UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

LEONARDO ZUCCARO

O discurso evidente:
Um estudo da descrição na obra impressa
de Manuel Botelho de Oliveira

Versão corrigida

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

O discurso evidente:
Um estudo da descrição na obra impressa
de Manuel Botelho de Oliveira

Versão Corrigida

Leonardo Zuccaro

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Profª. Dra. Adma Fadul Muhana.

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z94d

Zuccaro, Leonardo
O discurso evidente: Um estudo da descrição na obra impressa de Manuel Botelho de Oliveira / Leonardo Zuccaro ; orientadora Adma Muhana. - São Paulo, 2019.
264 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. descrição. 2. letras seiscentistas. 3. poética. 4. retórica. 5. Manuel Botelho de Oliveira. I. Muhana, Adma, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Leonardo Zuccaro

Data da defesa: 03/10/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof.ª Dra. Adma Fadul Muhana

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/11/2019

_____

(Assinatura do (a) orientador (a)

Agradecimentos

Agradeço, antes de tudo, à minha orientadora Profª. Dra. Adma Fadul Muhana, por me aceitar como seu orientando, por me orientar, e por confiar em meu trabalho.

Em seguida, agradeço a todos aqueles que, de algum modo, me ajudaram durante o período da pesquisa e da escrita, seja por ler meu trabalho, por aconselhar, por recomendar, por instruir, por ouvir, pelo suporte e pela amizade: Isabel Almeida, Luiz Armando Bagolin, Helder Garmes, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Marcelo Lachat, Jean Pierre Chauvin, Ana Paula Gomes do Nascimento, Gustavo Luiz Nunes Borghi, Wagner José Maurício Costa, Maurício Massahiro Nishihata, Tarsila de Oliveira Delfine Doná, André Sekkel Cerqueira, Flora Azevedo Bonatto, Victor Lima Fernandes, Luís Otávio Garcia Jacuru, Gustavo Blumer Alves, Márcia e Robson Lagrotta, Mara Ghellere de Mendonça, Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, Vera Lucia Mendes, e Dario Trevisan de Almeida Filho.

Agradeço ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen, ao Dr. Rodrigo Gomes de Oliveira Pinto, e ao Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos, que aceitaram gentilmente e de prontidão compor a Banca Julgadora desta dissertação.

Agradeço mais uma vez ao Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos por me acolher como estagiário pelo Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), pelas conversas e por compor a Banca de Qualificação desta mesma pesquisa, ao lado do Prof. Dr. Luiz Armando Bagolin, a quem também agradeço mais uma vez, com o qual muito aprendi durante o estágio por ele supervisionado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) que se deu no ano de 2013.

Em especial, agradeço ao Caio Cesar Estevez de Souza, pelas nossas discussões e eventuais discordâncias, pelo apoio e, sobretudo, pela amizade estabelecida nos momentos finais desta dissertação; à Daniella Bibi Paez Coelho, *per la amicizia* estabelecida, mesmo que à distância, nos momentos iniciais da minha pesquisa; e ao Tadeu Bruno da Costa Andrade e ao Rafael Frate, que além de sua amizade, foram muito generosos na leitura parcial do texto e na correção do latim.

Por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), que me concedeu uma bolsa de mestrado.

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria Thereza Ghellere de Mendonça e Vittorio Zuccaro, por todo o apoio, a confiança e o amor que me deram ao longo de toda a minha vida.

E dedico à Juliana Mota Lagrotta, que permanentemente me acompanhou nestes últimos três anos, e cujo carinho, compreensão, paciência e amor tornaram este trabalho menos fadigoso e mais doce. Você é a melhor pessoa que eu conheço. Te amo!

How to describe it? It was a massive green door, encased in summer in a kind of green and white striped housing, with a hole for the thounderous wrought-iron knocker and a slit for letters, this latter closed to dust, flies and tits by a brass flap fitted with springs.

Samuel Beckett,
The Expelled (1946).

Esses que desenharam os mapas da surpresa
Contornando os cabos e dando nome às ilhas
E por entre brilhos espelhos e distâncias
Por entre aéreas brumas irisadas
Em extáticas manhãs solenes e paradas
No breve instante eterno surpreenderam
O arcaico sorrir do mar recém-criado..

Sophia de Mello Breyner Andresen,
Navegadores (1987).

RESUMO

Esta dissertação de mestrado intenta estudar a *descriptio* (isto é, “descrição”) a partir de duas vias: uma, a da doutrina configurada e estabelecida em preceptivas retóricas e gramaticais, sobretudo aquelas produzidas a partir do fim do século XV, passando por todos os séculos XVI e XVII, bem como a primeira década do século XVIII, tomando como referência manuais tais como a tradução latina dos *progymnásmata* de Aftônio (século IV) feita por Rudolph Agricola (1543-1485), o *De Utraque Verborum ac Rerum Copia* (1513), de Desidério Erasmo, o *De Oratione* (1558) de Antoni Llull i Cases, e as *Rhetoricae Exercitationes* (1569) de Alfonso de Torres; outra, a da prática, analisando como as normas e as prescrições se manifestam na produção letrada deste recorte, e, para tal, elegendo como parâmetro a poesia impressa de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), a dizer *Musica do Parnasso* (1705). Daí, a presente dissertação se apresenta como uma análise retórica de poemas deste autor a partir de espécies de *descriptio* identificadas na doutrina: *chronographia* (descrição de tempos), *rerum descriptio* (descrição de coisa), *prosopographia* (descrição de personagens) e *topographia* (descrição de lugares). Além de analisá-los sob a luz dos preceitos retóricos, os poemas são cotejados com os de outros autores do mesmo período, a fim de que se possa atestar a adequação de poeta às prescrições ou a sua eventual divergência.

Palavras-chave: descrição; Manuel Botelho de Oliveira; letras seiscentistas; poética; retórica.

ABSTRACT

The following Master's Dissertation intends to study the concept of *descriptio* (i.e. description) from two perspectives: the first, theoretical, delves into the doctrine devised and established in rhetorical and grammatical handbooks, especially those produced between the end of 15th C. and the first decade of 18th C. Among the manuals consulted are the translation of Aphthonius' *Progymnasmata* made by Rudolphus Agricola (4thC.), *De Utraque Verborum ac Rerum Copia* (1513), by Desiderius Erasmus, *De Oratione* (1558), by Antoni Llull i Cases and the *Rhetoricae Exercitationes* (1569), by Alfonso de Torres. The second, practical perspective demonstrates how the rules and norms presented in the manuals are employed in the period's bookish production, electing the printed poetical production of Manuel Botelho de Oliverira, namely the collection *Musica do Parnasso* (1705), as the principal text of reference. The following dissertation is thus presented as a rhetorical analysis of Botelho's production, taking as principal object the concept of descriptio and its subdivisions, as identified in the manuals: *chronographia* (description of times), *rerum descriptio* (description of things), *prosopographia* (description of characters) and *topografia* (description of places). In addition to the rhetorical analysis, Botelho's poems are compared to the works of other contemporary authors so as to demonstrate the poet's adequation to the prescriptions or his possible departures from them.

Keywords: Description; Manuel Botelho de Oliveira; 17th Century Letters, Poetics; Rhetoric.

SUMÁRIO

Introdução.....p. 10

I. Descrição: Arrazoado ou Figura.....p. 17

II. Substância e Acidentes.....p. 44

III. Espécies.....p. 59

IV. Pintura de Tempos.....p. 66

V. *De Rerum Descriptione*.....p. 97

VI. Hierarquia das Partes.....p. 130

VII. Natureza e Situação.....p. 185

Considerações Finais.....p. 229

Referências Bibliográficas.....p. 137

INTRODUÇÃO

José Maria da Costa e Silva, no seu volumoso *Ensaio Biographico-Crítico sobre os Melhores Poetas Portuguezes*, diz o seguinte, a respeito do poema mais conhecido de Manuel Botelho de Oliveira, letrado nascido no Estado da Bahia e que viveu entre 1636 e 1711:

> Não pertendo menoscabar esta descripção da ilha de Maré, mas parece-me que está mui longe do que devia ser. O poeta perde-se em uma longa e prosaica nomenclatura de plantas, e legumes que produz; mas esquece-se de representar a nossos olhos a sua exposição maritima, e celeste; as suas fontes de regatos; os aspectos dos seus arvoredos, e o principaes animaes que produz: mas o poeta não podia saber tanto, por que no seu tempo não haviam apparecido, ou pelo menos não eram conhecidos entre nós os modêlos do genero descriptivo.
> (COSTA E SILVA, 1855, p. 83).

Declarando o que poderíamos definir como uma frustração gerada por uma "quebra de expectativa", o crítico português atribui ao poeta uma carência de substância descritiva, ou do que se esperaria de uma composição do "genero descriptivo", na silva "A' Ilha de Maré". Distando um século e meio do poeta, Costa e Silva quase certamente tinha em mente a obra *Die Frühling* (*A Primavera*), do poeta pomerano Ewald Christian von Kleist[1], quando fala dos "modêlos de genero descriptivo" desconhecidos pelos portugueses do tempo de Manuel Botelho de Oliveira.

O que ocorre é que Costa e Silva tinha em mãos apenas o resultado de um acúmulo de obras prescritivas e manuais de figuras e tropos, sejam elaborados por preceptores retóricos sejam por gramáticos, desde o que conhecemos por antiguidade greco-romana, numa tradição quase que ininterrupta que se estende pelo menos até a primeira metade do século XIX. Se Manuel Botelho de Oliveira não conhecia os modelos deste tal gênero descritivo dos séculos XVIII e XIX, com certeza não ignorava a sua tradição anterior. A tradição e os modelos a que o poeta teve acesso (ou a que os poetas de seu tempo tiveram) é de uma vastidão quase incalculável. É devido a tal que, propondo-nos a estudar justamente esta característica tão rica de Manuel Botelho de Oliveira, sendo ela a descrição, discordando radicalmente do que atestava com algum paternalismo crítico Costa e Silva, tivemos de lançar os olhos sobre o enorme conjunto da doutrina do que em latim ocorre como *descriptio*[2].

---

[1] Esta matéria será revisitada ao fim das nossas Considerações Finais.

[2] A forma latina será empregada grande parte das vezes ao longo desta dissertação, para designar o vocábulo na sua acepção retórica, como se verá, elocutiva e/ou discursiva.

Logo, este trabalho visa, a partir do exame dos preceitos retóricos, observar a sua *prâxis* (isto é a prática) da *descriptio*; para tal, elegemos como como modelo privilegiado da prática os poemas do fidalgo português colonial (ou luso-brasileiro) Manuel Botelho de Oliveira.

Como se sabe, a retórica codificava as normas de toda e qualquer prática letrada (cf. PÉCORA, 2001, p. 12; CARVALHO, 2007, pp. 43-4). Por prática letrada se entende como o grande sistema que engloba todo e qualquer gênero que venha a ser produzido por meio de discurso, desde poesia e todos os seus gêneros e metros, até obras parenéticas, tratados de qualquer matéria, historiografias, diálogos, hagiografias, geografias, cartas de navegação, epístolas, autos inquisitoriais, relatos de viagem, etc., a todos sendo destinadas específicas regras de composição, decoro, performance, e função, não havendo portanto a distinção que se faz hoje entre texto religioso, científico, jurídico, literário, e assim por diante. Por outro lado, Pécora adverte:

> […] lembrando que o gênero não tem de ser puro ou inalterável em suas disposições, assim como o objeto não é idêntico à aplicação de um conjunto de prescrições encontradas em determinada preceptiva do período: paráfrases de manuais de retórica não dão conta dos sentidos específicos dos objetos.
> (PÉCORA, 2001, p. 12).

Em outras palavras, diz que os objetos (ou seja, cada peça de prática letrada), inseridos cada qual em seus respectivos gêneros, não necessariamente seguem ortodoxamente suas prescrições. Cientes disso, dizemos mais: nem sequer a preceituação é rígida, dado que cada preceptor ou prescritor tem o seu próprio entendimento sobre determinada matéria (mesmo que poucas vezes varie radicalmente de outro), elegendo e reproduzindo à sua maneira a autoridade que mais lhe convém. Portanto, o que se encontrará no presente texto não é a exposição das normas retóricas para a mera finalidade de entendê-las como prescritivas, de modo a justificar certas características da descrição produzida por Manuel Botelho de Oliveira; pelo contrário, o que se intende é apresentar o grande conjunto de preceitos, sobretudo quinhentistas e seiscentistas (e que, como se verá, não somente retórico-poéticos, como também, em alguns casos, filosóficos, iconológicos, e inclusive naturais), a fim de demonstrar a dificuldade de se encontrar uma autoridade única que possa ter sido suposta matriz para as composições descritivas do poeta luso-brasileiro.

Se, por um lado, a demonstração do conjunto preceptivo que dita normas de elocução, embora seja necessária, não é suficiente para que se entendam os procedimentos descritivos, acreditamos que o método comparativo seja de muita valia complementar. A observação dos

contrastes e das recorrências de certos procedimentos nas letras sobretudo ibéricas e itálicas (como aqui exporemos, ora exaustivamente, admitimos) mostrou-se ferramenta eficaz para a orientação no oceano de preceitos difusos, e que certamente possibilitou uma leitura muito mais rica dos poemas de Manuel Botelho de Oliveira.

Outro problema, que se ajunta ao anterior, é o que já foi muito bem exposto por Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, que diz (2007, p. 226): "definir até que ponto oradores e poetas estavam concretamente instruídos e limitados por regras preceptivas é sempre hipotético." Isto se aplicaria inclusive ao nosso escopo, já que na dedicatória que abre a *Musica do Parnasso* consta a exposição apenas de poetas, não de preceptores (OLIVEIRA, 1705, p. 6). De todo modo, ainda seguindo Fernandes de Carvalho (CARVALHO, 2007, p. 226): "é possível observar nos poemas a realização de concepções, normas e técnicas retóricas e estilísticas". E é por isso que o método comparativo nos pareceu necessário.

De todo modo, este presente trabalho insiste em estudar o sistema de regras de composição poética no que diz respeito à doutrina da *descriptio*. Aqui não há o interesse de sustentar uma tese sobre o que, de todo o volume de preceptivas recolhido, Manuel Botelho de Oliveira teria lido ou tido contato. O ensino letrado na Península Ibérica, principalmente ao longo do século XVII, era dirigido pela *Ratio Studiorum*[3], método confeccionado pela Companhia de Jesus que apontava o estudo das sete artes liberais (já antes muito tratadas por autores como Marciano Capela e Santo Isidoro de Sevilha), sendo elas: a dialética ou lógica, a gramática, a retórica, a geometria, a aritmética, a astrologia e a música. Dentre as diretrizes de doutrina retórica da *Ratio*, há que o jovem estudante deveria exercitar o letramento compondo descrições de cidades, portos etc. (*Ratio studiorum*,1639, p. 317). Ou seja, o exercício de compor descrições era prática de qualquer letrado, ao menos aquele que tivesse recebido educação jesuítica (PEREIRA, 2012, pp. 750-809). Além disso, sabe-se que Manuel Botelho de Oliveira, através das informações resgatadas e apresentadas por Muhana na introdução da *Poesia Completa* por ela preparada (in BOTELHO, 2005b, pp. xi-xii), estudou Direito na Universidade de Coimbra entre os anos de 1657 e 1665. Pelo *curriculum* dos estudos, é evidente que conhecia bem ao menos as obras de Cícero concernentes à oratória, e que seguramente as leu no original latino, já que compôs versos nesta língua.

Além do latim, escreveu em português, castelhano e italiano. Na dedicatória da *Música do Parnasso* ao Excelentíssimo Senhor D. Nuno Álvares Pereira de Melo, o Duque de

[3] Como um dos pilares do letramento na Península Ibérica da segunda metade do século XVI, ou seja, desde a criação da Companhia de Jesus, até meados do século XVIII, a educação jesuítica certamente orientou poetas, como Quevedo. Cf. GRIGERA (2008), pp. 18-9.

Cadaval, explicita suas *auctoritates* poéticas de cada uma das quatro línguas (exceto no caso de Homero, autor grego que provavelmente o lera em tradução): do latim, Virgílio e Ovídio; do italiano, Tasso e Marino; do espanhol, Gôngora e Lope de Vega; e de Portugal, Camões, Jorge Montemor (ou Jorge de Monte-Maior, ou Jorge de Montemayor) e Gabriel Pereira de Castro. Dentre os autores quinhentistas e seiscentistas citados, sabe-se muito bem que conheciam profundamente retórica Lope de Vega (que era amigo do preceptista Patón, autor de uma de tantas outras obras preceptivas retóricas consultadas ao longo desta pesquisa) e Giambattista Marino (pelo que se encontra no enorme volume de epístolas que até nós chegou); há, no prólogo da *Ulisseia* de Gabriel Pereira de Castro, de autoria de Manuel de Galhegos, a defesa do poema e do poeta justificada pela doutrina retórica dos *Ideai*, de Hermógenes[4]; e há as explicações de Pellicer e de Coronel Salcedo aos poemas de Gôngora, que também estão repletas de conhecimento retórico, da antiguidade ou não, explicitando inclusive a erudição do próprio Gôngora. Em suma, repetindo o que já se falou, não havia como um letrado quinhentista ou seiscentista (que é o caso de Botelho de Oliveira) compor sem que estivesse familiarizado não apenas às regras de adequação das preceptivas poéticas, mas também das retóricas (cf. HANSEN, 2004, p. 32). Logo, não importa recompor uma suposta biblioteca particular "botelhana"; o que há de se fazer é tentar construir um mosaico do que se entendia por "descrição" no séculos XVI e XVII, e averiguar, através da análise dos poemas do autor luso-brasileiro, bem como a observação de outros poetas por ele imitados, até que ponto se valeu destas regras de composição, e como ele as operou.

Dadas estas questões, advertimos desde já que o presente trabalho trata de questões concernentes à poética, como imitação e decoro, mas não visa à análise poética, sobretudo de caráter formalista e estilístico como se costuma proceder com estudos de poesia; e quando eventualmente forem empregadas tais ferramentas, será somente na medida em que as julgarmos necessárias para o enriquecimento do estudo, ou em que indícios as exigirem.

Gostaríamos de declarar que não iremos fazer uma apresentação biográfica do letrado estudado, nem uma análise bibliográfica da recensão de sua obra, ambas já suficientemente abordadas, e a fim de demonstrá-lo situaremos esta presente pesquisa na fila de outros que também trataram do mesmo Manuel Botelho de Oliveira.

Consideramos como grande marco, dentre os trabalhos acadêmicos, sejam dissertações

---

[4] Este dado está muito bem exposto na tese de doutoramento de Rodrigo Gomes de Oliveira Pinto, defendida na Universidade de São Paulo no ano 2015, de título *A doutrina do misto e anatomia do monstro: usos da retórica de Hermógenes entre os séculos XVI e XVIII*. Cf. PINTO (2015), pp. 16-200.

ou teses, o de Carmelina Magnavita Rodrigues de Almeida, com a sua tese *O Marinismo em Botelho*, defendida no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia para concurso de professor assistente, no ano de 1975, na qual estuda os poemas italianos da *Musica do Parnasso* e a influência de uma poética mariniana nos de língua portuguesa. É o primeiro trabalho de fôlego a respeito do poeta baiano de que temos notícia, e, dentre esses 43 anos que distam a sua defesa do presente momento, houve outros mais. Podemos dar aqui a notícia daqueles aos quais tivemos acesso.

Há tese de Marlene Machado Zica Vianna, de título *Música do Parnasso – Temas, formas, linguagens*, pela Universidade Federal de Minas Gerais, de 2001. Aqui, Vianna faz um estudo muito geral da obra profana de Manuel Botelho de Oliveira.

Tivemos acesso também à dissertação de mestrado defendida na Universidade Estatual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), no *campus* do município de Assis (SP), no ano de 1991, chamada *Música do Parnaso e a poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira*, por João Roberto Inácio Ribeiro.

Há de se citar também a dissertação de mestrado de Sérgio Augusto Kalil, defendida na Universidade de Campinas (SP), sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora, no ano de 2010, chamada *A constituição de Botelho de Oliveira: As leituras de À Ilha da Maré*. Como já indica o título, seu autor se atém especificamente na análise da silva "A' Ilha de Maré", desde a exposição da sua fortuna crítica, ocupando praticamente metade da dissertação, e a análise do poema, principalmente sob a luz da retórica demonstrativa.

Em 2011, na Universidade Federal do Piauí, uma outra dissertação de mestrado foi defendida por Wagner Maurício José Costa, orientado pela Prof.ª Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, sob o título *O Gênero Misto nas Comédias de Manuel Botelho de Oliveira*, em que se estuda a questão genérica dos "descantes cômicos" em castelhano constantes no final da *Música do Parnasso*.

Por último, citamos a dissertação *As Luzes e os Sons Madrigalescos de um Botelho Innamorato*, defendida no ano de 2018, na Universidade Federal de Santa Maria (RS), pela Daniella Bibi Paez Coelho, sob orientação do Prof. Dr. Marcus de Martini.

Além de trabalhos apresentados para a obtenção de título de mestre ou doutor, há também duas publicações importantíssimas, ambas de 2005: uma é a edição da poesias completas de Manuel Botelho de Oliveira, que incluem a *Lira Sacra* e a *Música do Parnasso* (com exceção das duas comédias), preparada por Adma Muhana; a outra, que saiu alguns meses antes, é a edição fac-similar da impressão de 1705, que inclui extensa introdução de Ivan Teixeira.

Não faltam também artigos a respeito do poeta, quase todos concernentes à silva "A' Ilha de Maré", dos quais alguns serão utilizados apropriadamente, principalmente no capítulo sobre o dito poema. Contudo, dentre os estudos que não se debruçam à famigerada composição, devem ser destacados o estudo pioneiro de Enrique Martínez López, como o artigo dedicado à *Lira Sacra* chamado "*Poesía religiosa de Manuel Botelho de Oliveira*" (LÓPEZ, 1969); o artigo de João Roberto Inácio Ribeiro "O Gongorismo na poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira" (RIBEIRO, 1992), o de Rogério Chociay "Três vertentes métricas na poesia de Manuel Botelho de Oliveira" (CHOCIAY, 1992), o artigo de Jean Pierre Chauvin "Retrato de Anarda, ou a lira aguda de Manuel Botelho de Oliveira" (CHAUVIN, 2015), os de Marcello Moreira, um sobre o panegírico ao Marquês de Marialva *O Louvor ao Marquês de Marialva: Um Estudo Sobre o Panegírico* (MOREIRA, 2010/2011); e os artigos de Ivan Teixeira "O engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira (TEIXEIRA, 2001), que depois foi adaptado como introdução à edição fac-similar da *Música do Parnasso* por ele organizada (OLIVEIRA, 2005, pp. 7-96), e o artigo "Poesia e ficção gráfica em *Música do Parnasso* e em *Pau Brasil*", publicado no *Livro n.2 – Revista do NELE.* São Paulo: Ateliê Editorial/ECA-USP, 2012.

Além das duas edições já citadas da obra de Manuel Botelho de Oliveira, há também a preparada por Antenor Nascentes, da *Música do Parnasso*, em dois tomos, pelo Instituto Nacional do Livro, no ano de 1953, a edição da *Lyra Sacra*, em 1971, pelo filólogo Heitor Martins, saída pela editora Imprensa Oficial do Estado (SP), além de seus poemas constarem em diversas coletâneas de poetas brasileiros, por exemplo nas organizadas por Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Poesia Barroca - Antologia*, de 1967, pelas Edições Melhoramentos, e por Sérgio Buarque, *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, em dois volumes, pela Imprensa Nacional, em 1952, e depois em 1979, em volume único, pela editora Perspectiva.

Como já advertido, devido à enorme recolha já feita, principalmente por Ivan Teixeira (2005) e por Kalil (2010), da fortuna crítica de Manuel Botelho de Oliveira desde o século XVIII, passando por Diogo Barbosa Machado, Vernhagen, e Sílvio Romero, não vemos pertinência de expô-la mais uma vez em nossa dissertação. Logo, estaremos (quase) totalmente alheios a problematizações como o suposto nativismo do poeta, quase onipresente na historiografia literária brasileira. Dizemos o mesmo em relação à vida do poeta, já que a sua biografia, para o nosso caso apenas sutilmente relevante, foi feita por Muhana na introdução de sua edição da obra poética completa (in OLIVEIRA, 2005b, pp. xi-xxxviii), como já indicamos. De qualquer modo, já que, dado os achamentos de *Conçeitos Spirituais*

(1706) por parte de Martínez López (LÓPEZ, 1969, p. 304, n. 3), e por parte de Paez Coelho do *Jardim Historial de Conceituosas Flores* (1704)[5] (COELHO, 2018, pp. 173-9), ambos manuscritos encontrados na Biblioteca Pública de Évora, haverá de ser imperioso uma atualização da obra completa de Botelho de Oliveira.

[5] Obra de Manuel Botelho de Oliveira antes aludida somente por Heitor Martins (1983, p. 11).

I. DESCRIÇÃO: ARRAZOADO OU FIGURA

Aqui serão estudados os poemas descritivos de Manuel Botelho de Oliveira. Mas o que seria um "poema descritivo"? Tentar definir "descrição" demandaria, antes de tudo, identificar em qual campo se insere o vocábulo. Por exemplo, se considerarmos a geometria descritiva, que é a técnica com a qual se possibilita representar em imagem bidimensional um objeto tridimensional, produzindo perspectiva, neste caso "descrição" é uma das ferramentas mais eficazes de representação, útil não apenas à geometria, mas também à arquitetura, à engenharia, à pintura, e a todas as áreas técnicas que façam uso de desenho. Outro uso é na computação de dados, servindo como terminologia da arquivística e da biblioteconomia. Por fim, há ainda a "descrição" cujo modo de operação é o discurso, e que vem a ser uma ferramenta epistemológica, da qual se servem a sociologia, a antropologia, a geografia, a história, e também as ciências naturais, como a zoologia, a botânica, a geologia, a meteorologia, a química, a física em todos os seus ramos, etc.; daí diz-se ser "descrição denotativa", diferenciando-se da "descrição conotativa", mais parcial e pessoal, da qual fazem mais uso os textos literários. Ademais, o uso de uma "descrição conotativa" em uma tese de botânica retirar-lhe-ia qualquer validade científica.

Os poemas descritivos de Manuel Botelho de Oliveira, por serem poemas (logo, textos literários) nos levariam a crer que a faculdade da descrição utilizada nas composições do poeta teria sido conotativa, afastando-se radicalmente de qualquer relação que pudesse ter com descrições epistemológicas ou denotativas. Por ora, o que se tem é que não parece muito proveitoso pensar em "descrição" como nos termos de hoje, já que tudo o que foi dito acima é um produto, resultado de um pensamento cientificista que data depois da segunda metade do século XIX, culminando no que se apresenta hoje como discurso científico, portanto posterior ao período aqui a ser estudado. Em outras palavras, não dizemos que o vocábulo "descrição" não possuía seus significados aptos a cada uma das esferas do conhecimento (já que não raro uma palavra pode significar um conceito diferente sempre dependendo de seu contexto), mas sim que o modo de descrição operado em um poema não necessariamente haveria de ser diferente da descrição do relevo de um determinado espaço geográfico encontrado na obra de um historiador do século XVI, por exemplo.

