta. Como figuração da Ideia, ele aspira à universalidade, porque não admite em si nenhuma contradição, submete todos os outros deuses, é senhor do mundo físico e não capitula; sua licenciosidade só reitera sua força, que se expande para todos os lados e é tão constante quanto têm de ser constantes todas as virtudes. Se a providência é a que *provê* o povo da necessidade e dos meios necessários para a superação dialética dos obstáculos, e os vates e áugures aqueles que *preveem* por meio da *previdentia* os rumos dos seus povos.

Daí a presença onisciente de Júpiter por todas as *Soledades*. Essa presença é difusa, porém perceptível. Logo o peregrino aporta na ilha fabulosa que lhe acolherá, e acha hospitalidade próximo à praia, em um ninho formado por escolhos, juncos e algas, como se fosse ele próprio a ave de Júpiter (I, 22-33):

Del Océano pues antes sorbido,
y luego vomitado
no lejos de un escollo coronado

25 de secos juncos, de calientes plumas,
 alga todo y espumas,
 halló hospitalidad donde halló nido
 de Júpiter el ave.
 Besa la arena, y de la rota nave
 30 aquella parte poca
 que le expulso de la playa dió a la roca;
 que aun se dejan las peñas
 lisonjear de agradecidas señas.

Chegado enfim à ilha pela intervenção do agente fantástico que são as tábuas (golfinhos) que salvaram o peregrino (Arión) do naufrágio, e restituído de suas roupas, já que o Oceano as havia sorvido e vomitado na areia, logo as estende na praia para secá-las. Quem o fará é a língua de fogo do Sol, que na verdade é o Júpiter taurino identificado à constelação zodiacal correspondente (I, 34-61):

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
 35 Océano ha bebido,
 restituir le hace a las arenas;
 y al sol lo extiende luego,
 que, lamiéndolo apenas
 su dulce lengua de templado fuego,
 40 lento lo embiste, y con süave estilo
 la menor onda chupa al menor hilo.
 No bien pues de su luz los horizontes,
 que hacían desigual, confusamente
 montes de agua y piélagos de montes,
 45 desdorados los siente,
 cuando entregado al mísero extranjero
 en lo que ya del mar redimió fiero,
 entre espinas crepúsculos pisando,
 riscos que aun igualara mal, volando,
 50 veloz, intrépida ala,
 menos cansado que confuso, escala.
 Vencida al fin la cumbre
 del mar siempre sonante,
 de la muda campaña,

55 árbitro igual e inexpugnable muro,
 con pie ya más seguro
 declina al vacilante
 breve esplendor de mal distinta lumbre,
 farol de una cabaña
 60 que sobre el ferro está en aquel incierto
 golfo de sombras anunciando el puerto.

Aqui temos um belo exemplo de uma das três partes do decoro indispensável a toda arte, segundo Horácio. E se a partir dos critérios do *ut pictura poesis* as obras podem ser pensadas conforme o número de vezes, a proximidade e a claridade a partir da qual podem ser vistas, havendo as que devem ser vistas muitas vezes e aquelas que devem ser vistas uma só vez, as que devem ser vistas de perto e as que devem ser vistas de longe, as que devem ser vistas às claras e aquelas que devem ser vistas em ambientes fechados e escuros, podemos dizer que esse trecho fecha o foco da visão de uma maneira admirável, já que nos leva a contemplar cada pequenino fio da roupa do peregrino sendo secado por uma onda de fogo da língua do sol taurino, transparente e da mesma proporção microscópica desses mesmos fios. Imitando o movimento da pintura, esse quadro pede para ser visto muitas vezes, devido à sua beleza e a seu engenho, de perto, porque só assim podemos observar a delicadeza desse movimento, e em espaço aberto, cheio de luz, porque é assim que ele nos oferece seu testemunho e organiza a cena.

O peregrino enfim toma contato com os habitantes da ilha, pastores rústicos e nobres em sua simplicidade, avessos aos vícios que a vida cortês tem gerado nos palácios. Em um dos numerosos rios que cruzam a ilha vê a cabra mitológica Amalteia, que é aquela que amamentou Júpiter durante a infância, e que agora bebe placidamente os cristais líquidos de água, que ora se confundem com suas cornucópias, também pequenos cristais luzentes no topo da cabeça (I, 197-211):

 Muda la admiración habla calando,
 y ciega un río sigue, que luciente
 de aquellos montes hijo,
 200 con torcido discurso, aunque prolijo,
 tiraniza los campos útilmente;
 orladas sus orillas de frutales,
 quiere la Copia que su cuerno sea
 (si al animal armaran de Amaltea

205 diáfanos cristales);
 engazando edificios en su plata,
 de muros se corona,
 rocas abraza, islas aprisiona,
 210 hasta los jaspes líquidos, adonde
 su orgullo pierde y su memoria esconde.

Assim, os cornos da cabra Amalteia aspiram a ser cópias dos cristais líquidos da água corrente do rio, já que diz a lenda que seus cornos míticos eram feitos de cristal. E há aqui um trocadilho agudo, pelo qual facilmente passamos despercebidos. A palavra Cópia, em letra maiúscula, não é ocasional, e tem um sentido, se pensarmos que Góngora estabelece um quiasma que inverte a palavra *cornucópia*, que é uma espécie de *simulacro* ou de *imitação*, dizendo cópia de seus cornos, para referir tanto o fato de seus cornos imitarem os cristais melífluos da água corrente quanto o seu número copioso. A letra maiúscula sugere que a inversão é motivada e consciente, já que o poeta quer com isso dizer que a Amalteia que o peregrino vê diante de si simula a verdadeira Amalteia lendária, aquela que amamentou o deus supremo, e também uma menção ao próprio Júpiter, oculto nela. Entre sombras e simulacros, as aparições sub-reptícias de Júpiter, como devires tácteis da Ideia, não terminam aqui, e prosseguem na segunda *Soledad*: mas agora sua manifestação é como marido das sereias, ou seja, como se fosse Netuno, Júpiter do mar e das águas. O som de água murmurando nas pedras é como uma *tiorba*, uma lira, e entre as árvores e ervas se ouve a voz das aves, que são como musas aladas, porque seu canto é doce e modulado em idiomas diferentes, conformes às suas diversas espécies (II, 337-360):

 Este sitio las bellas seis hermanas
 escogen, agraviando
 en breve espacio mucha Primavera
 340 con las mesas, cortezas ya livianas
 del árbol que ofreció a la edad primera
 duro alimento, pero sueño blando.

 Nieve hilada, y por sus manos bellas
 caseramente a telas reducidas,
 345 manteles blancos fueron.
 Sentados pues sin ceremonias, ellas
 en tornëado fresno la comida

con silencio sirvieron.
 Rompida el agua en las menudas piedras,
 350 cristalina sonate era tiorba,
 y las confusamente acordes aves
 entre las verdes roscas de las yedras,
 muchars eran, y muchas veces nueve
 aladas Musas, que de pluma leve
 355 engañada su oculta lira corva,
 metros inciertos sí, pero süaves,
 en idiomas cantan diferentes,
 mientras, cenando en pórfidos lucientes,
 lisonjean apenas
 360 al Júpiter marino tres Sirenas.

E mais uma vez o jovem Ganimedes retorna, e indicia a presença subliminar de Júpiter, no diálogo amoroso dos pescadores Lícidas e Micón, onde o primeiro diz já ter lançado sua rede nas águas do amor diversas vezes na esperança de ter, não as lisonjas, mas os privilégios que a Fortuna lhe concederia caso sua amada, e doce inimiga porque o ignora, ouvisse suas prerrogativas, mais do que o jovem do monte Ida, servo do deus dos deuses, o fez, na condição de pastor e caçador, nas selvas (II, 570-590):

LÍCIDAS

570 “Las que el cielo mercedes
 hizo a mi forma, ¡ô dulce mi enemiga!,
 lisonja no, serenidad lo diga
 de limpia cosultada ya laguna,
 y los de mi fortuna
 575 privilegios, el mar a quien di redes,
 más que a la selva lazos Ganimedes.”

MICÓN

“No ondas, no luciente
 cristal, agua al fin dulcemente dura,
 invidia califique mi figura
 580 de musculosos jóvenes desnudos.

Menos dió al bosque nudos
que yo al mar, el que a un Dios hizo valiente
mentir cerdas, celoso espumar diente.”

LÍCIDAS

“Cuantos pedernal duro
585 bruñe nácares boto, agudo raya
en la oficina undosa desta playa,
tantos Palemo a su licote bella
suspende, y tantos ella
al flaco da, que me construyen muro,
590 junco frágil, carrizo mal seguro.”

Mas ele não sabe que seus pedidos serão ouvidos. E então Góngora descreve a intervenção do Amor que, perto da águia de Júpiter se assemelha a um frango vendado, e que é um lince sem olhos, ou seja, um ente ao qual fosse dada uma natureza nobre, porém destituída de seu elemento essencial, no caso, a sagacidade. Porém, é o agente divino enviado por ele e que sinaliza sua presença nos bastidores da ação. Assim, o cupido (*spiritus*), em benefício dos amantes, cativa o coração dos sogros e os persuade a ceder as mãos de suas filhas, boa nova que logo corre com a velocidade das patas aladas de Mercúrio (II, 648-563):

645 Concediólo risueño,
del forastero agradecidamente,
y de sus propios hijos abrazado.
Mercurio destas nuevas diligente,
coronados traslada de favores
650 de sus barcas Amor los pescadores
al flaco pie del suegro deseado.

¡Ô, del ave de Júpiter vendado
pollo, si alado no, lince sin vista,
Político rapaz, cuya prudente
655 dísposicióñ especuló Estadista
clarísimo ninguno
de los que el Reino muran de Neptuno!
¡Cuán dulces te adjudicas ocasiones

para favorecer, no a dos supremos
 660 de los volubles Polos ciudadanos,
 sino a dos entre cáñamo garzones!
 ¿Por qué? Por escultores quizá vanos
 de tantos de tu madre bultos canos
 cuantas al mar espumas dan sus remos.
 665 Al peregrino por tu causa vemos
 alcázares dejar, donde excedida
 de la sublimidad la vista, apela
 para su hermosura,
 en que la Arquitectura
 670 a la Geometría se rebela,
 jaspes calzada y pórfidos vestida.
 Pobre choza de redes impedida
 entre ahora, ¡y lo dejas!
 Vuela rapaz, y plumas dando a quejas,
 675 los dos reduce al uno y outro leño,
 mientras perdona tu rigor al sueño.

Mencionei apenas as passagens onde Júpiter tem uma presença mais evidente e aquelas nas quais o Amor funciona como eixo de convergência universal, entendido em termos neoplatônicos, tal como foi exposto. Rastrear nas *Soledades* inteiras a participação transcendente desse mito, bem como suas ramificações indiretas em outros deuses e seus sentidos, seria motivo para um trabalho à parte.

Creio que seja muito pouco provável, quase impossível, que essas menções ao deus supremo estejam aí por acaso, simplesmente por motivos enunciativos ou como uma necessidade da elocução e da disposição poéticas. As motivações teomórficas de suas aparições estão sempre a serviço de sua dissolução nos elementos da natureza, quer ele seja plasmado no Touro celeste, com seu corpo solar e seus cornos lunares, quer ele seja pintado pela supressão, e no seu lugar apareça a cabra Amalteia que o amamentou, e cujos pequenos chifres são cristais que quase se confundem com os cristais líquidos das águas correntes do arroio onde ela desaltera sua sede. Quer ele venha implicado na fala dos pescadores amantes, quer ele venha pintado em uma *amplificatio* retórica de grandíssima beleza, que descreve sua língua de fogo lambendo as roupas do jovem, a qual consegue fazer penetrar cada uma das ondas de seu movimento nos meandros mais recônditos do tecido, e sorvê-lo até os fios mais diminutos e invisíveis de que ele é composto, o que leva o olhar do leitor a fechar o seu foco

sobre essa ação microscópica, ao mesmo tempo em que a oferece expandida, porque passível de ser contemplada. Quer esteja nos bastidores da ação do Amor, que intercederá junto ao pai das moças, movendo seu coração à entrega das mãos das filhas aos amantes desejosos. Em todos esses episódios, temos o agente mítico tecendo a unidade da narrativa não enunciada, naquela dimensão suprasseguimental do poema que, referindo pela supressão e pela alusão, mostra negativamente e diz de maneira não expressa.

Se Júpiter, desde o começo, demonstra ser uma espécie de encarnação da própria natureza, é da sua elisão que deduzimos sua ação, e o que ela significa. Posto que o seu poema é um poema de gênero misto, mas no qual ele recicla os poetas neotéricos alexandrinos, Calímaco e Catulo, tratando matéria humilde em gênero elevado, é essa matéria que, em sua totalidade, irá compor o afresco de uma Idade de Ouro que é e *deve* ser sempre pensada como se fosse ideal, porque perdida em um espaço fora do tempo. Mas, por sua vez, também afirma de maneira alegórica a *physis* em sua integridade, ou seja, tudo o que o tempo de Góngora não tem, porque filho da corrupção dos costumes e de seus maus usos. Espelho embaçado e disforme, repõe a ordem forjando uma falsa idealidade e criando um contraste a partir da ficção de uma *polis* excelente. As inúmeras críticas à usura, à ganância e à ambição, que têm seu momento exemplar no episódio que trata da descoberta da América, à falsidade, ao ócio, à luxúria, à vaidade, à inveja e a todos os inúmeros vícios políticos e éticos de que as cortes padecem são *exempla* e têm função reguladora.

As *Soledades* giram então em uma esfera figural, na medida em que, por intermédio da ubiquidade de Júpiter, referem indiretamente a divindade panteísta no *mythos* dos atos e das práticas de todos os personagens. Conferem, assim, idealidade a um mundo que, apesar de ficto, participa da história, e afronta os vícios de seu próprio tempo com o intuito de devolver às relações sociais o decoro estoico e impedir a dissolução dos hábitos tidos como exemplares, porque praticados por homens exemplares e distintos. Assim o mito de Júpiter mimetiza, nos tempos pregressos, o papel da Ideia que se embrenha em todas as partículas do universo e confere a todos os seus movimentos uma ordem. E não é por outro motivo que ele é uma espécie de fantasma (*simulacrum*) que perpassa todo o corpo das *Soledades*. Pois assim atesta sua saúde e nos diz que o seu funcionamento só pôde ter nascido da mente furiosa, porque só a amplificação da imagem é capaz de amplificar também a virtude. Na poesia, o destempero da bile corrige a má disposição do corpo místico da Coroa. E é nesse instante que Júpiter emerge sob as mais diversas formas, submetido àquelas metamorfoses tão próprias aos deuses.

4. Soledades

4.1 Das traduções

Como exemplificação da produção de imagens e conceitos desenvolvidos neste trabalho, ofereço aqui uma tradução anotada e comentada dos primeiros trezentos e sessenta e cinco versos da primeira *Soledad*. Não sendo propriamente um trabalho de tradução da obra, nem mesmo concentrando o foco teórico sobre a operação tradutora, ele se assume como *exemplum*, no sentido retórico, do desenvolvimento teórico, como amostragem poética que tente ilustrar as premissas aqui desenvolvidas. No que tange esse trabalho de tradução, as *Soledades* oscilam entre um aspecto facilitador e outro, que o dificulta. A facilidade se deve a um dado óbvio, que é a proximidade das duas línguas e o fato de terem ficado tanto tempo em contato. Há muitas estruturas sintáticas que se correspondem, e mesmo certas questões de prosódia coincidem. O ponto agravante é que muitas passagens são tranquilamente legíveis para o leitor de língua portuguesa, e sua tradução só se justifica se atinge um grau de excelência, não podendo haver meio termo. Isso faz do trabalho um *tour de force* para reviver em nossa língua a música e as imagens dos versos de Góngora sem quaisquer concessões.

A tradução mais completa em termos quantitativos das obras do espanhol existente em português é a de Péricles Eugênio da Silva Ramos²⁷³. Trata-se de um texto honesto, sério e cuidadoso, inclusive quanto à sua introdução. Mas Silva Ramos não conseguiu preservar a energia do original. Seus versos descaracterizaram os poemas, enfraquecendo suas imagens e ritmo. Muitas vezes usa rimas pobres e percebemos que toma certas decisões apenas para servir ao metro. Sua tradução dos sonetos é melhor. Quanto aos trechos das *Soledades* e à *Fábula*, seu esforço apresenta os mesmos problemas. Por outro lado, a Embaixada da Espanha publicou uma edição bilíngue muito bem cuidada de poetas do *Siglo de Oro*, traduzidos pelos também poetas e estudiosos Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna e José Jeronimo Rivera, trabalho fino, de alta qualidade. Góngora comparece com alguns romances, sonetos e uma ótima tradução integral da *Fábula de Polifemo y Galatea*. Mas as *Soledades* permaneceram intocadas²⁷⁴. Foi, no entanto, o português José Bento que deu um salto qualitativo inaugural, ao levar a cabo uma excelente tradução da *Soledad Primera* em sua íntegra, aliada à tradução de mais algumas dezenas de sonetos e romances, bem como da

²⁷³ GÓNGORA, Luis de. *Poemas de Góngora*. Tradução, Introdução e Notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Art Editora, 1988.

²⁷⁴ HORTA, Anderson Braga, VIANNA, Fernando Mendes e RIVERA, José Jeronimo. *Poetas do Século de Ouro Espanhol*. Estudo Introdutório de Manuel Morillo Caballero. Brasília, Thesaurus Editora/Embajada de Espana: Consejería de Educación y Ciencia, 2000.

Fábula, todas de altíssima qualidade, dando mais um passo rumo ao seu trabalho grandioso de divulgação da literatura espanhola em nossa língua²⁷⁵. A sua tradução, aliada à referida acima, publicada pela Embaixada da Espanha, são as melhores contribuições dadas à língua portuguesa no que concerne à obra de Góngora.