O historiador da arte Michael Baxandall, na introdução de uma de suas obras mais interessantes, *Patterns of Intention*, conduzindo a discussão de um modo muito mais sofisticado do que se faz aqui, tenta estabelecer qual tipo de descrição cabe ao crítico de arte para explicar pinturas, e contrapõe um modo mais técnico, como no sintagma "*the design is firm*" ["o desenho é firme"], isto é, mais interessado na fatura, a uma descrição composta por Libânio (século IV) de uma pintura presente na assembleia em Antioquia. Conclui: "*In fact, Libanius's description of subject-matter is not the sort of description one is typically involved with when explaining picture*s" ["Na verdade, a descrição do objeto feita por Libânio não é o tipo descrição usualmente utilizado quando se explicam figuras"], e isto se dá, ainda de acordo com o autor, devido a diferentes modos e finalidades de representação (BAXANDALL, 1985, pp. 1-5). Ora, o adendo que pode ser feito é que a descrição de Libânio, em verdade, é um exercício retórico, dentre muitos outros inseridos em sua obra de *progymnásmata*.

O caminho que será seguido aqui difere do de Baxandall de duas maneiras: em primeiro lugar, o presente texto se propõe a dissertar sobre um tipo de descrição mais próximo do de Libânio, isto é, um discurso retórico, não técnico-científico; em segundo lugar, não serão tratadas descrições de obras de arte, ao menos não exclusivamente, mas sim de produções letradas inseridas em um período em que não havia o axioma conotativo-denotativo; o que havia eram os mesmos preceitos retóricos[6] comuns a todo e qualquer gênero.

Para responder o que vem a ser um poema descritivo de Manuel Botelho de Oliveira, faz-se necessário expor, inicialmente, a arqueologia do vocábulo "descrição", ao menos de forma resumida.

"Descrição", em português, tem como étimo *descriptio*. O vocábulo latino, por sua vez, era usado para verter diversos outros do grego antigo, caso semelhante ao da *figura*, exposto por Auerbach[7] num verdadeiro trabalho de lexicologia. *Descriptio* poderia ser o vocábulo equivalente na acepção do grego antigo *diagraphía*, substantivo derivado do verbo

---

[6] As normas retóricas teriam sido abandonadas na confecção de teses e análises científicas de qualquer área do conhecimento até a segunda metade do século XIX, já que hoje se fala em "retórica da ciência", observada em estudos de análise da *inuentio* e da *elocutio* em obras como *On the Origin of the Species* de Charles Darwin, por exemplo. Para melhor exposição do assunto, cf. FAHNESTOCK (1999).

[7] Termos do grego antigo como *plásma*, *týpos*, e *skhḗma* eram vertidos para o latim como *figura*. Cf. AUERBACH (1997), pp. 16-7.

diagráphō, que é "descrever em detalhes, com todas os limites demarcados", ou também "delinear". É encontrado, na maior parte das vezes, em textos legais, em contextos judiciais e deliberativos, como nas *Leis* de Platão (*Lg*. 778a), mas também em Políbio (1. 62. 7), e em orações de Lísias (17, 5) e Demóstenes (18, 25; 48, 26), e que em Cícero passou a ser *descriptio*[8], próximo do que é para nós "transcrever" (cf. *Ep. ad Fam*. 12,17,12). Apesar disso, podemos encontrá-lo também em Aristóteles, na *Retórica* (*Rhet.* 1378a). Este verbo, por ser derivado do substantivo *diágramma* (que significa em português, dentre outras coisas, "figura geométrica"), também deriva tanto de *graphía* ("desenho" e, posteriormente, "escrita"[9]), como do verbo *gráphō*, que, além de "desenhar" ou "escrever" (sendo que *grámma* pode significar "letra"), em um contexto matemático significa também "descrever figuras geométricas", como nos *Elementos* de Euclides e em Arquimedes (cf. Euclid. *Post*. 3; Archim. *Sph. Cyl. Def*. 1; *Fluit*. 2.4). Deriva daí a geometria descritiva.

Cícero, nas *Tusculanae disputationes*, emprega *descriptio* no mesmo sentido matemático derivado de *gráphō*, ao falar que Platão foi à Itália entender os princípios do pitagóricos (Cic. *Tusc*. 1, 17, 38-41): "*Sed redeo ad antiquos. Rationem illi sententiae suae non fere reddebant, nisi quid erat numeris aut descriptionibus explicandum*" ["Mas retorno aos antigos. Esses não arrazoavam os seus pensamentos, a menos que fossem explicar algo por números ou descrições"]. Podemos ainda citar também Vitrúvio dizendo que o desenho do quadrante (*descriptionis horologium*)[10] formado pela projeção da sombra durante o equinócio varia muito de um lugar ao outro (Vitr. 9. 1, 1)[11]. Tal significado também ocorre em verso, no verbo italiano *descrivere*, já no século XVII, por exemplo em um soneto de Antonio Bruni (1593-1635) em que se louva um relógio solar, versejando (BRUNI, 1630, p. 538): "*E, se trà l'ombre à Rè baccante, e impuro, / Caduco scettro eterno Sol descriue, / Fatto sol penna vn dito, e foglio vn muro*" ["E, se entre as sombras, ao Rei bacante, e impuro / Caduco cetro o eterno Sol descreve, / Feito somente pena um dedo, e folha um muro"].

Ainda no sentido de "desenhar", temos diversos exemplos curiosos já em latim seiscentista, como no *Sidereus Nuncius* (1610), em que algumas das vezes em que se refere a

---

8 Lembrando que as leis de Newton, em latim seiscentista, são todas apresentadas como *descriptae*, ou seja, o vocábulo, ao menos no período moderno, ocorre não somente para leis transcritas em contextos judiciais, mas também para as chamadas leis da natureza.

9 Fato não desapercebido pelos quinhentistas e seiscentistas, como em Manuel Pires de Almeida (in MUHANA, 2002, p. 69-70). Isto será retomado oportunamente em outro momento do presente dissertação.

10 Na *De Significatione Vocabvlorvm Vitrvviorum* do matemático e poeta Bernardino Baldi (1553-1617), a entrada *Diagramma* está (VITRUVIO, 1739, p. 39): "Graeca vox ἀπὸ τοῦ Διαγράφειν, describere, lineare, delineare, designare, unde διάγραμμα, designatio, deformatio, descriptio, figura.".

11 "Itaque longe aliter distant descriptionis horologium locorum mutantionibus".

um desenho ou imagem explicativa, Galileu Galilei os apresenta dizendo "*ut in descriptione*" (GALILEI, 1610, pp. 29-30); mais evidente ainda é o uso do vocábulo *descriptio* para designar ilustrações de continentes, nações ou representações gráficas de cidades, presentes em atlas dos séculos XVI e XVII[12], como no *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius (ver fig. 1) e no *Atlas Maior* de Joan Blaeu, nos mapas do também holandês Theodor Danckert (ver fig. 2), ou ainda em obras cosmográficas, como na *Cosmographia* de Sebastian Münster e no *Civitates Orbis Terrarum*, de Georg Braun e Francis Hogenberg[13]. Além disso, há ainda a ocorrência, em menos frequência, do italiano quinhentista *descrittione*, como na *Descrittione di tutto il Peru* (1568), do veronês Paolo Forlani.

Fig. 1: ORTELIUS (1571), p. 5a.

[12] Outro termo que ocorre para designar ilustrações de mapas é *delineatio*, associado à *diagraphía*, como na *Nova et exacta delineatio Americae partis Australis* […], de 1599, por Levinus Hulsius.

[13] Em um contexto português, há a *Descriçam da Fortaleza de Sofala, e das mais da India*, de António de Maris Carneiro, de 1639, depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, correspondendo a 48 plantas. Cf. CORTESÃO & MOTA (1987), p. 64.

Fig. 2: Detalhe da *Novissima Regnorum Portugalliae et Algarbiae Descriptio*, de Theodor Danckert.

Ampliando *gráphō* no sentido de "desenho" para uma categoria abstrata, mas sempre relacionado a formas, Cláudio Eliano, descrevendo animais, quase sempre emprega o verbo associando-o a *eîdos*, como na passagem em que diz que (*De Nat. Anim*. 17, 44.): "ῥινοκέρωτος δὲ εἶδος γράφειν τρισέωλόν ἐστιν" ["desenhar/descrever a imagem de um rinoceronte está demasiado datado"], já que muitos gregos já o tinham testemunhado.

Por fim, ainda dentre as derivações de *graphía* (ou de *gráphō*) podemos citar *syggráphō*, que, além de simplesmente "escrever" (e que em latim é *scribere*, do qual *descriptio* deriva), pode também ser traduzido para as línguas modernas como "descrever", como normalmente encontramos traduzida a passagem 103 do livro I de Heródoto (1967, p. 102).

Não se esgotam, aqui, o número de correspondentes gregos do vocábulo latino *descriptio*, muito menos de seus usos. Para uma exposição mais detalhada da amplitude do vocábulo *descriptio* enquanto termo técnico, bem como a análise pormenorizada de cada

vocábulo aqui apenas explanado, recomenda-se o estudo feito por Courtney Roby, *Technical Ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature* (2016). No entanto, alguns dos usos ainda serão retrabalhados aqui, difusos por toda a dissertação. O Seiscentos, século em que vicejou Manuel Botelho de Oliveira, é período em que se viu o desenvolvimento da física, amparada nos resultados observáveis, e que antecipa o pensamento sistêmico do empirismo lockiano; a consolidação da anatomia enquanto ramo da medicina já destacado da autoridade de Galeno; o desenvolvimento dos instrumentos e aparatos cartográficos e astrológicos; a formação de uma doutrina historiográfica moderna; e uma revisitação do interesse pela história natural. Por isso, muitas vezes as definições de descrição, ora como método de reprodução de resultados observáveis, ora como ferramenta de persuasão para a historiografia, ora como modo de amplificação de um discurso de louvor ou de vitupério, mostrando-se porosas entre si, um uso ou outro deverá, eventualmente, ser aqui revisitado. Em todo o caso, a seguir daremos espaço a um vocábulo cujo significado (antecipamos) é o que mais se coaduna com o uso de "descrição" aqui estudado, que corresponde ao vocábulo grego *ékphrasis*.

Nos anos de 1508 e 1509, em Veneza, pela casa editorial de Aldo Manuzio, sai a primeira edição tipografada de uma série de obras retóricas antigas, todas editadas no grego original, em dois volumes, cada qual em um ano. Dentre os autores, Aftônio (século IV). Pouco menos de quatro décadas depois, em 1542, pela oficina francônia de Christian Egenolff (latinizado como Christianus Egenolphus) publica-se uma tradução dos *progymnásmata* de Aftônio, feita pelo holandês Rodolphus Agricola (latinizado de Roelof Huesman). A edição, que é acrescida de comentários de Reinhard Lorich e combinada com a tradução de Giovanni Maria Cattaneo, é póstuma, tendo o tradutor falecido em 1485, o que permite afirmar que a tradução foi feita a partir de manuscritos gregos, distando mais de vinte anos a sua morte da primeira impressão do texto grego pela casa tipográfica aldina[14]. Tais manuscritos circulavam na Europa Ocidental pelo menos desde quando eruditos[15] de Constantinopla e de suas

[14] Em verdade, existe ainda uma primeira edição da tradução de Agricola, impressa no ano de 1532, em Colônia, pelo tipógrafo Johan Soter. De qualquer modo, a edição de 1542, também chamada de Agricola-Cattaneo, é sem sombra de dúvida a mais circulada durante a segunda metade só século XVI e todo o século XVII, chegando a ser reeditada 73 vezes até o ano de 1699. Cf. KENNEDY (2003), p. 90.

[15] Pode-se citar alguns, por exemplo: Leontius Pilatus (século XIV), grego da Calábria, professor de língua helênica no ocidente (Cf. HIGHET, 1985, p. 16); Manuel Crisoloras (1355-1415), enviado a Veneza em 1390 como representante diplomático do imperador Manuel II Paleólogo; Teodoro de Gaza (1398-1475), professor de Rudolph Agricola; George de Trebizonda (1395-1472); e João Láscaris (1445-1535) que, além de recitar

dependências, fugindo dos saques otomanos a partir do século XIII, começaram a se exilar principalmente na península itálica. Além disso, é provável que a versão de Agricola já fosse conhecida antes de sua publicação impressa, em manuscritos copiados e circulados pela Europa Ocidental, ainda nos fins do século XV[16].

Os *progymnásmata* de Aftônio, junto com outros dois mais antigos, a dizer, os de Élio Teão e os atribuídos a Hermógenes de Társis[17], compostos entre os séculos I e IV, são um conjunto de exercícios preparatórios (como indica o vocábulo grego) para o jovem aspirante à oratória, compostos de definições e exemplos de várias matérias retóricas, dentre as quais encontramos, por exemplo, *mýthos* (fábula), *diḗgēma* (narrativa), *enkṓmion* (elogio), *ethopoiía* (etopeia), *sýnkrisis* (paralelo), *thésis* (tese), e, dentre outras mais, *ékphrasis*[18].

"Ἔκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικὸς ὑπ' ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον", isto é, "*ékphrasis* é arrazoado periegético que, de modo evidente, conduz sob a vista aquilo que é mostrado". É mais ou menos assim que *ékphrasis* é definida nos três livros de *progymnásmata*. A esses exercícios preparatórios, compostos durante o período da chamada "Segunda Sofística", junto com os de Nicolau Sofista (século V)[19], podemos incluir os de Libânio (século IV d.C.)[20], nos quais não constam as definições, somente os exemplos.

---

epigramas da chamada *Antologia de Planudes* em praça pública, em Florença, presenteou a Aldo Manuzio um manuscrito com a preceptiva retórica de Sópatro, informação esta contida na dedicatória ao constantinopolitano na edição aldina dos rétores gregos de 1508. Para mais informações sobre o ensino da língua grega e a divulgação e circulação de obras na Itália dos séculos XIV, XV e XVI, cf. KRISTELLER (1979), pp. 137-50; REYNOLDS & WILSON (1991), pp. 146-58.

16 Informação pertinente, já que há uma outra tradução de Aftônio, feita por Giovanni Maria Cattaneo, em 1507, já citada, e uma de Teão, por Joachim Camerarius, em 1541, portanto anteriores à edição preparada por Egenolff, 1548. Logo, independentemente de a versão de Agricola ter sido estampada posteriormente, se a sua composição só pôde ter medrado antes de sua morte em 1485 (ou 1486), pode-se dizer que é a primeira versão de *progymnásmata* para o latim desde pelo menos o século VI.

17 Aqui será referido como Ps.-Hermógenes. Embora tragamos a notícia de tal texto, vale dizer que a sua primeira edição foi confeccionada na última década do século XVIII a partir de um manuscrito deteriorado encontrado em Turim (*Corpus rhetoricum*, 2008, p. 176), e fora sempre ulteriormente referenciado como o texto base para os exercícios em latim de Prisciano.

18 Para melhor exposição e estudo dos *progymnásmata*, de Teão, Ps.-Hermógenes e Aftônio, cf. KENNEDY (2003); TEÃO (1997); *Corpus rhetoricum* (2008).

19 Os *progymnásmata* de Nicolau Sofista, embora muito valiosos e elucidativos para os estudos de retórica e, principalmente, da *ékphrasis*, no recorte de tempo escolhido para estudo ele ainda não fora copiado nem editado em imprensas. De qualquer modo, dentre as várias informações que se podem retirar de Nicolau, uma é a de ser o único a incluir, dentre os objetos de *ékphrasis*, a de estátuas e pinturas. Aparece como *agalmátōn ékphrasis* (cf. 67. 16-71. 5, in Rhetores Graeci, 1832), e esta espécie será mais bem tratada em outro momento. O vocábulo usado por Nicolau Sofista, *ágalma*, em princípio significa estátuas e, posteriormente, a qualquer tipo de imagem (como no conceito veterotestamentário da "Imagem de Deus", em latim *Imago Dei*, e em grego antigo *Ágalma toû Theoû*), incluindo pintura.

20 Os *progymnásmata* de Libânio creu-se até o século XIX serem de Nicolau Sofista, como consta na edição de textos retóricos gregos de Christian Walz (*Rhetores Graeci*, 1832, p. 262). A partir da edição de Spengel passou-se a atribuí-los a Libânio, havendo a partir daí um consenso entre os helenistas (Cf. LIBÂNIO, 2008, p. xxiii).

Tais textos foram de grande uso ao longo de quase milênio, continuamente copiados, além de comentados[21] e usados como autoridade para composição de outros mais, apesar de terem permanecido reclusos basicamente no mundo cristão grego, ou seja, em Constantinopla e seus territórios[22]. Contudo, há uma única via segura de permanência desses exercícios no ocidente até o século XV, que é a tradução dos exercícios de Ps.-Hermógenes para o latim, feita por Prisciano de Cesareia (século VI), professor de gramática em Constantinopla. Autoridade para outros gramáticos, como os do século XIII Geoffrey de Vinsauf e Matthieu de Vendôme (GALLO 1974, p. 52), Prisciano verte *ékphrasis* por *descriptio*, e a sua definição vem apresentada a seguir, em cotejo:

Ἔκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικός, ὥς φασιν, ἐναργῶς ὑπ᾽ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.	Descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat.
Ékphrasis é um discurso periegético que, como dizem, conduz sob a vista aquilo que é mostrado, de modo evidente. (Ps.-Herm, *prog*. 10.1.)	Descrição é um discurso que reúne e apresenta aos olhos aquilo que é demonstrado. (Prisc., *Praeexer*. 10.1.)

Como se vê, Prisciano diz que *ékphrasis* é *descriptio*, *lógos* é *oratio*, *hyp'ópsin ágōn* é *praesentans oculis* e *tò dēloúmenon* é *quod demonstrat*[23]; porém, verte *periēgēmatikós*[24] por *colligens*, e a tradução *enargôs* se encontra no mesmo verbo para *ágōn*, ou seja *praesentans*[25].

Enargôs é um advérbio de modo derivado do adjetivo *enargḗs*, da qual também deriva o substantivo *enárgeia*, figura (*skhêma*) que muito aparece em textos tanto gregos como

---

[21] Dentre os comentários, citam-se os de Sópatro (século IV), de Doxapatra ou Doxopatra (século XI), e os atribuídos a João de Sárdis (século IX), além dos anônimos. Podem ser consultados em grego nos *Rhetores Graeci* (1832), ou traduzidos para a língua inglesa, como em KENNEDY (2003), pp. 173-228; WEBB (2009), pp. 205-11.

[22] Além dos já citados de Libânio e de Nicolau Sofista, há ainda os de Severo Sofista de Alexandria, os de Nicéforo Basilácio, e os de João Geômetra, dentre os três somente o último contendo duas *ekphráseis*, ambas de jardim (ἐπιστολὴ κήπου ἐκφραστική). Todos os *progymnásmata* podem ser consultados em edições modernas: AMATO, Eugenio & VENTRELLA, Gianluca, *I Progimnasmi di Severo di Alessandria (Severo di Antiochia?)*. Berlin: De Gruyter, 2009; BENEKER, Jeffrey & GIBSON, Graig A. (Ed. and Trans. by), *The Rhetorical Exercises of Nikephoros Basilakes: Progymnasmata from Twelfth-Century Byzantium*. London: Harvard University Press, 2016; LITTLEWOOD, A. R. (ed. by), *The Progymnasmata of Ioannes Geometres*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher, 1972.

[23] Embora *dēloúmenon* seja particípio derivado de *dêlos* (“aquilo que é visível”, ou “que se faz aparente”), e *demonstrare* (“indicar”, “apontar”, “demonstrar”) corresponda mais diretamente ao verbo grego *epideíknymi*, considera-se que um faz parte do mesmo campo semântico do outro. De qualquer modo, é importante dizer que é *demonstratio* a forma como esta figura ocorre na *rhetorica ad Herennium* (IV, 68).

[24] Quanto ao adjetivo *periēgēmatikós*, será tratado somente no Capítulo VII, por razão da ordem dos assuntos tratados.

[25] Afirma-se isso pois Prisciano, em seguida, verte *enárgeia* constante no texto grego por *praesentia*, como bem apontado pelo Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos na ocasião de nosso exame de qualificação.

latinos, e é justamente o meio pelo qual a *ékphrasis* produz o efeito de conduzir aos olhos o objeto exposto. Vertida por Quintiliano por *euidentia*, ou seja, "vividez" ou "evidência", não está, contudo, associada somente à *ékphrasis*, ao menos não na Antiguidade clássica e tardia, ocorrendo para qualificar discursos em geral, como por exemplo em Dionísio de Halicarnasso, para quem ela é característica da *elocutio* do orador Lísias (*Lys.*, 7)[26]; ou em Ps.-Élio Aristides, em que o vocábulo aparece diversas vezes para qualificar o bom discurso político (ou deliberativo) (Cf. Ael. Ar., *Ars* II.80; II.110; II.122), e no próprio Quintiliano (*Inst. Orat*., 4.2.63)[27]. Para Demétrio, no tratado *Perì Hermēneías* (ou *De Elocutione*, como se interpretou para o latim no século XVI), *enárgeia* é um derivado da precisão e exatidão no falar (*akribología*), não permitindo que nada seja abandonado ou cortado (*paraleípein mēdèn mēd' ektémnein*), formando par com a persuasividade (*pithanótēs*), ambos fazendo parte do *genus dicendi* enxuto (*iskhnós*) (*Peri Herm.*, 209-220); na tradução feita e comentada por Pier Vettori, a mais editada entre os séculos XVI e XVII[28], *enárgeia* vem vertida como *euidentia* (DEMÉTRIO, 1594, p. 185), mesma forma que Quintiliano lhe dá.

Reintroduzidos os *progymnásmata* de Aftônio e de Teão na Europa latina, Agricola, traduzindo o primeiro, apresenta uma outra versão da de Prisciano:

Ἔκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικὸς ὑπ' ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον.	Descriptio est oratio, narratione id quod propositum est, diligenter uelut oculis subiiciens.
Ékphrasis é um discurso periegético que conduz sob a vista, de modo evidente, aquilo que é mostrado. (Aphth. *Prog*. 12.1)	Descrição é o discurso, por assim dizer, submete aos olhos por meio da narração aquilo que está proposto. (AFTÔNIO, 1542, p. 183)

Repetindo o que foi feito acima com a tradução de Prisciano, Agricola verte, novamente, *ékphrasis* por *descriptio* e *lógos* por *oratio*; diferentemente, interpreta *hyp'ópsin ágōn* por *oculis subiiciens*, e, ao contrário do gramático de Cesareia, não verte *periēgēmatikós,* mas sim *enargôs* por *diligenter*; além disso, adiciona o ablativo *narratione*,

---

26 "ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐνάργειαν πολλὴν ἡ Λυσίου λέξις. αὕτη δ᾽ ἐστὶ δύναμίς τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα" ["A elocução de Lísias também possui muita evidência. Ela é uma certa força que conduz as coisas ditas sob os sentidos"].

27 Vale ainda dizer que aparece também como vocábulo poético em Sófocles, nas *Traquínias* (v. 224) e em *Édipo Tirano* (v. 535). Para melhor estudo da *ékphrasis* e da *enárgeia* (ou *euidentia*) especificamente na antiguidade, cf. WEBB (2009); RODOLPHO (2012); BERARDI (2012).

28 Entre os anos de 1562 e 1644, vicejaram oito edições da tradução de Vettori. Cf. DEMÉTRIO (2007), p. 38, n. 143.

uma interpretação própria do tradutor não presente no texto grego[29]. Ainda sobre a *enárgeia*, Quintiliano afirma que é a mesma figura que Cícero diz ser *sub oculos subiectio* (*Inst. Or.*, 9. 2.40). Ora, não é difícil de afirmar que Agricola tenha dependido desta passagem para interpretar *hyp'ópsin ágōn* de Aftônio. O que o *magister* de Hispânia expõe, no entanto, é uma paráfrase a partir de duas expressões ciceronianas: *sub aspectum paene subiectio* (*De Orat*. 3,202), e *rem dicendo subiciet oculis* (*Orat*. 139).

Vale dizer que, depois da tradução de Rudolph Agricola, houve outras mais, não só dos exercícios de Aftônio, mas também dos de Teão, como as de Cattaneo (AFTÔNIO, 1522), de Camerarius (TEÃO, 1541), de Francisco Escobar (AFTÔNIO, 1558), e Daniel Heinsius (AFTÔNIO, 1626)[30].

Apesar das lições tanto de Prisciano como de Agricola, e de todas as outras traduções que medraram até os dias de hoje, de que *ékphrasis* é entendida como *descriptio*, o vocábulo grego raramente é empregado nos séculos XV, XVI, e XVII, referenciado quase sempre como *descriptio*, ou como outros vocábulos (principalmente gregos) que serão vistos ao longo desta primeira parte do trabalho. É oportuno, de qualquer modo, expor raros empregos de *ékphrasis*, que ora aparece transliterada (*ecphrasis*), ora em alfabeto grego (ἔκφρασις).

Primeiramente, pode-se encontrar uma ocorrência do vocábulo em uma carta, compilada na reunião de epístolas de Angelo Poliziano, endereçada ao papa Alexandre VI, escrita por Ermolao Barbaro, a respeito das paráfrases de Temístio (século IV) às obras lógicas de Aristóteles. Sobre o que seria de fato uma paráfrase, Ermolao atesta que alguns a vertem por *interpretatio*; não satisfeito ("*neque ego paraphrasin esse interpretationem tantum uolo*"), diz que alguns chamam Temístio de *ecphrastes* ("*Dictus est a quibusdam Ecphrastes*"), acrescentando (POLIZIANO, 1550, p. 435): "*Est autem ecphrasis mera puraque enarratio*" ["E não pretendo que *paráphrasis* seja somente *interpretatio* {…} {Temístio} foi chamado por alguns *Ecphrastes.* De qualquer modo, *ékphrasis* é mera e pura narração."]. *Ecphrastes* é forma latina do provável grego antigo, *ekphrastḗs*, forma que denota o agente da *ékphrasis*; vocábulo pouquíssimo usado, aqui está relacionado a *interpretatio*, que

---

29 Para *diligenter* de Rudolph Agricola, cf. p. 33 Em relação ao emprego do vocábulo *narratio*, cf. Capítulo II.

30 Para uma lista maior de traduções quinhentistas, cf. a introdução de Violeta Pérez Custodio aos *Rhetoricae Exercitationes* (apud TORRES, 2003, pp. xlix-lix); KENNEDY (2003), p. 90. Além disso, pode-se encontrar uma tradução da definição de *ékphrasis* para o italiano, no *Seicento*, pelo autor Agostino Mascardi, quando, em sua obra *Dell'arte historica*, trata da *descrizione* (MASCARDI, 1636, p. 572): "La descrittione da' Greci nominata ἔκφρασις si deffinisce com poca mutatione di parole da Teone, e da Aftonio ugualmente, che sia un ragionar espositiuo, il qual pone evidentemente sotto gli occhi la cosa, di che si ragiona."

pode significar tanto “tradução” como “interpretação”. Ocorre também no título dado à obra atribuída ao mitógrafo e gramático tardio Fulgêncio, na edição de 1565, *Fulgentii libellus de prisco sermone, ad Chalcidium grammaticum Timaei Platonis ecphrasten*. Esta obra, que elenca vocábulos latinos de uso obsoleto ou preciosista, é dedicada a um certo Calcídio e, crendo-se que se tratava do mesmo Calcídio tradutor e, sobretudo, comentador de *Timeu* para o latim, logo o título a ele se refere como *Timaei Platonis ecphrasten*. Mesmo aí não se pode saber ao certo se *ecphrastes* é “tradutor” ou “interpretador”. De todo modo, há uma outra obra, de comentários, e não traduções, à *Ars Poetica* de Horácio, feitos por Francesco Filippo Pindemonte, cujo título é *Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, de 1546. Ainda nesse mesmo sentido aparente, em uma obra de data incerta mas certamente tardo-antiga, impressa e interpretada para o latim em Paris, no ano de 1614, ocorre no título *Εκφρασις Numerorum Notationis per Gestum Digitorum* (Ἔκφρασις τοῦ δακτυλικοῦ μέτρου, em grego), um tratado de datilonomia, atribuído a um certo Nicolau Artabasda de Esmirna. Embora o título latino venha com o vocábulo grego não interpretada no frontispício, após todo o corpo do paratexto (que inclui um interessantíssimo “encômio à mão”, diga-se de passagem), o tradutor Fédéric Morel o apresenta como *Expositio Numerorum Digitalis*.

São observáveis ainda as definições de *ékphrasis* dadas por Valentinus Curio e Valderus, expostas logo a seguir, que torna rijo o entendimento de que possa denotar *expositio, interpretatio, explanatio* etc. Há, contudo, ocorrências do vocábulo significando “paráfrase”, tal como Ermolao Barbaro evidenciara. Pode-se citar duas, ambas paráfrases de sátiras de Élio Pérsio: a primeira está em *A. Persii Flacci Satyrae, obscurissimae alioqui, luculentissima ecphrasi simil et scholijs doctiss. uiri Iohannis Murmellij illustratae* (1528); a outra, em uma edição preparada por Francisco Sánchez de las Brozas (que é também um dos muitos comentadores quinhentistas de Aftônio), a seis sátiras, cujo título é *Aulii Persii Flacii Saturae sex. Cum ecphrasi, et scholiis Franc. Sanctij Brocen* (1599). Nesses casos, *ékphrasis* indica paráfrase de cada sátira comentada, algo próximo do que Dámaso Alonso fez com as *Soledades* e a *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Gôngora.

Apresentando vocábulos mais comuns à retórica é o gramático flamengo Johannes Despauterius, latinizado de Jan de Spauter (1480-1520). Aqui há uma interpretação de *ékphrasis* que concorda com uma definição de *descriptio* encontrada na *rhetorica ad Herennium*[31]. Encontra-se ali que *descriptio* (4. 51): *“nominatur, quae rerum consequentium*

[31] Mais semelhante ao que é *ékphrasis* para os *progymnásmata* é o que em *ad Herennium* é a figura da

continet perspicuam et dilucidam cum grauitate expositionem" ["a qual é a exposição transparente, clara, e com peso das consequências dos eventos"], ao passo que Despauterius diz quase o mesmo (1657, p. 641): "*Ecphrasis est, quae rerum consequentium continet perspicuam & delucidam cum grauitate expositionem*"; depois, em forma de verbete: "ἔκφρασις, *descriptio, ab* ἐκφράζω, *describo*".

Considera-se oportuno consultar também as lições de vocabulários e dicionários greco-latinos, como o *Lexicon graecum*, publicado em Basileia em 1525, do lexicógrafo e gramático Valentinus Curio[32]. Há ali o verbete que segue: "ἔκφρασις.ιος.ἡ. *ecphrasis, descriptio, explanatio*." Embora não traga informações diferentes ou divergentes (a não ser pela inclusão de *explanatio* na definição, que está no mesmo campo semântico de *expositio*), por isso mesmo acaba por autorizar o entendimento de que *ékphrasis* é *descriptio*. Mais produtivo, contudo, é o verbete do *Lexicon Graecolatinum* (1537) de Johannes Valderus, ou Johann Walder: "Ἔκφρασις.ιος.ἡ. *Ecphrasis, descriptio, explanatio, pura meraque enarratio, seu explicatio. Hesych.* λόγον ἐναργήν, *id est euidentem sermonem, orationemque interpretatur. vis de* διήγημα" ["*ékphrasis*, descrição, explanação, pura e mera narração, ou explicação. Hesíq{uio explica:}. *lógon enargḗn*, isto é, discurso e oração evidente. Valor relacionado ao *diḗgēma*"]. Aí, o lexicógrafo retoma, a partir de Hesíquio (cf. HESÍQUIO, 1521, p. 251), a *enárgeia*, ou *euidentia*, aqui como adjetivo (*lógon enargḗn*), ou seja, como qualificadora ou parte constitutiva da *ékphrasis*. Encontra-se ainda a relação que há com o *diḗgēma* ("narrativa") enquanto valor (*vis*) para este, pois é "pura e mera narração", tal como já dissera Ermolao Barbaro[33]. Na entrada seguinte, encontra-se um verbo: "Ἐκφράσαι. *exprimere*". De *exprimere* deriva o substantivo *expressio*, que é como, no início do século XVII, Theodorus Marcilius (1548-1617) interpreta a *ékphrasis* do calendário, um dos *progymnásmata* de Libânio, ou seja *Kalendarum expressio*[34] (LIBÂNIO, 1603); o tradutor se

---

demonstratio (*ad Her*., IV, 68): "Demonstratio est, cum ita uerbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur".

[32] Esta é uma versão ampliada de outro *lexicum* do autor, de 1523, no qual não há, no entanto, uma entrada para o verbete "ἔκφρασις". Quanto a informações sobre autor, são muito obscuras; sabe-se apenas que viveu entre os séculos XV e XVI e que, além de erudito, era calcógrafo, informação esta retirada da *epistola nuncupatoria* (escrita pelo reformador calvinista Konrad Heresbach) aos seus comentários à obra de Estrabão interpretada por Guarino Veronese. Cf. CURIO, Valentinus, *lectori, en tibi lector studiose Strabonis Geographicorum co[m]me[n]tarios [...]*: Basileae, 1523.

[33] Quanto à relação estabelecida com o *diḗgēma*, será tratada no capítulo a seguir.

[34] Na edição de 1621 dos *Emblemata* de Andrea Alciato, ao fim do tomo, encontram-se breves comentários do livreiro Fédéric Morel, mas em forma de apêndice, já que os comentários principais são de Francisco Sánchez de las Brozas. Aí há uma passagem relativa ao emblema XLV (cujo mote é *In dies meliora*, e que só foi adicionado ao *corpus* emblemático a partir da edição de 1550), na qual Morel se refere ao mesmo

sustenta defendendo que (idem, p. 16): "*Descriptio est* ὑπογραφὴ, περιγραφὴ, καταγραφὴ, ἐτυμολογία, χαρακτηρισμὸς, χαρακτὴρ, τύπος, σκιαγραφή. Ἔκφρασις *verò inter Sophistarum praeexercitamenta suum sibi nomen habens, Latinéque melius expressio*" ["*Descriptio* é *hypographḗ*, *perigraphḗ*, *katagraphḗ*, *etymología*, *kharaktērismós*, *kharaktḗr*, *týpos*, *skiagraphḗ*. Na verdade, *ékphrasis* tem o seu próprio nome nos exercícios preparatórios dos Sofistas, e em latim o melhor é *expressio*"][35]. De qualquer modo, é importante esclarecer que o tradutor não prescreve como necessariamente inapropriado dizer que *ékphrasis* é *descriptio*, e diz que quem queira fazê-lo pode dispor da autoridade de Prisciano (idem, p. 17).

Vale dizer que nem sempre *ékphrasis* é encontrada em ambientes textuais retóricos e gramaticais, como para Antonio de Nebrija (1441-1522), que escreve no *Diciotinarum Quadruplex* que "*ecphrastica sunt medicamenta exopilativa*". Além do campo farmacológico, *ékphrasis* ocorre em títulos de obras de anatomia e botânica. Do primeiro caso há duas obras: uma é a edição em grego, acrescida de comentários em latim, do *corpus* hipocrático, editado por Pierre Marin Blondel, de título *Divi Hippocratis Coi Prognosticōn Latina Ecphrasis ex mente Galeni* (1575), a outra, semelhante à primeira, mas já seiscentista, editada por Henricus Mylphort, chamada *Aphorismorum epidemion et prognosticon Hippocratis. Ecphrasis analytica* (1621); do segundo, um tratado de botânica que se pode citar é o do italiano Fabio Colonna, intitulado *Minus Cognitarum Rariorumque Nostro Coelo Orientium Stirpium Ekphrasis* (1610), em que o autor descreve diversas plantas, tanto em suas aparências exteriores, como anatomicamente. Repara-se que nos dois primeiros, *ékphrasis* tem o mesmo significado de *explanatio*, *explicatio* e *expositio*; o segundo, por outro lado, parece ter o sentido de *descriptio* mesmo. Em nenhuma dessas obras, no entanto, o emprego do vocábulo é esclarecido ou justificado pelos seus autores ou editores.

Por fim, outro humanista do *Quattrocento* que trata da *ékphrasis* é Raffaelo Maffei, ou Raphael Volterranus (1451-1522). Como se sabe, foi aluno de George de Trebizonda (cf. MAFFEI, 1506, p. 298), erudito grego dos mais importantes para a reintrodução da retórica hermogeneana na Península Itálica (cf. PINTO, 2015, p. 37). Maffei compôs uma obra enciclopédica, evidentemente tomando de Plínio Velho o modelo, de título *Commentarium rerum urbanorum libri XXXVIII*, publicada em Roma no ano de 1506, e em Paris no de 1516.

---

progýmnasma de Libânio como *descriptio*, diferentemente de Theodorus Marcilius.

[35] *Expressio*, por outro lado, é o vocábulo latino que, segundo o tratado *De figuris sententiarium et elocutionis*, atribuído ao gramático que vicejou provavelmente no século IV d.C. Júlio Rufiniano, verte-se como *ethopoiía*. Cf. RUFINIANO (1599), p. 37.

Em um dos últimos livros, encontramos (1506, p. 483): "*Ecphrasis a latinis Descriptio definitur progymnasmata est*", e mais adiante (id. ibidem): "ἔκφρασις *descriptio quum aliquid describendo ante oculos ponimus*". Ora, em *ante oculos ponimus* ecoam as antigas fontes, seja o *praesentans oculis* de Prisciano, seja o *hyp'ópsin* de Aftônio e Teão. De fato, ao tratar não só da *ékphrasis*, mas das outras matérias de *progymnásmata*, Maffei cita os de Hermógenes (ou Ps.-Hermógenes), que sabemos ser via Prisciano, e os de Aftônio; pode-se supor, portanto, que o humanista volterrano teve em mãos cópias manuscritas dos *progymnásmata* em grego, assim como Agricola, ou pode-se ao menos dizer que suas notícias as obteve por seu professor George de Trebizonda, já que os impressos vieram a público em Veneza no mesmo ano que sua obra.

Além de Maffei, que retomou a importância da visão na definição de *ékphrasis*, Trissino, em sua *Poetica*, de 1563, a expõe como qualidade de uma figura, a *diatýpōsis*, como consta a seguir:

> Ecci ancora la diatyposis, la quale e il trattare le cose tanto particolarmente che quasi si pongono avanti gli occhi, come e quello di Dante che fa narrando la furia di un vento.
>
> I rami schianta, abbatte, e porta i fiori
> Dinanzi polveroso va superbo,
> E fa ruggir le fiere e li pastori,
>
> Et ancora usa la diatyposis mirabilmente in quell'altra comparatione, come, Le pecorelle escon del chioso, et in molti altri luochi; percioche quel poeta fu molto studioso della Enargia, che non e altro che lo esplicare particolarmente le cose e quasi ponerle avanti gli occhi; che e la precipua virtu del Poeta.
> (TRISSINO, 1563, p. 44).
>
> Eis ainda a *diatýpōsis*, que é o tratar das coisas de modo tão particular que quase se colocam diante dos olhos, como é o mesmo que faz Dante ao narrar a fúria de um vento [*Inf.*, IX, vv. 70-2]: "os ramos derruba, abate, e carrega as flores;/ de fronte, pulveroso vai soberbo/ e faz rugir as feras e os pastores." E ainda usa a *diatýpōsis* de maneira admirável naquela outra comparação, como [*Pur.*, III, v. 79]: "As ovelhinhas saem do claustro", e em muitos outros lugares; pois aquele poeta foi muito estudioso da *Enárgeia*, que não é outro que o explicar de modo particular as coisas, e quase colocá-las diante dos olhos, que é a precípua virtude do Poeta.

O autor expõe a figura cuja definição, aqui, é "aquela que põe as coisas diante dos olhos ou da vista". Como se vê, não se diferencia em nada tanto da *enárgeia* como Trissino mesmo a expõe, nem como da *ékphrasis* dos antigos *progymnásmata*. O vocábulo deriva do grego antigo *týpos*, uma outra palavra para "imagem", com um uso muito próximo do de *ágalma*, que não se restringe apenas a estátuas e pinturas, mas também à numismática; verte-se para o latim como *impressio*, "impressão" (daí o vocábulo "tipografia"), isto é, "imagem

marcada". *Diatýpōsis* aparece em par semântico com *enárgeia* em Plutarco (Plut. *Eth*., 25, 3)[36] e, enquanto Teão (118, 35) trata dela na definição não de *ékphrasis* mas de *koinòs tópos* (lugar-comum), pode ser encontrada como *descriptio* em certos lugares[37]; apenas para exemplificar a imprecisão da distinção entre *diatýpōsis* e *descriptio*: está no gramático Áquila Romano (século III), no *De Figuris Sententiarum et Elocutionis*, que "*Diatyposis, descriptio uel deformatio, ubi rebus subiectis personisque et formas ipsas et habitus describimus et exprimimus* [...]" (1599, p. 15); e, seguindo o anterior, na passagem do *De Nuptiis Philologiae et Mercuri* de Marciano Capela, que também a define como sendo *descriptio* (5, 524). Um outro lugar, já seiscentista, é em Gerardus Vossius, nos *Commentariorum Rhetoricorum Oratoriarum Institutionum libri VI*, definindo assim (VOSSIUS, 1630, p. 375): "*Diatyposis est, cum res ita describitur, ut cerni coram uideatur.*"

Retomando Trissino, diz que uma das qualidades do poeta Dante Alighieri, a *enárgeia*, pelo modo como é exposta em sua poética, é o mesmo que *diatýpōsis*. Aqui, não é uma virtude da *ékphrasis* (já não mais um discurso, como nos *progymnásmata*, e sim um tropo) mas é a *ékphrasis* ou *diatýpōsis* em si. Parecido é o tratamento a ela dado por Erasmo, no *De Vtraque Verborum ac Rerum Copia Libri II* (1512), quando se refere à *descriptio*, quinto método de amplificação (p. 227): "*Quinta lucupletandi ratio videtur potissimum ad* ἐνεργιαν [sic], *quam Euidentiam vertunt, pertinere*"; o humanista holandês, ao tratar da *descriptio*, faz da *enárgeia* (que em princípio era figura essencial para o discurso da *ékphrasis*) a própria *ékphrasis*, substituindo um vocábulo pelo outro. Logo *enárgeia* é *descriptio*. Outro exemplo disso está no bispo Celso (ou Giuliano) Zani, em sua preceptiva *Rettorica e Poetica Ecclesiastica, e Civile* (1643), em que, definindo, em italiano, *descrizione*, diz que é *Evidenza ed Energia* e, tomando como autoridade *Il Predicatore* (1609) de Panigarola (que uma série de paráfrases e comentários a Demétrio), diz que é derivada da *acriuologia* (ZANI, 1643, p. 290)[38], isto é, *akribología*, derivativo da *enárgeia* segundo Demétrio.

Como se vê, não só em Zani mas, antes, em Erasmo grafa-se a figura como *energia*, não *enargia*. Apesar de assim fazê-lo na primeira edição do *De copia* de 1512, e também na de 1514, encontra-se *enargia* na de 1516 (p. 161), para que depois, a partir da de 1518 até a da

---

36 "τῇ διαθέσει καὶ τῇ διατυπώσει τῶν γιγνομένων γραφικῆς ἐναργείας ἐστίν." ["na composição e na *diatýposis* dos eventos ocorridos {o relato} é de uma vividez pictórica"].

37 Independente das eventuais diferenças entre *ékphrasis* e *diatýpōsis* ao menos para Teão, Camerarius verte a figura simplesmente por *descriptio* (TEÃO, 1541, p. 319).

38 "Descrizione Euidenza ed Energia: cioe rappresentar le cose come presenti, ancorche fussero lontane […]. Il medesimo Panigarola apporta molti esempi de Acriuologie, o di descrizioni."

última aqui consultada, de 1645, volte a ser *energia*. Caso semelhante está na carta pela qual Erasmo recomenda a obra do saxônio Georgius Agricola (Georg Bauer) *De Re Metallica*, em que diz "[...] *praecipue vero me attentum habuit rerum sub oculos expositarum enargia*" (AGRICOLA, 1530, p. 3); por outro lado, é encontrada, no mesmo local, como *energia*, na edição de 1657, quando a carta de Erasmo é novamente editada em conjunto com a obra de metalurgia, em apêndice (id., 1657, p. 679). Não dispondo de manuscritos desta *epistola nuncupatoria* a Georgius Agricola, não se pode dizer se a grafia depende do autor ou do eventual editor. Palmireno (1573, p. 94) aceita as duas formas: "*Algunos las llaman enargia, otros energia* [...]". *Enérgeia*, em grego antigo, tem a princípio outro significado, o de "atividade" ou "operação", diferente de *enárgeia*. No entanto, aparece na dialética de Aristóteles enquanto espécie de "força" (*dýnamis*) ou "capacidade de ver e existir" (*Metaph*. 1048a, 26), e na *Retórica*, como vigor de *elocutio* (*Rhet*. 1411b, 28)[39]. Giovanni Battista Pigna, no seu tratado *I Romanzi* (1554), as difere de modo interessante:

> […] dall'Energia, che e efficacia, in questo si scosta: che l'Energia e tutta ne gli effetti; e massimamente in quelli che sono con hiperbole: e ne gli affetti consiste l'Enargia; e specialmente ne i minuzzati a parte a parte. Ella e uma dimostratione atta a porne le cose talmente dianzi a gli occhi, que ò le veggiamo, ò ci paia di vederle.
> (PIGNA, 1554, pp. 49-50)

> […] da *energia*, que é eficácia, nisto se distancia [da *enargia*], pois a *energia* está toda nos efeitos e fortemente em tudo aquilo que está em hipérbole; e nos afetos consiste a *enargia*, especialmente nas coisas esmiuçadas parte a parte. Ela é uma demonstração apta a colocar as coisas de tal modo diante dos olhos, que ou as vemos ou nos aparenta vê-las.

Concordamos com o que diz François Rigolot:

> *Energeia* was usually translated into Latin as *actio* [activity, actuality, power], and *enargeia* as *illustratio* or *evidentia* [visuality, vividnes]. In Classical and Renaissance poetic theory the two meanings tended to combine, as if the artistic power [energy] to represent reality had necessarily to be linked with sight, the 'nobel sense', which is associated with light and creativity.
> (RIGOLOT, 1999, p. 162)

> *Energeia* foi frequentemente traduzida para o latim *actio* (atividade, atuação, poder), e *enargeia* como *illustratio* ou *evidentia* (visualidade, vividez). Na teoria poética clássica e renascentista, os dois dignificados tenderam a se combinarem, como se o poder artíristico (energia) para representar a realidade necessariamente teve de se elar com a vista, "o sentido nobre", que é associada à luz e criatividade.

[39] Para melhor exposição do assunto, cf. BERARDI (2012), pp. 21-33.

De qualquer modo, pode-se supor que não houve de fato um equívoco na grafia do vocábulo, nem por Erasmo, nem por parte dos editores, ao tratarem da *enérgeia* como se fosse *enárgeia*. Ocorre que, no livro III da *Retórica* (*Rhet*., 1411b, 8), Aristóteles expõe a metáfora *prò ommátōn* ("diante dos olhos"), que é aquela que envolve uma ação ou uma atividade (*energoûnta*) (id., 23). De fato, *prò ommátōn*, faculdade da metáfora que possui *enérgeia* (atividade), facilmente poderia ter sido amalgamada com a figura que "traz sob a vista", isto é, a *enárgeia*. Isto ocorre em Vossius (1630, p. 460a)[40] e em Tesauro, que diz, grafando *prosommaton*, ser metáfora evidente (1670, p. 37)[41]. É como entende também Rafael Bluteau, já no início do século XVIII, no *Vocabulario Portuguez e Latino* (1712-1721):

> ENERGIA, Energîa. Derivase do Grego Energis [sic], Efficaz, ou de Energo, que val o mesmo, que na *obra*, o *no obrar*. Energia pois he a efficacia no representar alguma cousa. O Padre Caussino no seu libro de Eloquencia pag. 390. lhe chama *Energia*, & justamente diz, que he o mesmo, que as figuras, que os Rhetoricos chamaõ *Hypotyposis*, *characterismus*, & *Descriptio*, porventura porque as ditas figuras naõ se usaõ sem muyta *Energia*.

Como visto, o advérbio *enargôs* foi traduzido por *diligenter* por Agricola, advérbio latino que deriva do verbo *diligo*. Segundo o *Vocabularium Nebrissense ex latino sermone in siciliensem & hispaniensem* (1520), *diligo* quer dizer *amar con razon* em espanhol, e *amari cum raxoni* em siciliano; daí "diletante" ser um dos vocábulos derivados deste verbo. Scipione Ammirato, em seu breve tratado *Della Diligenza*, a define da seguinte maneira (AMMIRATO, 1583 p. 61): "*l'opera non è pensiero, ne il pensiero è opera, ma diligenza è ben vn composto d'opera & di pensiero*" [a obra não é pensamento, nem o pensamento é obra, mas diligência é bem um composto de obra e de pensamento]. Do século XIV até o XVII, ao menos, *diligens* encontra-se muito empregado no gênero "vidas", principalmente no italiano *diligente*, qualificando pintores e escultores que entregavam suas encomendas dentro do tempo estipulado, em um sentido próximo do que para o português moderno se costuma dizer "eficaz", como já na segunda metade do século XVI Giulio Cesare Scaligero já considerava (1561, p. 116). Em nenhuma outra tradução de Aftônio, contudo, o advérbio grego aparece em latim de tal modo. É possível que tenha surgido daí a escolha de Rudolph Agricola verter

---

[40] "Tertia dictionis in genere tenui virtus est ἐνάργεια, seu evidentia, quae res quasi ante oculos ponit: unde Aristoteles vocat, πρὸ ὀμμάτων ποίησιν. Ea cum alijs modis fit, tum imprimis ἀκριβολογία, sive accurata rerum expositione, qua nihil redundat, nihil deest."

[41] "[…] le Metafore rappresentanti, sono assai piu spiritose, che le significanti: perche com l'attione traggono piu euidentemente l'oggetto dauanti agli occhi. Ond' egli chiama queste Metafore PROSOMATON; cioe Dauanti agli occhi."

enargôs de Aftônio para *diligenter*, isto é, pensando não em *enárgeira*, mas em *enérgeia*.

Em Quintiliano, no entanto, há uma distinção clara entre as duas: *enérgeia* (*Inst. Or*., 8.3.89) é relacionada a "movimento", isto é, "*est enim ab agendo dicta*", na mesma acepção do *energoûnta* em Aristóteles; *enárgeia* é o que os latinos chamam de *euidentia* (id., 4.2.64). Tal qual também ocorre em Demétrio (*P. Herm*. 81): "Ἀρίστη δὲ δοκεῖ μεταφορὰ τῷ Ἀριστοτέλει ἡ κατὰ ἐνέργειαν καλουμένη" ["A melhor metáfora parece a Aristóteles a que é {assim} chamada de *enérgeia*"]; e, já visto, no autor de *I Romanzi*.

Além de *diatýpōsis*, outra figura derivada de *týpos*, e que igualmente traz ao olhos aquilo que é exposto, é a *hypotýpōsis*. Para Quintiliano, é o mesmo que *enárgeia* (ou *euidentia*), pois diz que (*Inst. Or.* 9.2.40): "*sub oculos subiectio* […]. *Ab aliis* ὑποτύπωσις *digitur*" ["trazer sob os olhos {…} Outros a chamam de *hypotýpōsis*"]. Não havendo diferenciação, para o *magister* de Hispânia, entre *enárgeia* e *hypotýpōsis*, não parece que haja também entre *descriptio* e *hypotýpōsis*, nem entre esta e *diatýpōsis*, já que é também exposição de fatos que poderiam ocorrer (*Inst. Or.* 9.2.41): "*Nec solum quae facta sint aut fiant, sed etiam quae futura sint aut futura fuerunt imaginamur*" ["E não imaginamos somente aquilo que ocorreu ou que ocorre, mas também aquilo que ocorrerá ou que poderia ter ocorrido"], tal qual ocorre em Marciano Capela.

Na primeira metade do século XVI, o vocábulo aparece em um compêndio de figuras e tropos do erudito Johannes Susenbrotus (1484/1485-1542/1543), intitulado *Epitome Troporum ac Schematum* (1541). Neste manual de referência em seu século (cf. FAHNESTOCK, 1999, pp. 11-2), o autor diz que *hypotýpōsis*, dentre outras coisas, é *descriptio*, e é também, tal qual Quintiliano diz, o que traz diante dos olhos:

> ὑποτυπωσις, est quando persona, res, locus, tẽpus, aut aliud quidpiã tum scribendo tum dicendo ita verbis exprimitur, ut cerni potius ac coram geri, quàm legi, quã audiri uideatur. Haec etiã ἐναργεια Enargia, Euidentia, Illsturatio [sic], Suffiguratio, Demonstratio, Descriptio, Effictio, Subiectio sub oculis appellatur[42].
> (SUSENBROTUS, 1541, pp. 51 II-52 I)

> *Hypotýpōsis* é quando, por fala ou por escrita, se exprime pessoa, evento, lugar, tempo, ou qualquer outra coisa, de tal modo que pareça mais ser observado e também feito ao vivo, do que ser lido, do que ser ouvido. Esta é chamada de *enárgeia*, Enargia, Evidência, Ilustração, *Suffiguratio*, Demonstração, Descrição, *Effictio*, "Trazer sob os olhos".