A forma das *Soledades* é a silva, que consiste em uma disposição estrófica livre de decassílabos e hexassílabos intercalados, cujas rimas não seguem uma ordem rígida. Hendecassílabos e heptassílabos, na contagem espanhola. Na *Fábula*, que é um painel mitológico que trata dos amores de Polifemo por Galateia, e do conseqüente assassinato do amante Acis pelo monstro enciumado, Góngora lançou mão da oitava real porque essa pôde lhe fornecer um misto de maleabilidade formal e capacidade de separação por quadros, de modo que ele pudesse narrar o tema, colhido no Livro XIII das *Metamorfoses*, intercalando à narrativa momentos mais condensados e pontuais, submetidos a um foco mais fechado, como é o caso das últimas estrofes, onde Acis morre e é transformado nas águas do rio que desemboca no mar. Já nas *Soledades*, sua obra mais ambiciosa, a liberdade estrófica e de intercalação de metros e rimas lhe deu uma elasticidade sintática enorme, o que serviu bem à finalidade de um poema de gênero pastoril que queria ser a própria ruptura com o gênero, fundido a elementos de épica e de drama. E, não à toa, Jáuregui, no *Antídoto Contra la Pestilente Poesía de las Soledades*, recriminou o hibridismo da obra, dizendo que ela tinha um tom épico mas que seu protagonista não tinha nome, o que contrariava todas as prescrições desse gênero²⁷⁶. Têm como antecedente direto as *Églogas* do impecável Garcilaso de la Vega, das quais Góngora imita e emula trechos inteiros. Por recorrer a uma série de metros, ritmos e padrões estróficos, levam a fama de serem a obra máxima do grande poeta soldado, amigo de Boscán e tradutor de Baldassare Castiglione, que trouxe a música da poesia italiana para a Espanha, fato que, segundo Borges, em si já lhe garantiria um lugar destacado entre os imortais. Uma parte das dificuldades de tradução se deve a essa questão sintática, outra, menor, mas não desprezível, às referências mitológicas, filosóficas, poéticas e arqueológicas da obra. Procuramos evidenciar algumas delas no estudo e refazer, na medida do possível, algumas linhas de força que confluem para ela.

²⁷⁵ BENTO, José. *Antologia da Poesia Espanhola do Siglo de Oro*. Seleção, Tradução, Prólogo e Notas de José Bento. Lisboa, Assírio Alvim, 1996. Pág. 31 e seg. Especialmente 78 e seg.

²⁷⁶ JÁUREGUI, Juan de in PARIENTE, Ángel. *En Torno a Góngora*. Barcelona, Ediciones Júcar, 1986. Pág. 51 a 95.

4.2 DEDICATÓRIA

Ao Duque de Béjar

Passos de um peregrino são errante
 quantos me ditou versos doce Musa,
 em solidão confusa
 vêm perdidos uns, outros inspirados²⁷⁷.

5 Tu que, de lanças todo protegido,
 muros de abeto, ameias de diamante,
 bates os montes que, de neve armados,
 Gigantes de cristal ao céu aterra,
 onde o corno, de Eco repercutido,

10 a feras te expões, que, dadas à terra,
 mortas, pedindo conclusões disformes,
 um coral Espumante dão ao Tormes²⁷⁸:
 Encosta a tua adaga a um freixo, cujo ardor,
 suando sangue, gota a gota, em breve

15 fará purpúrea a neve,
 e enquanto dá o solícito montador
 ao duro tronco, ao carvalho alçado,
 habitantes e êmulos destas penhas,
 as formidáveis senhas

20 do urso que ainda beijava, atravessado,
 a haste de tua azagaia reluzente²⁷⁹,
 ou o sagrado carvalho, toma e sente
 o Augusto do dossel, ou dessa fonte
 a altíssima cortina, o majestoso

25 assento que é à tua Deidade devido,

²⁷⁷ Os passos errantes do peregrino do poema foram inspirados pelas Musas, e também são os passos (passagens) do poema e sua história posta em pés (em metros) nesses versos. Por isso, uns vêm perdidos, porque representam a má sorte do peregrino, e outros, inspirados, porque foram insuflados pela Musa na composição do poema.

²⁷⁸ O duque de Lerma está caçando junto ao rio Tormes. Tal é a cópia de soldados que o acompanham, que formam verdadeiros muros de lanças a seu redor, cujas pontas lembram as ameias, os parapeitos de diamantes dos palácios. O duque marcha como se desafiasse aos próprios montes, que, em um passado remoto, foram os Titãs que desafiaram os céus e o fizeram tremer de medo, e hoje repousam adormecidos sob a neve. O duque, com seu corno, seu berrante, abate as feras que cruzam o seu caminho, e seu sangue se mistura às águas do rio tingindo-a como um coral.

²⁷⁹ O solícito montador, o duque, enquanto se apeia do cavalo e vai buscar repouso junto ao tronco de um carvalho, dá às árvores a oferenda, as senhas, que são os despojos do urso que acabara de abater.

Ó Duque esclarecido!,
 sob ondas tua fadiga ardente e fronte,
 então entregues teus membros ao repouso²⁸⁰,
 sobre a céspede e a grama não desnudo²⁸¹,
 30 deixa-te um instante achar o pé acertado
 que há sob errantes passos devotado
 à Real cadeia de anéis de teu escudo²⁸².
 Honre suave, nó generoso e mudo,
 Liberdade de Fortuna seguida,
 35 que, à tua piedade Euterpe agradecida,
 do ar seu sopro fará doce instrumento,
 quando a Fama não der sua trompa ao vento²⁸³.

²⁸⁰ O duque é convidado pelo poeta a aplacar sua sede e repousar sob a guirlanda de uma cachoeira depois da caça, e sentir a recompensa augusta que é repousar sob o dossel natural que se oferece.

²⁸¹ Redundância, comum em Góngora: *césped* e *grama*, duas maneiras de dizer grama para reiterar a sua quantidade. *Não desnudo* quer dizer: vestido de grama. Muito comumente se diz pela negativa, o que uma coisa é ou está pelo que ela não é e não está.

²⁸² Retoma a metáfora inicial, ou seja: convida o duque a se deixar levar pelos pés acertados de seu poema enquanto repousa. Desse poema que, sob os errantes passos dele, Góngora, e de seu personagem, o peregrino, foi devotado ao escudo de proteção do duque e à manutenção de sua glória, e irá compor um dos anéis da sua heráldica.

²⁸³ Assim, o poeta pede que esse novo nó, essa nova insígnia de nobreza que o seu poema acrescenta ao valor do duque, honre o mérito daquele a quem se destina, já que se trata de uma alma à qual a Liberdade vem seguida pela Fortuna, e que Euterpe, a deusa do poeta, simpática à piedade do nobre, lance ao ar seus doces instrumentos de sopro, e o canto doce se intercale ao som da rude trompa da Fama, que acompanha e glosa os feitos heróicos do duque.

4.3 PRIMEIRA SOLEDADE²⁸⁴

Era do ano aquela estação florida
 em que o falso ladrão Europa caça
 – meia lua são as armas de sua frente,
 raios de pelo o Sol ao fim do dia –,
 5 honra aos céus luzidia,
 e em campos de safira pasce estrelas,
 quando ao que ministrar podia a taça
 a Júpiter melhor que o jovem de Ida²⁸⁵,
 náufrago, e desdenhado pela ausente,
 10 mil lágrimas de amor doces querelas
 dá ao mar, que condoído,
 leva às ondas e ao vento
 o mísero gemido,
 como Arión fez em doce instrumento²⁸⁶.
 15 Do sempre na montanha oposto pinho
 ao seu inimigo Noto²⁸⁷,
 piedoso membro roto,
 pouco não foi ao peregrino o engenho,
 a tábua que se fez loquaz Golfinho,
 20 e que a uma Líbia de ondas seu caminho²⁸⁸
 fez, e sua vida a um lenho.
 Do Oceano que o houvera antes sorvido,
 e logo vomitado

²⁸⁴ *Soledad*, em espanhol antigo, também designava um tipo de canção pastoril de tom melancólico, e é bem possível que Góngora, ao optar pelo gênero bucólico, tenha recorrido a esse valor da palavra, já que ela se dispõe como sinônimo de Canto. No *Quijote* encontramos também uma acepção semelhante à do português “plagas” ou “lugar vazio”. Em vista disso, preferi não traduzir o título do poema por *Solidões*, pois não me pareceu ser o sentido original a partir do qual Góngora o concebeu, mas sim manter o termo português antigo *Soledade*.

²⁸⁵ *Jovem de Ida* Trata-se de Ganimedes, servo de Júpiter, jovem de extrema beleza. Nessa magnífica abertura, Góngora faz algumas associações agudíssimas. O jovem protagonista de seu poema naufraga e pára em uma ilha desconhecida; a constelação de Touro no céu indica que é o mês de abril, estação florida, início do verão. Para referir a beleza do rapaz, compara-o a Ganimedes, por intermédio do episódio mitológico do rapto de Europa por Júpiter, disfarçado em touro.

²⁸⁶ Compara a sorte do peregrino à de Arión, poeta lírico que, herdeiro de uma fortuna, é arrojado ao mar pelos tripulantes que cobiçam seus bens. Diz a lenda que Arión chamou os golfinhos com o seu canto, e esses o levaram à terra firme. No caso, os destroços do navio do peregrino foram os seus golfinhos, e o seu canto de lástima pela amada que o desdenha, aquele que solicita o socorro de Vênus, do Amor.

²⁸⁷ *inimigo Noto* O vento austral, que sopra no Adriático.

²⁸⁸ *Líbia de ondas* Comparação frequente no Homero espanhol. O deserto da Líbia é tão inóspito quanto o mar turbulento. Logo, deserto de ondas.

no interior de um escolho coroado
 25 de secos juncos, de cálidas plumas,
 todo ele alga e espumas,
 achou hospitalidade onde achou ninho
 tal como Júpiter ave.
 Beija então a areia, e da rota nave
 30 aquela breve lasca
 que o conduziu à rocha da borrasca,
 e ainda se deixam as penhas
 lisonjear de agradecidas senhas²⁸⁹.
 Nu o jovem, pois tudo o que era seu
 35 o Oceano bebeu
 e lhe restituiu enfim à areia;
 ao Sol logo as estende
 que ao lambar meneia
 doce língua de fogo transparente
 40 que lenta as reveste e com estilo sutil
 a menor onda chupa o menor fio²⁹⁰.
 Nem bem se pôs a luz dos horizontes,
 que fazem desigual, confusamente,
 de montes água e pélagos de montes,
 45 desdourados os sente,
 e quando entregue o mísero estrangeiro
 ao que o Oceano lhe usurpara esgueiro²⁹¹,
 entre espinhos crepúsculos pisando,
 abismo a que asa alguma veloz, voando,
 50 intrépida se iguala,

²⁸⁹ O peregrino ergue o destroço do barco que lhe salvou e o oferece às rochas nas quais foi acolhido tal qual Júpiter, disfarçado em ave para perseguir Ganimedes, que havia se furtado a seus serviços. Aqui termina a alegoria prolongada de proporção, que equivale o peregrino a Ganimedes e Júpiter à natureza.

²⁹⁰ O Oceano devolve o que havia tirado ao jovem: suas roupas. Ele as estende ao sol, que as lambe com sua língua de fogo e assim as seca. Nessa passagem vemos dois procedimentos muito interessantes. Primeiro, a permuta de naturezas de dois objetos: o Oceano bebeu as roupas do jovem, como se fosse um monstro e as roupas, líquidas. Depois, uma focalização extremamente fechada: a menor onda da língua do sol secava o menor fio das roupas do jovem. Serve aqui um dos critérios do *ut pictura poesis* de Horácio, segundo o qual há poemas e imagens que devem ser vistas de perto para serem compreendidas, outras, de longe. Góngora passa, em questão de poucos versos e de uma maneira surpreendente, da pintura do gigantismo marinho à arte da miniatura.

²⁹¹ De posse do que o Oceano lhe tinha usurpado, ou seja, vestido com sua roupa.

menos cansado que confuso, escala.
 Vencido então o cume
 do mar sempre soante,
 da calada campina,
 55 a árbitro igual e a inexpugnável muro,
 com pé já mais seguro,
 o farol vacilante,
 breve esplendor de mal distinto lume,
 de um casebre declina,
 60 que sobre a âncora está naquele absorto
 golfo de sombras anunciando o porto.
 “Raios – lhes disse – já que não de Leda
 fátuos filhos²⁹², sede de minha fortuna
 término luminoso”. E receando
 65 da inveja de uma bárbara alameda
 interposição, quando
 de ventos há conjuração nenhuma,
 fazendo como o vilão
 da fragosa montanha planície e chão,
 70 atento segue aquela
 (embora toda em meio às trevas bela,
 embora todo o céu em estrelas clara)
 Pedra, indigna Tiara,
 se a tradição apócrifa não mente,
 75 de animal tenebroso, cuja frente
 é carro onde reluz noturno dia:
 tal diligente o passo
 o jovem seu apressa,
 medindo a senda espessa,
 80 com mesmo pé o vão raso,
 fixo, a despeito da neblina fria,

²⁹² *Já que não de Leda fátuos filhos* Refere-se ao popular fogo de Santelmo, que era um lampejo no mar que representava a presença divina dos gêmeos Castor e Pólux, filhos de Leda e Júpiter, e indicava bons presságios. O peregrino, divisando a luz de uma choupana, sabe que, embora ela não seja o tal fogo, trará consigo sua salvação.

no rubi, Norte para onde a agulha treme,
onde o Austro brame e onde a alameda geme²⁹³.

O cão já vigilante

85 se insurge, despedindo o caminhante,
e a luz que desviada
pouca pareceu, tanto se avizinha
que lhe arde o fogo de entroncada azinha,
qual mariposa em cinzas desatada.

90 Chegou pois o mancebo e, saudado,
sem ambição, sem pompa de palavras,
foi falar com os condutores de cabras,
que ao deus Vulcano tinham coroado:²⁹⁴

“Ó bem-aventurado²⁹⁵

95 albergue a qualquer hora,
templo de Pales, retiro de Flora!²⁹⁶
Não moderno artifício
traçou desígnios, esboços em papel,
à concavidade ajustando do céu
100 o sublime edifício;
carvalho sob giesta,
tua fábrica modesta
guarda, em vez da arma o ardor
a inocência do pastor
105 mais que o assobio ao gado.
Ó bem-aventurado

²⁹³ Toda essa passagem se refere a um animal que alguns sugeriram realmente ter existido na Ásia, e que era descrito como um felino em cuja cabeça havia uma espécie de pedra reluzente, a Tiara. É bem provável que esse *sol onde reluz noturno dia* fosse apenas a luminosidade dos olhos da fera em contraste com sua cor escura. Dentre os primeiros comentadores, Pellicer sugeriu que fosse um tipo de lobo, o que Salcedo Coronel ironizou e desconsiderou. Góngora compara a casa luminosa à cabeça desse animal, e diz que o peregrino se guiou por ela e seu magnetismo como a agulha de uma bússola busca as regiões austrais, localizadas no Norte do planeta.

²⁹⁴ Os camponeses tinham coroado ao deus Vulcano, ou seja, estavam comendo ao redor de uma fogueira.

²⁹⁵ Aqui começa o famoso Solilóquio do Peregrino, que são as palavras deste aos camponeses, e a pedra-de-toque da crítica sociológica, que vê nele uma indisposição de Góngora para com a ordem aristocrática. Todo ele imita e emula literalmente a *Écloga II* de Garcilaso.

²⁹⁶ O peregrino faz uma apologia da rusticidade da vida campestre, em detrimento da falsidade, da inveja, da hipocrisia e fingimento que reinam nas cortes. Pales é a deusa dos pastores, e Flora, a dos campos.

albergue a qualquer hora!
 “Em ti a ambição não mora
 hidrópica de vento,²⁹⁷
 110 nem tens por alimento
 as áspides do Egito;²⁹⁸
 nem há em ti o vulto humano contrito
 que acaba em mortal fera,
 Esfinge tagarela
 115 que faz hoje Narciso
 ecos solicitar, desdenhar fontes²⁹⁹;
 nem a que em provas gasta inútil, aos montes,
 a pólvora do tempo mais preciso,
 cerimônia profana
 120 que a rústica sinceridade engana
 sobre o curvo cajado³⁰⁰.
 Ó bem-aventurado
 albergue a qualquer hora!

“Os teus umbrais ignora
 125 a adulação, Sereia³⁰¹
 desses Reais Palácios, cuja areia
 beijou já tanto navio:
 troféus doces que o engano em si urdiu.
 Tão-pouco à soberba está aqui a mentira
 130 dourando-lhe os pés, enquanto a ave gira

²⁹⁷ Tópica da hidropsia, muito freqüente em Góngora. Representa a ambição insaciável daqueles que não conseguem aplacar sua sede de nenhuma maneira. Leitura moralizante do mito de Tântalo, que aparece em Luciano de Samosata, e se apresenta desde a baixa latinidade nas obras de Sidônio, Pedro Crisólogo e Agostinho. Presente também com freqüência em Calderón, *La Vida es Sueño*, entre outros.

²⁹⁸ Verso de difícil entendimento sem uma situação filológica. A primeira acepção de *Gitano é do Egito, procedente do Egito*. Por derivação, os ciganos, povo que, à época, era tido como originário desse país. Cf. Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Española*. Pellicer, segundo comentador de Góngora depois de Salcedo Coronel, nas *Lecciones Solemnes*, diz que os egípcios pintavam a áspide, serpente muito venenosa, para representar a inveja. Ademais, a serpente como insígnia do poder está presente em toda a arte emblemática dos séculos XV e XVI, principalmente no *Emblematum Liber* de Alciato.

²⁹⁹ O peregrino diz que os cortesãos, ao invés de se guiarem pelas fontes da sabedoria, a desdenham, e ora parecem mais Narcisos que vivem submersos em vaidade, seguindo o rumor de ecos e se mirando no espelho de águas estérteis.

³⁰⁰ As cerimônias profanas, os encontros de corte onde se queima um tempo precioso e que enganam a sinceridade rústica. A Sinceridade, pintada como um idoso de bengala e barbas longas, é um lugar comum. Aparece convencionado como alegoria nos emblemas de Alciato e nas *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo.

³⁰¹ A adulação é referida como sereia palaciana, aquela que encanta e hipnotiza os ambiciosos tal como fez com Ulisses.

a esfera de suas plumas³⁰²,
 nem dos raios vem cair às espumas
 favor de cera alado³⁰³.
 Ó bem-aventurado
 135 albergue a qualquer hora!”
 Não pois daquela serra, que engendra ora
 mais ferezas que a própria cortesia,
 a gente parecia
 que hospedou o estrangeiro
 140 com colo igual ao do candor primeiro,
 que, em selvas, a contento,
 tenda o freixo lhe deu, roble alimento³⁰⁴.
 Limpa lã puída, em vez de alvo linho,
 cobriu o quadrado pinho,
 145 e em madeira rústica que se orna
 na borda de elegante e inculta forma,
 leite que aquele dia Alba exprimir viu,
 como perdiam com ela
 os brancos lírios de sua Frente bela,
 150 grosso lhe dão e frio,
 quase impenetrável à colher e seu dom,
 invenção rara do sábio Alcimedon³⁰⁵.
 4.2.1 Quem de cabras foi esposo duzentas
 vezes em um só lustro (e cujo dente
 155 não perdoou o cacho que vinha à frente
 de Baco, quanto mais a seus sarmentos,
 triunfante sempre sobre agreste lida,

³⁰² Sentido obscuro. Dámaso Alonso diz se tratar de algum gesto de etiqueta cortês, onde o vassalo se prostrasse frente ao poderoso, reclinando-se em um menear de munhecas e girando o punho às costas. Góngora talvez tenha associado o gesto à soberba e ao movimento de algumas aves.

³⁰³ Menção ao mito do inventor Dédalo, que confeccionou uma asa de cera e a deu a seu filho, Ícaro, sob as prescrições de que ele não ultrapassasse a altura estabelecida, pois os raios do sol poderiam derretê-las e ele se precipitaria ao mar. Nesse caso, o cortesão ganancioso e imprudente, que quer galgar poder às custas dos favores dos poderosos, se assemelha a esse Ícaro, e terá sua queda um dia.

³⁰⁴ Os aldeãos acolheram o peregrino com inocência e simplicidade semelhantes às dos habitantes do início do mundo, na Idade de Ouro. Aqui o Homero de Córdoba imita e emula Ovídio, *Metamorfoses*, Livro I.

³⁰⁵ Góngora faz uma associação entre a Alba, a Aurora, e o leite que os cortesãos extraem da cabra, cujos cornos estão ornamentados com lírios. O leite, de tão espesso, é quase impenetrável à colher. Segundo Virgílio, na terceira *Égloga*, Alcimedon é o inventor do copo, não da colher, como quer Góngora.

o coroou Amor; mas a um rival leve,
 duro não de corno e de barba breve,
 160 tantas vides redimiui perdendo a vida),
 servido e já salino,
 purpúreos fios de tecido fino³⁰⁶.
 Sobre cascas depois, mais regalado
 sonho lhe solicitam peles brandas,
 165 que ao Príncipe de Holandas,
 púrpura Tyria ou Milanês brocado.
 Não de vaporoso vinho agravado
 é Sísifo na encosta, se no cume
 de vão e poderoso pesadume
 170 é, quanto mais desperto, mais burlado³⁰⁷.
 De trompa militar não, ou engastado
 som de caixas foi o sonho interrompido;
 de cão embravecido
 contra as folhas adusto
 175 que o vento repeliu de algum arbusto³⁰⁸.
 Dormiu, e acorda enfim só quando as aves,
 sinetes doces de sonora pluma³⁰⁹,
 deram senhas suaves
 Da Alba ao Sol, que o grande leito de espuma
 180 deixou, e em sua carroça
 verdejou luz o obelisco da choça.
 Agradecido pois o peregrino,
 deixa ora o albergue e sai acompanhado
 daquele que o leva aonde, levantado,

³⁰⁶ Um cabrão está sendo servido numa travessa ao peregrino, púrpuro porque acabou de ser assado. Esse cabrão, e que de tão guloso não perdoou nem os sarmentos, as videiras que cobriam o sexo de Baco, por fim acabou sendo derrotado por um rival mais jovem, de cornos ainda macios, e sua morte poupou a morte de muitas outras videiras.

³⁰⁷ Depois de comer, o peregrino repousa sobre cascas de árvores o mesmo sono que anima um príncipe entre sábanas holandesas ou púrpuras de Tiro e brocados de Milão. Mas ele, como o príncipe, não está animado pelo torpor vaporoso e falso dos vinhos, que são como os trabalhos de Sísifo, cuja pedra, atingindo o cume, rola depois ladeira abaixo, mas sim um sonho franco, não o sonho enganador e falso como os sonhos de poder.

³⁰⁸ Enfim, o jovem não será acordado pelo som de trombetas militares ou de caixas ásperas, mas sim por um cão que lutava contra as folhas que a brisa arrancou de um arbusto.

³⁰⁹ Compara as aves a sinos de plumas. Calderón, em *La Vida es Sueño*, faz menção direta a esse verso, falando das *aves cítaras de pluma*.

185 distante poucos passos do caminho,
 imperioso o olhar entrevê a campanha,
 o resto de aprazível galeria,
 que festivo teatro foi um dia
 de quantos pisam Faunos a montanha³¹⁰.

190 Chegou, e à vista tanta
 obedecendo a duvidosa planta,
 sobre a aroeira o seu corpo larga,
 sacada verde de agradável escarpa.

Se muito pouco lhe desdobra o mapa,
 195 muito mais é o que, névoas desatando,
 embaralha o Sol e a distância tapa.
 Muda a admiração fala calando,
 e cega um rio segue que, luminoso,
 filho dos montes fixo,

200 com torcido discurso, ainda prolixo,
 tiraniza as campinas decoroso³¹¹;
 dobras e bordas são suas orlas frutais,
 e emulam da Cornucópia a ideia
 (se o animal armaram de Amalteia
 205 com diáfanos cristais)³¹²;
 engrenando edifícios em sua prata,
 de muros se coroa,
 rochas abrasa, de ilhas se aquinhoa,
 de uma alta gruta de onde se desata

210 e vai até os jaspes líquidos, onde
 seu orgulho perde e sua memória esconde.

³¹⁰ Ao despertar, e agradecido pela hospitalidade, o jovem sai com um aldeão que lhe mostrará um teatro abandonado, situado no topo de um vale.

³¹¹ O curso do rio é comparado ao curso da escrita, ao discurso. Lembremos o comentário que Gracián faz, no prólogo de seu *Criticón*, a respeito de Andrenio, muito provavelmente inspirado nas *Soledades: el curso de su vida en un discurso*. Essa é uma das três passagens censuradas por Pedro de Valencia, na sua *Carta*, e Góngora, cioso das críticas do amigo erudito, cortou uma boa parte dessa metáfora, que era mais extensa e se desdobrava, relacionando as ilhas a parênteses dispersos no fluxo frondoso de suas águas (a escrita).

³¹² Comparação agudíssima. O animal de Amaltéia é a cabra, que deu de mamar ao jovem Júpiter. Seus pequenos cornos são suas cornucópias. Góngora compara os diáfanos cristais das águas às margens do rio à cópia de cornos de um grupo de cabras que provavelmente bebem nele.

“Aquelas que às árvores é afeito
 reduzir hoje a torres, disse o pastor
 com mostras de dor extraordinárias,
 215 as estrelas noturnas luminárias
 eram do parapeito,
 quando o que vês lã tosca fora aço e alvor.
 Jazem, e a pedra nua veste a erva
 que piedosa a conserva:
 220 em ruínas e estragos
 sabe o tempo fazer verdes afagos.”
 Com gosto o jovem e atenção o ouvia,
 quando de armas e cães uma torrente,
 que se precipitados não à frente,
 225 pessoas atrás de um lobo trazia,
 terno discurso e doce companhia
 abandonou o serrano,
 que do sublime e grande espaço plano
 ao hóspede o caminho lhe adelgaça,
 230 ao estampido da caça,
 passos dando velozes,
 número cresce e multiplica vozes.

 Baixava consigo o jovem admirando,
 armado a Pã ou caprípede à Marte³¹³,
 235 no pastor disfarçados que, com arte,
 culto ao discurso deu princípio, quando
 estorvo de seus passos foi o ouvido,
 docemente impedido
 por sonoro instrumento que, pulsado,
 240 era de uma serrana junto a um tronco,

³¹³ Armado como o deus Pã, deus da floresta e da fecundidade, correspondente de Baco, e cuja forma era meio homem meio cabra, ou sob essa forma e portador das qualidades de Marte, deus da guerra. O quiasma de Góngora dá, em um mesmo verso, uma dupla definição do estado do peregrino: o de Pã armado e o de caprípede, forma de Pã, com os atributos de Marte, ou seja, com suas armas.

sobre um regato de queixar-se rouco,
 mudou suas ondas, quando não freado.
 Outra como ela jovem montanhesa
 o cristal líquido ao humano unia,
 245 pelo aqueduto belo que a mão fia,
 a um iguala, a outro menospreza³¹⁴.
 Da verdejante margem outra as melhores
 rosas trança e alvos lírios ao cabelo,
 quer pelo matizado ou pelo belo,
 250 se a Aurora não com raios, Sol com flores³¹⁵.
 Negras pedrinhas em sua mão alva
 engenhosa fere outra, que duvidou
 que o penhasco em silêncio a escutava.

Ao som que logo soou
 do lânguido instrumento,
 255 lasciva o movimento,
 mas os olhos honesta,
 vem e altera outra, bailando, a floresta.
 Dá tantas ao fim o regato e tantas
 260 montanhesas dá o prado, que dirias
 ser menos as que verdes Hamadrias³¹⁶
 abordaram as plantas:
 inundação formosa
 que a montanha convocou, populosa,
 265 de suas aldeias todas
 a suas pastorais bodas.

³¹⁴ Unir o cristal líquido ao humano: levar água à face para lavá-la, como faz a serrana, cujo alvor da pele se iguala à transparência da água (cristal) e, ao mesmo tempo, menospreza o cristal (os olhos) do peregrino que a observa. Esse processo léxico é muito comum no seiscentos, e é o que alguns críticos chamam de léxico homogêneo ou de metáfora de segundo grau: o lugar retórico que associa a face humana, a água ou os olhos ao cristal é tão comum, que ele é tomado como um dado positivo. A metáfora se naturaliza, e ambos são referidos como cristais e comparados um ao outro. Às vezes podem ocorrer metáforas de terceiro grau, onde o cristal sólido (espelho) reflete o cristal (face) como o cristal líquido (a água de um lago) recebe em si o cristal caído (a lágrima). Mas isso já é um cacoete que aparece geralmente em maus poemas e poetas.

³¹⁵ À outra margem, uma serrana trançava lírios nos cabelos de outra, e se não o fazia como a Aurora borda com raios a campina, o fazia como o Sol, que a forra de flores. Artífício sintático freqüente, que consiste na seguinte fórmula: se não A, B. Cf. Dámaso Alonso. *La Lengua Poética de Góngora*.

³¹⁶ *Hamadria* Cada uma das ninfas que habitam uma árvore. Refere aqui a sua copiosidade.

Em um carvalho escondido,
 no côncavo, o jovem permanecia
 à vista da formosura, e seu ouvido
 270 na métrica harmonia.
 O Sileno buscava
 daquelas que a montanha deu Bacantes,
 já que Ninfas as nega ser errantes
 as costas sem aljava,
 275 ou se do Termodonte³¹⁷,
 êmulo do regato desatado
 daquele áspero monte,
 o esquadrão de Amazonas desarmado
 que tremula às ribeiras
 280 pacíficas bandeiras.
 Vulgo lascivo errava
 aos olhos do mancebo,
 o jugo dos dois sexos repelido,
 ao tempo que, de flores vem cingido
 285 o que já serenava
 à região de sua frente raio novo,
 em púrpura a vitela, conduzida
 por sua mãe, não menos que ela trançada,
 entre flautins se oferece, acompanhada
 290 de Flor recém-nascida³¹⁸.
 E deles as pendentes somas graves
 de negras baixam, de encrinadas aves,
 cujo lascivo esposo vigilante
 doméstico é do Sol núncio sonoro,
 295 em barbas de coral não lhe cinge ouro³¹⁹,

³¹⁷ O peregrino, do oco de uma árvore, pensando que as ninfas são bacantes, procura Sileno, o deus que presidia os bacanais romanos. As serranas não são ninfas, como as de Diana, já que não trazem aljava às costas e não procedem do Termodonte, rio mitológico às margens do qual se encontravam mulheres guerreiras. São antes amazonas.

³¹⁸ Serenava, nascia à frente de uma pequena vitela raio novo, ou seja, novo corno, e ela, como que recém-nascida, seguia sua mãe.

³¹⁹ Uma grande soma de galinhas, aves com crinas, cujos esposos são anúncios domésticos do Sol e barbas de coral.

senão o purpúreo brilho do turbante.

Quem a sua nuca espreme
 com a manchada cópia
 dos cabritos que brincam entre as cores,
 300 tão gulosos que geme
 o que menos beliscar pode as flores
 de sua grinalda própria.

Não o sítio, fragoso,
 não o torcido caracol da terra,
 305 privilegiou na serra
 a calma do coelhinho temeroso:
 troféu já sem número vai a um ombro,
 se carga não e assombro.

Tu, ave peregrina,
 310 já que não belo, esplendor pedante,
 de um último Ocidente,
 pende o rugoso nácar da tua frente
 sobre a safira de teu colo arfante,
 que Himeneu a suas mesas te destina.

315 Sobre os dois ombros larga vara conta
 com cem aves e cem bicos de rubis,
 couro fino calçadas carmesins,
 emulação e afronta
 ainda dos Berberiscos,

320 na inculta região daqueles picos³²⁰.
 O que chorou a Aurora,
 se é néctar o que chora,
 e antes que o Sol o enxuga
 a abelha que madruga
 325 a sugar as flores e a chupar cristais,

³²⁰ Himeneu, deus dos casamentos, quer ver o pavão, ave arrogante do Oriente, onde se situam as últimas regiões conquistadas pelo Ocidente, na sua mesa. É o prenúncio de que há um casamento por vir, como se verá. E um camponês leva às costas um monte de perzizes, cuja cor dos pés emulam a daquele couro fino produzido pelos berberes, povo que vivia na região do atual Marrocos.

em celas de ouro líquido, em favos tais
 a talha em barro tinha
 que com um camponês vinha.

A orelha não excedia

330 o nascedouro ramo
 do enternecido gamo,
 que mal se deixa a um guia,
 com razão, que dá seu desdém o leito
 às sombras que a lisonja lhe tem feito.

335 Já o arco do caminho retorcido,
 que haviam com trabalho
 pela áspera e rude corda do atalho
 as galhardas serranas desmentido,
 da cansada juventude vencido,

340 os fortes ombros com suas cargas graves,
 tréguas feitas suaves,
 sonho oferece a quem buscou descanso
 o já rebelde arroio, agora manso.

Mercê da formosura que há hospedado
 345 efeitos, se não doces, de som lento,
 que, nas claves brandas de marfim reluz
 e, às duras cordas de pedra, a água induz
 seu curso a se tornar acelerado,
 enquanto o seu furor perdoou o vento³²¹.

350 Menos em renunciar tardou o pinho
 o peregrino errante,
 que em reclinar-se o menos fatigado
 sobre o tecido que se veste vinho,
 a sua bela amada, depondo amante

³²¹ Como claves de marfim, os braços das serranas que se banham no rio parecem tocá-lo, como se seu conjunto de pedras formasse as cordas duras de um instrumento, e seu marulho, aumentado com a aceleração do seu curso, fosse a música que o vento perdoa de tão branda e harmoniosa.

355 nas vestidas rosas o seu cuidado³²².
Saudando-os a todos cortesmente,
4.2.2 e admirado não menos
dos camponeses que correspondido,
a sombra solícita de umas penhas.

360 De lágrimas os ternos olhos plenos,
vê nas suas roupas o mar que hão bebido
(que lhe sorver não pôde o Sol ardente
as que sempre darão dos céus as senhas),
Político serrano,

365 de cãs graves, falou desta maneira:

³²² O peregrino hesitou de depor seu corpo sobre a relva e as rosas como fazem os amantes e ali ficar descansando de sua fadiga.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGRIPA, Cornelius. *De Occulta Philosophia, III, 46-49* apud YATES, Frances. “Giordano Bruno: o Elisabetano Heroico e Entusiasta” in *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo, Cultrix, 1995. Pág. 314.
- AGOSTINHO, Santo. *Cidade de Deus*. São Paulo, Editora das Américas, 1961.
- ALBERTI, Leon Battista. *Sobre a Família*. Tradução e Notícia Biográfica de Carlota Conti. Revisão de Roque Spencer Maciel de Barros. São Paulo, Edusp/Editorial Grijalbo, 1970. Livro I.
- ALCIATO, Andrea. *Da pintura*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.
- _____. *Emblemas*. Madrid, Nacional, 1975.
- _____. *Le Lettere di Andrea Alciati*. Firenze, Le Monnier, 1953.
- _____. *Emblemas de Alciati: explicados em português por J. Leite de Vasconcelos*. Porto, Renascença Portuguesa, 1917. Exemplar raro da Biblioteca Mário de Andrade.
- ALCIAT, André. *Les Emblèmes: Fac-simile de L'édition Lyonnaise Mace-Bonhomme de 1551*. Préface de Pierre Laurens. Table de concordance de Florence Vuilleumier. Paris, Klincksieck, 1997.
- ALCIAT, André. *Les Emblèmes: Fac-simile de L'édition Lyonnaise Mace-Bonhomme de 1551*. Préface de Pierre Laurens. Table de concordance de Florence Vuilleumier. Paris, Klincksieck, 1997. Pág. 24.
- ALTUS. *Mutus Liber*. Estudo introdutório de José Jorge de Carvalho. São Paulo, Attar, 1995.
- ALONSO, Dámaso. “Claridad y Belleza de las *Soledades*” in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Alianza, 1982. Pág. 13-14.
- ALONSO, Dámaso. “Manuel Ponce: Primer Comentarista de Góngora” in *Obra Completa*. Madrid, Gredos, 1978. Góngora y el Gongorismo, Volume VI, pág. 501 e seg.
- _____. “Prólogo a ‘Obra en verso del Homero Español’” in *Obra Completa*. Madrid, Gredos, 1978. Góngora y el Gongorismo, Volume VI, pág. 455 e seg.
- _____. “El Doctor Manuel Serrano de Paz, Desconocido Comentador de las *Soledades*” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1978. Góngora y el Gongorismo, Volume V, pág. 704 e seg.
- _____. “La Primitiva Versión de las *Soledades*” in *Obras Completas*. Volume VI, Góngora y el Gongorismo, pág. 428.