[42] Como se verá no Capítulo III desta primeira parte, *persona*, *res*, *locus*, *tempus* são todos objetos de *ékphrasis* e, consequentemente, de *descriptio*.

Compare-se esta à definição de *hypotýpōsis* dada pelo professor Bartolomé Ximénez Patón (1569-1640), com o intuito de demonstrar que, muito provavelmente, o amigo almedinense de Lope de Vega[43] tomou como autoridade Susenbrotus (PATÓN, 1604, p. 79): "*La Hypothiposis* [sic] *tiene muchos nombres Enargia, euidencia, ylustracion, suffiguracion, demonstracion, descripcion, efficcion, deformacion*" ["A *hypotýpōsis* possui muitos nomes: *enárgeia*, evidência, ilustração, *suffiguratio*, demonstração, descrição, *effictio*, deformação"][44]. Há ainda o padre e pedagogo proveniente dos Países Baixos dos Habsburgo, Simon Verepaeus (1522-1594), que, em sua obra *Praeceptiones de verborum et rerum copia* (1582), a despeito de o título se assemelhar muito com a de Erasmo, a entende da mesma forma que Sosenbrotus, ou seja, que é *descriptio rhetorica* (VEREPAEUS, 1590, p. 89)[45], diferenciando-a de outras acepções do vocábulo latino.

De qualquer modo, é Juan Pérez um dos que dão a diferença entre *diatýpōsis* e *hypotýpōsis* em seu *Progymnasmata Artis Rhetoricae* (1589, p. 37): "[...] *hypotiposis* [sic] & *diatyposis, illa cum atrocitate res exprimit, haec cum humilitate deformat*." [*hypotýpōsis* e *diatýpōsis*, aquela expressa as coisas com aspereza, esta deforma com humildade"]. Entre outros, já na primeira metade do século XVII, há Vossius (1630, p. 375): "*Differt ab hac* [*Diatyposeos*] *Hypotyposis, quod simplicior sit, minusque accurata*" [A *hypotýpōsis* difere da *diatýpōsis*, que é mais simples e menos acurada"]; e na segunda metade do mesmo século, o engenheiro, matemático e metrólogo anconitano Carlo Rinaldini (1615-1698)[46], na obra *Philosophia Rationalis, Naturalis, atque Moralis*, além de reiterar que *hypotýpōsis* seja *descriptio* (RINALDINI, 1681, p. 934): "*Id porro discriminis inter Diatyposin, & Hypotyposin, quod haec sit minutior, dilutior, atque simplicior, illa vero longe sit accuratior, & idcirco splendidiorem*" ["É, por outro lado, da diferenciação entre *diatýpōsis* e *hypotýpōsis,* esta sendo menor, mais diluída e mais simples, enquanto que aquela é mais acurada e, por isto, mais esplêndida"].

---

43 Para exposição da relação amistosa entre Lope de Vega e Patón, cf. MARTÍ (1972), pp. 267-70.

44 Em latim, posteriormente, Patón diz o mesmo, em *Mercurius Trimegistus, sive De Triplici Eloquentia Sacra, Española, Romana* (1621), p. 23.

45 Veja-se que a edição consultada não é a primeira, de 1582, mas a de 1590.

46 Foi um membro importante da Accademia del Cimento, fundada em Florença em 1657 por antigos alunos de Galileu Galilei. De caráter internacional, a sociedade manteve relações com filósofos naturais como Athanasius Kircher e Christiaan Huygens, com cujo envolvimento resultou em novas investigações a respeito do planeta Saturno. Outras informações sobre a Accademia estão na obra *Saggi di Naturali Esperienze Fatte nell' Accademia del Cimento Sotto la Protezione del Serenissimo Principe Leopoldo di Toscana e Descritte dal Segretario di Essa Accademia*. In Firenze: per Giuseppe Cocchini, 1667. Cf. BASILE (2007), pp. 942-6.

Ora, aqui, a *hypotýpōsis*, embora a princípio seja definida como *descriptio*, ao ser comparada à *diatýpōsis* não é apenas a maneira que em grego se expressa o vocábulo *descriptio*, mas é uma espécie desta; *hypotýpōsis* seria, portanto, uma descrição detalhada. É o que se encontra, antes, em Palmireno, em castelhano (1573, p. 94): "*Quando estas descripciones van tales, que al lector se le antoja que le arrebatays a un Theatro, para que alli vea pintado al vivo todo lo que le dezis: llamase Hypotyposis*" ["Quando estas descrições são de tal modo, que arrebatas o anseio ao leitor a um teatro, para que ali ele veja pintado ao vivo tudo o que dizes, se chama *hypotýpōsis*"][47]. Já no início do século XVIII[48], no *Vocabulario Portuguez e Latino* de Rafael Bluteau, a figura está definida no seguinte verbete, também como descrição clara ou detalhada:

> HYPOTYPOSIS. Hypotypósis. Derivase do Grego Hypo, & Typos, Imagem, effigie. Figura de Retorica, que faz tam claramente a descripçaõ das cousas, & taõ vivamente as representa, que quasi as expoem â vista.

Há ainda o tratamento dado a esta figura por Emanuele Tesauro. O erudito aristotélico atribui o nome de *Hipotiposi* ao quarto gênero (dentre oito) de metáforas, com o qual se faz conhecer um objeto à distância, de forma absoluta (não comparativa, logo sem o uso de símiles e contrários), por meio da clareza (TESAURO, 1670, p. 286). O autor é mais um a dizer que é "[...] *quella, che pon sotto gli occhi com viuezza ogni Vocabulo*" ["aquela, que coloca sob os olhos com vividez cada vocábulo"]. Como todos os outros gêneros de metáforas, a *hipotiposi* pode ser combinada com cada uma das dez categorias aristotélicas. Aqui, a figura não está vinculada essencialmente à *descriptio*, como visto até agora, mas é um modo de render a um discurso clareza, dependendo de cada uma das dez categorias aristotélicas a partir das quais se faz uma metáfora[49].

Retornando ao século XVI (pois a disposição das coisas aqui expostas não deve necessariamente seguir a ordem temporal em que ocorreram), Erasmo dá uma outra definição de *hypotýpōsis*, que não é *descriptio* (já que esta, para o holandês, é simplesmente o mesmo que *enárgeia*). Diferente das preceptivas e vocabulários consultados, a *hypotýpōsis* não é o

---

[47] Veja-se que esta definição de *hypotýpōsis* é quase idêntica àquela que lança Alfonso de Torres (1569, p. 215). No entanto, este difere do outro, já que Torres, seguindo Erasmo (1512, p. 227), usa o vocábulo para a definição específica de descrição de coisa (*rei descriptio*), não de descrição em geral. Ver a seguir.

[48] Esta definição de *hypotýpōsis*, na verdade, vinga até o século XIX, com o manual de Fontanier (FONTANIER, 1977, p. 390).

[49] Para uma exposição detalhada de cada categoria, cf. TESAURO (1670), pp. 396-426.

mesmo que *enárgeia* (como em Susenbrotus), nem *descriptio* (como também em Susenbrotus, e em Rinaldini), mas é uma espécie de *descriptio*, especificamente a dita *rei descriptio* ("descrição de coisa" ou "de acontecimento"). Diz (1512, p. 227): "*Hanc ab effingenda rerum imagine Graeci* ὑποτύπωσιν *vocant*" ["A esta, de retratar uma a imagem de coisas, os Gregos chamam de *hypotýpōsis*"]. Tal definição é aproveitada por Lorich em seus comentários a Aftônio (1542, p. 188), por Alfonso de Torres (1569, p. 215), e por Pelletier[50], além de Palmireno, como já visto.

A partir de tudo o que até ora se tratou, tem-se, a princípio, que a *ékphrasis* e, consequentemente, a *descriptio*, esta enquanto interpretação daquela, são discursos ou arrazoados, uma sendo *lógos* em Teão, Aftônio e Hesíquio, a outra *oratio* ou *sermo*[51] em Prisciano, Agricola, Cattaneo, Camerarius, Valderus, Escobar, Heinsius e o não antes citado Melchior de la Cerda (1598, p. 5)[52].

Enárgeia é a figura que, segundo Teão e Aftôno, traz sob os olhos aquilo que é mostrado, servindo como moderador da *ékphrasis*. Todas as outras fontes concordam com isso, ora aparecendo como vocábulo grego latinizado como *enargia;* ora interpretado como *euidentia* segundo Quintiliano, coetâneo de Teão, ulterior a Aftônio; ora ainda amalgamado com *enérgeia*. É adjetivo da *ékphrasis* segundo Hesíquio, com quem concorda Valderus; nos *progymnásmata* é o que opera o arrazoado a trazer sob os olhos o que é mostrado. Não se tem muito claro, ao menos a partir do século XVI, a diferença entre *enárgeia* e *diatýpōsis*, como em Trissino, nem entre aquela e *hypotýpōsis*, como em Susenbrotus e em Patón; no entanto, há a diferença entre *diatýpōsis* e *hypotýpōsis*, sendo a primeira mais simples, a segunda mais precisa, demonstrada assim por Pérez, Palmireno, Vossius e Rinaldini. De todo modo, começa-se a chamar por *descriptio* tanto a *diatýpōsis*, tal qual Vossius e Rinaldini, a partir de fontes como Aquila Romano e Marciano Capela, como a *hypotýpōsis*, tal qual Susenbrotus, Patón e, mais uma vez, Vossius e Rinaldini. Se, segundo Quintiliano, alguns chamam a figura da *enárgeia* como *hypotýpōsis*, logo *enárgeia* (*euidentia)* vem a ser interpretada como a *descriptio* em si, uma deixando de ser qualificadora do discurso, a outra deixando de ser

---

[50] Pelletier (1641, p. 168), embora apresente a *descriptio* dizendo "*de descriptione, seu hypotiposi* [sic]", ou seja, admitindo que ambas sejam a mesma coisa, adiante, no mesmo parágrafo, especifica que "Graeci ab effingenda rerum imagine Hypotiposim [sic] vocant", parafraseando Erasmo (ou Lorich).

[51] Ou, em italiano, *ragionar*, como para Mascardi (1636, p. 572).

[52] "Descriptio, quae variis nominibus appellatur, et in hoc a me late patente significatione sumitur, est oratio exprimens rem, aut factum, aut dictum, aut personam, aut affectum, mores, et circunstantias […]."

discurso e sendo interpretada como figura, como o faz Erasmo e todos os outros a ele posteriores. Como diz Alfonso de Torres sobre a *descriptio* (1569, p. 124): "*Hanc alij Hypotyposim, Enargiam, euidentiam, repraesentationem vocant* […]". Com isso, tem-se que o vocábulo grego *ékphrasis*, para significar o latino *descriptio*, acaba por não ser mais empregado a partir da segunda metade do século XVI, sendo que deste se diz, quando definido, que os gregos o chamavam de *hypotýpōsis* ou *enárgeia* (ou *enérgeia*).

Portanto, pelo que se entende nos *progymnásmata* e pelas suas traduções, o par *ékphrasis*/*descriptio* é definido como *lógos*/*oratio*, logo é "discurso", "arrazoado", e não é tropo nem figura. Como se sabe, tropos são as transferências de sentido de palavra (Quint. *Inst. Or.*, 8.6.1; 9.1.4), como a metáfora e a similitude. As figuras (em grego, *skhḗmata*), mesmo que não falte ocasião em que algumas sejam tratadas como tropos (id., 9.1.2), por serem ambas muito semelhantes, não modificam o sentido das palavras, mas a elas dão uso não comum, ou seja, um colorido a mais, existindo delas duas classes, a de pensamento (em grego *diánoia*) e a de palavra ou elocução ou sentença (*léxis*) (id., 9, 1, 17); embora, de acordo com Quintiliano (id., 9, 1, 31), *descriptio* figure entre elas, pela definição que dá do vocábulo muito provavelmente seria a tradução do grego *apographḗ*, não de *ékphrasis*[53]. *Lógos*, ou *oratio*, por outro lado, para uma definição gramatical, é, de acordo com Santo Isidoro de Sevilha (*Ety*. 1, 5, 3), *contextus uerborum cum sensu* ["uma sucessão de palavras com sentido]; ou ainda, caso se prefira, segundo Prisciano (2, 4, 15), *ordinatio dictionum congrua, sententiam perfectam demonstrans* ["ordem de palavras concordantes que demonstra um pensamento completo"]. Antes, para Aristóteles (*Peri Herm*., 16b, 26-28) é som com significado, sendo que na ausência de uma das suas partes, mesmo que continue havendo sentido, não haja afirmação ou negação. *Lógos*/*oratio*, portanto, há de ser tanto um curto período, como uma sucessão de períodos constituindo um texto ou uma fala. Figuras e tropos são alguns dos elementos que constituem o discurso, nunca o discurso em si.

O que aparenta, em suma, é que, devido à miríade de significados em latim para *descriptio*, a partir da "redescoberta" do vocábulo *ékphrasis* ocorreu que se tratasse da "*descriptio*-arrazoado" como sendo o mesmo que "*descriptio*-figura" (como a *diatýpōsis* vertida por *descriptio* já na antiguidade tardia). Daí não raro se encontra *ékphrasis* também como figura ou tropo, tanto que Trissino, não trazendo sua definição, a dispõe ao fim de um elenco de tropos que segue (1563, p. 41): *Onomatopeía, Epitheto, Catachresis, Metaphora,*

[53] Adota-se aqui a sugestão de Cesare Marco Calcante, na nota referente à passagem citada (QUINTILIANO, 2007, p. 1431).

Metalephsis [sic], *Synecdoche, Metonymia, Antonomasi, Antiphrasi, & Ecphrasi*". Segue desta maneira até o século XVII, como em Federigo Meninni, em *Il Ritratto del Sonetto e della Canzone*, para quem o vocábulo, já vulgarizado para *descrizione*, é *figura*, em italiano (1678, p. 195).

Outro fator que parece ser definitivo para que *descriptio* deixasse de ser um discurso para constar entre figuras e tropos é que, tanto ela, como a *hypotýpōsis*, a *diatýpōsis* e a *enérgeia* (ou *euidentia*), compartilham todas da mesma característica, a de trazer sob a vista, ou diante dos olhos, aquilo que é mostrado (seja, *hyp'ópsin ágōn* de Teão e Aftônio, seja *prò ommátōn* de Aristóteles, *praesentans oculis* de Prisciano, *oculis subiiciens* de Agricola, *sub oculos subiectio* de Quintiliano, *ante oculos ponimus* de Maffei, *ponere avanti gli occhi* de Trissino etc.).

É difícil apreender o que Manuel Botelho de Oliveira teria entendido por "descrição" ou "descritivo". Há alguns indícios, como nos vocábulos derivados de "descrição" que ocorrem tipografados nos textos impressos[54]: há quatro poemas constantes na *Musica do Parnasso* cujos títulos são "Descrição de", a dizer "Descripçaõ do Inverno", "da Primavera", "do Occaso", e "da Manhã", e que são serão oportunamente observados e analisados em um próximo momento desta dissertação, no Capítulo IV; ainda na *Musica do Parnasso*, encontramos, na silva "A' Ilha de Maré" "Outras fruytas dicera, porèm basta / Das que tenho descrito a varia casta", versos estes que também serão revisitados, no Capítulo VII; e, por fim, há um canto heroico em latim chamada "Descreve-se hum Leaõ", analisada no Capítulo VI.

Há ao menos um uso do vocábulo fora da *Musica do Parnasso*, em um soneto estampado um ano depois, em 1706[55]. Consta sucedidamente de um poemeto em oitavas chamado *Patrocinio Empenhado*, de Félix de Azevedo da Cunha que, dirigindo-se ao então Governador e Capitão General do Estado do Brasil, Luís César de Meneses, advoga em favor da libertação de um preso, Martinho Fernandes Neiva. O soneto de Manuel Botelho de Oliveira, que se ajunta peritextualmente aos sonetos de João Rodrigues Mendes, de João de Brito Lima, de Miguel Boussin, de Sebastião Rocha Pita, e de Bartholomeu da Silva Correia,

---

[54] Por motivos de limitação de tempo e de dificuldade logística, preferimos nos ater somente à obra impressa de Manuel Botelho de Oliveira.

[55] Tivemos notícia desse soneto mediante MARTINS (1983), pp. 12-4; está presente também no artigo de Enrique Rodrigues-Moura (2009, p. 33) em que trata dos indícios de que a publicação de uma das comédias inclusas na *Musica do Parnasso*, a de título *Hay amigo para amigo*, possa, na verdade, ter sido precedente, no ano de 1663 em Coimbra, anonimamente.

todos sendo aplausos de louvor à defesa que acabara de se fazer, é o que segue:

AO MESMO ASSUMPTO
[Em louvor desta obra metrica do
Capitaõ Felix de Azevedo da Cunha]
SONETO
Do Capitaõ Mòr Manoel Botelho de Oliveira.

Tam docemente a Musa em vós se estrea,
Quando de Cesar o favor procura,
Que se he doce a piedade na doçura,
De vosso metro corre doce a vea.
Vossa Thalia de eloquencia chea,
Descreve da clemencia a graça pura
Com tal primor, tal arte, tal ventura,
Que o rigor da Justiça em vòs se enlea.
De vosso engenho a docta actividade,
Mostrando em rimas o discurso fino,
Tempera da Justiça a integridade,
Propondo a Cesar tem glorioso ensino,
Que para ser divino na piedade,
Vòs pelo engenho vos fazeis divino.
(in CUNHA, 1706, p. 18).

Não obstante a musa referida ser Talia, a defesa métrica de Felix de Azevedo nada tem com a comédia ou com a poesia pastoril, mas é uma peça de gênero judicial em que estão pulverizados elementos da retórica epidítica. A sua pena, orientada pela musa cheia de eloquência, segundo Botelho de Oliveira, descreve; e descreve com tanta técnica, cuidado, e sorte, quanto permite o rigor da justiça. Dos usos de *descriptio* aqui coligidos, poderíamos supor que aqui "descreve" se aplicaria no constante em ocasiões judiciais. Mas não confere, já que o que Félix de Azevedo descreve é a graça pura da clemência, sendo que *descriptio* no uso referido, sobretudo na retórica *ad Herennium*, é a figura útil para que se demonstre, em um exercício de futurologia (por assim dizer), as consequências de determinada decisão forense; muito menos é na acepção próxima do grego *diagraphía*, ou seja, "transcrição de leis", como já vimos no início deste capítulo. Em acréscimo, por um lado há de se considerar que neste caso o poeta não tivesse empregando o vocábulo com a acuidade que poderíamos esperar; por outro, que sim, que Botelho de Oliveira tivesse feito uso programático e deliberado do verbo, para designar a exposição da clemência, isto é, de um atributo moral, parte constituinte de um *êthos*, de um costume. Advogamos, portanto (como ficará mais claro no resgate desta matéria no Capítulo VI desta dissertação), que o uso do verbo "descrever" empregado por Manuel Botelho de Oliveira no sexto verso do soneto em louvor ao *Patrocinio*

Empenhado de Félix de Azevedo da Cunha é ação da *descriptio*, a mesma que, arqueologicamente, derivou da *ékphrasis* exposta nos *progymnásmata* de Élio Teão e Aftônio.

Quanto à natureza da *descriptio*, apesar de as preceptivas terem pendido muito mais a concordar com o entendimento de que seja uma figura (mais do que arrazoado), é aparente que, ao tentarmos ajustar tal entendimento ao poema de Manuel Botelho de Oliveira "Descripçaõ da Primavera", exemplo flagrante denunciado pelo próprio título, ambos os entendimentos não se excluem necessariamente, mesmo que as definições de figura e arrazoado os difiram entre si. Um poema é um arrazoado, já que se adequa às definições de *oratio* ou *lógos*; um poeta, pelo bem do ornamento e da amplificação, pode lançar mão seja de tropos, figuras, ou metaplasmos, e nada o impede de, dentre todos os expedientes da elocução, usar mais uma figura do que outra. Logo, a "Descrição" aparente na "Descripçaõ da Primavera" refere-se tanto à figura presente ao longo de todo o poema, como ao próprio poema enquanto arrazoado descritivo, isto é, cuja figura mais empregada é a *descriptio*. Tal afirmação se tornará mais evidente e concreta após a análise retórica dos poemas.

Para reduzir quase tudo o que foi dito, e antecipando o que se verá adiante, será exposta a seguir a definição de *descriptio* segundo um epítome de retórica chamado *Rhetorica Monimenta*, impressa em Roma, no ano de 1681, pela casa de Paolo Moneta. O autor, Giovanni Battista Conradi ou, como aparece latinizado no frontispício, Io. Baptista Conradus, é obscuro, tal qual sua obra, dela tendo-se notícia somente por causa de um exemplar seu compondo a biblioteca dos Albani[56]. A obra, plena de erros de ortografia, principalmente nos vocábulos gregos, não parece ter tido muita circulação. Como bem ressalva Iris Kantor (2014, p. 439), após o advento de bibliotecas virtuais e o empenho de bibliotecas do mundo todo de digitalizarem parcial ou integralmente seu acervo, devido ao grande volume agora acessível de obras, incluindo aquelas das mais raras e recônditas, tornou-se mais necessário que nunca discernir o que é relevante do que não é. Logo, Conradi não é apresentado aqui como um *auctoritas*, mas como um testemunho do fim dos seiscentos de uma suma de várias definições de *descriptio*:

[56] Cf. *Catalogo della Copiosa Biblioteca già Appartenuta all' Ecellentissima Famiglia de' Principi Albani*. Parte Prima. Roma: Fratelli Pallotta Tipografi, 1858, p. 261. Os Albani foram uma família de origem albanesa que chegou a Urbino logo após a invasão otomana em seu país, tornando-se lá um clã aristocrata.

De Descriptione.
Quid est Descriptio? Graece διατύπωσις, εως, ἡ. Quae rerum consequentium continet perspicuam, & diluciam cum grauitate expositionem. Ita Cicero, vel Est Exornatio, qua exponuntur incommoda, quae sunt consequutura [sic], si aliter iuvicarint, ac nos intendimus, hoc modo: Si de hoc, Iudices, grauem sententiam tuleritis, vno indicio simul multos iugulaueritis, grandis natu parens, cuius spes senectutis omnis iu huius adolescentia posita est, quare velit in vita manere, non habebit. Filij parui priuati patris auxilio, ludibrio, & despectui, paternis inimicis erunt oppositi, tota domus huius indigna concidet calamitate: at inimici statim sanguinolentâ palmâ, cudelissimâ victoriâ potiti insultaburt in horum miserias, & & [sic] superbia, re simul, & verbis inuehentur. Quibus rebus adhibenda est haec exornatio. Generi Iudicali, graui figurae, conclusioni; nam pro re, & commiserationem est aptissima.
Haec Descriptio Rhetorica ab Aquila Rom. dicitur Diatyposis διατύπωσις, .i. descriptio, formatio, deformatio, informatio, constitutio, statutum, lineamentum. Ab alijs ὑποτύπωσις εως ἡ, idest descriptio, forma, designatio, dispositio, ad exprimendum exemplar. Proprie dicitur haec figura euidentia, & illustratio, quando res ita scribendo exprimitur, ut videatur delineari, vel (vt inquit Fabius 9.) proposita quędam forma rerum, ita expressa verbis, vt cerni videatur potius, quam audiri. Vnde & apud eundem lib. 4. cap. 2. vbi credibilis rerum imago dicitur. Haec eadem Descriptio & ἔκφρασις εως ἡ. ab Aphtonio [sic], idest, descriptio, explanatio, pura meraque enarratio seu explicatio. Hesych. λόγον ἐναρχήν [sic], idest, euidentem sermonem orationem ue interpretatur. Coel. lib. 7. cap. 40. Quae & ab alijs Energia, ἐνέργεια, ας, ἡ, efficacia, vel ἔμφασις, εως, ἡ. significatio tacita, demõstratio, repraesentatio vocatur; & a Rutilio Rufo [sic], χαρακτερισμός οῦ ὁ, designatio, figuratio. Fere nascitur e quarto genere finiendi apud Dialecticos, exprimitque rem, personam, affectum, mores, sermonem, ac circumstantiam ita clare, vt ex Cicerone patet, & perspicue, vt lectori ob oculos ea quasi praesens versetur, velut viua pictura. Est autem descriptio Rhetorica in rebus dilatandis, quasi parens quaedam affluentiae, & ubertatis domina. Est schema hoc, cum subest in verbis tacita quaedam significantia, & vis, veluti si dicas: Tu Cretensi fidem? non significat simpliciter omenm in Creta natum, sed pro gentis illius ingenio persidum.
(CONRADI, 1681, pp. 203-5)

Sobre a descrição
O que é a descrição? Em grego, *diatýpōsis*, *eōs*, *hē*. É a que contém a exposição da consecução dos eventos, transparente e clara, com peso. Assim [diz] Cícero [*Retórica a Herênio*]. Ou é um ornamento pelo qual se expõem más consequências que virão se [os juízes] tomarem uma decisão diferente da que pretendemos. Desse modo: “Juízes, se vocês pronunciarem essa dura sentença a respeito desse crime, vocês massacrarão, em nome de um só indício, muitas pessoas: o pai idoso, que colocou todas as esperanças da velhice na juventude deste [homem], não terá razão para permanecer vivo; os filhos pequenos, privados da proteção do pai, estarão expostos ao escárnio e desprezo dos inimigos paternos; toda a casa deste [homem] cairá por esta calamidade não merecida; já os inimigos, em poder do prêmio sanguinário, da crudelíssima vitória, ultrajarão as misérias deles; [eles] serão atacados por palavras e atos soberbos”. Deve-se empregar esse ornamento nos seguintes assuntos: no gênero judiciário, na figura grave, na conclusão, pois é apropriada e muito adequada para gerar comiseração.
A descrição retórica é chamada assim por Áquila Romano: *diatyposis diatýpōsis*, descrição, formação, deformação, traçado, disposição, construção, delineamento. Por outros, *hypotýpōsis eōs hē*, isto é, descrição, forma, designação, disposição, uma imagem para expressar [algo]. Essa figura chama-se, de modo [mais] apropriado, evidência e ilustração quando se expressa algo por escrito de modo que pareça ser desenhado ou (como diz Fábio) uma apresentação da forma das coisas, de tal modo que pareça mais ser observado e também feito ao vivo, do que ser lido, do que ser

ouvido. Por isso, segundo ele, no livro 4, capítulo 2, é chamada de imagem crível das coisas. Essa mesma figura é chamada *Descriptio* e *ékphrasis* e*ōs hē* por Aftônio, isto é, descrição, explanação, pura e mera exposição ou explicação. Hesíquio a define como *Lógon enargḗn*, isto é, fala ou arrazoado evidente. *Coel. lib*. 7. cap. 40[57]. Ela é nomeada por outros *enérgeia*, *as*, *hē*, execução ou *émphasis*, *eōs, hē*., significado não mencionado, demonstração, representação. Por Rutílio Lupo *kharakterismós oû ho*, designação, figuração. Praticamente nasce do quarto gênero de definição dos dialéticos e exprime a coisa, a pessoa, o afeto, o caráter, a fala e a circunstância de forma tão clara e perspícua (como Cícero mostra) que é exibida aos olhos do leitor como se estivesse na sua frente, tal qual pintura viva. A descrição retórica, por sua vez, está nas coisas que precisam ser amplificadas, como se fosse certa mãe da afluência e senhora da abundância. Essa figura se dá quando há nas palavras certo sentido ou valor não mencionado, como quando alguém diz: "Você [espera] lealdade de um cretense?", isso não indica somente todo mundo que nasceu em Creta, mas, por meio do caráter daquele povo, uma pessoa desleal[58].