_____. “La Primitiva Versión de las *Soledades*” in *Obras Completas*. Volume VI, Góngora y el Gongorismo, pág. 428. Cf. También: VALENCIA, Pedro de. “Carta Escrita a don Luis de Góngora en Censura de sus Poesías” in ARANCÓN, Ana Martínez. *La Batalla en Torno a Góngora: Selección de Textos*. Barcelona, Antoni Bosch, 1978. Pág. 7 e seg.

_____. “Góngora y el Toro Celeste: las Constelaciones y la Designación del Tiempo del Año em la Poesía Gongorina” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1982. Vol VI, pág. 289 a 301.

_____. “Versión em Prosa” in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Alianza, 1982. Pág. 101 a 185. BEVERLEY, John in Góngora, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989.

_____. “Notas sobre el Italianismo de Góngora” in *Obras Completas*. Madrid, Gredos, 1982, Volume VI, pág. 332.

_____. *La Lengua Poética de Góngora*. Obras Completas. Madrid, Gredos.

_____. *La Lengua Poética de Góngora*.

APARICIO, Pedro de; GONGORA Y ARGOTE, Luis, 1561-1627 - *Aqui se contiene una relacion donde se dá quenta del cabildo y conclave, que hazen las mugeres, para murmurar de las vidas ajenas. Compuesto por Pedro de Aparicio.. Leva alcabo dos Romances muy curiosos de don Luys de Gongora*. En Barcelona: en casa Sebastiã de Cormellas, 1612. - Texto em verso. BN RES. 254//5 V. BN F. 2412 Microfilme.

ANDRADE, Raquel Gazolla de. *Platão: o Cosmo, o Homem e a Cidade – Um Estudo Sobre a Alma*. Petrópolis, Vozes, 1994.

ARANCÓN, Ana Martinez. *La Batalla em Torno a Góngora*. Barcelona, 1978.

ARDURA, Rocío de la Villa “Introducción” in FICINO, Marsilio. *De Amore: Comentário a El Banquete de Platón*. Traducción y Estudio Preliminar de Rocío de la Villa Ardura. Madrid, Tectos, 1994. Cf. “La Construcción Circular: Belleza, Eros, Bien”, pág. XX e seg.

ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia: O Problema XXX: I*. Tradução do Grego, Apresentação e Notas de Jackie Pigeaud. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998.

_____. *Metafísica*. Tradução do grego de Patrício de Azcárate. Madrid, Espasa, 1999. Livro V, Parte VIII, pág 143.

_____. *Physique*. Paris, Les Belles Lettres, 1961.

_____. *Metafísica*. Madrid, Espasa, 1999.

_____. *Politica*. Madrid, Comp. Ibero-Americana de Publicaciones, 1966.

_____. *Poética*. Tradução, Comentários, Índice Analítico e Onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo, Abril Cultura, 1973. Cap. XVII, Parágrafo 100, pág. 496.

_____. *Metafísica*. Tradução do grego de Patrício de Azcárate. Madrid, Espasa, 1999. Livro V, Parte VIII, pág 143.

_____. HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *El Arte de la Retórica*. Texto griego, y traducción con notas y comentarios de E. Ignacio Granero. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas, 1951.

_____. *Poética*. Tradução, Comentários, Índice Analítico e Onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo, Abril Cultura, 1973.

AUERBACH, Enrich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

_____. *Figura*. São Paulo, Ática, 1997.

AUBENQUE. *Le Problème de L'être chez Aristote (1962)* apud LIMA, Luiz Costa. "A *Mimesis Antiga*" in *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000. Pág. 36.

ANDRÉ, João Maria. "Introdução" in CUSA, Nicolau de. *A Doutra Ignorância*. Tradução, Introdução e Notas de João Maria André. Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, pág. XIV.

ATTIE FILHO, Miguel. *Falçsa: A filosofia entre os árabes*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

AVICEMBRON (IBN GABIROL). *La Source de Vie: de la Démonstration de L'Existence des Substances Simples – Livre III*. Traduction, Introduction et Notes par Fernand Brunner. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1950. Cf. "Introduction" de Fernand Brunner, pág. 7 e seg.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov". In: _____. *Magia E Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. "A Doutrina das Semelhanças" in *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1985. Pág. 108 a 113. Cf. pág. 110.

BEVERLEY, John in Góngora, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989. Págs. 75, 83, 104, 121, 126, 152.

BEVERLEY, John. "Dos Modos de Contradición en las *Soledades*" in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Madrid, Catedra, 1998. Pág. 28 e seg.

BENTO, José. *Antologia da Poesia Espanhola do Siglo de Oro*. Seleção, Tradução, Prólogo e Notas de José Bento. Lisboa, Assírio Alvim, 1996. Pág. 31 e seg. Especialmente 78 e seg.

BORGES, Cássio. *O Agudo Lugar Ameno: Retórica e Agudeza na Composição do Cenário Bucólico da Fábula de Polifemo y Galateia de Góngora*. Dissertação de Mestrado de Mestrado, Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, 2002. Orientador Acir Pécora. Pág. 33.

BOAVENTURA, São. *Itinerário do Cosmo ao Ômega*. Edição preparada por Jerônimo Jerkovic. Introdução de Ewert Cousins. Petrópolis, Vozes, 1968.

BLUNT, Antony. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

BRUN, Jean. *O Neoplatonismo*. Lisboa, Edições 70, 1988.

BRUNO, Giordano. *De Gl' Heroici Furori*. Introduzione e Note di Francesco Flora. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1926.

BUXÓ, José Pascual. *Góngora en la poesía novohispanica*. Universidad Autonoma de México, 1960.

_____. *Ungaretti, traductor de Góngora: un estudio de literatura comparada*. Universidad del Zulia, 1968.

BURCKHARDT, Jacob. *Cultura do Renascimento na Itália: um Ensaio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

BURKERT, Walter. *Antigos Cultos de Mistérios*. São Paulo, Edusp, 1992.

CANDIDO LUSITANO ou Francisco José Freire. *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principais, Tratadas com Juízo Crítico, composta por Francisco José Freire, ulissiponense*. Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno. Fotocópia de Exemplar Raro, 2ª Edição, 1759.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1982.

_____. *Os Lusíadas*. Edição de Silveira Bueno. São Paulo, Ediouro, 1973.

CÁRDENAS, Jesús Ponce. *Góngora y la Poesía Culta del Siglo XVII*. Madrid, Ediciones Laberinto, 2001, pág. 75.

CARNERO, Guillermo. *Las Ideas Literarias de Antonio Lopes da Veiga con el texto Íntegro de su Diálogo de los Poetas (1641)*. Arquivo do Centro Cultural Português. Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. Vol. XIX, pág. 338 e seg.

CARNERO, Guillermo. *Las Ideas Literarias de Antonio Lopes da Veiga con el texto Íntegro de su Diálogo de los Poetas (1641)*. Arquivo do Centro Cultural Português. Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. Vol. XIX, pág. 338 e seg.

CARVALLO, Luis Alfonso. *Cisne de Apolo* apud MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978. Tomo I, Cap. X, Las Poéticas: Siglos XVI y XVII, pág. 697.

CASANOVA, Pascale. *República Mundial das Letras*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

CASCALES, Francisco. “Cartas Filológicas: Década Primeira: Epístola VIII” in ARANCÓN, Ana Martínez. *La Batalla en Torno a Góngora: Selección de Textos*. Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

CARVALHO, Mário A. Santiago de. “Introdução” in TOMÁS DE AQUINO, Santo. *O Ente e a Essência*. Versão do Latim, Introdução e Notas de Mário A. Santiago de Carvalho. Porto, Edições Contraponto, 1995. Cf. “A Teoria do Hilemorfismo Universal”, pág. 42 e seg.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La Vida es Sueño*. Madrid, Mestas, 1989.

CARREIRA, Eduardo. *Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a Arte da Pintura*. Organização, Tradução e Comentários de Eduardo Carreira. São Paulo, Editora UNB/Imprensa Oficial, 2000.

CARVALHAL, Tania. *Literatura Comparada*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental* apud FORTUNA, Felipe. *Louise Labé: Amor e Loucura*. Tradução, Prefácio e Notas de Felipe Fortuna. São Paulo, Siciliano, 1995. Pág. 30.

CHASTEL, André. “Le Force du Style: les Heretieus” in *La Crise de la Renaissance: 1520-1600*. Genève, Editions D’Art Albout Skira, 1968. Pág. 90.

CHASTEL, André. *Marsile Ficcin et l’Art*. Ouvre Publié avec le Concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Genève, Librairie E. Droz, 1975.

_____. “Le Force du Style: les Heretieus” in *La Crise de la Renaissance: 1520-1600*. Genève, Editions D’Art Albout Skira, 1968.

CÍCERO. *Partições oratórias e Dos deveres*. In CHIAPPETTA, Angélica. Tese de Doutorado, FFLCH-USP.

CORONEL, Antonio García Salcedo. *Obras de Don Luis de Góngora y Argote Comentadas por don Antonio García Salcedo Coronel*. Edição fac-símile da Seção de Obras Raras da Biblioteca Mário de Andrade. 1636. 3 Tomos.

CERVANTES, Miguel de. *Obras completas*. Madrid, Castalia, 1999.

CELSO. *El Discurso Verdadero Contra los Cristianos* in TORRENTS, José Montserrat. *Op. Cit.* Vol. II, Los Ofitas, pág. 251 e seg.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. Revisão de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Edusp, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

defendida em 28.4.97.

COUSINS, Ewert. “Introdução” in SÃO BOAVENTURA. *Itinerário do Cosmo ao Ômega*. Edição preparada por Jerônimo Jerkovic. Introdução de Ewert Cousins. Petrópolis, Vozes, 1968. Pág. 63 e seg.

CUSA, Nicolau de. *A Doutra Ignorância*. Tradução, Introdução e Notas de João Maria André. Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

DANTE. *Monarquia*. São Paulo, Pensadores/Abril Cultural, 1988.

DIEGO, Gerardo. *Antología Poética en Honor de Góngora*. Madrid, Alianza Editorial, 1979.

_____. *Crítica y Poesía*. Madrid, Júcar, s/d.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la Sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid, Arena Libros, 2002.

_____. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo, 34 Letras, 1997.

_____. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

DIAZ, Emilio Orozco. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid, Gredos, 1973.

DODDS, E. R. “The Astral Body in Neoplatonism” in PROCLO. *The Elements of Theology*. Oxford, 1933. Appendix II, pág. 313 a 321.

D’ORS, Eugenio. *El barroco*. Madrid, s/d.

DU BELLAY, Joachim. *Les Antiquitez de Rome et Les Regrets*. Avec une Introduction de E. Droz. Lille, Giard, 1947.

DUBY, Georges (org.). *A civilização latina – dos tempos antigos ao mundo moderno*. Lisboa, Publicações Don Quixote, 1989.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O Imaginário da Renascença*. Tradução de Sergio Bath. Brasília, Editora UNB, 1985.

ECHARI, Emiliano Diez. *Teorias Metricas del Siglo de Oro*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a Essência das Religiões*. Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.

_____. *História das crenças e ideias religiosas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.

FAJARDO, Diego de Saavedra. *Empresas Políticas: Idea de um Príncipe Perfecto en Cien Empresas*. Madrid, La Lectura, 1921.

FICINO, Marsilio. *De Amore: Comentário a El Banquete de Platón*. Traducción y Estúdio Preliminar de Rocio de la Villa Ardura. Madrid, Tecnos, 1994.

_____. *De Amore: Comentário a El Banquete de Platón*. Traducción y Estudio Preliminar de Rocío de la Villa Ardura. Madrid, Tectos, 1994.

_____. *Théologie Platonicienne de L'immortalité des Âmes*. Texte Critique Établi et Traduit par Raymond Marcel. Paris, Belles Lettres, 1964.

FOSTER, David W. e FOSTER, Virginia R. *Luis de Góngora*. New York, Twayne, 1973.

FORTUNA, Felipe. *Louise Labé: Amor e Loucura*. Tradução, Prefácio e Notas de Felipe Fortuna. São Paulo, Siciliano, 1995.

FESTUGIÈRE, Jean. “A Influência de Ficino na França” in *Revista Camoniana*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo, Série 2, Volume 10, 1997. Pág. 135-155.

_____. “A Influência de Ficino na França” in *Revista Camoniana*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo, Série 2, Volume 10, 1997. Pág. 135-155. Cf. pág. 135.

_____. *Revelation D'Hermes Trismegiste*. Paris, Belles Lettres, 1986. 4 Tomos.

FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. São Paulo, Princípio, 1990.

_____. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

_____. “A Prosa do Mundo” in *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo, Martins Fontes, 1995. Cf. *O Ser da Linguagem*, pág. 58 a 60.

FERREIRA DA SILVA, Dora e LAPARGNEUR, Hubert. *Tauler e Jung: o Caminho para o Centro*. São Paulo, Paulus, 1997, pág. 114 e seg.

FRATTORI, Oreste. *Ensayo para una historia del soneto en Góngora*. Universidad de Buenos Aires, 1948.

FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*. São Paulo, Boitempo, 2004.

GANDILLAC, Maurice de. “A Natureza em Alain de Lille” in *Gêneses da Modernidade*. São Paulo, Editora 34, 1995, pág. 67 e seg.

GARIN, Eugenio. *Astrology in the Renaissance: The Zodiac of Life*. Translated by Carolyn Jackson and June Allen. Translation Revised in Conjunction with the Author by Clare Robertson. London, Routledge & Kegan Paul, 1983.

GANDILLAC, Maurice de. “O ‘Renascimento’ Platônico Segundo Marsilio Ficino” in *Gêneses da Modernidade*. São Paulo, Editora 34, 1995.

GUATTARI, Félix. *O Inconsciente Maquínico: Ensaio de Esquizoanálise*. Campinas, Papirus, 1988.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Madrid, Olympia, 1995.

_____. *El Discreto*. Edição, Introdução e Notas de Aurora Egido. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

_____. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.

_____. *Obras completas*. 2.ed. Madrid, Aguillar/Del Hoyo, 1960.

_____. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, 1942.

_____. *El Héroe, El discreto, Oráculo manual y Arte de prudencia*. Edición de Luis Santa Marina. Barcelona, Planeta, 1996.

_____. *El discreto*. Madrid, Alianza, 1997.

_____. *Oráculo manual e Arte de prudência*. São Paulo, Ediouro, s/d.

_____. “De los Conceptos por Desemejanza” in *Agudeza y Arte de Ingenio*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942. Discurso XIII, pág. 88 e seg.

_____. “El Museu del Discreto” in *El Criticón*. Madrid, Olympia Ediciones, 1995. Segunda Parte, Crisi Cuarta, 269 a 289.

_____. “O Universo Reversível” in *Figuras*. São Paulo, Perspectiva, 1972. Pág. 9 e seg.

_____. *Criticón*. Madrid, Olympia, 1995.

GUIBERTI, Lorenzo. *Primeiro comentário*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Cadernos de Tradução, nº 6, 2000.

GOMBRICH, E. W. *Imágenes simbólicas*. Madrid, Alianza Forma, 1983.

GRAYSON, Cecil. “Introdução” in ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Apresentação de Leon Kossovitch. Introdução de Cecil Grayson. Campinas, Editora da Unicamp, 1999. Pág. 67.

GINZBURG, Carlo. “O Alto e o Baixo: o Tema do Conhecimento Proibido nos Séculos XVI e XVII” in *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

GONGORA Y ARGOTE, Luis, 1561-1627 - *Obras* / Luis Gongora.- Lisboa: Off. Juan da Costa, 1667. – Dadas à luz de nuevo y emendadas en esta ultima impression. BN L. 3723 P.

- _____. “Carta de don Luis de Góngora y Argote en Respuesta de la que le Escribieran” in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Edição de John Beverley. Madrid, Cátedra, 1989. Apéndice, pág. 171.
- _____. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989.
- _____. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Estudio de Alexander Parker. Madrid, Cátedra, 1996.
- _____. *Antología*. Prólogo de Antonio Marichalar. Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- _____. *Nuevos poemas atribuidos a Góngora: Letrillas, sonetos, décimas y poemas varios*. CARREIRA, Antonio. JAMMES, Robert (prol.). Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- _____. in FOULCHE-DELBOSC, R. *Obras poéticas de d. Luis de Góngora*. 3 volumes. Ed. New York, The Hispanic Society of America, 1970.
- _____. In: CHACÓN, Don Antonio. *Obras de don Luis de Góngora: manuscrito Chacón: homenaje a Dámaso Alonso*.
- _____. *Las Firmezas de Isabel*. Paperback, December, 2000.
- _____. *Romances*. Edição de Antonio Carreño. Madrid, Catedra, 1988.
- _____. *Sonetos Completos*. Edição de Bírutė Ciplijauskaitė. Madrid, Castalia, 1988.
- _____. *Sonetos*. Ed. Birute Ciplijauskaite. Madison, Hispanic Sem. of Medieval Studies, 1981.
- _____. *Canciones y otros poemas en arte mayor*. Edición de José Micó. Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- _____. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander Parker. Madrid, Catedra, 1996.
- _____. *Soledades*. Edición de Dámaso Alonso. Madrid, Alianza, 1982.
- _____. *Teatro completo*. Edición de Laura Dolfi. Madrid, Cátedra, 1993.
- _____. *Veinte Sonetos: Con Ochenta y Una Paginas Ilustradas Facsímiles del Pintor*. Hardcover, January, 2003.
- _____. *Fourteen Sonnets and Polyphemus*. Trans. Mack Singleton. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975.
- _____. *Poems of Góngora*. Ed. R. O. Jones. Cambridge, Cambridge UP, 1966.
- _____. *Poesía*. Ed. J. M. Caballero Bonard. Madrid, Taurus, 1981.

_____. *The solitudes of Luis de Góngora*. Translated by Gilbert Farm Cunningham. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1968.

_____. *Da Góngora e da Mallarmé*. Tradução de Giuseppe Ungaretti. Milano, Mondadori, 1948.

HANCIAU, Nubia. “O entre-lugar”. In: FIGUEIREDO, Euridice. (org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora/Niterói: Editora UFJF/EdUFF, 2005, pp. 125-141.

HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Madrid, Gredos, 1973.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 2. ed. São Paulo, Atual, 1987.

_____. *Categorias Epidíticas da Ekphrasis*. Cópia Impressa, 2005, pág. 9, nota 14.

_____. “Vieira, estilo do céu, xadrez de palavras” in *Discurso*, São Paulo, FFLCH-USP, 9, 1978.

_____. “Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas”. *Revista Teresa*, Nº 2, agosto/2002.

_____. “Introdução” in PÉCORA, Alcir e HANSEN, João Adolfo. *Poesia Seiscentista*. Organização e Apresentação de Alcir Pécora. Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo, Editora Hedra, 2002.

_____. “Cartas de Antonio Vieira” in VIEIRA, Antonio. *Cartas do Brasil: Estado do Brasil e Estado do Maranhão e Grão Pará: 1626-1697*. Introdução e Organização João Adolfo Hansen. São Paulo, Hedra, 2003.

_____. “Notas sobre o ‘Barroco’” in *Revista do IFAC: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – Universidade de Ouro Preto*. Ouro Preto, Dez. 1997.

_____. “Vieira: Forma e Função” in *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, número 55, jan./dez 1997.

_____. “Entrevista com João Adolfo Hansen” in *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, UESB, Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, DELL, Área de Teoria e Literatura, ATL. 2005.

_____. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo, Editora Atual, 1987.

_____. “*Ut Pictura Poesis* e Verossimilhança na Doutrina do *Conceito* no Século XVII” in *Para Segismundo Spina: Língua, Filologia e Literatura*. São Paulo, Edusp/FAPESP/Iluminuras, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de Floresta*. Coordenação Científica da Edição e Tradução Irene Borges-Duarte. Tradução Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso, Alexandre Franco de Sá, Hélder Lourenço, Bernhard Sylla, Vítor Moura, João Constâncio. Revisão da Tradução Helga Hook Quadrado e Irene Borges-Duarte. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HERMES TRIMEGISTO. *Corpus Hermeticum I, XII* apud YATES, Frances. YATES, Frances. *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo, Cultrix, 1995, pág. 43 e seg., 224 e seg.

_____. *Corpus Hermeticum*. Fixação do Texto A. D. Nock e Tradução, Introdução e Notas de A.-J. Festugière. Paris, Les Belles Lettres, 2ª Ed., 1960.

_____. *Corpus Hermeticum*. Fixação do Texto de Arthur Darby Nock e Tradução, Introdução e Notas de A.-J. Festugière. 4 Tomos. Paris, Belles Lettres, 2ª Ed., 1960. Tomo I, Pimandro, Tratado I, XII-XV, pág. 147 a 157.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*. São Paulo, Perspectiva, 1986, pág. 61 a 65.

HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Madrid, Akal, 1991.

HUARTE DE SAN JUAN. *Examen de Ingenios* apud MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978. Tomo I, Cap. VIII, Escolásticos: Siglos XVI y XVII, pág. 619.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*. São Paulo, Perspectiva, 1986, pág. 29 e seg.

HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Introdução e Notas de Angel González Garcia. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

HORTA, Anderson Braga, VIANNA, Fernando Mendes e RIVERA, José Jeronymo. *Poetas do Século de Ouro Espanhol*. Estudo Introdutório de Manuel Morillo Caballero. Brasília, Thesaurus Editora/Enbajada de Espana: Consejería de Educación y Ciencia, 2000.

HOZES Y CÓRDOBA, Gonzalo de. *Todas Las Obras de Don Lvis de Gongora, En Varios Poemas. Madrid: En la Imprenta Real. Recogidos Por Don Gonzalo De Hozes y Cordova, natural de la Ciudad de Cordoua. Dedicadas A Don Lvis Mvriel Salcedo y Valdiuieso, Cauallero de la Orden de Alcantara, &c.* Edição da Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1633.

ISIDORO DE SEVILHA, Santo. *Etimologias*. Madrid, Catolica, 1951.

JONES, Royston. "The Poetic Unity of the *Soledades* of Góngora" in *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI, 1954, pág. 189-204.

_____. "Neoplatonism and the *Soledades*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, 1963, pág 1-16.

_____. “Góngora and Neoplatonism Again” in *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII, 1966, pág 117-120.

_____. “Introduction” in *Poems of Góngora*.

_____. “The Poetic Unity of the *Soledades* of Góngora” in *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXI, 1954, pág. 189-204.

_____. “Neoplatonism and the *Soledades*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, 1963, pág 1-16.

_____. “Góngora and Neoplatonism Again” in *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII, 1966, pág 117-120.

JÁUREGUI, Juan de in PARIENTE, Ángel. *En Torno a Góngora*. Barcelona, Ediciones Júcar, 1986. Pág. 51 a 95.

KANTOROWICZ, Ernst. *Os dois Corpos do Rei: um Estudo sobre Teologia Política Medieval*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. Artigos e Ensaios Reunidos e Apresentados por André Chastel. Tradução de Cely Arena. Revisão técnica de Leon Kossovitch e Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Edusp, 1998.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie: Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art*. Traduit de l’anglais et d’autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard. 180 Illustrations. Ouvrage Publié avec le Concours du Centre National de Lettres. Paris, Gallimard, 1989, pág. 410 e seg.

_____. PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie: Études Historiques et Philosophiques: Nature, Religion, Médecine et Art*. Traduit de l’anglais et d’autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard. 180 Illustrations. Ouvrage Publié avec le Concours du Centre National de Lettres. Paris, Gallimard, 1989.

KOSSOVITCH, Leon. “A Emancipação da Cor” in NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

KRISTELLER, Paul. *Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento*. Lisboa, Edições 70, s/d.

KRIEGESKORTE, Werner. *Giuseppe Arcimboldo: um Mágico Maneirista*. Lisboa, Taschen, 1993.

YATES, Frances. *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo, Cultrix, 1995.

LAUSBERG, Henrich. *Manual de Retórica Literária*. Madrid, Gredos, 1968.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Uma Versão Desconhecida da 1ª Soledad de Góngora*. Lisboa,

Imprensa Nacional de Lisboa, 1935, pág. 1 a 9.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O Estado Monárquico: França 1460-1610*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

LÁZARO, Fernando. *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid, Catedra, 1974.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. Direção de Jacqueline Lichtenstein. Colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen e Denis Riout. São Paulo, 34 Letras, 2004. 6 Volumes.

_____. *A Cor Eloquente*. São Paulo, Siciliano, 1994.

LEONARDO DA VINCI apud BLUNT, Antony. *Teoria Artística na Itália 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, pág. 53.

LIMA, Lezama. *Esferaimagen*. Barcelona, Martínez Roca, 1971.

_____. *A expressão americana*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário: Razão e Imaginação no Ocidente*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. "A *Mimesis* Antiga" in *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

LÓPEZ DE VICUÑA, Juan. *Obras en Verso del Homero Español*. Viuda de L. Sánchez, 1627 (aunque no distribuida hasta c. 1630, a causa de problemas con la censura inquisitorial). Obra rara do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

LÓPEZ, Manuel Pérez. *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino: estudio y edición anotada de la Carta a Góngora en censura de sus poesías*. In: PARIENTE, Angel. *En torno a Góngora*. Madrid, Júcar, 1987.

LOMAZZO, Giovanni Paolo apud LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. Direção de Jacqueline Lichtenstein. Colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen e Denis Riout. São Paulo, 34 Letras, 2004. Volume III, A Ideia e as Partes da Pintura, pág. 30.

LUCRÉCIO. *Da natureza*. Tradução em versos de Antônio José de Lima Leitão. São Paulo, Cultura, 1941.

MARDONES, Salazar. *Ilustración y Defensa de la Fábula de Píramo e Tisbe de don Luis de Góngora y Argote*. Edição facsímile da seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

MEDRANO, Juan de Espinosa. *Discruso Apologetico en Defensa de Don Luis de Góngora y Argote*. Biblioteca Ayacucho, s/d.

MIRANDOLA, Pico della. *A Dignidade do Homem*. Tradução, Notas e Estudo Introdutório de Luiz Feracine. São Paulo, GRD, 1988.

MONTES, José Ares. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid, Gredos, 1956.
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: analisis de una estrutura histórica*. Barcelona, Ariel, 1983.

MATOS, Gregório de. *Obra poética completa*. Edição de James Amado. São Paulo, Record, 1999.

MELO, Francisco Manuel de. *A tuba de Calíope*. Edição de Segismundo Spina. São Paulo, Edusp/Brasiliense, 1988.

_____. *Hospital das letras*. Rio de Janeiro, Bruguera, s/d.

MELO, Dom Francisco Manuel de. *Tratado da Ciência da Cabala ou Notícia da Arte Cabalística: 1724*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

MIRANDOLA, Pico della. *A Dignidade do Homem*. Tradução, Notas e Estudo Introdutório de Luiz Feracine. São Paulo, GRD, 1988. Pág. 5 e seg.

MIRANDOLA, Pico della. *A Dignidade do Homem*. Tradução, Notas e Estudo Introdutório de Luiz Feracine. São Paulo, GRD, 1988. Pág. 10 e seg.

MORSE, Richard. *O Espelho de Próspero: Cultura e Ideias nas Américas*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Da retórica*. Lisboa, Vega, 1995.

_____. *Curso de Retórica*. São Paulo, Cadernos de Tradução, FFLCH/USP, 1999.
Tradução de Thelma Lessa da Fonseca.

NUNES, Benedito. “Diretrizes da Filosofia do Renascimento” in VÁRIOS. *O Renascimento*. Ciclo de Conferências Promovido pelo Museu Nacional de Belas-Artes. 16 de junho a 18 de agosto de 1977. Rio de Janeiro, Agir, 1978, pág. 59.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Do Emblema à Metáfora: Breve Abordagem do Visualismo Patético Seiscentista*. Revista Filologia, Círculo de Estudos Filológicos e Linguísticos, Atas, UERJ, s/d.

OROZCO, Emile. *Introducción a Góngora*. Barcelona, Crítica, 1984.

_____. *Maneirismo y Barroco*. Madrid, Cátedra, s/d.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Introducción a Góngora*. Barcelona: Editorial Critica, 1984.

_____. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid, Gredos, 1973.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. São Paulo, Imprensa Metodista, 1985.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. São Paulo, Hedra, 2000.

_____. *Metamorfoses*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, Simões Editora, 1959.

_____. *Obras*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo, Edições Cultura, 1943.

PARIENTE, Angel. *En Torno a Góngora*. Edición de Angel Pariente. Madrid, Los Poetas Serie Mayor/Ediciones Júcar, 1986.

PANOFSKY, Erwin. *Essais d'íconologie (Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance)*. Paris, Gallimard, 1967.

_____. *O significado nas artes visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1982.

_____. *Renascimento e Renascimentos*. Lisboa, Edições 70, 1987.

_____. *Idea: Contribución a la História de la Teoría del Arte*. Traducción de Maria Teresa Pumarega. Madrid, Cátedra, 1985.

_____. "El Manierismo" in *Idea: Contribución a la História de la Teoría del Arte*. Traducción de Maria Teresa Pumarega. Madrid, Cátedra, 1985. Pág. 77 e seg.

_____. "Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença" in *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pág. 81 e seg.

PAZ, Octavio. "La Revelación Poética" in *El Arco y la Lira*. Ciudad del México, Fondo de Cultura Económica, 1998. Capítulo, "La Otra Orilla", pág. 137 e seg, sobretudo pág. 139, 142 e seg.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a Unidade Retórica, Teológica e Política dos Sermões de Antonio Vieira*. São Paulo, Edusp, 1994.

_____. *Teatro do sacramento*. São Paulo, Edusp/Editora da Unicamp, 1994.

_____. & Hansen, João Adolfo. "Vieira moralizado" in *Tempo Brasileiro*, nº 114-115, 1962.

_____. *Máquina de Gêneros*. São Paulo, Edusp, 2001.

_____. HANSEN, João Adolfo. *Poesia Seiscentista*. Organização e Apresentação de Alcir Pécora. Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo, Editora Hedra, 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. "Ícone, Índice e Símbolo" in *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

PINO, Paolo. *Diálogo Sobre a Pintura*. Tradução, Apresentação e Notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo, Cadernos de Tradução, Número 8, 2002, Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, DF/USP.

PIGEAUD, Jackie. “Apresentação” in ARISTÓTELES. *O Homem de Gênio e a Melancolia: O Problema XXX: I*. Tradução do Grego, Apresentação e Notas de Jackie Pigeaud. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998. Pág. 9. Cf. Aristóteles, pág. 83.

PINCIANO, López. *Philosophia Antigua Poetica*. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos Dirigida por Joaquín de Entrambasaguas. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Miguel de Cervantes, 1973. Três Tomos.

PINA E MELLO, Francisco de. *Arte Poética*. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Estudo Introdutório, Edição e Notas de António Manuel Esteves Joaquim. Reprodução da Edição de 1765. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

PINO, Paolo. *Diálogo Sobre a Pintura*. Tradução, Apresentação e Notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo, Cadernos de Tradução, Número 8, 2002, Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, DF/USP. Pág. 15. Citado pela tradutora.

PILES, Roger de. “Observações sobre *A Arte de Pintar* de Charles-Alphonse Du Fresnoy” in LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. Direção de Jacqueline Lichtenstein. Introdução Geral e Apresentação de Jacqueline Lichtenstein. Colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen e Denis Riout. São Paulo, 34 Letras, 2004. Volume I, O Mito da Pintura, Observação 24: Quanto essas Artes Foram Honradas e Quanto Poder Tiveram, pág.

PEREZ LOPEZ, Manuel Maria - *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino: estudio y edición anotada de la carta a Góngora en ansura de sus poesías* / Manuel M^a Pérez Lopez. 1^a ed.- Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1988.- (Acta Salmanticensia., Estudios Filológicos, 207). - Bibliografía : p. 51-53. UCBG 7-75-17-15. UPLE 0/II/88v FG. Valencia, Pedro de,: obra / Góngora, Luis de,: obra / CDU : 860 Góngora, L. de .09 / CDU : 860 Valencia, P. de .09

PELLICER, José apud BEVERLEY, John in GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid, Catedra, 1989, pág. 80.

PLATÃO. *Fedro o De La Belleza*. Trad. Maria Araujo e Pref. Antonio Rodriguez Huescar. Madrid, Aguilar, 1965.

_____. *Sofista*. Madrid, Gredos, 1992.

_____. *Leis*. Lisboa. Edições 70. 2004.

_____. *Górgias*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo, Difel, 1970.

_____. *Sofista*. Porto Alegre, Globo, 1961.

_____. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. Belém, Editora Universidade UFPA, 2000.

PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. São Paulo, Polar, 2000. Tradução de Américo Sommerman. Pág. 81 a 93.

PORFÍRIO (FENÍCIO). *Isagoge: introdução às Categorias de Aristóteles*. Tradução, Introdução, Comentários e Notas Mário Ferreira dos Santos. São Paulo, Matese, 1965.

POLIZIANO, Angelo. *Giostra* apud PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença” in *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1976, pág. 86, nota 28.

PRAZ, Mario. “*Ut Pictura Poesis*” in *Literatura e Artes Visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo/Edusp, 1982. Pág. 3 e seg.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo/Edusp, 1982.

QUINTILIANO. *Instituições oratórias*. São Paulo, Cultura, 1944, 2 vols.

RABAYANA, Andrés. *Tres estudios sobre Góngora*. Barcelona, Ediciones del Mall, 1983. REYES, Alfonso. “Cuestiones Gongorinas”. In: _____. *Obras Completas*. Cidade do México, Letras Mexicanas/Fondo de Cultura, 1981. Volume VII.

REYES, Alfonso. “Cuestiones Gongorinas” in *Obras Completas*. Cidade do México, Letras Mexicanas/Fondo de Cultura, 1981. “Necesidad de Volver a los Comentaristas”, Volume VII, pág. 146 e seg.

REYES, Alfonso. *El Polifemo sin lágrimas*. Cidade do México, Fondo de Cultura, 1986.

RENAUDET apud FESTUGIÈRE, Jean. “A Influência de Ficino na França” in *Revista Camoniana*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo, Série 2, Volume 10, 1997. Pág. 135-155. Cf. pág. 136.

RIPA, Cesare. *Iconología*. Traducción del Italiano de Juan Barja e Yago Barja. Traducción del Latín y del Griego de Rosa Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Prólogo de Adita Allo Manero. Madrid, Akal, s/d.

RIPA, Cesare. *Iconología*. Traducción del Italiano de Juan Barja e Yago Barja. Traducción del Latín y del Griego de Rosa Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero. Prólogo de Adita Allo Manero. Madrid, Akal, s/d. Emblema da Prudência, Volume II, pág. 233, 234 e seg.

ROOB, Alexander. *O museu hermético: alquimia e misticismo*. Lisboa, Taschen, 1997.

ROBORTELLO. In *Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes (1548)* apud LIMA, Luiz Costa. “A Mimesis Antiga” in *Mimesis: Desafio ao Pensamento*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000. Pág. 31 a 44.

ROSSI, Paolo. “Os Tempos da História Humana: a Cultura Egípcia de Moisés” in *Os Sinais do Tempo: História da Terra e História das Nações de Hooke a Vico*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. Pág. 160 e seg.

ROSSI, Paolo. *Os Sinais do Tempo: História da terra e História das Nações de Hooke a Vico*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. Cf. “Os Tempos da História Humana: a Cultura Egípcia de Moisés”, pág. 159.

RONCARD. *Sonnets pour Hélène*. Éd. Critique pub. par Jacques Lavaud. Paris, Droz, 1947.

ROSSI, Paolo. *A Chave Universal: Artes de Memorização e Lógica Combinatória desde Lúlio a Leibniz*. São Paulo, Edusc, 2004.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa, Vega, s/d.

SARAIVA, Antonio José. *O discurso engenhoso*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980.