[57] Refere-se às *Antiquae lectiones*, de 1516, do autor Ludovico Ricchieri, latinizado como Caelius (ou Coelius) Rhodiginus.

[58] Tradução feita por Tadeu Bruno da Costa Andrade, a quem somos muito gratos.

II. SUBSTÂNCIA E ACIDENTES

Luisa Grigera, em seu excelente *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, evidencia uma confusão entre os vocábulos *narración* e *descripción*, identificando como seu provável desencadeador Miguel de Salinas:

> Precisamente el primer tratado en lengua castellana ya concede suma importancia a la descripción, y acaso en ella comienza uma especie de confusión entre narración y descripción. El título del capítulo décimo de la *Retórica* de Miguel de Salinas es muy elocuente: «De la narración o pintura del lugar», y el siguiente, «De la narración o pintura del tiempo».
> (GRIGERA, 1994, p. 145).
>
> Justamente o primeiro tratado em língua castelhana já concede suma importância à descrição, e talvez nela se inicia uma espécie de confusão entre narração e descrição. O título do capítulo décimo da *Retórica* de Miguel de Salinas é muito eloquente: "Da narração ou pintura do lugar", e o seguinte, "Da narração ou pintura do tempo".

Em nota, a filóloga traz ainda:

> Al parecer no debían andar muy bien delimitados los campos semánticos del *narrar* y del *describir* en nuestro romance por aquellos años. Covarrubias, que aún no registra asiento para *narrar*, en el *descrevir* dice lo seguinte: «Narrar y señalar con la pluma algún lugar o caso acontecido, tan al vivo como si lo dibuxara. Descripción, la tal narración o escrita o delineada, como la descripción de una provincía, o mapa». La misma confusión se observa en la traducción castellana de Fray Luís de Granada; se podría ampliar la lista de citas de nuestros retóricos en que las cosas no están claramente delimitadas.
> (id., ibidem, n. 114).
>
> Aparentemente, naqueles anos não estariam muito bem delimitados os campos semânticos do *narrar* e do *descrever* em nosso romance. Covarrubias, que apesar de não registrar a entrada para *narrar*, no *descrever* diz o seguinte: "Narrar e assinalar com a pena algum lugar ou caso ocorrido, tão vivo como se o desenhasse. Descrição, tal qual narração ou escrita ou delineada, como a descrição de uma província ou mapa". A mesma confusão se observa na tradução castelhana de Frei Luís de Granada; poder-se-ia ampliar a lista de citações de nossos retóricos nas quais as coisas não estão claramente delimitadas.

Não só em castelhano, como afirma a autora, mas também em latim o emprego dos dois vocábulos *narratio* e *descriptio*, dependendo mais ou menos do uso e dos casos, aparenta ter sido indiscriminado; e não somente a partir de Miguel de Salinas.

Como se viu no capítulo anterior, Johanes Valderus dá a mesma definição de *ékphrasis* de Hermolau Barbaro, ou seja, que é "pura e mera narração". Em contrapartida, divergindo um pouco desta afirmação, o próprio Valderus diz, mais adiante, que é vigor para o *diḗgēma*.

Se, assim como se traduziu *ékphrasis* quase invariavelmente por *descriptio*, e *diḗgēma* tradicionalmente por *narratio*, logo ou *descriptio* é *narratio*, ou é instrumento para esta.

Mesmo que nem Teão nem Aftônio tenham incluído *ékphrasis* entre as virtudes do *diḗgēma*, Prisciano dá o testemunho de que outros autores não teriam incluído a *descriptio* entre os exercícios preparatórios justamente por ela fazer parte da *fabula* e da *narratio*, fato que é relembrado por Alfonso de Torres (1569, p. 124a). De qualquer maneira, ao menos nos *progymnásmata*, *saphḗneia* ("clareza") é uma das virtudes tanto do *diḗgēma*[59] como também para a *ékphrasis*.

Ainda a respeito da definição dada por Hermolau Barbaro e Valderus, Agricola de fato define *descriptio* em sua tradução como um subordinado da *narratio*. Segundo Custódio, a razão pela qual Alfonso de Torres tentou diferenciar ambas teria se originado desta questão[60]. Contudo, isto já ocorre quase duas décadas antes, com Antoni Llull i Cases; além disso, a tentativa de delimitar as competências da *ékphrasis* e do *diḗgēma* é bem mais antiga, e data de autores e comentadores bizantinos. Para expor tal, compete neste momento diferenciar *diḗgēma* de *diḗgēsis*. Enquanto uma é tradicionalmente traduzida para o latim por *narratio*, a outra ora não é nem sequer mencionada, ora aparece apenas na adaptação latinizada *diegesis*, como é o caso da tradução de Francisco Escobar (AFTÔNIO, 1597, p. 4). A relação entre os dois, segundo Aftônio, é a mesma que há entre *poíēma* e *poíēsis*, ou seja, esta se referindo ao todo, e aquele a uma parte do todo; o exemplo dado é que a *Ilíada* é o todo, e um episódio, como a feitura das armas de Aquiles (*Il.* XVIII, vv. 478-614), é o *poíēma*. Logo, é o mesmo que dizer que o *diḗgēma*, não sendo confundido com a *diḗgēsis*, é parte desta. De acordo com o anônimo escoliasta de Aftônio publicado no segundo volume de rétores gregos por Aldo Manuzio em 1509, há três formas de *diēgḗseis*: simples, afirmativa e elaborada (ou adornada). Enquanto que as duas primeiras são praticadas pelo exercício do *diḗgēma*, a elaborada se exercita pela *ékphrasis*[61]; portanto, a *ékphrasis* (e por consequência a *descriptio*) seria o discurso que adorna e amplifica a *diḗgēsis*, próximo do que disse Vinsauf (FARAL, 1962, p.

---

[59] As outras duas são *syntomía* ("concisão") e *pithanótēs* ("persuasão", "plausibilidade"); Aftônio inclui uma quarta, *ho tōn onómatōn hellēnismós* (literalmente "helenismo das palavras", isto é, a correção do grego). Cf. KENNEDY (2003), p. 98, n. 23.

[60] Violeta Pérez Custódio escreve (apud TORRES, 2003, p. 315, n. 517): "Una possible razón de por qué Torres ha insertado este parágrafo es la confusión que se desprende de la definición de descripción en la versión de Agrícola-Cataneo, donde se dice que la descripción es un tipo de discurso que mediante una narración ponde ante los ojos el objeto propuesto". O parágrafo a que a filóloga se refere está exposto adiante, e corresponde à introdução do exercício da *descriptio*, nas páginas 124b-5a da edição de 1569.

[61] Cf. *RHETORES GRAECI [vol. II]: In Aphthonii Progymnasmata Commentarii Innominati autoris. Syriani, Sopatri, Marcellini Commnetarii in Hermogenis Rhetorica*. Venetia: Demetrios Ducas & Aldus Manutius, 1509. A numeração da página não consta, mas é a 21ª página contando a partir início do texto em grego. Mais acessível é a tradução feita por Ruth Webb (2008, p. 207).

214) anteriormente à publicação aldina, e posteriormente Erasmo.

De todo modo, Alfonso de Torres, ao tentar diferenciar a *narratio* da *descriptio*, dá a esta uma definição essencial. Após referenciar a autoridade de Prisciano, logo no início do exercício, o professor toledano diz (1569, pp. 124-5): "*narratio est facti expositio, descriptio vero substantiae, per partes, et ea quae ipsi proprie videntur accidere*" ["narração é exposição de um fato; descrição, na verdade, é de substância, pelas partes e em relação aos acidentes que parecem sê-los próprios"]. Esta mesma definição é encontrada anteriormente em Llull i Cases desta forma (1551, p. 6): "*Descriptio aut non admodum differt a narratione, aut certe eiusdem generis est cum ea. Differt autem quod illa facti est expositio: haec uero substantiae, per partes et accidentia propria*" ["Descrição ou não difere muito da narração, ou certamente é do mesmo gênero que ela. Difere, no entanto, pois uma é exposição de fatos, e aquela é de substância, pelas partes e pelos acidentes apropriados"]. Diferente de Torres, o professor balear admite que, mesmo não sendo a mesma coisa, ambas se distinguem apenas por espécie, já que são *certe eiusdem generis*. Seja como for, o que se percebe nesta definição é o uso de um vocabulário cuja única fonte anterior a incluí-la na definição de *descriptio* é do período carolíngio (ao menos pelo que pudemos apurar), constando nos comentários a Marciano Capela feitos por Remígio de Auxerre (841-908)[62]. No escólio à passagem do *De Nuptiis Philologiae et Mercuri* já citada neste trabalho[63], o comentador dá a definição de *diatýpōsis*, dizendo que (REMÍGIO DE AUXERRE, 2006, p. 1275): "*Descriptio est proprie cum substantia uel persona per suas qualitates et per sua accidentia demonstratur*" ["Há uma descrição propriamente quando uma substância ou uma pessoa é demonstrada nas suas qualidades e nos seus acidentes"]. Depois de Alfonso de Torres e Antoni Llull i Cases, este componente da definição de *descriptio* se faz presente pelo menos até o fim do século XVII, constante por exemplo no manual escolar *Il novizzo a scuola*, de Tommaso Luigi Francavilla, que diz que (1692, p. 59): "*La Descrizzione è vna chiara rapresentazione di alcuna cosa, cò gl'accidenti, e con le circonstanze*" ["A descrição é uma clara representação de alguma coisa, com os acidentes e com as circunstâncias"]

Se assumirmos que *substantia* seja a categoria aristotélica *ousía*, logo seria aquilo de que é constituída uma coisa, ou seja, o particular do todo, "aquilo do que é" (Arist. *Cat.* 2a.11-34). Em base nisso, parece lícito dizer que, por exemplo, a narração de uma batalha, ou

---

[62] Os comentários de Remígio foram muito circulados e copiados entre os séculos X e XII, além de se encontrarem manuscritos que datam os séculos XV e XVI; muito citado no *De laboribus Herculis* de Coluccio Salutati (1332-1406), posteriormente chegou a receber diversas edições quinhentistas. Cf. CAPELA (2006), p. 848.

[63] Cf. p. 31.

melhor, uma *proeli narratio* (ou *diḗgēma makhías*)[64] seria a exposição do conjunto de atos que constituem em um campo de batalha, como o movimento das tropas, as manobras das frotas marinhas, e até a gesta de um único indivíduo em batalha; por outro lado, uma *proeli descriptio* (ou *ékphrasis makhías*) seria a exposição da aparência física dos soldados e suas indumentárias e armas, a disposição e o elenco das tropas, a parte externa dos navios e sua catalogação, etc., como ocorre em quase todo o Canto II da *Ilíada*. Em suma, seria a exploração dos elementos particularizados de cada um dos atos. Desta maneira, uma *narratio* poderá ser composta de *descriptiones*, mas não exclusivamente, já que não são a mesma coisa (LLULL I CASES, 1558, p. 206)[65].

Tal conclusão, no entanto, é discordante da opinião de Alessandro Stavru que, resgatando um dos qualificadores da *ékphrasis* visto no capítulo anterior, diz:

> L'espressione utilizzata da questi retori, *logos perigematikos*, permette di cogliere un aspetto fondamentale dell'*ekphrasis*. Essa è un «discorso in movimento», dunque non la puntuale "fotografia" di un oggetto nella sua immobile staticità, bensì un *processo*, uma *narrazione* costituita di tutti i "momenti" di cui tale oggetto "si compone": gli antefatti che ne determinano l'esistenza, il suo rapporto con il mondo circostante, financo le conseguenze più remote del suo esistere.
> (STAVRU, 2017, pp. 20-1)

> A expressão utilizada por estes retores, *lógos periēgēmatikós*, permite apanhar um aspecto fundamental da *ékphrasis*. Ela é um "discurso em movimento", logo não é a pontual "fotografia" de um objeto na sua imobilidade, mas sim um *processo*, uma *narração* constituída por todos os "momentos" com os quais tal objeto "se compõe: os fatos anteriores que determinam a sua existência, a sua relação com o mundo circundante, e até mesmo as consequências mais remotas de sua existência.

Ora, o autor italiano, sendo um helenista, não estuda a *ékphrasis*, ou a *descrizione*, conforme o entendimento dos séculos XV, XVI e XVII (e nem visa a fazê-lo). Contemporaneamente há de fato uma tentativa, dentre o campo dos estudos clássicos, de compreender a *ékphrasis* não somente como uma mera descrição[66], mas algo além, como uma espécie de narração (*diḗgēma*), que envolveria ação, como o próprio adjetivo *periēgēmatikós* sugeriria, e não uma parte da *diḗgesis* para adorná-la e amplificá-la. No entanto, *periēgēmatikós*, adjetivo que será melhor exposto em outro momento, se refere muito mais ao modo de representação das coisas do que a disposição em que são descritas ou a natureza cinética em que são expostas.

---

[64] As expressões, tanto em latim como em grego, não aparecem em texto algum, sendo empregadas para mera exemplificação, por via de comparação com as expressões *proeli descriptio* e *diḗgēma makhías*, estas de fato presentes.

[65] "Sed digrediendi locus non fuerit idoneus, nisi ad eundem apparatus modum possis commodè reuerti, hic autem erit, in exempla, descriptiones personarum, locorum, temporum: in similitudines & comparationes rerum aliarum, et si opus fuerit, in historiam." LLULL I CASES (1558), p. 206.

[66] Cf. WEBB (2009), pp. 61-72; KOOPMAN (2018), pp. 5-14

Descriptio é um percurso (*parcours*), como a define Sandrine Dubel (1997). Em outras palavras, o movimento está na ordem da descrição, no olho imaginário que percorre os espaços e observa o objetos estáticos, não no suposto movimento dos objetos. A dama conserveira de Botelho de Oliveira, por exemplo, não é narrada atuando, fabricando e comercializando seus doces, mas descrita na mesura em que suas partes corporais, mesmo que seja por meio de metáforas, vão sendo expostas; ou mesmo um evento, como se verá. Em termo anacrônico, as descrições são fotogramas; tautócrono aos Quinhentos e Seiscentos, são pinturas.

De todo modo, "substância" e "acidente" são vocábulos que, além de serem pertencentes ao campo da retórica, são encontrados também a dialética, expostos e definidos ao longo do conjunto de textos reunidos sob o título de *Órganon*. Segundo o que consta nos *Tópicos* aristotélicos, o que a uma coisa lhe é próprio (em grego, *ídion*; em latim, *proprium*) é tudo aquilo que, mesmo não definindo a substância, expõe as faculdades e as qualidades restritas a esta coisa (cf. Arist. *Top*., 102a.18-31); já o acidente (em grego, *symbebēkós*) é o que não é nem definição, nem propriedade, e mesmo assim pertence à coisa, e o exemplo dado é dizer que um homem está sentado ou em pé, o que pode pertencer ou não ao homem, não afetando a substância (cf. id., 102b.3-26).

A demonstração destes preceitos em composições descritivas é feita por Llull i Cases, tomando como exemplo uma descrição virgiliana (Virg. *Aen*. I, 159-69):

> **Res & partes**. Est in secessu longo locus: insula portum
> Efficit obiectu laterum: **Propria**. quibus omnia ab alto
> Frangitur, inque; sinus scindit sese unda reductos.
> **Partes**. Hinc atque; hinc uastae rupes, geminique; minantur
> In coelum scopuli: quorum sub uertice late
> Aequora tuta silent. tum syluis scena coruscis
> Desuper, horrentique; atrum nemus immenet umbra.
> Intus aquae dulces, uiuoque; sedilia saxo.
> **Propria**. Nympharum domus hic fessas non uincula naues
> Vlla tenent, unco non alligat anchora morsu.
> (LLULL I CASES, 1551, p. 7).

> **Coisa e partes**. Num golfo ali secreto, com seus braços / Faz porto ilha fronteira: **Próprios**. onde a mareta / Quebra e se escoa em sinuosas rugas. / **Partes**: Penedia redondo, ao céu minazes / Há dous picos irmãos, a cujo abrigo / Dorme difuso o mar; de coruscantes / Selvas prolonga-se eminente cena, / […] / No topo, gruta em pêndulos cachopos / Com doce fonte, em viva rocha brancos / **Próprios**. Para as ninfas: aqui não prende amarra / Nem mordaz ferro adunco as lassas quilhas[67].

[67] Tradução de Odorico Mendes (VIRGÍLIO, 2008, p. 29). Os versos da tradução do poeta maranhense que correspondem aos de Virgílio são de 175 a 186, constando um verso a mais, o 182, que aqui não expusemos por ser a tradução de um verso que não consta na citação de Llull i Cases. Apesar disso, e do fato de esta ser uma tradução considerada de fatigante leitura devido à sua extrema concisão, optamos por usá-la pois, ao

Ao que se pode extrair desta exposição, o que Llull i Cases chama de *propria* não parecem ser o que de fato é *proprium*, mas sim *accidentia*, enquanto que *partes*, pelo que se demonstra na aplicação dos termos no trecho virgiliano, se aproxima mais ao que para a dialética é o *proprium*. Diz-se isso também devido à oração *per partes et accidentia propria*, em que o adjetivo *proprius*, embora possa qualificar tanto *pars* como *accidens*, parece estar inclinado ao último elemento. Llull i Cases, contudo, desfaz a confusão em outra obra, muito mais extensa que a de 1551, a *De Oratione libri septem*, de 1558. Aqui, mais pormenorizado e claro, deixa evidente que o que chama de *propria* presente na descrição da *Eneida* é de fato *accidentia* (LLULL I CASES, 1558, p. 216). Logo não se pode confundir o adjetivo *proprius* que qualifica os *accidentia* com a categoria *proprium*. Já em Alfonso de Torres não há a ambiguidade, pois próprios são somente os acidentes

De acordo com as *Categorias*, primeiro livro do *Órganon*, há duas substâncias: uma primária e outra secundária, esta sendo espécie da primeira. A primária é a que designa a coisa principal e genérica, logo é "homem", "cavalo" etc; já a secundária é a que individualiza a primeira, logo designa "um certo homem", "um certo cavalo", e assim por diante (Arist. *Cat*., 2a.11-19). Dos versos virgilianos, o que Llull i Cases chama de "coisa", ou "matéria", só pode ser substância secundária, que no caso é o porto específico de Cartago; é apresentada pelo verbo *est*, logo é substância. Um poema que se assemelha, neste aspecto, ao recorte oferecido da *Eneida* é a própria silva "A' Ilha de Maré", cuja ilha descrita é apresentada por Manuel Botelho de Oliveira desse modo:

> Ias em obliqua fòrma, & prolongada
> A terra de Marè toda cercada
> De Neptuno, que tento o amor constante,
> Lhe dà muytos abraços por amante,
> E botandolhe os braços dentro della
> A pretende gozar, por ser muy bella.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 127)

"Jaz" (como será melhor exposto no Capítulo VII) é um verbo próprio de indicação da posição em que se encontra o lugar a ser citado ou descrito; logo, pode significar "está" ou "há", o mesmo que o verbo latino *est*. O verbo apresenta a *res*, que é a própria substância, e que logo no segundo verso é nomeada ("A terra de Marè"), expondo, em um jogo de industria dialética, tanto a substância apresentada, como a sua parte ("de Marè toda cercada")[68]; não é

---

menos dentre as de língua portuguesa, é a que mais mantém a unidade do verso latino.

[68] Tal construção, na qual um único elemento possui duas funções sintáticas ao mesmo tempo, se chama *apò*

acidente, mas propriedade, dado que a sua situação é permanente, mesmo que toda e qualquer ilha seja rodeada por "maré", que aqui serve como uma metonímia para mar, tal qual "Maré de Netuno", juntando-se ao terceiro verso. As suas partes, se manifestam entre os versos de 4 a 6, pois explica, etiologicamente, seu formato. Aliás, é de propriedades (ou partes próprias) quase todo o poema, sobretudo na exposição de seus produtos, sejam os provenientes do mar que a circunda, como crustáceos, peixes e moluscos, sejam os da sua terra, como as frutas e as raízes. Nos primeiros versos da silva de Manuel Botelho, não parece haver a exposição dos acidentes da substância.

Entendendo *accidens* como estado não definidor da coisa e, além disso, como diferente do que vem a ser *pars*, parece-nos que a seguinte descrição, constante na comédia em castelhano "*Hay amigo para amigo*", poderia ser uma apta exemplificação:

> El cabello se esparcia
> Con desaliño dorado
> Por el cuello matizado
> De las luzes, que offrecia:
> Pero entonces parecia
> (Viendo el cabello sutil
> Sobre el cuello en rayos mil)
> Que muestra en bello thesoro
> A' jurisdiciones de oro
> Obediencias de marfil.
> (id., p. 242).

Neste caso, o *accidens* é o fato de D. Eleonor, a *puella* descrita, estar deitada no prado, e a exposição de seus cabelos ("*se esparcia* / *con desaliño dorado* / *por el cuello matizado*") está acomodada à sua posição (deitada) e determinando seu formato momentâneo, não expondo as suas características físicas próprias. Retornaremos aos dois trechos aqui trazidos, tanto da descrição da Ilha de Maré como o passo do descante cômico composto em castelhano, quando forem tratados de acordo com a espécie a que cada um pertence, já que tais preceitos dialéticos vêm a ser, fundamentalmente, uma ferramenta da análise da construção de um poema descritivo, ao menos nas descrições de lugares e pessoas.

Adotando Llull i Cases e Alfonso de Torres permite-se diferenciar a *narratio* da *descriptio*. Por outro lado, os termos usados por ambos para fazer tal distinção são os mesmos utilizados por Thomas Sébillet, para definir o termo francês *description* em contraposição a outro, que é *définition*. No entanto o entendimento é outro. Diz, em seu *Art Poetique*

---

koinoû, isto é, "em comum", preceituada pelo gramático Jorge Querobosco. Cf. *Rhetores graeci* (1835), p. 819.

François:

> Definition & description retiénent les noms Latins, & outre les noms la forme. Car la definition Françoise exprime la sustãce de la chose definie, & le naturel fond d'elle. Et la description peint & colore seulement la chose descrite par ses proprietes & qualitez accidentaires, ne plus ne moins que'n Latin.
> (SÉBILLET, 1548, p. 66a).

> Definição e descrição mantêm os nomes latins, além dos nomes a forma. Pois a definição francesa exprime a substância da coisa definida, e o fundo natural dela. E a descrição pinta e colore somente a coisa descrita pelas suas propriedades e qualidades acidentais, não mais nem menos que em latim.

Para o tratadista francês, apesar de concordar com os ibéricos no que diz respeito à *description* ser exposição das propriedades e dos acidentes de uma coisa, atribui à *définition* a exposição da sua substância. Destarte, adotados os autores ibéricos, e reconhecendo a definição de *description* por Sébillet, introduz-se um novo vocábulo com o qual *descriptio* também se confunde: a *definitio*.

Cogitamos acima *substantia* ser "aquilo do que é". Poderemos inclusive cogitar ser "aquilo que é", logo a essência. Ainda segundo Aristóteles (*Top*., 101b.39), o que revela ser a substância é o chamado *horismós*, produzindo a essência dela. Ora, *definitio* é vocábulo empregado como correspondente do grego *horismós*. Veja-se a definição de *definitio* dada por Quintiliano (e que do mesmo modo foi entendida por Lorenzo Valla no século XV[69]) (Quint. *Inst*. *Or*., 7.3.2-3): "*Finitio igitur est rei propositae propria et dilucida et breueter comprensa uerbis enuntiatio. Constat maxime, sicut est dictum, genere, specie, differentibus, propriis*" ["Portanto a definição é uma enunciação própria, clara e de breve compreensão nas palavras da coisa exposta. Consta acima de tudo, como é dito, de gênero, espécie, diferenças e propriedades"].

Como já foi dito no Capítulo I deste trabalho, dentre os vários vocábulos gregos que passaram ao latim como *descriptio* está *hypographḗ*[70]. Em Santo Isidoro de Sevilha, dentre as espécies de definição (*Etym*., II, 29, 5): *Quarta species definitionis est, quae Graece* ὑπογραφική, *Latine a Tullio descriptio nominatur*. [Há a quarta espécie de definição, que em grego é *hypographikḗ*, em latim é chamada por Túlio de descrição]. O vocábulo grego do qual deriva o adjetivo *hypographikós* é *hypographḗ*, como consta na *Isagoge* de Porfírio (I. 5-12), e pode ser traduzido para o português como "contorno" (em latim, *adumbratio*,

[69] Cf. VALLA (1982), p. 400; MACK (1993), p. 41.
[70] Tal qual também está para Theodorus Marcilius. Cf. pp. 28-9

“sombramento”, “bosquejo”[71]); seria a definição que se faz por meio justamente de descrição, ou ainda a descrição pela qual se produz definição. Esta espécie de definição é resgatada por Jorge Trebizonda, nos *Rhetoricorum libri V* (1523, p.159): “*Constituuntur etiam diffinitiones ex accidentibus solum & genere, ut si coruum diceres auem nigram, aut hominem animal bipes, quam diffinitionem* [sic] *descriptionem communiter appellant.*” [“E há ainda as definições que são constituídas somente de acidentes e gêneros, como se dissesses que o corvo é uma ave negra, ou o homem é animal bípede, de modo que comumente chamam definição de descrição”][72].