SÉRGIO, Antonio. “A correspondência alegórica nos *Sermões* de Vieira” in *Anhembi*, II, 6.

SÊNECA, “Consolação a Minha Mãe Hélvia”, “Da Tranquilidade da Alma” in *Os pensadores*. São Paulo, Abril, 1973.

_____. *Obras completas*. Madrid, Agillar, 1949.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos Estudos Literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo, FTD, 1967.

SPINA, Segismundo. “A Poética na Espanha” in *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo, FTD, 1967. Pág. 50.

TESAURO, Emanuele. “Argúcias Humanas” in *Revista do IFAC: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto*. Tradução de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. Número 4, dezembro de 1997.

_____. *Tratado dos ridículos*. Tradução de João Adolfo Hansen. Campinas, CEDAE, 1992.

TORRENTS, José Montserrat. *Los Gnósticos*. Tradução, Introdução e Notas de José Montserrat Torrents.

Madrid, Gredos, 1990. Vol. I, Introducción General, pág. 44 e seg.

TOVAR, José Pellicer de Salas. *Lecciones Solemnes: Comentários e exposição da Obra de Don Luis de Góngora y Agote*. Edição facsímile da seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

TOMÁS DE AQUINO, Santo. *Suma teológica*. Porto Alegre, Univ. de Caxias do Sul, 1980.

_____. *O Ente e a Essência*. Versão do Latim, Introdução e Notas de Mário A. Santiago de Carvalho. Porto, Edições Contraponto, 1995.

_____. “O ente e a essência”, “Questões discutidas sobre a verdade”, “Compêndio de teologia”, “Súmula contra os gentios” in *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural.

_____. *O Ente e a Essência*. Versão do Latim, Introdução e Notas de Mário A. Santiago de Carvalho. Porto, Edições Contraponto, 1995. Capítulo I, pág 71 e seg.

VÁRIOS. “Dossiê Vieira” in *Brotéria*, out./nov. 1997.

VARGAS, Milton. *Poesia e Verdade*. São Paulo, Duas Cidades, 1991.

VASARI, Giorgio apud BLUNT, Antony. “Vasari” in *Teoria Artística na Itália 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo, Cosac & Naify, 2001, pág. 136.

VALENCIA, Pedro de. “Carta Escrita a don Luis de Góngora y Argote en Censura de sus Poesías” in ARANCÓN, Ana Martínez. *La Batalla em Torno a Góngora: Selección de Textos*. Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978. Pág. 3 a 13.

VEGA, Lope de. *Selecciones de Obras de Lope de Vega*. Bilbao, Ediciones Moreton, s/d.

_____. “Arte Nuevo de Hacer Comedias” in *Selecciones de Obras de Lope de Vega*. Bilbao, Ediciones Moreton, s/d. Pág. 371 a 380.

_____. *Poesía selecta*. Edición de Antonio Carreño. Madrid, Catedra, 1998.

VENTURA, Rejane Bernal. “Apresentação” in PINO, Paolo. *Diálogo Sobre a Pintura*. Tradução, Apresentação e Notas de Rejane Bernal Ventura. São Paulo, Cadernos de Tradução, Número 8, 2002, Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, DF/USP. Pág. 9 e seg.

VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. Tradução de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro, Record, 1999.

_____. *Ciência nova*. Os pensadores. São Paulo, Abril, 1984.

VICKERS, Brian. “Rhetoric and Poetics”. In: SCHMITT, Charles B. and SKINNER, Quentin. *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Edited by Charles B. Schmitt and Quentin Skinner. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pág. 715 a 745.

VICUÑA, Iuan Lopez de. *Obras En Verso del Homero Español, que Recogio Iuan Lopez de Vicuña. Madrid: Por la viudad de Luis Sanchez, Impressora del Reyno. A costa de Alonso Perez, mercader de libros. Al Ilvstris. mo y Reverend. mo Señor don Antonio Zapata, Cardenal de la santa Iglesia de Roma, Inquisidor general en todos los Reynos de España, y del Consejo de Estado del Rey nuestro señor*. Edição da Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1627.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O Dito pelo Não-Dito: Paradoxos do Dom Quixote*. São Paulo, Edusp, 1998.

VIEIRA, Padre Antonio. *História do futuro (livro antepimeiro)*. Edição crítica, prefaciada e comentada por J. van den Besselaar. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983.

_____. *História do futuro*. Introdução, atualização de texto e notas por M. L. Carvalhão Buescu. Lisboa, Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Calouste Gulbekian, 1982.

_____. *Sermões*. Texto corrigido por Frederico Ozanam Pessoa de Barros, sob a supervisão do Padre Antônio Charbel e do Prof. A. Della Nina. Editora das Américas, São Paulo, 1957. 24 vols.

_____. *Sermões*. São Paulo, Hedra, 2000. 2 volumes.

VILLAMEDIANA. *Obras*. Madrid, Castalia, 1969.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Odorico Mendes. São Paulo, Atena, s/d.

_____. *Obra Completa*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, Editora da Universidade Federal do Pará, 2001.

VOSSLER, Karl. *Escritores y Poetas de España*. Madrid, Espasa-Calpe, s/d.

ZÁRATE, Jesus Maria González de. “Transcendência de *Los Hieroglyphica* entre la Intelectualidad del Humanismo” in HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Madrid, Akal, 1991, pág. 21 e seg.

ZUCCARO, Federigo. *L’Idea de Pittori, Scultori ed Architetti. Divisa in Due Libri*. Roma, Nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1768. Reprodução de Edição Rara.

_____. *Imágenes del barroco: estudios de emblemática*, Madrid, Simela, 1989.

ZUCCARO, Federigo. *L’Idea de Pittori, Scultori ed Architetti. Divisa in Due Libri*. Roma, Nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1768. Reprodução de Edição Rara. Livro II, Cap. XV, pág. 153 e seg.

ZUCCARO, Federigo. “Explicação da Palavra *Disegno* e sua Etimologia” in LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. Direção de Jacqueline Lichtenstein. Colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen e Denis Riout. São Paulo, 34 Letras, 2004. Volume I, O Mito da Pintura, pág. 43 e seg.

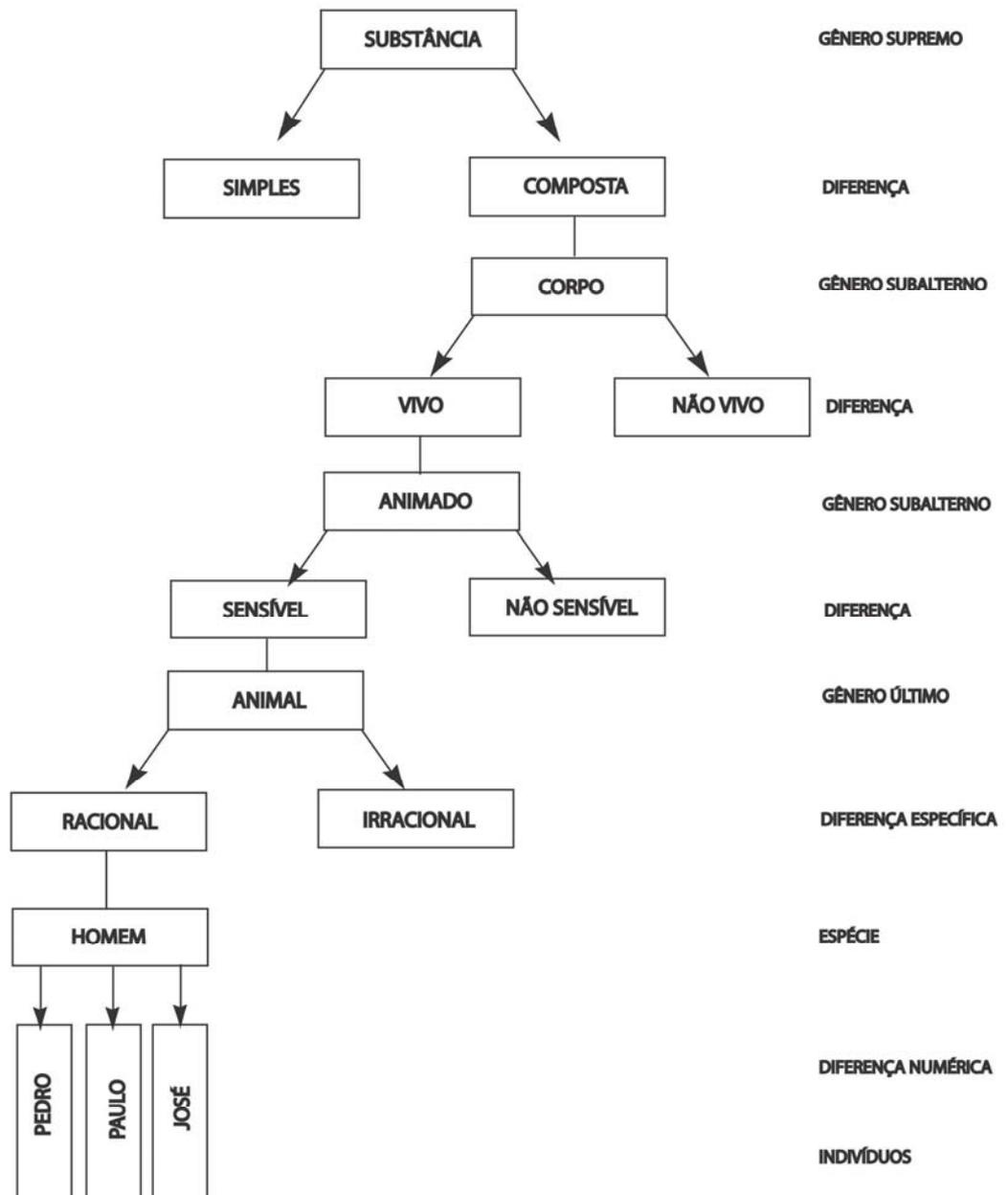
WIND, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London, Faber and Faber Limited, 1958.

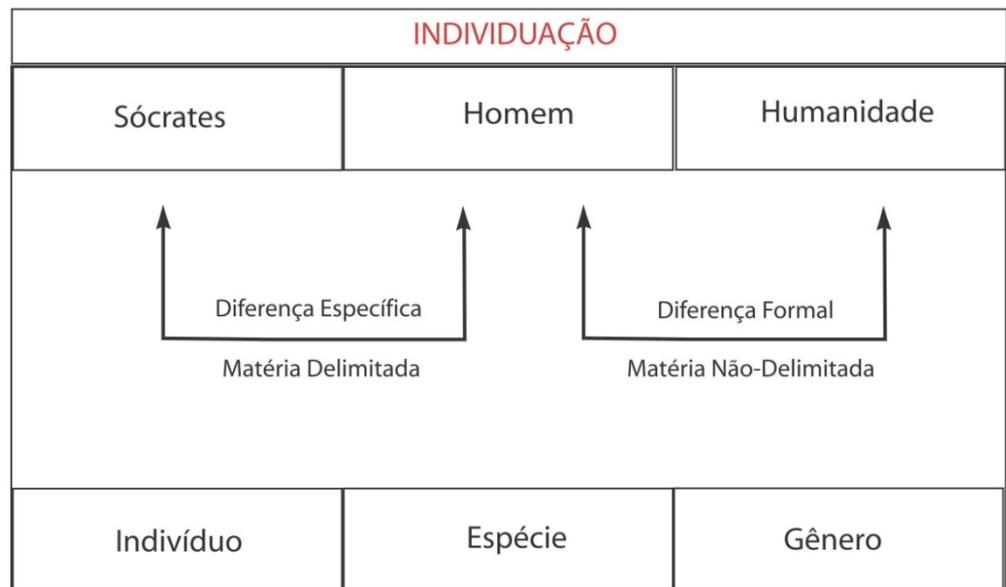
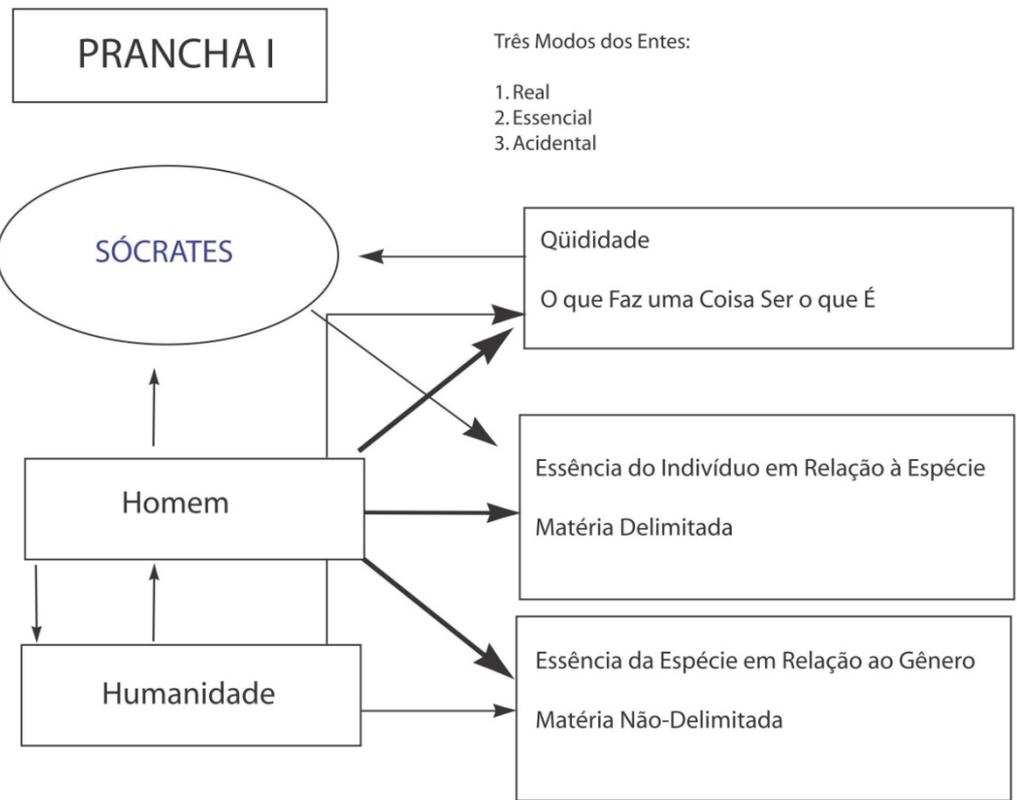
WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

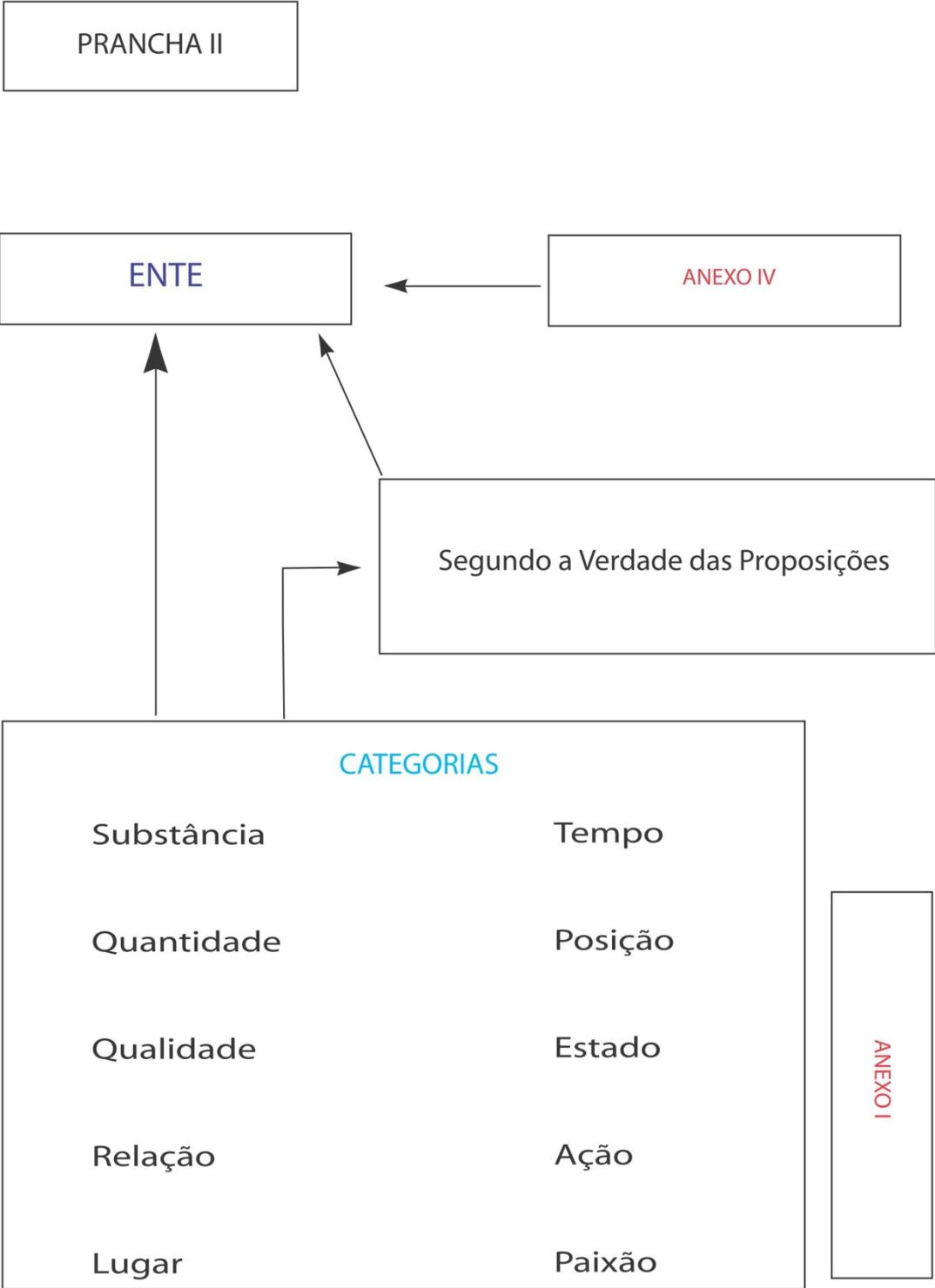
_____. *Renascença e barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