Mas talvez seja Mario Vitorino (ou Victorinus Afer), gramático e filósofo neoplatônico do século IV, que tenha dado a melhor distinção entre *definitio* e *descriptio*, devido sobretudo ao uso do contraste que faz. Consta em sua *Expositio in Primum Rhetoricon Ciceronis* (1599, p. 108):

> Definitio talis est: homo est animal rationale, bipes, risus capax. Descriptio vero talis est: homo est qui erectum verticem rotundo capitis attollit, cuius sunt sub collo humeri brachiáque demissa, & caetera in hunc modum […] breuiter describenda. (VITORINO, 1599, p. 108).
>
> *Definitio* é assim: “homem é animal racional, bípede, capaz do riso”. *Descriptio*, porém, é assim: “homem é aquele que ergue o topo ereto até o globo da cabeça, de cujo pescoço estão pendidos os ombros e braços e demais [partes] que se devem descrever brevemente desse modo”.

Ora, não cabendo aqui a discussão do significado exato do vocábulo, ao menos se percebe que a definição de *descriptio* dada por Remígio de Auxerre, Llull i Cases, e Torres coincidem com a definição de *definitio* dada por Trebizonda. O que se pode dizer é que, segundo alguns, a *descriptio* trabalhada até agora, isto é, a que tem a mesma definição de *ékphrasis*, é o mesmo que a *descriptio* enquanto versão de *hypographḗ*, como justamente a define Llull i Cases (1558, p. 216): “*Descriptio ergo quam Graeci quidam* ὑπογραφήν, *alius* ἔκφρασιν *nominant*” [*Descriptio*, portanto, de certo modo alguns gregos a chamam de *hypographḗ*, outros de *ékphrasis*]. Além disso, pode-se dizer ainda que, ao menos no período de estudo, houve certo empenho em normatizar a diferença entre o que seria “descrição” e o que seria “definição”, já que as suas definições se confundem. O próprio Rudolph Agricola, em uma de suas maiores obras, *De Inventione Dialectica*, as difere desta forma (AGRICOLA,

---

[71] Aqui, “bosquejo” ou “esboço” inclusive na acepção de desenho, como ocorre em Vitrúvio ao falar da *scaenographia*, pois esta é uma *adumbratio* de um frontispício projetado (Vitr., *De Arch.* 1, 2).

[72] Nos *Prolegomena Philosophiae*, nos quais interpreta Aristóteles e sobretudo Porfírio, Davi Invencível (século VI) traduz para o armênio *horismós* e *hypographḗ* respectivamente como *sahman* (սահման), literalmente “fronteira”, e *storagrut'iwn* (ստորագրութիւն), e os diferencia dizendo que o primeiro expressa a essência da coisa, e o segunda somente os seus acidentes (cf. TOPCHYAN, 2010 p. 79, n. 128).

1539, p. 60): "*Descriptio enim, quae poetis crebro, nõnunquam oratoribus in vsu est, ea verbosius rem exprimit, nec in id adhibetur, vt quid sit res indices: sed qualis sit, velut inspiciendam ante oculos ponat*" ["Pois a descrição, aquela que é usada frequentemente pelos poetas e, às vezes, pelos oradores, exprime com muitas palavras a coisa, e não é aplicada para indicar o que seja a coisa, nem do que seja a sua constituição, mas para que se coloque diante dos olhos como se estivesse sendo inspecionada"]. Para o autor frísio, a *descriptio* não trata da explicação de uma coisa, mas é uma expressão de sua aparência. Tal diverge do que, posteriormente, Llull i Cases e Alfonso de Torres definem, já que estão mais afinados a autores como Remígio de Auxerre[73].

Outros mais também as diferenciam, sobretudo já no século XVII. Vossius, por exemplo, no *Commentariorum Rhetoricorum Liber V*, de 1630, diz que, segundo Aristóteles (p. 369): "*Descriptio rei accidentia exponit. Definitio est* λόγου ἡ οὐσίας *h. e.* [*hoc est*] *oratio explicans essentiam rei*." ["Descrição expõe os acidentes da coisa. Definição é *lógou hē ousías*, isto é, discurso que explica a essência da coisa."].

Tratando da *definitio* diz o seguinte Federigo Meninni, em seu *Il Ritratto del Sonetto e della Canzone*, ainda no século XVII, considerando-a uma figura:

> La Diffinizione è figura detta in Greco *Orismon*, alla qualle da' Logici è attribuito lo spiegar breuemente l'essenza della cosa […], ma da' Retori non è presa così rigorosamente, & intendono per diffinizione qualsiuoglia parlare, che spieghi in qualche modo la natura delle cose. Talora si fa col genere, e con la differenza, altre volte col genere, e con la proprietà, e questa chiamasi più tosto Descrizione.
> (MENINNI, 1678, p. 155).

> A Definição é figura chamada em Greco *Órismon*, à qual é atribuído, pelos Lógicos, o explicar brevemente a essência da coisa […], mas pelos Retores não é levada tão rigorosamente, e entendem por definição qualquer coisa que se queira dizer, que explique de algum modo a natureza das coisas. Às vezes se faz com o gênero e com a diferença, outras vezes com o gênero e com a propriedade, e esta é chamada mais propriamente de Descrição.

Em poesia, para Meninni, a "definição" se manifesta em poemas como o soneto de título "*Quid est homo?*", de Giovanni Leone Sempronio, cujo primeiro verso é "*Oh Dio, che cosa è il Huom? L'huomo è pittura*". Exemplos portugueses que podemos dar é o soneto de Antônio Barbosa Bacelar "A um Peito Cruel", que se inicia: "O Bem passado o que é? é mal presente" (*Fenix Renascida*, II, p. 104), ou um outro soneto, por um anônimo, chamado justamente de "Definição de Amor", começando por "É um nada amor, que pode tudo;" (id., IV, p. 403).

[73] Para um melhor estudo sobre a *definitio* em Rudolph Agricola, cf. MACK, (1993), pp. 150-6, trecho no qual o *professor* britânico explora e analisa as definições do vocábulo à luz das doutrinas dos *Topica* de Cícero e dos comentários a esta por Boécio.

Apesar de tudo, pode ainda ocorrer o inverso, isto é, chamar "descrição" por "definição", como na maior parte das vezes em que há explicações de conceitos personificados. Daremos o exemplo de Francisco Leitão Ferreira (1667-1735). Em sua maior obra, *Nova Arte de Conceytos*, o autor diversas vezes propõe explicar alguns dos conceitos por meio do que chama de descrições, arranjadas em duas espécies: descrição de maneira metafórica, e descrição de maneira própria. Assim se tem, na "Licçam Segunda", primeira seção:

> **Descreve-se metaforicamente o Discurso.**
>
> He o discurso humano o luzeyro mayor do pequeno mundo. Tem o mundo material, como templo da natureza, ao Sol por alampada mayor do dia; não he hyperbole dos Poetas, narração fim do historiador Sagrado: Luminares ni aim ut praesset diei. Tem o mundo racional, como basilica do Creador ao discurso por luzeyro maximo da Divindade […].
> (FERREIRA, 1718, p. 35).

Vê-se que o que está posto aí é a explicação (ou definição, se se quiser) do discurso. A segunda seção, chamada "Descreve-se propriamente o Discurso", há o mesmo procedimento, com a diferença de não trazer discurso metafórico. Sabe-se que uma das propriedades fundamentais da "definição" é o predicado. Logo, se se explica algo da seguinte forma: "o discurso humano é o maior luzeiro do pequeno mundo", logo o que há aí é muito mais uma "definição" do que uma "descrição". Nem seria *descriptio* enquanto espécie de *definitio*, ao menos não segundo o que foi visto, já que, para tal, deveriam ser trazidos à luz características acidentais daquilo que é definido. No entanto vê-se que neste caso, e em toda a obra de Francisco Leitão Ferreira, parece não haver uma preocupação clara de distinguir ambas.

Semelhante o faz um autor anterior, o libretista dálmata Cristoforo Ivanovitch (1620-1689) que, além de ter composto operas musicadas na Veneza seiscentista, produziu uma obra miscelânea chamada *Minerva al Tavolino*. Dentre as prosas do livro, há uma série "*di varie ingegnose Descrizioni*", entre as quais há tanto descrições seguindo rigorosamente as preceptivas do período, que é o caso da descrição da *Calamità* (IVANOVITCH, 1681, p. 101), como "descrições" muito mais próximas de *definitiones* retóricas, nas quais encontramos predicados que explicam um conceito com várias definições como a da *Gelosia*:

> Vscì dall'Inferno il Mostro della Gelosia ad infelicitare l'amorosa concordia de congiugati. Chi nomina Gelosia, nomina una ruota d'intestini rasoij, una mina di turbulenti deliquij, un uomito delle furie […]. […] La Gelosia è un Turbine, che sbuffa nel sereno tempeste. Vertigine, che dirupa nel piano, nemicissima di sè stessa […].
> (id., pp. 249-50)

> Saiu do Inferno o Monstro do Ciúme a fazer infelizes a amorosa concórdia dos cônjuges. Quem nomeia o Ciúme, nomeia uma roda de intestinos laminados, uma mina de turbulentos atordoamentos, um vômito das fúrias […]. […] O Ciúme é um vórtice que resfolga ao sereno tempestades. Vertigem que derruba ao chão, mui inimiga de si mesma […].

Observando os usos dos termos *definitio* e *descriptio*, principalmente entre o fim do século XVII e o início do XVIII, percebe-se que as contaminações entre si das definições de cada uma se mostram mais evidentes do que entre os termos *narratio* e *descriptio*, apontados no início deste capítulo pelas palavras de Grigera. Seguindo um preceptista deste período, Meninni, no trecho já citado, dá o testemunho de que de fato *diffinizione* e *descrizione* são mais rigorosamente distinguidas pelos tratadistas lógicos que pelos retóricos. Isto parece ter ocorrido por dois motivos: o primeiro deles é por constar dentre as espécies de *definitio* uma chamada *hypographikḗ*, interpretada por Cícero como justamente *descriptio*; o segundo, talvez consequente do primeiro, é que a partir de data incerta, mas cujo primeiro testemunho que chegou até nós está nos comentário de Remígio de Auxerre à obra de Marciano Capela (testemunho este transmitido de algum modo e codificado sobretudo por Llull i Cases e Afonso de Torres), a composição da *descriptio* se fez a partir de categorias, as mesmas usadas pela *definitio*, isto é, descreve-se e define-se por substância, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, posição (ou sítio, como ocorre em Emanuele Tesauro, em italiano, *sito*), posse, ação, e paixão (cf. Arist. *Cat*. 1b.25-2a.5)[74]. Isto está claramente exposto no tratado de Federigo Meninni que, usando um soneto descritivo de Petrarca (*Canz*. CXLV), subdivide e categoriza cada verso do poema, chamando este modo de *distributiuo*, "distributivo":

[74] Em grego as categoria nem sempre são nomeadas por substantivos, mas também por verbos, advérbios, adjetivos, e preposições. Em *Cat*., 1.25 aparecem desta maneira, respectivamente: *ousía* (substância), *posós* (quanto), *poiós* (de que tipo), *prós ti* (em relação a quem), *poû* (onde), *poté* (quando), *keîsthai* (jazer), *ékhein* (ter), *poieîn* (fazer) e *páskhein* (sofrer). Francisco Leitão Ferreira as chama, na sequência em que as dispusemos, de substância, quantidade, qualidade, relação, onde, tempo e duração, situação, hábito, ação, e paixão (FERREIRA, 1718, pp. 295-8).

Luogo.	Pommi, ou' il Sol occide i fiori, e l'herba,
	O doue vince lui il ghiaccio, e la neue.
	Põmi, oue'l carro suo tẽpretato, e leue,
	Et ou' e chi cel rende, o chi cel serba.
Hauere.	Pommi in humil fortuna, od in superba,
Luogo.	Al dolce aere sereno, al fosco, et greve;
Tempo.	Pommi a la notte, al di lungo, & al breue,
	A la matura etate, od a l'acerba.
Luogo.	Pommi in Cielo, od in Terra, od in abisso
Sito.	In alto poggio, in valle ima, e palustre.
Tempo.	Libro spirto, od a' suoi membri affisso.
Hauere.	Põmi con fama oscura, o cõ illustre,
	Sarò qual fui, viurò com'io son visso
Passione	. Continuando il mio sospir trilustre.
	(MENINNI, 1678, p. 198).

Lugar.	Põe-me onde o Sol abate as flores e a erva,
	Ou onde vence ele o gelo, e a neve.
	Põe-me onde o carro temperado e leve,
	E onde se rende, ou se conserva.
Possuir.	Põe-me em humilde fortuna, ou em soberba,
Lugar.	No doce ar sereno, ao fosco, e grave;
Tempo.	Põe-me na noite, ao dia longo, e ao breve,
	Na madura idade, ou na amarga.
Lugar.	Põe-me no Céu, ou na Terra, ou no abismo
Posição.	Em alto monte, em baixo vale, ou lodoso.
Tempo[75].	Livre espírito, ou fixo nos seus membros.
Possuir	Põe-me com fama obscura, ou com ilustre,
	Serei o que fui, viverei como eu vivi
Paixão.	Continuando o meu suspiro de três lustros.

É deste entendimento que Llull i Cases extrai, anterior aos seiscentistas Tesauro e a Meninni, no seu entendimento, a definitiva diferença entre *definitio* e *descriptio*: uma *descriptio* se retira a partir do ajuntamento de muitas categorias, enquanto que a *definitio* a partir de uma só (LLULL I CASES, 1558, p. 24)[76].

Nos termos da interpretação do soneto de Petrarca dada supracitada, acreditamos que este soneto configure uma *pathopoeia*, isto é, criação ou representação de afetos. Não será trabalhada aqui como uma *descriptio*, já que muito raramente ocorre tal designação nas preceptivas retóricas quinhentistas e seiscentistas, ao passo que vemos a "descrição de paixões" com mais difusão entre as espécies de *descriptio* somente a partir do século XVIII. De todo modo, propomos o seguinte esquema dialético, usando como exemplo o Soneto X constante no "Primeyro Coro de Rimas Portuguesas em versos amorosos de Anarda":

[75] Não conseguimos compreender por que este verso se justificaria pela categoria de tempo.
[76] "Ex multis in unum collectis fit descriptio: ex una, definitio."

Ponderaçaõ do rosto, & olhos de Anarda.
SONETO X.

Substância.	Quando vejo de Anarda o rosto amado,
Relação.	Vejo ao Ceo, & ao jardim ser parecidos;
Lugar.	Porque no assombro do primor lusido
Relação.	Tem o Sol em seus olhos duplicado.
Lugar.	Nas face considero equivocado
Posse.	De açucenas, & rosas o vestido;
Paixão.	Porque se vè nas faces redusido
	Todo o Imperio de Flora venerado.
Lugar.	Nos olhos, & nas faces mais galharda
Ação.	Ao Ceo prefere quando inflamma os rayos,
	E prefere ao jardim, se as flores guarda:
	Em fim dando ao jardim, & ao Ceo desmayos,
Quantidade.	O Ceo ostenta hum Sol; dous soes Anarda,
	Hum Mayo o jardim logra; ella dous Mayos.

(OLIVEIRA, 1705, p. 6).

Como se verá, a este soneto atribuiremos a etiqueta de *prosopographia*, mais especificamente uma forma dela, em que vêm descritos os elementos particulares da uma *pulchra puella*, de uma bela dama. No primeiro verso está apresentada a substância a ser descrita, que no caso é o rosto de Anarda; em seguida, a relação que o agente da descrição estabelece metaforicamente entre o rosto e o céu e, contiguamente, entre os olhos e o sol presente no 4º verso, metáfora recorrente por toda a *Musica do Parnasso*, como por exemplo na décima castelhana "Ceo no rosto de Anarda considerado" (id., p. 172). Ainda 4º verso, os olhos, sendo sol do rosto (que é céu), e por serem dois, logo são dois sóis, não podendo ser por quantidade, porque "duplicado" supõe sempre uma relação, daí reforçando o espelhamento que é estabelecido entre o céu e o rosto de Anarda, repetido na décima castelhana acima citada; o que é diferente, contudo, do que ocorre no penúltimo verso, em que Anarda, sinédoque de seu próprio rosto, ostenta dois sóis, mas não duplicado, o mesmo ocorrendo no último verso.

Ivan Teixeira faz uma análise deste soneto também nos termos que usaremos ao longo desta dissertação:

> Em rigor, o poema desenvolve o assunto da beleza do rosto de Anarda, que emana das *faces* e dos *olhos*. Associando-se com o céu e com a terra, tais elementos transformam-se em fontes de luz e cores: assim como o céu tem sol, Anarda tem olhos; da mesma forma que o jardim tem flores, a face dela tem cores. Evidentemente, a novidade dessa sutileza consiste no contraposto do *perto* com o *distante*, do *alto* com o *baixo*, associados em *jardim* e *céu*, que permitem a sobreposição de *flores* e *faces*, *sol* e *olhos*.
> (in OLIVEIRA, 2005a, p. 43).

No caso das descrições produzidas de Manuel Botelho de Oliveira, veremos que as

categorias principais das quais o poeta lança mão são, sobretudo, as de quantidade ("Os olhos dois de Belisa", por exemplo, no romance "Pintura dos olhos de huma Dama"), qualidade (qualquer ocasião em que haja o emprego de adjetivos, quaisquer que sejam), relação, lugar, posse (todo o momento em que houver uso dos verbos "ter", "portar", "vestir", "carregar", etc.), e posição (como já exposto nesse capítulo, exemplificado com os primeiros versos da "A' Ilha de Maré" e na descrição presente na comédia "*Hay amigo para amigo*").

III. ESPÉCIES

Tentou-se distinguir *narratio* de *descriptio* no capítulo anterior, e se percebeu uma íntima relação entre *descriptio* e *definitio*, eventualmente não distintas. De todo o modo, há ainda de se investigar quais seriam os objetos descritíveis. Considerando gênero no sentido definitório aristotélico, havendo agrupamentos, por assim dizer, de objetos descritíveis, cada qual podendo formar espécies distinguíveis entre si, e a partir disso formar subespécies, e assim por diante, tentaremos nomear e ordenar cada espécie de *descriptio* como consta nas preceptivas sobretudo retóricas.

Philippe Hamon (1981, p. 3) expõe uma divisão, não em espécies, mas em "tipos", que é a que segue: cronografia (descrição de tempo), topografia (descrição de paisagens e lugares), prosopografia (descrição da aparência externa de uma personagem), etopeia (descrição moral de uma personagem), retrato (descrição física e moral de uma personagem), paralelo (combinação de duas descrições, por semelhança ou contraposição, de objetos ou personagens), e *tableau*[77] ou hipotipose (descrição vívida ou animada de ações, paixões e eventos físicos ou morais); expõe-nas considerando que haveria uma pacificação entre as preceptivas. Apesar disso, Jean-Michel Adam (1990, p. 169-70), quase uma década depois, expande esta lista acrescentando descrição de animais, de plantas e de coisas, apresentando suas fontes com o uso de dois esquemas para cada "tipo", desde Erasmo até o século XX, passando por Luís de Granada (1576), por Gérard Pelletier (1641), pelo enciclopedista Edme-François Malet (1754), e por Pierre Fontanier (1821), dentre outros. Ou seja, comparando e contrapondo diversas atestações, Adam, diferente de Hamon, dá testemunho de que os entendimentos, do século XVI ao XIX, não são coesos e pacificados. Hansen (2006b, p. 89) acrescenta ainda a descrição de pinturas, e nomeia de *pragmatografia* a descrição de coisas, dando-lhe o exemplo da descrição da tapeçaria no poema 64 de Catulo.

À parte a discussão acima, ao menos nos *progymnásmata* não há uma classificação de nomes de espécies ou tipos de *ékphrasis*, somente o elenco daquilo que pode ou deve ser matéria dela[78]. Todos os autores alicerçam a doutrina de que se podem descrever personagens

---

[77] Este termo francês, para designar o português "quadro", é usado para identificar um tipo (ou espécie) de descrição, por ter sido o título da tradução das *Eikónes* de Filóstrato por Blaise de Vigenère, em 1578 (ADAM, 1990, p. 167). Não será tratado aqui, no entanto, por ter aparecido como espécie de descrição somente em 1821 com Fontanier (id., p. 169), constando fora, portanto, do recorte de tempo aqui estudado.

[78] Em Aftônio, os objetos de *ékphrasis* são nomeados a partir do adjetivo *ekphrastéon* (ἐκφραστέον). Esta

(*prósōpa*), coisas ou ações (*prágmata*), lugares (*tópoi*) e tempos (*khrónos* ou *kairós*). Aftônio e Teão incluem no elenco animais, mas somente o primeiro inclui plantas. Outra diferença é que enquanto que para Aftônio *ékphrasis* de estado (*kairós*) é descrição das estações do ano, para Teão e Ps.-Hermôgenes a descrição da primavera e do verão seria a de tempo (*khrónos*), ao passo que para o último, descrição de *kairós* diz respeito a paz, guerra, tempestade, praga, terremotos etc.; por fim, Teão inclui *ékphrasis* de *trópos*[79], abandonado pelos autores posteriores.

Quanto aos paradigmas de cada objeto de *ékphrasis*, segue abaixo a tabela:

	Élio Teão	**Ps.-Hermógenes**	**Aftônio**
Coisas/Eventos (*prágmata*)	Paz, tempestade, fome, praga, terremoto.	Batalha naval ou terrestre.	Batalha naval ou terrestre[80].
Personagens (*prósōpa*)	Como a descrição de Tersítes (*Il*., II, v. 217) e Euríbates (*Od.*, XIX, v. 246).	Como a descrição de Tersites.	Como a descrição de Euríbates.
Lugares (*tópoi*)	Portos, praias, cidades, ilhas, deserto e coisas parecidas (*kaì tôn homoíōn*).	Portos, praias, cidades.	O formato do Quimério, o porto dos Tesprótidas (Th., I. 46).
Tempos (*khrónoi*)	Primavera, verão, festa e coisas afinas (*kaì tôn toioútōn*).	Primavera, verão, festa.	Ø
Ocasiões (*kairoí*)	Ø	Paz e guerra.	Primavera e o verão.
Animais (*áloga zôa*)	A íbis, os hipopótamos e os crocodilos (Hdt., II).	Ø	Ø[81]
Trópoi	Implementos, armas, como as de Aquiles (*Il*., XVIII, v. 478), e mecanismos de guerra, como em Tucídides (Th., IV. 100), e o modo com que são preparados.	Ø	Ø

Assim como fez em todos os *praeexercitamina*, Prisciano substitui vários exemplos de autores gregos por latinos. Na definição de *personarum descriptio* o exemplo dado é o da apresentação de Dido (Vir. *Aen*., I, vv. 415-6): "*virginis os habitumque gerens et virginis arma*

forma, terminada em -τέος, denota um adjetivo verbal; neste caso, indica-se mais "necessidade" do que "possibilidade".

79 Camerarius (TEÃO, 1541, p. 338) o traduz para o latino *modus*. Kennedy (2003, p. 46) o traduz por *object*; Patillon, (TEÃO, 1997, p.67), semelhante a Camerarius, por *maniére*. Para maior discussão sobre o sentido de *trópos* nesse contexto, cf. WEBB (2009), pp. 69-70.

80 "ὥσπερ ὁ συγγραφεύς", "como o historiador [Tucídides]".

81 Aftônio diz que pode haver *ékphrasis* de animais, só não apresenta exemplos.

/ *Spartanae*". Além disso, adiciona na *locorum descriptio*, além dos exemplos já presentes no texto grego, campos e montanhas (*campi et monti*). De resto, não há nenhuma modificação de conteúdo em relação ao texto de Ps.-Hermôgenes; traduz *khrónos* por *tempus*, e *kairós* por *status* (PRISCIANO, 1599, p. 300).

Já na sua tradução de Aftônio para o latim, Agricola[82] se manteve muito mais à letra do texto grego do que Prisciano. Por exemplo: aquele, diferente deste, não adapta o exemplo que Aftônio dá de *prósōpa* para um leitor do fim do século XV, mas mantem o original: "*Personae, ut Homerus in Odyssea as Eurybaten*". O elenco dos objetos, na edição de 1542, vem exposta da seguinte maneira:

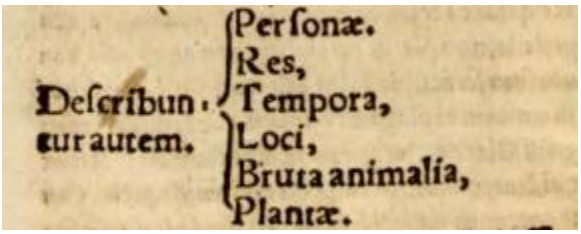

Deſcribun-
tur autem.
Perſonæ.
Res,
Tempora,
Loci,
Bruta animalia,
Plantæ.

Fig. 3: AFTÔNIO (1542) p. 184.

Uma década depois, publicada a mesma tradução por outro editor, apresenta-se o esquema dos exemplos desta forma:

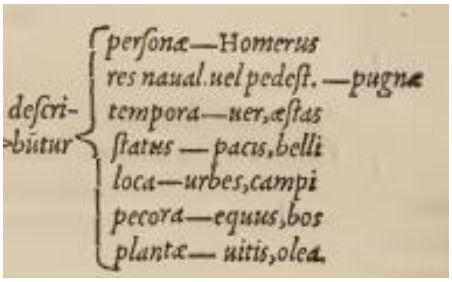

deſcri-
bũtur
perſonæ—Homerus
res naual. uel pedeſt. —pugnæ
tempora—uer, æſtas
ſtatus — pacis, belli
loca—urbes, campi
pecora—equus, bos
plantæ— uitis, olea.

Fig. 4: AFTÔNIO (1552), p. 23.

Há de se supor que tal esquema não tenha sido feito pelo tradutor, mas sim pelo editor Michel de Vascosan[83], já que há aí informações que não estão no texto de Aftônio nem na tradução de

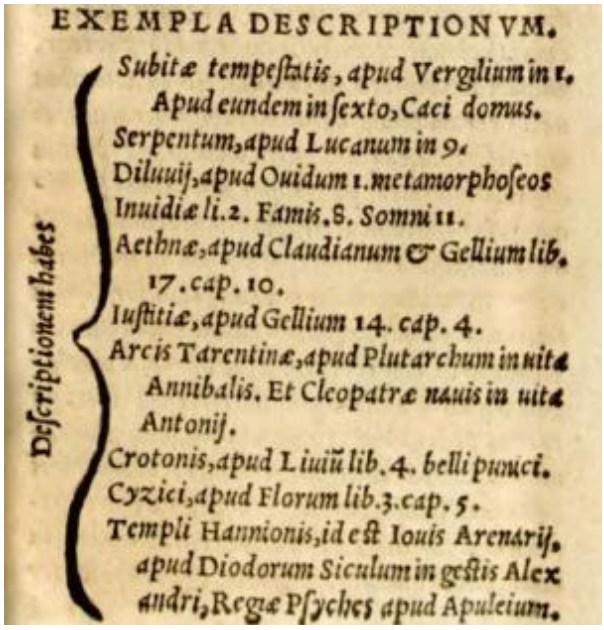
---

82 O abrupto salto cronológico se justifica por não haver, entre esses dois tempos, nenhum outro tratado de retórica que exponha em detalhes o elenco dos objetos ou exemplos de *ékphrasis*/*descriptio* ou de suas espécies, nem mesmo o *Ars Versificatoria* de Mateus de Vendôme, nem o *Poetria Nova* de Godofredo de Vinsauf.