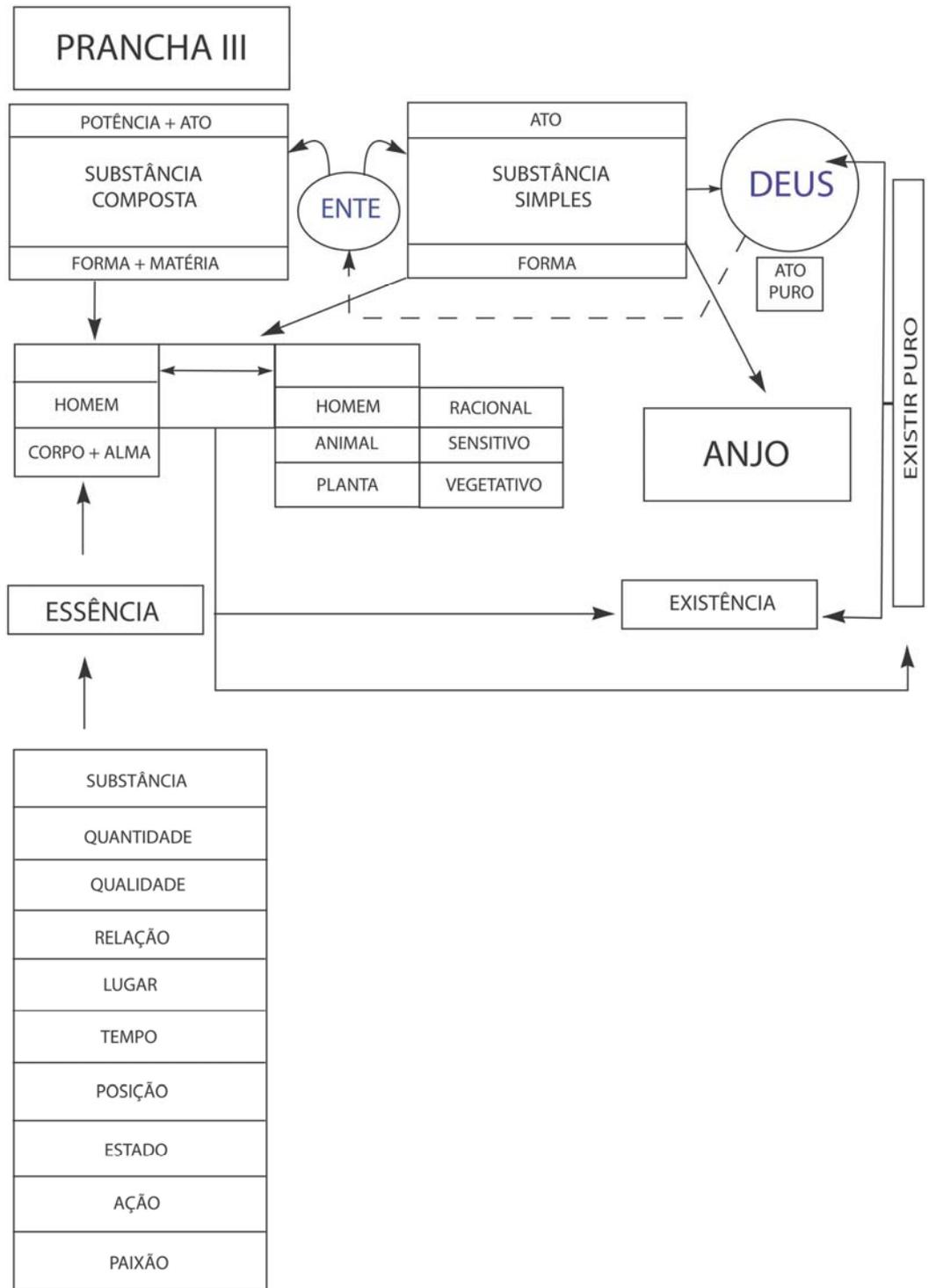
ANEXOS

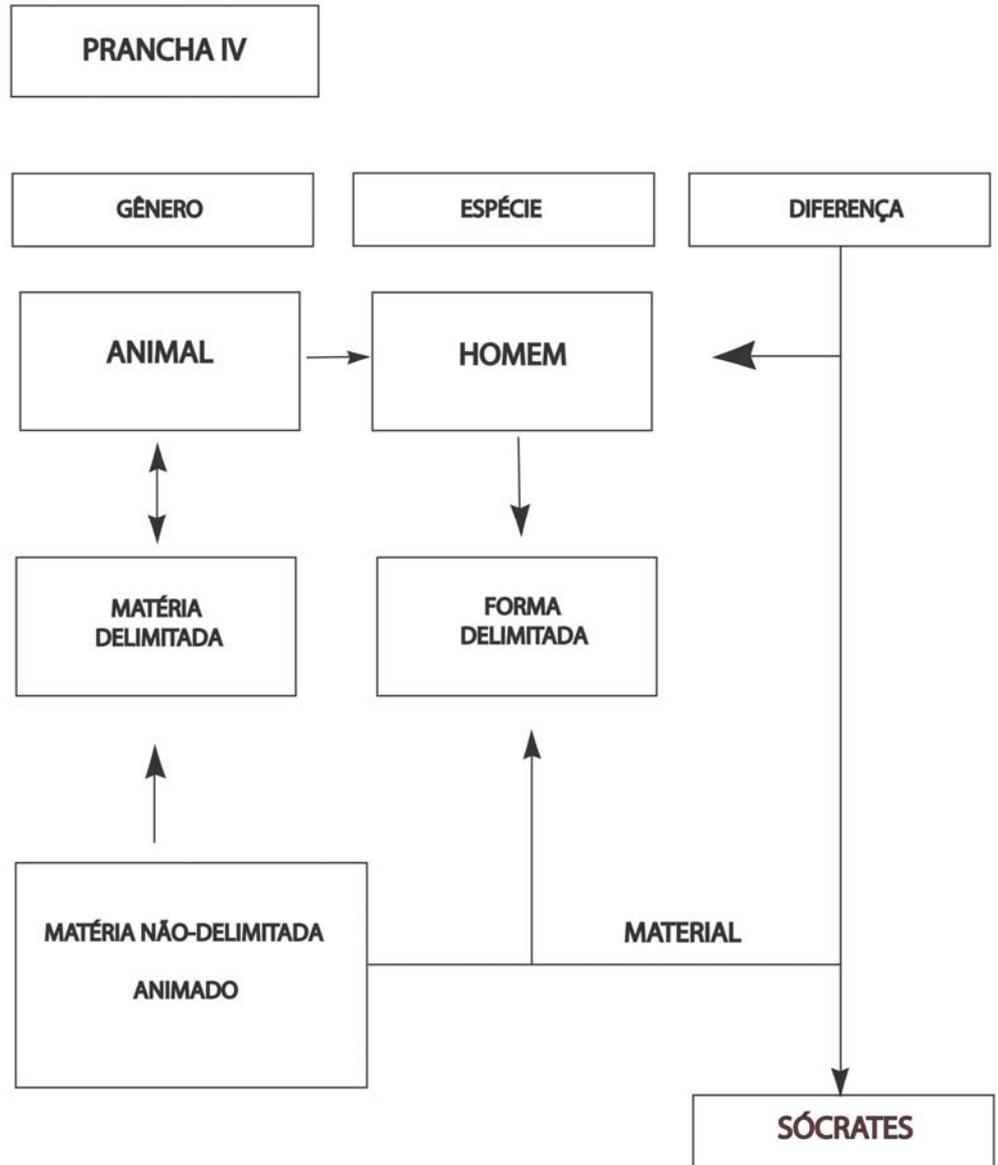
ÁRVORE DE PORFÍRIO





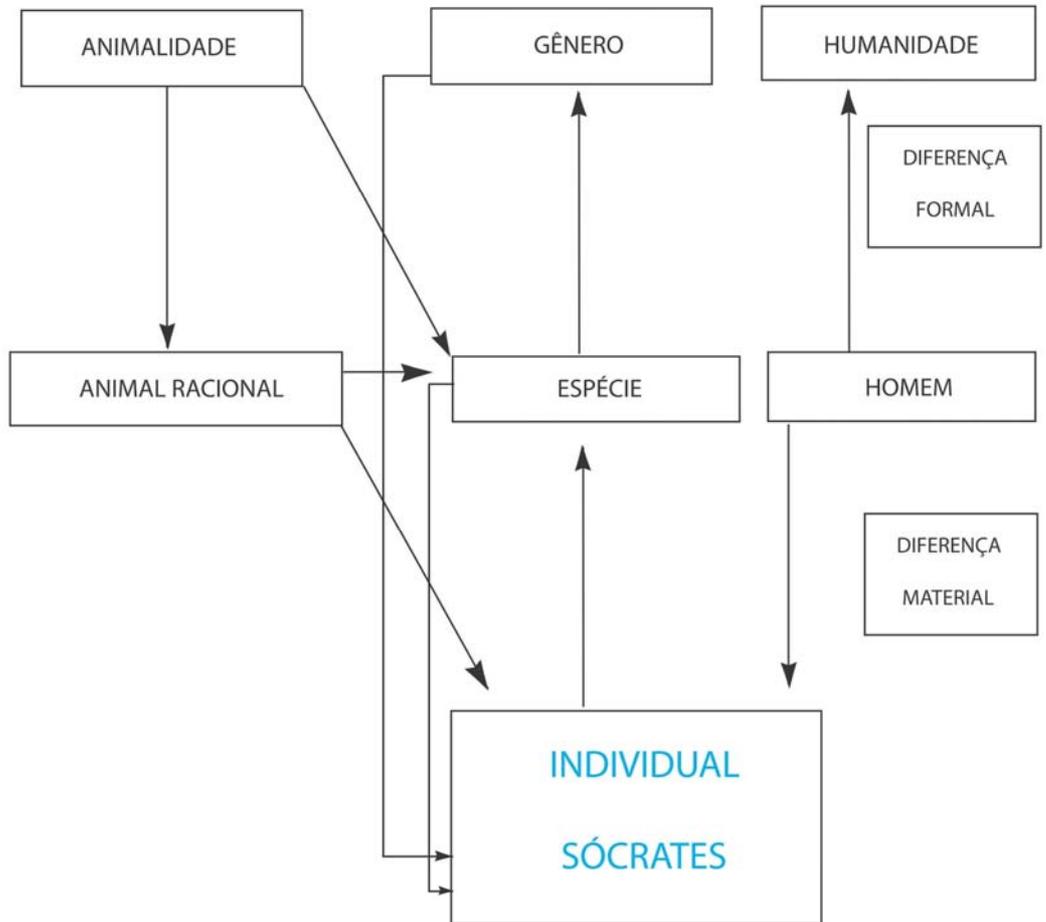


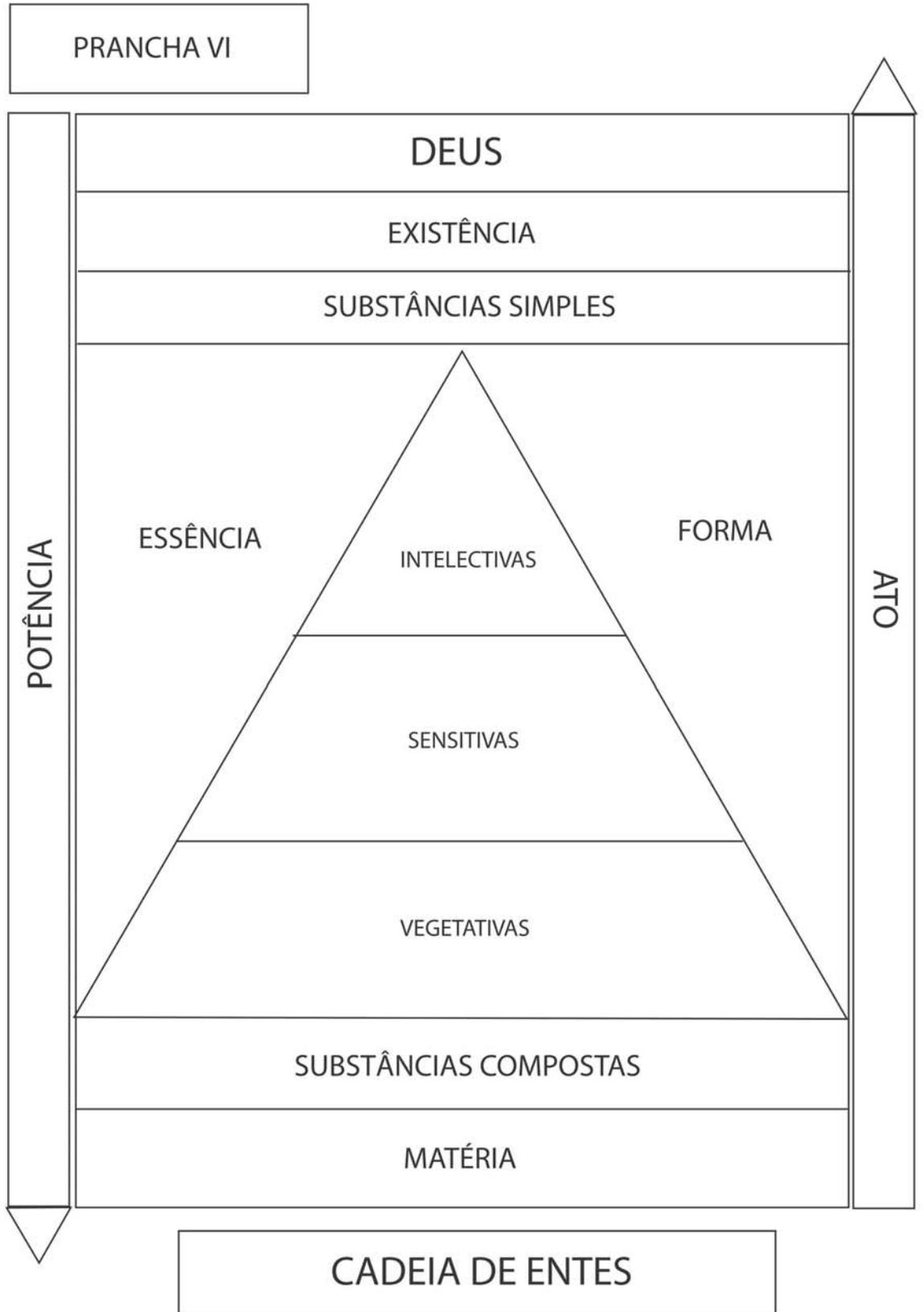




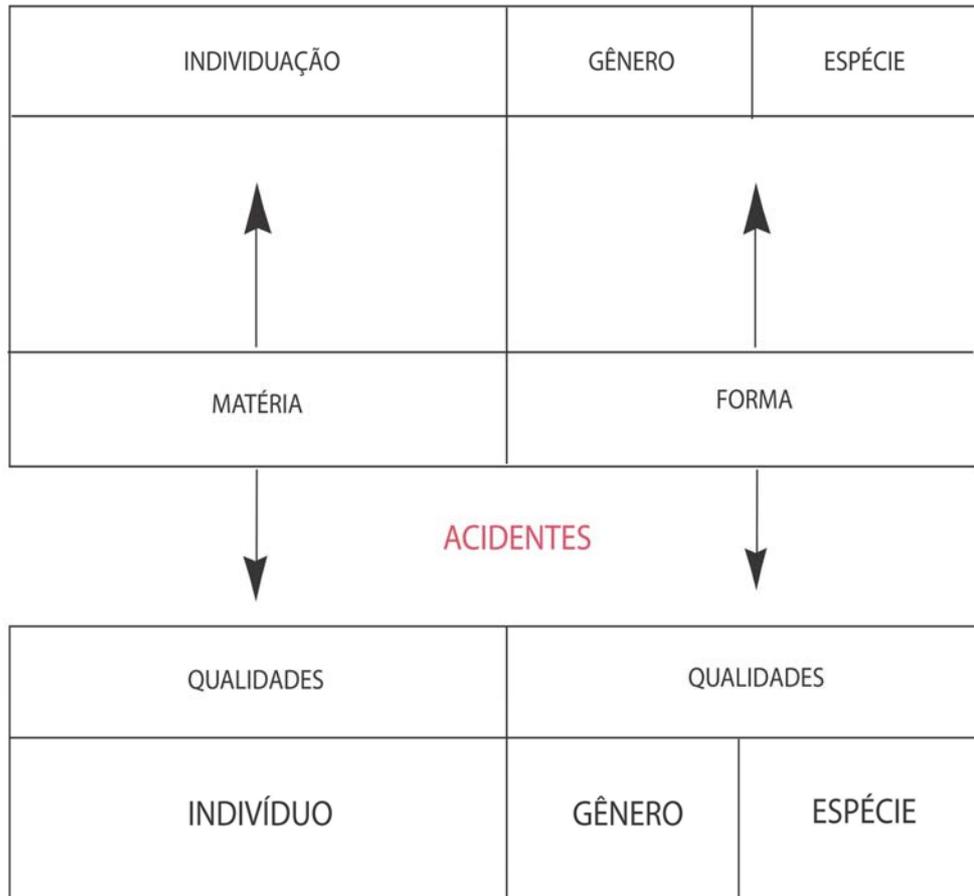
PRANCHA V

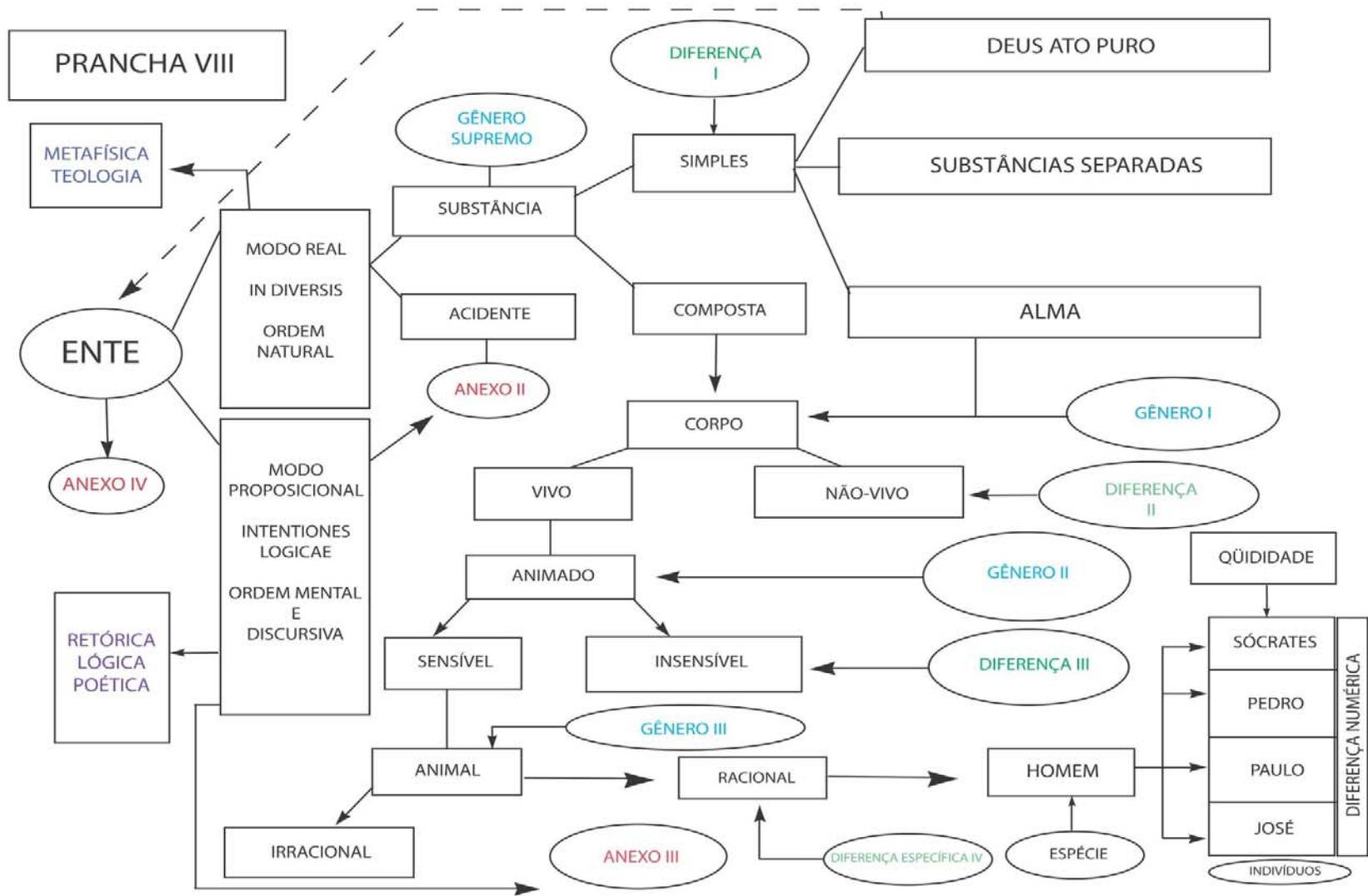
RELAÇÃO		DIFERENÇA	
ESPÉCIE	→	GÊNERO	→
INDIVIDUAL	→	ESPÉCIE	→
		FORMA	
		MATÉRIA	



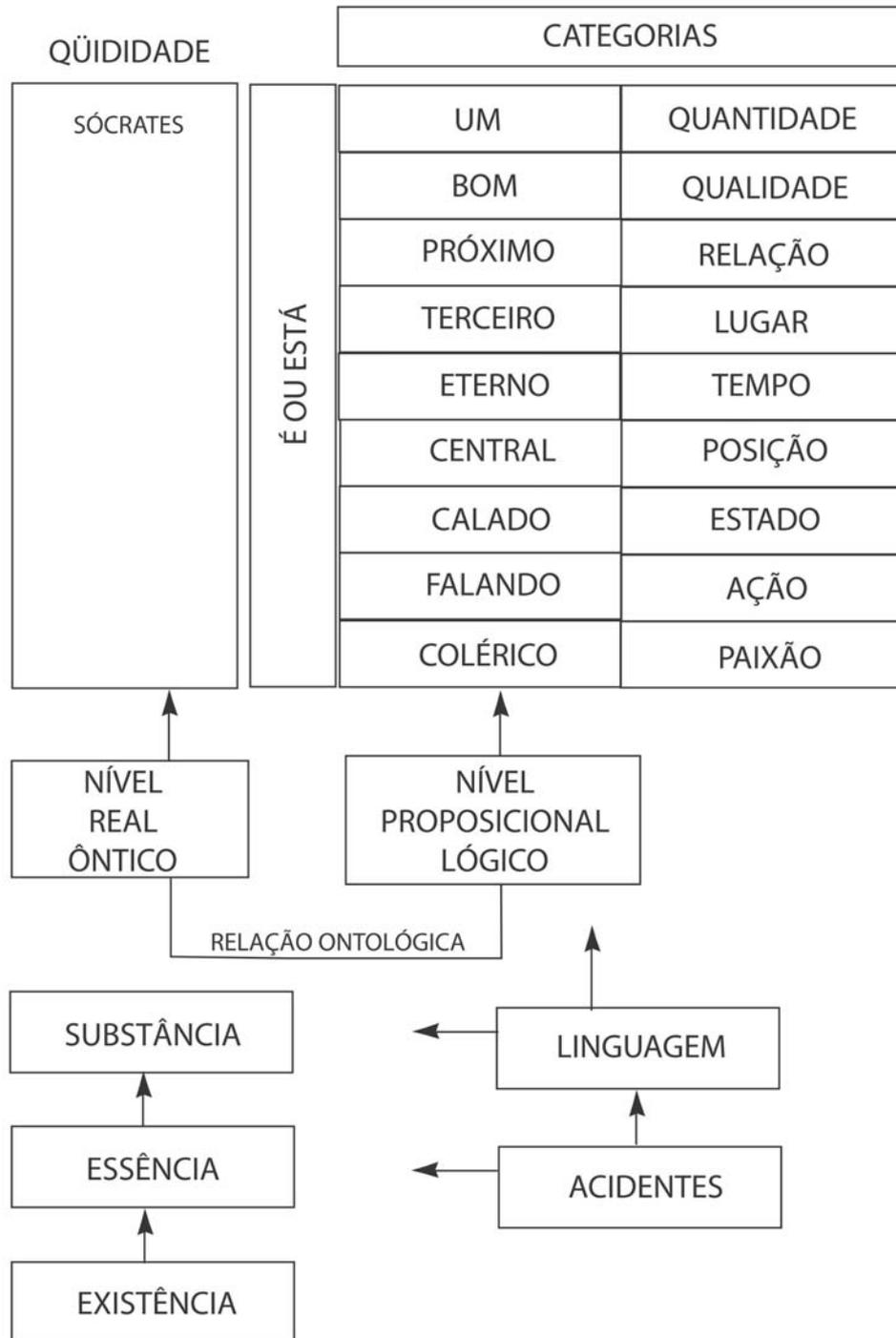


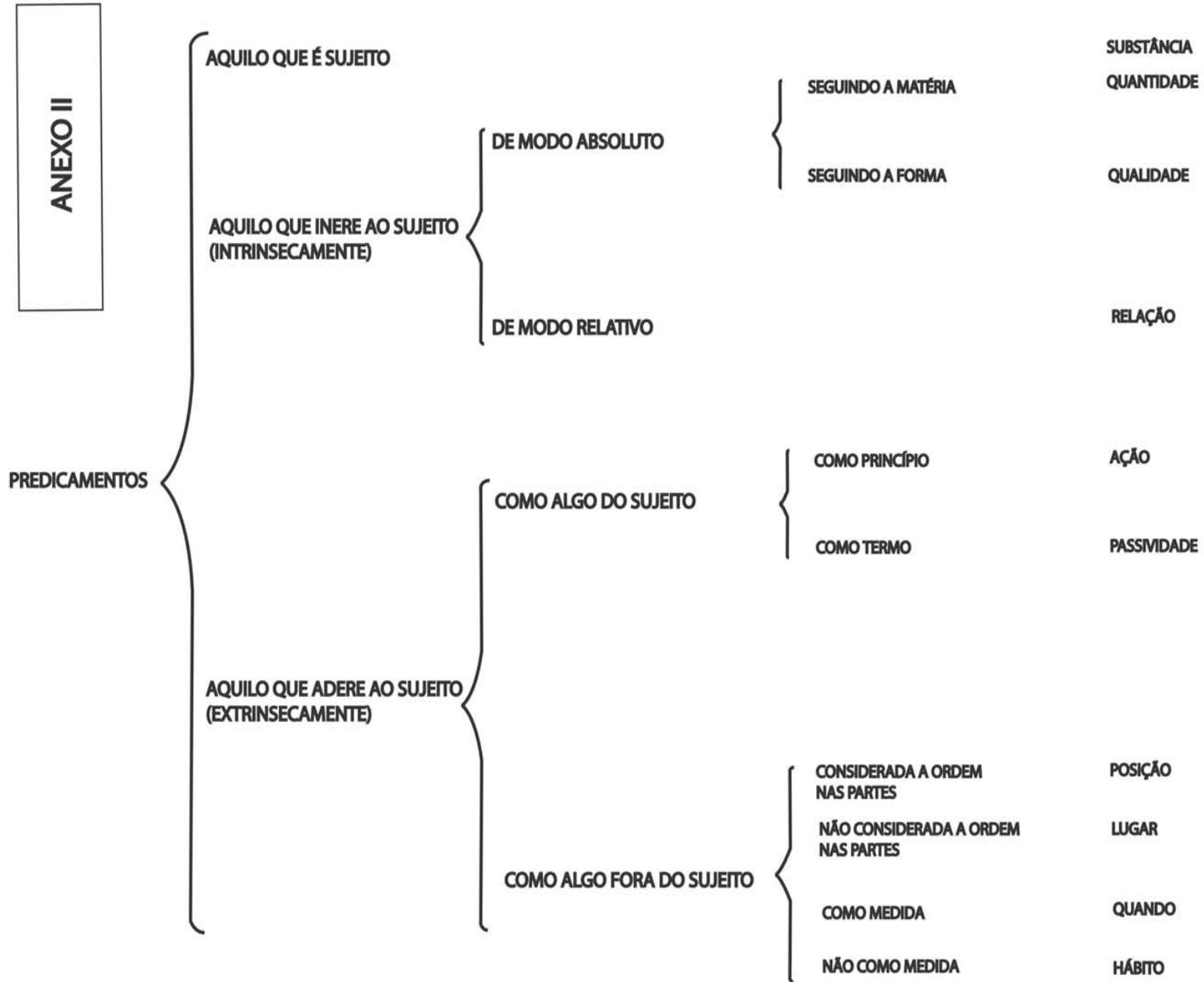
PRANCHA VII



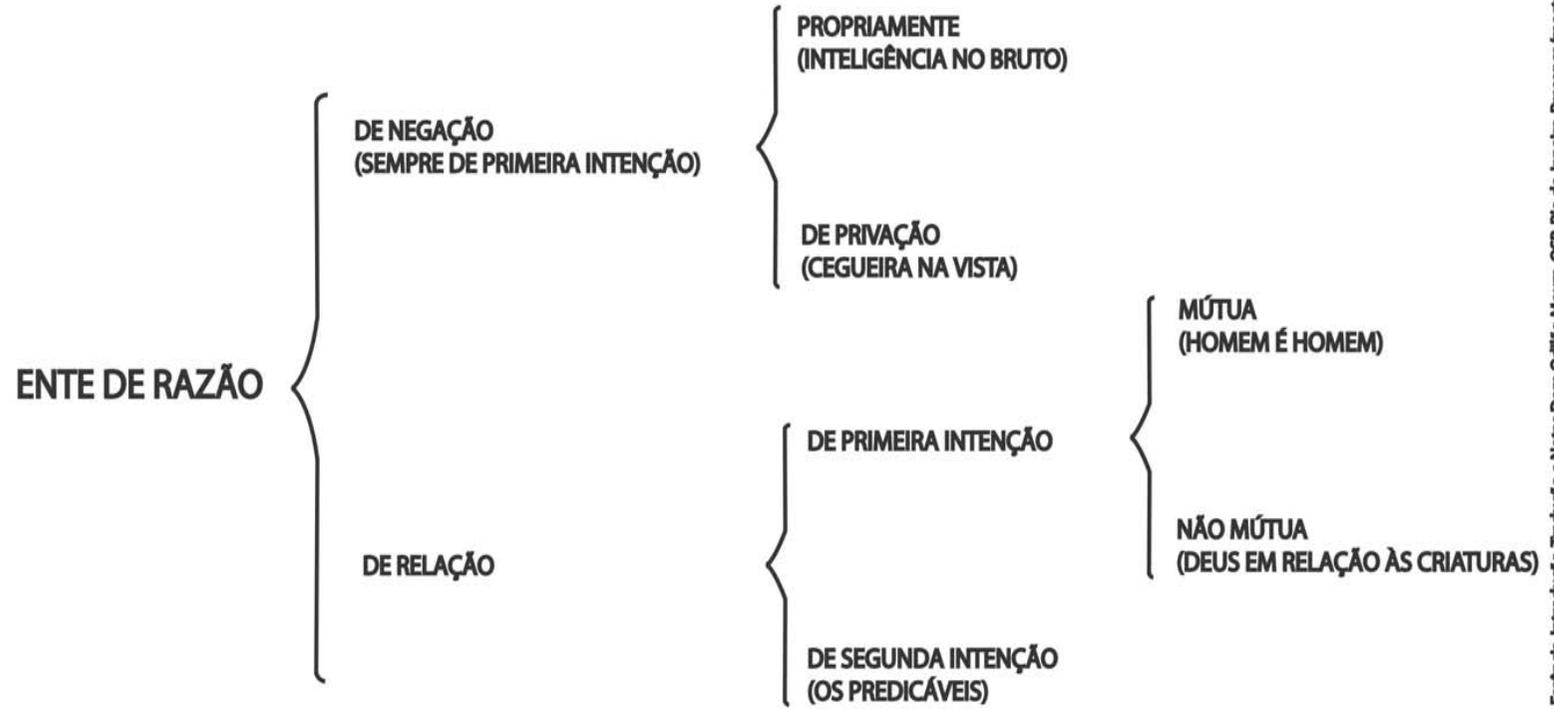


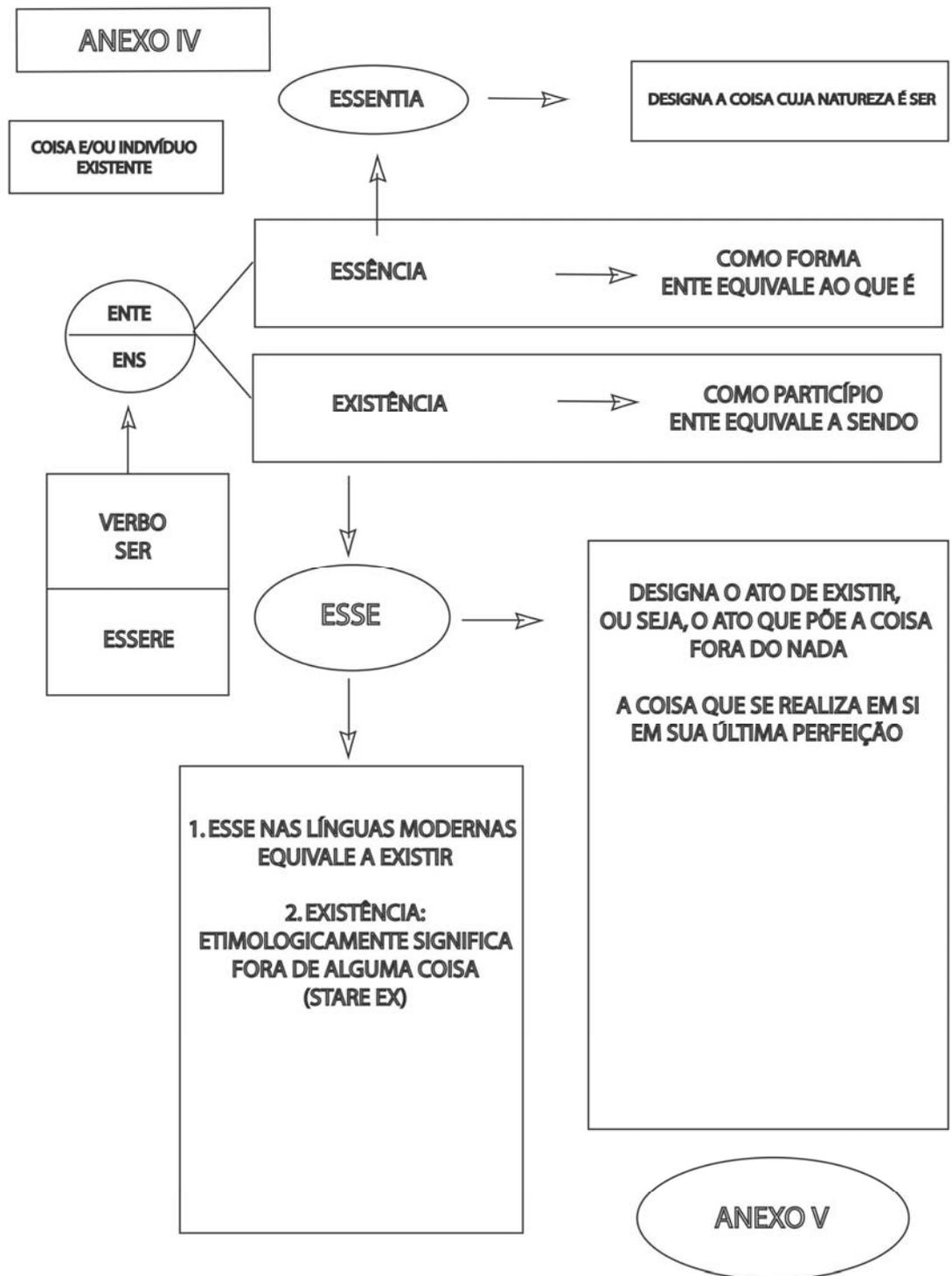
ANEXO I





ANEXO III





ANEXO V