83 Padrasto do já citado Fédéric Morel, é o mesmo editor que publicou em Paris obras de Cícero (*De Amicitia*, Ex Officina Michaëlis Vascosani: Lutetiae, 1540), Sêneca (*Lucii Annei Senecae Philosophi Clarissimi, Natvralium Quaestionum ad Lucilium libri septem, à Matheo Fortunato, Erasmo Roterodamo, & Lodoico Strebeo diligentissime recogniti*. Ex officina Michaëlis Vascosani: Parisiis, 1540) e Paolo Giovio

Agricola, e parece mais uma *collatio* que um "resumo esquemático" da obra. Como se vê na tabela desse *progýmnasma*, o sofista tardio não inclui *khrónos* (traduzido para o latim como *tempus*) nem no elenco, nem nos exemplos; o que no esquema da edição de Michel de Vascosan são exemplos de *tempora* (ou seja, *ver*, *aestas*, "primavera, verão), em Aftônio são de *kairoí*. *Kairós*, como se viu, é traduzido por *status*; faltando-lhe exemplos, o editor colige aqueles expostos por Prisciano. Substitui também os de *locus* por "campos e cidades", também dados por Prisciano, e inclui ainda os de animais e plantas pois, embora os tivesse elencado, Aftônio não apresentara os seus exemplos.

Nos comentários de Lorich à edição de 1542 há a inclusão de novos exemplos, não categorizados, apenas expostos da seguinte forma:


EXEMPLA DESCRIPTIONVM.

Descriptionem habes

Subitæ tempestatis, apud Vergilium in 1.
Apud eundem in sexto, Caci domus.
Serpentum, apud Lucanum in 9.
Diluuij, apud Ouidum 1. metamorphoseos
Inuidiæ li. 2. Famis. 8. Somni 11.
Aethnæ, apud Claudianum & Gellium lib. 17. cap. 10.
Iustitiæ, apud Gellium 14. cap. 4.
Arcis Tarentinæ, apud Plutarchum in uita Annibalis. Et Cleopatræ nauis in uita Antonij.
Crotonis, apud Liuiũ lib. 4. belli punici.
Cyzici, apud Florum lib. 3. cap. 5.
Templi Hammonis, id est Iouis Arenarij, apud Diodorum Siculum in gestis Alexandri, Regiæ Psyches apud Apuleium.

Fig. 5: AFTÔNIO (1542), p. 191a.

Alguns destes Lorich os toma do *De Rerum Copia* de Erasmo, sendo esta uma das fontes para os seus escólios a Aftônio. Dentre eles, Lorich retira de Erasmo: o dilúvio no livro I das *Metamorfoses* de Ovídio; a descrição da nau de Cleópatra na Vida de Marco Antônio, de Plutarco; as serpentes no livro IX da *Farsália*, de Lucano; a tempestade descrita por Virgílio no livro I da *Eneida*; também desta, a morada de Caco, no livro VI; e a erupção do Etna, à época atribuído a Claudiano. Destes, apenas os dois últimos não são, segundo Erasmo, *rei descriptio* ("descrição de coisa"), mas *loci descriptio* ("descrição de lugar").

Há ainda de se expor Orazio Toscanella (1520?-1580?). Em seus seus *Essercitii di*

(*Historiarum sui temporis tomus primus*, Michaëlis Vascosani: Parisiis, 1533).

Aftonio Sofista tirati in lingua italiana (1578), traduz a lista de coisas descrevíveis de Lorich da seguinte maneira (TOSCANELLA, 1578, 110): "*Cose che si discrivono: Persone. / Cose. / Tempi. / Luochi. / Animali brutti. / Piante.*" Além disso, tal qual Prisciano, adequa os exemplos para a língua do leitor-alvo para as três primeiras coisas, ou seja: para *persone*, dá o exemplo de descrição de Alcina, por Ariosto (*Orl. Fur*., VII, vv. 11-8); de *cose*, a da peste de Florença, no *Decameron* de Boccaccio (*Decam*. *Giorn*. I, *Intr*.); de *tempi*, um soneto de Petrarca em que se descreve a primavera (*Canz*., CCCX). De *luochi*, dá o mesmo exemplo já estabelecido do Canto I da *Eneida*; e de *animali brutti* e *piante*, confecciona os seus próprios em prosa (do leopardo e do carvalho), além de citar autoridades como Plínio Velho e Raffaello Maffei.

Tem-se finalmente, a partir deste momento, uma sistematização das espécies de *descriptio*, definidas de acordo com os objetos descritos, porém não devidamente nomeadas. É a partir de Erasmo que são encontradas da seguinte maneira: *rei descriptio* (ou *hypotyposis*), *personae descriptio* (ou *prosopographia*, ou *prosopopoeia*), *loci descriptio* (ou *topographia*/*topothesia*) e *temporis descriptio* (ou *chronographia*)[84].

Ao longo dos séculos XVI e XVII, autores ibéricos acabaram por adotar a nomenclatura de Lorich, a ele dada por Erasmo, que por sua vez a extraiu de Quintiliano. São autores como o já citado Alfonso de Torres, mas também Melchior de la Cerda, no seu *Apparatus latini sermonis per topographiam, chronographiam et prosopographiam* (1598), e Luís Cabrera de Córdoba, em *De historia, para entenderla y escribirla* (1611). Apesar de boa parte da obra de Erasmo ter figurado no *Index Librorum Prohibitorum*, sendo assim banida da Europa contra-reformista (que é aqui o caso), o *De Copia Rerum* não sofreu proibição de circular em latim, salvo algumas passagens que foram censuradas, ao menos até o século XVII[85]. De qualquer modo, mesmo que a sua circulação tenha vicejado mais livremente na Holanda e na Europa reformada[86] durante os Seiscentos, é inegável que tenha tido grande

---

[84] Decidiu-se usar aqui usar a grafia latina destes termos (com a exceção de *hypotýpōsis* pois, apesar de serem derivados do grego, não se encontram em nenhum texto nesta língua ou, se aparecem grafados no alfabeto helênico, o são somente em textos de autores latinos. Portanto, o que seria, por exemplo, *khronographía*, permanecerá aqui como *chronographia*, e assim por diante. *Prosōpopoiía*, embora figure em tratados gregos, também se manterá como *prosopopeia* pelo bem da uniformidade, salvo em momentos em que diferenciarmos o termo exposto nas preceptivas gregas ao presente nas latinas.

[85] Cf. *Indices Librorvm Prohibitorvm et Expvrgandorvm Novissimi, Hispanicvs et Romanvs*, Anno M.DC.LXVII [1667], p. 257. É o mesmo que ocorre com algumas das traduções e comentários aos *progymnásmata* de Aftônio trazidos para este presente trabalho: são de autores cujas obras foram censuradas sob a acusação de heresia, salvo algumas permitidas, ora com exclusões de trechos específicos, como ocorre com Heinsius (id., p. 250-2) e Lorich (id., p. 865), ora sem exclusões, como há para Camerarius (id., p. 551-3).

[86] Percebe-se que, dentre a escassez de edições seiscentistas do *De Rerum Copia*, as poucas ocorrem sobretudo nos Países Baixos, na Francônia, na Silésia e na Inglaterra. É o exemplo das editadas em Amsterdam, por Johannes Janssonius (1632, 1645, 1655, 1662); em Frankfurt, por Georg Müller (1658); em Breslau (atual

fortuna na Península Ibérica, direta ou indiretamente[87], no século anterior, mesmo. Diz-se isso pelas citações da obra de Erasmo, mesmo que não referidas, nas definições e nos vocábulos expostos, por exemplo, na obra de Alfonso de Torres, que de fato não sofreu proibições pela contra-reforma.

Há outros, no entanto, que, mesmo mantendo a nomenclatura dada por Erasmo para descrição de lugares, tempos e pessoas, adicionam à *descriptio* outras mais. É o caso de Sosenbrotus. Como já visto, o autor trata da mesma figura não se utilizando do vocábulo *descriptio*, como Alfonso de Torres ou as traduções latinas dos *progymnásmata*, nem do termo *enárgeia* (ou *enérgeia*), tal qual Erasmo, mas sim *hypotýpōsis*, sendo a própria substância e não espécie, como faz o autor do *De copia*. Enquanto *rei descriptio* é chamada de *hypotýpōsis* em quase todas as fontes quinhentistas, Sosenbrotus a chama de *pragmatographia*. Além disso, não trata da *prosopopoeia* como nome alternativo à *prosopographia*, mas como uma espécie distinta mas próxima a esta; e não expõe a *topothesia* enquanto subespécie da *topographia*, mas como uma espécie à parte, como no caso anterior. Tem-se, em suma, que as espécies de *hypotýpōsis* são (SUSENBROTUS, 1541, p. 52a): "[…] *Prosopographia, Prosopopoeia, Pragmatographia, Topographia, Topothesia, & Chronographia*".

Finalizando esta matéria, permite-se que haja descrições que não constituam uma só espécie, ou seja, que sejam descrições mistas. Assim consta nos *progymnásmata*, bem como está passado para as preceptivas retóricas quinhentistas e seiscentistas. Segundo Aftônio (XII. 2), há a *ékphrasis* simples (*haplê*) e a emparelhada (*synezeugménē*), e, desta última, o exemplo dado é a descrição da batalha noturna na Sicília, por Tucídides (VII. 43-4), pois é, ao mesmo tempo, uma *ékphrasis* de coisa ou evento (a batalha) e de tempo (noite)[88]. Da mesma forma Torres expõe que (1569, pp. 126a-b): "*Harum descriptionum omnium aliae sunt simplices, vt quae pedestres, vel nauales explicant pugnas: aliae compositae, vt quae res pariter temporaque coniungunt*" ["Destas todas descrições, umas são simples, como as que explicam as batalhas pedestres ou navais; outras são compostas, como as que conjugam igualmente as coisas e os tempos"]; o exemplo dado é o relato dado por Frontino (c. 40 - 103), em seus *Strategemata* (Fron. *Strat*. 2, 1, 12), sobre o combate entre Pompeu e Mitrídates. Em vulgar, Orazio Toscanella (1578, p. 114) exemplifica genericamente dizendo "*come spesse*

Wrocław, Polônia), por Kaspar Müller (1658); e em Londres, por John Wright (1670). Para uma lista completa, cf. GREEN & MURPHY (2006), p. 188.

87 Diretamente, cf. MARTÍ (1972), pp. 62-3; indiretamente, cf. GRIGERA (1994), p. 68, n. 203.

88 Teão a qualifica de "mista" (*miktḗ*), dá o exemplo mais uma vez de Tucídides, mas da descrição da *nyktomakhía* (batalha noturna) em Filisto (Th., II. 2-5). Para uma análise das *nyktomakhíai* sob a luz da doutrina da *ékphrasis miktḗ*, mais especificamente no caso da *Tomada de Ílion* de Trifiodoro cf. CAVERO (2007).

uolte fà T. Liuio; & altri storici fanno".

Toscanella ainda diz que as descrições compostas são "*quando si descriue le cose congiunte co i tempi*", excluindo, portanto, outras combinações de espécies. De fato, a maior parte da tratadística não dá vênia a outras variações[89], embora, diferentemente de Toscanella, não digam nada a respeito da exclusividade da combinação *temporis/rei descriptio*. Destarte, observando composições poéticas coetâneas, percebe-se que existem descrições de difícil acomodação. Um exemplo a ser dado são as diversas descrições de jardins, que, sendo *topographiae*, podem ser combinadas à *chronographia* para o bem da amplificação, além de conterem, evidentemente, descrições de plantas, eventualmente de animais, e frequentemente de estátuas (que são, como se verá, *personarum descriptiones*), como é o caso do jardim de Circe, constante entre as estrofes 70 e 90 do Canto I da *Ulisseia, ou Lisboa Edificada* (1636), de Gabriel Pereira de Castro. Outro exemplo está na descrição da Aurora que consta no prólogo da fábula pastoril *Filarmindo,* de 1608, do poeta italiano Ridolfo Campeggi (1565-1624). Aqui há uma *prosopopoeia* (dá-se voz humana à Aurora), *prosopographia* (a Aurora se descreve em primeira pessoa como um corpo feminino, seguindo o eixo horizontal como preceituado desde Teão, norma que será estudada Capítulo VI) e, naturalmente, uma *chronographia* (CAMPEGGI, 1608, pp. 9-13). Expediente similar se encontra em Ausônio, no epigrama dialogado sobre a estátua de Lisipo, descrição que imita de Posidipo, embora não se possa afirmar com muita certeza que Campeggi tenha imitado, neste caso, o poeta de Bordeaux.

Especificada cada uma das divisões da *descriptio* de acordo com o objeto descrito, que são *topographia* (*loci* ou *locorum descriptio*), *chronographia* (*tempi* ou *temporum descriptio*), *hypotýpōsis* (*rei* ou *reorum descriptio*), e *prosopographia* (*personae* ou *personarum descriptio*), nos próximos quatro capítulos (cada qual para uma espécie) se dará espaço à análise dos poemas de Manuel Botelho de Oliveira, bem como a análise das eventuais subespécies encontradas na obras *Musica do Parnasso*.

[89] Ao que pudemos recavar, Susenbrotus é o único que admite uma *descriptio absoluta*, que viria a ser a descrição que conseguisse reunir todas as espécies (1541, p. 53b): "Absoluta Hypotypôsis est, quae ex speciebus illius iam dictis omnibus cõstar. Qualis est Horatij satyra 3. lib. 2. In ea Hora. primo locu~ exquiliariũ describit. Deinde tẽpus. Tũ Priapi ac Maleficarũ personas. Postremo & sacrificiũ et fugã crepitu territarũ mire exprimit."

IV. PINTURA DE TEMPOS

Um dos exemplos poéticos mais célebres de representação da primavera está nas *Soledades* de Gôngora. Segundo Joseph Pellicer (1620, p. 364) em suas eruditíssimas *Lecciones Solenes*, o poeta, ao versejar na sua *Soledad I* "*Era del año la estacion florida* / *En que el mentido robador de Europa* / (*Media luna las armas de su frente,* / *Y el sol todos los rayos de su pelo)* / *Luziente honor del cielo*/ *En campos de zafiro pace estrellas*" (vv. 38-43), imita os versos d'*Os Lusíadas* de Camões "Era no tempo alegre, quando entraua / No roubador de Europa a luz febea, / Quãdo hũ, & o outro corno lhe aquẽtaua" (Canto II, est. 72)[90]. Ao longo do século XVII, estes versos camonianos se tornaram um lugar-comum para que se iniciassem representações da primavera. Além de Gôngora, podemos ainda citar a epopeia de Antônio de Sousa de Macedo *Ulyssipo* (1640) que, nas estrofes IV e V do Canto III, antecedendo a descrição dos frutos que medram nos campos lusitanos durante a primavera (estofes VI-XVIII), encontramos o seguinte verso (MACEDO, 1640, p. 30b): "Era do anno a estação florida". Há também os versos iniciais da chamada "Introdução Poética", composta por Antônio dos Reis, à antologia de poetas seiscentistas portugueses cujo título é *Eccos que o Clarim da Fama dá [...]*, abreviado como *Postilhão de Apolo* (1761); os decassílabos são (*Ecco* I, p. 1): "Era do anno a estaçaõ primeira / Em q̃ de Colchos o animal luzido / Acaba no Zodiaco a carreira / Depois da porta ao anno ter abrido[91]. A estrofe camoniana constitui justamente *chronographia*, como autoriza Manuel de Faria e Sousa em seu comentário, chamando-a de figura retórica (CAMÕES, 1639, p. 496).

Não somente Faria e Sousa. Alfonso de Torres, mais uma vez reproduzindo Desidério Erasmo, diz que (1512, p. 241): "*Temporum descriptionem Chronographian graeci appellant*"[92] ["À descrição de tempos os gregos chamam de *Chronographia*"]. "Tempo" não se define nos termos da ontologia aristotélica presente na *Física*, ao menos não na tratadística retórica quinhentista. *Chronographia* seria a descrição de "*veris, hyemis, autumni, aestatis, vindemiae, justitii, Saturnalim*" ["da primavera, do inverno, do outono, do verão, da colheita da uva, de feriado, da Saturnalia"], isto é, de estações e de determinados períodos sazonais, de

---

[90] Tais versos de Camões parecem ser, por sua vez, imitação do soneto petrarquista "Quando 'l pianeta che distingue l'ore / ad albergar col Tauro si ritorna" (*Canz*. XI), que também descreve a primavera

[91] Em verdade, toda a descrição se estende no poema até a estrofe XXIII, e há ali um enorme catálogo de flores que remete ao de frutas presente na silva "A' Ilha de Maré".

[92] Em Erasmo está (1512, p. 240): "Porro temporis descriptionem χρωνογραφίαν appellant."

partes do ano. Não se excluem, portanto, as partes do dia, como a noite, a aurora, o crepúsculo, etc., como adiciona Alfonso de Torres (1569, p. 125b).

Ora, retomando o que se viu no capítulo anterior, há alguns entendimentos diversos de acordo com os três *progymnásmata* que até o século XVII chegaram: para Ps.-Hermógenes, via Prisciano, há *ékphrasis* de tempos (*khrónōn*), no qual figuram as descrições da primavera, do verão, e de festas sazonais (que concorda com o que já foi dito por Teão), e há a de climas (*kairôn*), como as descrições de paz e guerra; em Aftônio, porém, não há *ékphrasis* de tempos, somente de climas, figurando nestas o que para Teão e Ps.-Hermógenes figuravam naquela, ou seja, primavera e verão.

Kairós também foi traduzido para o latim como *occasio*. Como escreveu Poliziano em seus *Miscellanea*, no passo em que compara os epigramas de Posidipo e de Ausônio nos quais descrevem a imagem da Ocasião (1552, p. 60a): "*Ausoni poetae celebre est epigramma, quo simulacrum describit Occasionis. Nam sic utique deum quem graeci* καιρόν *appellant*" ["é o célebre epigrama do poeta Ausônio, que descreve a imagem da Ocasião. Pois com certeza é a deidade que os gregos chamam de *kairós*"]; e ainda delimita que *tempus* não é *occasio*, pois em grego ele é *khrónos*, mesmo que, para Cícero (*De Inv*., I, 39, 40), ambas pertençam ao mesmo gênero. O mesmo entendimento é o de Andrea Alciato, cujo epigrama para seu emblema XVI, *In Occasionem*, traz sua própria versão da Ocasião, a partir do de Posidipo, mas também da descrição em prosa de *Kairós* por Calístrato.

Erasmo (1512, p. 241) mantém distinguindo, anos depois de Poliziano, o *kairós*, o qual chama de *temporum qualitas* (e que seria a descrição da monarquia, da democracia, da paz, da guerra etc.), do *khrónos* (*tempus* propriamente dito), afirmando que há momentos em que podem ser combinados para amplificar o discurso. Deste entendimento parece preceder a tradução dada por Prisciano de *kairós* por *status* ("estado"), como visto no capítulo anterior (cf. p. 61). *Kairós*, enquanto ocasião ou estado, determinaria um tempo não permanente e passageiro. Miguel de Salinas, por outro lado, não distingue *tiempo* e *ocasión* (ou *calidad de los tiempos*), e diz, com ressalvas e adições:

> Tanbien es desta parte aun que no tan propriamente quãdo hazemos relacion de algun tiempo en que reyno/ o reyna paz/ o guerra/ o algunas virtudes/ o vicios especiales/ o algũ rey/ o otra ꝑsona principal en que estuuiessen: poniẽdo exemplos q̃ ouiessen acaescido tocãtes aquella virtud o vicio que reynaua.
> (SALINAS, 1541, p. 19b).

> Também é dessa parte, mesmo que não tão propriamente, quando fazemos relato de algum tempo que reinou ou reina paz, ou guerra, ou algumas virtudes ou vícios especiais, ou algum rei ou outra pessoa principal nas quais houvesse; dando exemplos que tivessem ocorrido no tocante àquela virtude ou vício que reinava.

Quanto a *khrónos*, presente no termo *chronographia*, designa o elenco de vocábulos reunidos por Orazio Toscanella, em italiano, não mais dando espaço ao que Desidério Erasmo havia nomeado de "qualidade de tempos"; eis as partições da descrição de tempo por ele propostas:

> Tempo.
> Il tẽpo si descrive secondo le stagioni { Primavera. State. Autunno. Verno.
> Secondo i mesi, che sono dodici regolati da i dodici segni del Zodiaco.
> Secondo il giorno, & la notte.
> Secondo l'aurora, il mezo giorno, la sera, la meza notte, &c.
> (TOSCANELLA, 1578, pp. 111-2).
>
> Tempo.
> O tempo se descreve segundo as estações: Primavera, Verão, Outono, Inverno
> Segundo os meses, que são doze, regulados pelos doze signos do Zodíaco.
> Segundo o dia e a noite.
> Segundo o amanhecer, o meio-dia, o entardecer, a meia-noite etc.

A descrição de tempos (ou *temporum descriptio*, ou ainda *chronographia*), se por um lado vem a ser a espécie de mais fácil identificação dentre as que foram discutidas no capítulo anterior, já que em Manuel Botelho de Oliveira os títulos dos poemas o denunciam ("Descripçaõ da Primavera", "Descriçaõ do Inverno", e assim por diante), em contrapartida é a mais difícil de ser compreendida em seu mecanismo, já que a sua codificação é ora difusa ou superficial, e nunca precisa. Ademais, antecipa-se um desengano: apesar de termos sintetizado um componente de composição e de estudo das descrições, que é a atribuição das categorias aristotélicas, Llull i Cases adverte (1668, p. 56): "*nam temporis nullam inuenire possumus substantã, quam depingamus*" ["pois não podemos encontrar nenhuma substância de tempo na maneira em que a pintamos"]. Sendo assim, teremos que encontrar outras ferramentas para analisar as *chronographiae* presentes na *Musica do Parnasso*.

Além do uso retórico já referido deste vocábulo, podemos expor ainda um outro, encontrado em títulos de textos que poderiam ser hoje considerados "manuais de navegação", e descrevem não só tempos no mesmo significado aparente nos *progymnásmata* e em suas traduções e comentários, mas também das correntes marítimas e da disposição das estrelas, este último empregado em um outro antigo significado autorizado do vocábulo *descriptio*, ou *describere*, ou seja, "descrever" enquanto ação de observação, ordenação e interpretação dos astros. Um caso português é a *Chronographia, reprertório dos tempos, no qval se contem VI. partes*, de 1603, por Manuel de Figueiredo (1568-1622), cosmógrafo-mor do Reino e

discípulo de outro par de ofício Pedro Nunes; além desta, há a *Chronographia ov repertorio dos tempos* (1593) de André do Avelar[93].

Describere parece ter, no significado de descrever configurações astrológicas, o mesmo uso do vocábulo empregado, por exemplo, no *De re rustica* de Varrão, no passo em que o autor diz que os astrólogos, nomeando (descrevendo) as constelações como Áries e Touro, reconheciam a grande dignidade dos bovinos (*De re rus.*, 2. 2, 18)[94]; ou ainda em Ps.-Higino, explicando o zodíaco (Hyg. *De Astr.*, 1. 6, 4)[95]. No castelhano seiscentista, encontramos esse uso na esticomitia travada entre as personagens de Astolfo e Estrella ao elogiarem a entrada do rei Basílio, em *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (1640, p. 6a).

A princípio parece haver quase nenhuma relação entre estas *chronographiae* enquanto as descrições astrológicas e as *temporum descriptiones* preceituadas pelos tratadistas de retórica, muito menos entre os poemas de Manuel Botelho de Oliveira. Contudo, deve-se atentar ao fato de que a posição dos astros, se não determina[96], ao menos indica a mudança de estação, como é o caso da constelação de Touro que apresenta a primavera, no fim do mês de abril, utilizado como lugar-comum nos passos supracitados de Luís Vaz de Camões e Luís de Gôngora. Para a mudança das fases do dia, por outro lado, os astros mais determinantes são, evidentemente: a lua, que prevalece por toda a noite; o sol, cuja eventual posição pode indicar o amanhecer, o dia pleno, ou o entardecer; e a estrela vespertina, o ocaso. O entendimento poético destes pressupostos é testemunhado no soneto do seiscentista Giuseppe Battista,

---

93 Há também as *khronographíai* bizantinas, como por exemplo as de João Malalas (sécs. V-VI), de Teófanes Confessor (sécs. XIII-IX), e de Miguel Psellós (ou Balbuciador) (séc. XI), embora sejam obras historiográficas que se caracterizam pelo uso da *khréia* (outro exercício definido nos *progymnásmata*), ou seja, são relatos breves de acontecimentos dignos de memória. Esta descrição de tempos passados está registrada no vocabulário de Bluteau (*Vocabulario Portuguez & Latino*, Volume II, 1712, p. 618). Considerando o passo da *Poética* de Aristóteles em que se distinguem *poíēsis* e *historía* na medida em que esta não é composta a partir da unidade de ação, como a primeira, mas a partir da unidade de tempo (*Poet*., 1459a20), as *khronographíai* tardo-antigas e bizantinas parecem entender *khrónos* a partir de tal pressuposto.

94 "in caelo describendo astrologi".

95 "[…] quae circulos significent factos, in quibus duodecim signa describantur".

96 Os astros poderiam determinar as estações na mesma medida em que, segundo Aristóteles na *Física*, os céus de algum modo determinam o tempo (*Phys*., 218b); o estagirita aprofunda esta afirmação no primeiro livro tratado *Sobre o Céu*, distinguindo tempo finito e tempo infinito. Apesar de a matéria ser muito mais complexa e além de nossas competências neste presente momento, o conceito do céu que determina o tempo tem relação com a cosmogonia apresentada por Timeu, no homônimo diálogo platônico, mesmo que Aristóteles discorde da teoria platônica da eternidade do mundo (*Tim*. 237c6-38c5): para que a imitação sensível (isto é, o mundo) pudesse se assemelhar o mais próximo possível de seu modelo inteligível (as ideias), sendo o modelo eterno e a imitação não, o Demiurgo adaptou a ideia produzindo, no mundo sensível, uma imagem móvel de eternidade, que vem a ser o tempo; pra tal, teve de criar o céu, para que existissem os dias, as noites e os meses; resume (id., 238b6): "Χρόνος δ' οὖν μετ' οὐρανοῦ γέγονεν, ἵνα ἅμα γεννηθέντες ἅμα καὶ λυθῶσιν, ἄν ποτε λύσις τις αὐτῶν γίγνηται, καὶ κατὰ τὸ παράδειγμα τῆς διαιωνίας φύσεως, ἵν' ὡς ὁμοιότατος αὐτῷ κατὰ δύναμιν ᾖ" ["Pois o tempo foi criado junto com o céu, de modo que, gerados juntos, juntos também se dissolvem (caso em algum momento possa ocorrer a dissolução deles), e de acordo com o modelo da natureza eterna, de modo que lhes fosse o mais parecido possível"].

poema dedicado justamente ao “tempo”:

IL TEMPO[97]

Nacqui e vivo nel cielo, e pure il cielo
le mie forze tiranne unqua non sente;
misuro i moti al sole e col mio dente
rodo i marmi a Numidia, i bronzi a Delo.
Do le fiamme alle state, al verno il gelo,
rendo la notte ombrosa, il dì lucente,
e so portar della mondana gente
rughe alla fronte e canutezza al pelo.
Angue son io da mano egizia espresso,
che mordo la mia coda. Or qual veleno
vomito a' danni altrui s'odio me stesso?
In tante scene io mi paleso; appieno
di saper l'esser mio non è concesso;
quanto si pensa piú, s'intende meno.
(in CROCE, 1910, p. 121).

O TEMPO

Nasci e vivo no céu, e justo o céu nunca sente as minhas forças tirânicas. Meço os movimentos ao sol, e com o meu dente roo os mármores da Numídia e os bronzes de Delos. Dou as chamas aos verões e gelo ao inverno. Faço da noite sombrosa e o dia luzente, e sei trazer rugas à testa e branquidão aos cabelos das pessoas mundanas. Serpente sou eu, expresso pela mão egípcia, pois mordo minha própria cauda. Que veneno vomito aos danos de outrem se eu odeio a mim mesmo? Em tantas cenas eu me revelo; absolutamente não é concedido saber o meu ser: quanto mais se pensa, menos de compreende.

O testemunho se dá sobretudo nos primeiros três versos; quanto ao tempo como agente da ruína, lugar-comum constante nos Seiscentos, sobretudo na poesia que versa sobre a *vanitas*, e que no soneto de Giuseppe Battista é referido nos versos 4, 7 e 8, parece não ter qualquer relação com a *chronographia* aqui estudada. Quanto à hermenêutica hieroglífica presente nos versos 9-10, em obra atribuída a certo Horapolo, os chamados *Hieroglyphiká*, a serpente que morde sua própria cauda (uróboro) representa o próprio mundo (fig. 6), e na sua troca de pele simboliza a ininterrupção do tempo, que renova o mundo a cada ano (HORAPOLO, 1547, p. 3b): “[…] *e muta ogn'anno insieme con la uecchiezza la pelle. Per laqual cosa il tempo faccendo ogn'anno mutamente nel mondo, diuiene giouane*.” “[“e muda todo ano a pele, junto com a sua velhice, coisa pela qual o tempo, todo ano mudando o mundo, se torna jovem”].

[97] Malgrado existem várias edições das *Poesie Meliche* de Giuseppe Battista, obra difundida em cinco volumes, tivemos acesso somente às três primeiras delas. Diante disso, utilizamos a edição curada por Benedetto Croce, do início do século XX.

HIEROGLYPHICA. 3

Πῶς κόσμον.

Κόσμον βουλόμενοι γράφειν, ὄφιν ζωγραφοῦσι τὸν ἑαυτοῦ ἐσθίοντα οὐρὰν, ὑπεγμένον φολίσι ποικίλαις, διὰ μὲν τῶν φολίδων αἰνιττόμενοι τὸν ἐν τῷ κόσμῳ ἀστέρας· βαρύτατον δὲ τὸ ζῶον, καθάπερ καὶ ἡ γῆ· λειότατον δὲ, ὥσπερ ὕδωρ· καθ' ἕκαστον δὲ ἐνιαυτὸν τὸ γῆρας ἀφεὶς, ἀνανεοῦται· καθ' ὃ καὶ ὁ ἐν τῷ κόσμῳ ἐνιαύσιος χρόνος ἐναλλαγὴν ποιούμενος, νεάζει. τὸ δὲ ὡς ξοφῆ χρῆσθαι τῷ ἑαυτοῦ σώματι, σημαίνει, τὸ πάντα ὅσα ἐκ τῆς θείας προνοίας ἐν τῷ κόσμῳ γεννᾶται, ταῦτα πάλιν καὶ τὴν μείωσιν εἰς αὐτὸν λαμβάνειν.

Fig. 6: HORAPOLO (1551), p. 3.

Pierio Valeriano chama a serpente de *mundi machina* (1614, p. 166) e explica que, ao se alimentar de sua própria cauda, simboliza o tempo, pois (id., p. 169): "*Verum ea quoque causa esse potest suppressae caudae, quos tempus aut à praeterito, aut à praesenti, aut à futuro consideratur, quae omnia incerta nobis omnino sunt*" ["É verdade também que por ela poder suprimir a própria cauda, é considerada como o tempo em relação ao passado, ou ao presente, ou ao futuro, que a nós todos são incertos"]. Daí talvez se justifique, no caso de Manuel Botelho de Oliveira, a metáfora aguda em que se reconhece a relação estabelecida entre a serpente e o mês de maio, no primeiro quarteto do Soneto VII, o de título "Vendo a Anarda depõe o sentimento" (OLIVEIRA, 1705, p. 4): "A Serpe, que adornando várias cores, / Com passos mais obliquos, que serenos, / Entre bellos jardins, prados amenos, / He mayo

errante de torcidas flores; / Se quer matar de sede os disfavores". Não é *tempi descriptio* este soneto, mas evidencia na figura da serpente o "tempo", já que "he mayo". João Adolfo Hansen reconhece a mesma relação, utilizando não a simbologia como pressuposto, mas as categorias aristotélicas:

> Quando Manuel Botelho de Oliveira escreve […] que a 'serpe' é 'maio errante de torcidas flores', aproxima réptil e tempo, através das analogias de /cor/ e /movimento/. Tal harmônica correlação ordena os conceitos segundo categorias aristotélicas.
> (HANSEN, 2004, p. 317).

Das *chronographiae* presentes na *Musica do Parnasso*, sendo quatro poemas ao todo que assim se constituem em suas integralidades, apresentamos a seguir uma, em forma de canção:

Descripçaõ do Inverno
CANC,AM III.

I.
Ira-se horrendo, & se orna tenebroso
Renovado na sombra o Inverno esquivo,
Aos affagos do Zefyro nocivo,
A's caricias de Flora rigoroso:
Com vestido de nuvens impiedoso
Melancolica a fronte carregada,
Por velho desagrada,
E tendo a chuva sempre em seus rigores,
Enfermo està de languidos humores.
II.
Augmenta seu rigor o triste Inverno,
Encarcerando no queyxoso Polo
A lus propicia do gentil Apollo,
E mais que Inverno, fica escuro inferno:
Apollo pois com sentimento externo
Entra na casa atròs do Deus lunado,
Que de luas armado
Dous chuveyros vibrando, arma inclementes
Em mingoantes de Lua de agoa enchentes.
III.
Vomita o Boreas no furor ingrato
O nevado rigor, bem que lusido,
Adornando aos jardins branco vestido,
Despindo dos jardins o verde ornato:
Sendo ao prado nocivo, aos olhos grato,
Da neve esperdiçada o candro frio,
Nos disfarces de impio
Parece a neve em presumpçaõ fermosa
Emplumado candor, ou lã chuvosa
IV.
Prisioneyros se vem arroyos claros
Quiça, porque murmuram lisongeyros,
Dandõn às almas avisos verdadeyros,
Dando a perfeytos Reis exemplos raros;
Da prata fugitiva sendo avaros,
O frio caramelo os prende duro:
Que pois o crystal puro
Corre louco, castigam com desvelo
Loucuras de crystal pedras de gelo.
V.
A planta mais galharda, que serena
Era verde primor, lisonja ornada,
Padece nùs aggravos de prostrada,
Perde sobornos placidos de amena;
E quando tanta lastima lhe ordena
Do vento, bem que leve, a grave injuria,
Ao brio iguala a furia,
Pois no exame dos golpes inimigo
Folha a soberba foy, vento o castigo.
VI.
Pede o Ceo contra o valle, contra o monte
O soccorro cruel da horrenda prata,
Quando borbardas de granisos trata,
Escurecendo a lus na irada fronte:
Vertendo bravo successiva fonte,
Formando condensado guerra escura,
Contra a terra conjura
Quando naõ por assombros, por vinganças
De sombras esquadrões, de aljofar lanças
VII.
Mas logo o mar soberbo ao mesmo instante
Por vingar generoso a terra impura,
Levanta de crystaes soberba pura,
Sacrilegios argenta de arrogante:
Pois oppoem contra Jove, qual gigante
Em montes de crystal de crystal montes,
E em densos horizontes
Jove quiçà, por fulminar desmayos,
De nuvens se murou, se armou de rayos.

VIII.
O lenho pelas ondas navegante
Sendo de varios ventos combatido,
Teme o profundo mal de submergido,
Padece o triste horror de fluctuante:
A maritima turba naufragante
Alarido levanta lastimoso
Contra o Ceo rigoroso,
Vendo que a escura, & subita procella
Quebra o leme, abre a taboa, rompe a vela.
Cançaõ, na bella Filis
Outro Inverno repetem mais escuro
A tristesa que sinto, a dor, que aturo.
(OLIVEIRA, 1705, pp. 116-8).

Para descrever a estação de seu título, Manuel Botelho de Oliveira faz uso sobretudo da ação de seu vento mais característico, o Aquilão, que aqui vem nomeado por sua variante grega Bóreas, personificado como ocorre em toda a poesia desde as matrizes homéricas, sendo uma das divindades chamadas *Ánemoi*, que são os Ventos. Sendo úmido e gélido, os seus indícios se demonstram, por exemplo, nas chuvas frias e nocivas aos campos, representadas nas estrofes segunda, quarta, e sexta, como na figura de Apolo que, iracundo, não mais brilhando, asseteia a terra com torrenciais chuvas, provocando enchentes, ou nos granizos nos versos "Que pois o crystal puro / Corre louco, castigam com desvelo / Loucuras de crystal pedras de gelo" na quarta estrofe, na estrofe sexta retornando nos versos "O soccorro cruel da horrenda prata / Quando borbardas de granisos trata". A chuva ocorre na imagem de prata e cristais, ambos de ação pungente e, diferente das chuvas de primavera, as quais são mais suaves e que nutrem os campos, devasta tudo. Da ação do vento há também, nas duas últimas estrofes, as borrascas por ele causadas que atingem as navegações em alto mar. Bóreas, além de tudo, traz consigo as nuvens, que acobertam os céus e que, afugentando Apolo, escurecem a terra, "Renovado na sombra" (est. I), "fica escuro inferno" (est. II), "Escurecendo a lus na irada fronte" (est. VI), porquanto "Outro Inverno repetem mais escuro / A tristesa que sinto, a dor, que aturo" (est. VIII).

Há, no manuscrito 6513 da Biblioteca Nacional da Espanha, em Madrid, o qual constitui uma recolha de materiais didáticos, sobretudo de retórica, utilizados em colégios jesuíticos durante os séculos XVI e XVII, intitulado como "*Cosas de Retórica*" (CUSTÓDIO, 2018, p. 114), um texto chamado "*Cathálogo de las cosas que más* / *comúnmente descriven los que* / *predican*", transcrito por Luisa López Grigera em seu já citado *La Retórica en la Espanã del Siglo de Oro*. Neste catálogo são elencados 21 itens, cada qual expondo uma coisa e seu modo de ser descrita. Entre os itens 6 e 11 estão as *chronographiae*, isto é, uma noite serena, uma noite escura, um dia claro, um dia triste, o verão, e o inverno (GRIGERA, 1994, pp. 148-9). Não há descrição de primavera nem de outono. Vejamos como no manuscrito se prescrevem a descrição do inverno:

> 11) El ivierno / Se descrive de los grandes fríos, nieves, yelos, eladas; de la brevidad de los días; de los vientos rezios que soplan; de las crecientes de los ríos; de los malos caminos; de la hoja que se cae de los árboles; del cielo entoldado de nubes; de la tristeça que causa; del estarse en casa; de las lumbres, leña, ropa, mantas, etc.
> (id., p. 149).
>
> 11) O Inverno / Descrevem-se os grandes frios, neves, gelos e geadas; a brevidade dos dias; os ventos fortes que sopram; a cheia dos rios; o maus caminhos; a hora em que caem as árvores; o céu carregado de nuvens; a tristeza que causa; o permanecer em casa; as brasas, a lenha, a roupa, as mantas, etc.

Não podemos determinar com acuidade o raio de circulação de tal manuscrito; de qualquer modo, há alguns elementos preceituados neste pequeno texto que coincidem com elementos identificáveis no poema "Descripçaõ do Inverno". Alguns já foram vistos, como a brevidade do dia acarretando no "escuro inferno"; nos ventos que sopram sendo o principal destes o próprio Bóreas; nas árvores que são derrubadas pela ação da estiagem mas também pela própria força do vento, representadas em toda a estrofe V; nas nuvens carregadas que portam chuvas pungentes; e na tristeza que a estação causa, pois "Augmenta seu rigor o triste Inverno", ou nos dois últimos versos "Outro Inverno repetem mais escuro / A tristesa que sinto, a dor, que aturo".

As obras supracitadas de André de Avelar e Miguel de Figueiredo, ambos cosmógrafos, não descrevem, em seus "repertório dos ventos", somente a posição dos astros para melhor guiar durante o percurso marítimo, mas também a direção do ventos. Sendo que os ventos, dentre outros fatores, também podem ser determinados pela época do ano, sendo mais fácil navegar em determinado mês, mais difícil em outro, aqui também se sugere uma pequena relação entre estas obras e as *chronographiae* poéticas. No caso da canção "Descripçaõ do Inverno", a estação gélida do ano é apresentada pela violência do vento do Norte, na terceira estrofe:

> **III.**
> Vomita o Boreas no furor ingrato
> O nevado rigor, bem que lusido,
> Adornando aos jardins branco vestido,
> Despindo dos jardins o verde ornato:
> Sendo ao prado nocivo, aos olhos grato,
> Da neve esperdiçada o candor frio,
> Nos disfarces de impio
> Parece a neve a presumpçaõ fermosa
> Emplumado candor, ou lã chuvosa.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 116).

Além de Bóreas, que traz consigo a neve e o frio invernal, maltrata o que vicejava na estação primaveril, como ocorre na sequência dos versos "Adornando aos jardins branco vestido /

Despindo dos jardins o verde ornato", pois o adereçamento não se faz de forma sutil mas, ao contrário, truculenta, como é de costume retratado o vento, além da imagem do vento que não sopra mas regurgita a neve, furiosamente[98]. A agressão continua na quinta estrofe:

V.
A planta mais galharda, que serena
Era verde primor, lisonja ornada,
Padece nùs aggravos de prostrada,
Perde sobornos placidos de amena;
E quando tanta lastima lhe ordena
Do vento, bem que leve, a grave injuria,
Ao brio iguala a furia,
Pois no exame dos golpes inimigo
Folha a soberba foy, vento o castigo.
(id., p. 117).

Outro vento é apresentado antes, na primeira estrofe do poema:

I.
Ira-se horrendo, & se orna tenebroso
Renovado na sombra o Inverno esquivo,
Aos affagos do Zefyro nocivo,
A's caricias de Flora rigoroso:
Com vestido de nuvens impiedoso
Melancolica a fronte carregada,
Por velho desagrada,
E tendo a chuva sempre em seus rigores,
Enfermo està de languidos humores.
(id., p. 116).

Zéfiro, que é o vento suave primaveril, e que forma par com Flora, deusa da estação florida, aparece desvirtuado, tão maltratado como o verde dos jardins e dos prados usurpado pelo branco. Percebe-se que, tão logo começa o poema, o inverno se apresenta como antítese da primavera, sobretudo a partir do uso dos ventos que determinam (ou que são determinados por) cada uma das estações do ano. Zéfiro, que depois figurará na canção seguinte ("Descripcaõ da Primavera") com seu nome romano Favônio, convencionalmente se encontra entre os elementos inventariados das descrições de primavera, como no exemplo de *chronographia* dado por Toscanella (1578, p. 112), o primeiro verso do soneto CCCX do *Canzoniere* de Petrarca, "*Zefiro torna e 'l bel tempo rimena*".

Veja-se como Cesare Ripa descreve cada um dos ventos:

[98] Um exemplo da fúria e da violência de Bóreas está retratado no final do livro VI das *Metamorfoses* de Ovídio, entre os versos 682 e 721, passo em que é relatado o rapto de Orítia.

> **FAVONIO, O ZEPHIRO** che dir vigliamo.
> VN Giouane di leggiadro aspetto, con l'ali, & con le gote gonfiate, come communemente si fingono i venti, tiene con bella gratia vn Cigno con l'ale aperte; & in atto di cantare. […].
> **BOREA, OVERO AQVILONE**.
> HVOMO horrido, con la barba, i capelli, & le ali tutte piene di neue, & con li piedi come code di serpi; cosi viene dipinto da Pausanio, & Ouidio nel 6. lib. delle Metamorforfosi […].
> (RIPA, 1603, p. 497).
>
> Favônio, ou Zéfiro que queremos dizer.
> Um jovem de galante aspecto, com asas, e com as bochechas carnosas, como comumente são representados os ventos; tem, com bela graça, um cisne com as asas abertas, e está em ato de cantar […].
> Bóreas, ou Aquilão.
> Homem horrendo, com a barba, os cabelos, e as asas todos cheios de neve, e com os pés como caudas de serpentes; assim é pintado por Pausânias, e por Ovídio, no Livro VI das *Metamorfoses* […].

Igualmente Vincenzo Cartari os descreve: Zéfiro (1608, p. 247) "*è giouane di faccia molle, & delicata, hà le ali à gli homeri*" ["é jovem, com a face macia e delicada, tem as asas nos úmeros"][99]; e, por outro lado, Bóreas (id., p. 245) "*in vece di piedi haueua code di serpenti: ma perche ei fa col suo soffiare freddo grande, porta le neui, & indurisce il ghiaccio, gli fà la barba, i capegli, & l'ali tutte coperte di neue*" ["ao invés de pés, possuía caudas de serpentes; mas, por produzir grande frio com o seu soprar, por trazer as neves, e por endurecer o gelo, a ele se faz a barba, os cabelos, e as asas todos cobertos de neve"]. Portanto o inverno, representado por vento personificado como um velho horroroso e violento, se apresenta como antítese da primavera, representada por sua vez por personificação jovem, bela, afável.

Observando a tratadística meteorológica, Zéfiro e Bóreas não são ventos contrários. Veja-se como o demonstra o compasso que indica a direção dos ventos, a partir do que é exposto por Aristóteles na *Meteorologia*, na fig. 7. Zéfiro, ou Favônio, figurando no ponto A, de fato é o vento que, soprando do ocidente, costuma ocorrer no equinócio, que no hemisfério Norte equivale à primavera; no entanto, é contrário não a Bóreas, mas a Apeliote (ou Subsulano), o vento que sopra do Oriente. Bóreas, por outro lado, está no ponto G, e sopra do Norte, contrário ao Noto, vento do Sul, formando o eixo GH[100].

---

[99] Aqui Cartari praticamente traduz a descrição feita por Filóstrato Velho (*Imag*., I. 9, 4).
[100] No original grego o ponto G é H (*êta*), e o H (agá) é Θ, ambos formando o eixo HΘ (*êta-thḗta)*.

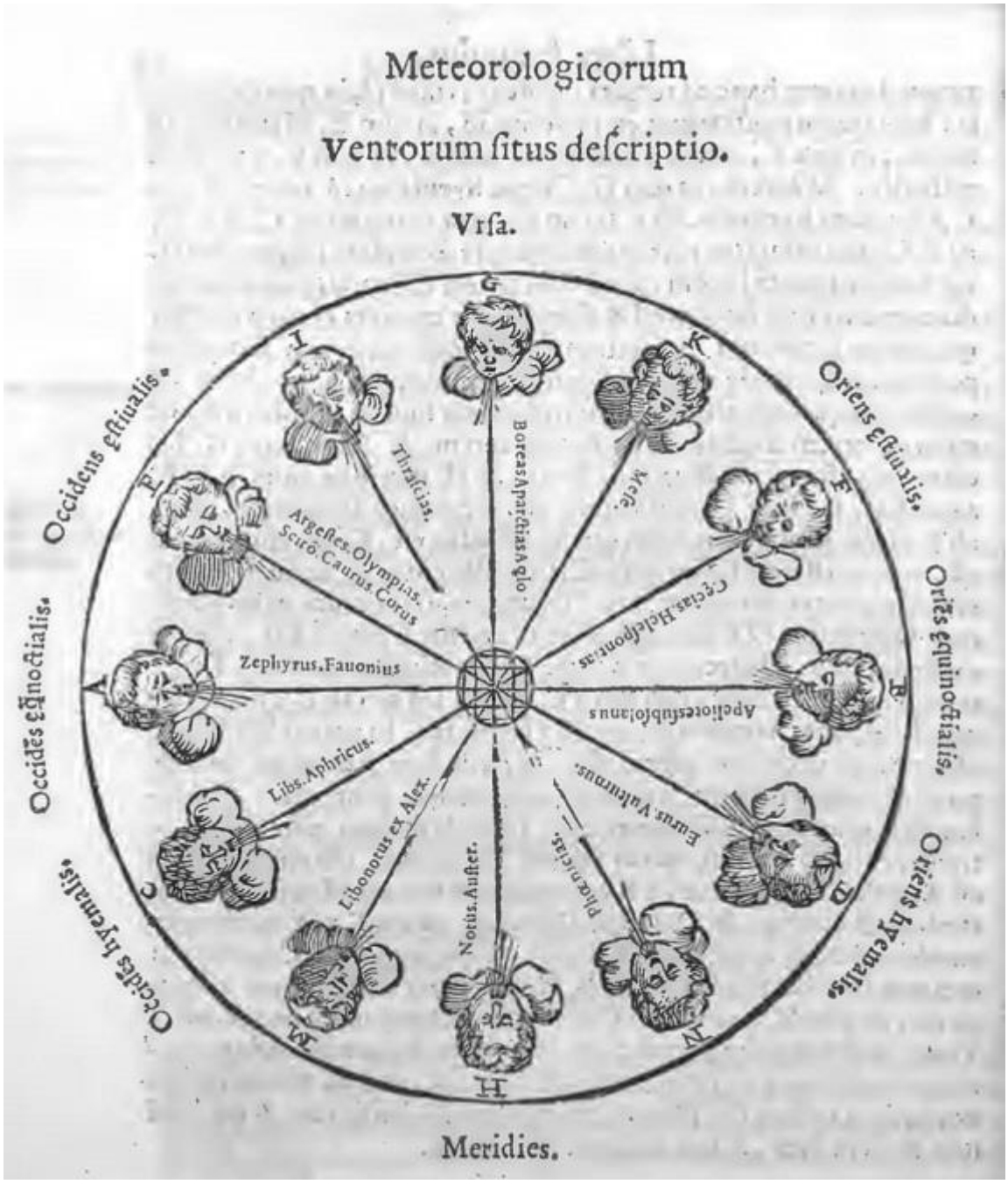


Fig. 7: ARISTÓTELES (1560), p. 33b.

Na *Meteorologia* de Aristóteles, no entanto, Bóreas figura com o nome grego de *Aparctías*, identificado de qualquer modo como variante de *Boréas*. Em Homero, como é o entendimento mais corrente sobretudo durante os séculos XVI e XVII, *Boréas* e *Aparctías* são o mesmo vento, isto é, aquele que sopra do Norte, entendimento seguido por Eratóstenes, de acordo com a Torre dos Ventos por ele construída e descrita por Vitrúvio (I, 6, 10), e por Cláudio Ptolomeu, segundo o qual, no *Tetrábiblos*, *Boréas* é termo genérico para todos os

ventos que sopram do Norte (1646, p. 46); no entanto, a partir de Timóstenes (século III a.C.), como testemunha Agatêmero (século VI d.C.), *Boréas* é identificado como variante de *Mésēs*, que sopra do Norte-Nordeste, não do Norte, e que em Aristóteles se encontra no ponto K. No mundo romano, tal entendimento é seguido por Sêneca nas *Quaestiones Naturales* (V, 16,1), por Plínio velho (XVIII, 78, 333), e por Aulo Gélio (XXII, 9), todos empregando o nome latino *Aquilo*. Bóreas ou Aquilão retorna a ser o vento do Norte muito provavelmente com a releitura quinhentista de Aristóteles, como em Francesco Piccolomini (1600, p. 18b); na península ibérica, contudo, parece prevalecer o entendimento de Plínio Velho, como no compasso descrito em Jerónimo de Chaves (1576, p. 63), ou nas palavras de André de Avelar (1594, p. 55). De todo modo, Bóreas, ou Aquilão, seja vento do Norte, seja vento do Norte-Nordeste, nunca é o vento contrário a Zéfiro, ou Favônio.

Além de ambos os ventos não serem opostos, a primavera não precede o inverno, e sim o contrário, de modo que, seguindo a sequência natural das estações do ano, seria a primavera a derreter o gelo, e não o inverno a descolorir os campos, embranquecendo-os. Na canção de Manuel Botelho de Oliveira isto não se dá de acordo com as normas naturais climatológicas, mas ocorre a fim de que se amplifiquem os indícios do inverno. Na ordem em que vêm expostos os poemas, inclusive, a descrição do inverno precede imediatamente à da primavera. A aparente inversão da estações na "Descripçaõ do Inverno" não quer demonstrar o inverno desfazendo dos indícios da primavera, até porque antes dela há o outono, estação não conhecida por ter os campos coloridos; os efeitos devastadores e violentos do inverno são tais, que arrasam qualquer concepção que se possa ter da estação florida, qualquer memória dela. Segundo o que está codificado no manuscrito madrilenho de número 6513, uma noite escura deve ser descrita por *locis oppositis* ao de uma noite serena, ocorrendo o mesmo com um dia triste e um dia claro (GRIGERA, 1994, p. 148-9). Logo, prevê-se que os tempos opostos em ação devam ser descritos em oposição. Daí a descrição do inverno se opor ao da primavera, e Bóreas estar em oposição a Zéfiro, mesmo que pela meteorologia não soprem opostamente. Além disso, o poeta não há de ser astrônomo, como bem consta no discurso de abertura da Academia Quinta dos Singulares de Lisboa, presidida pelo Doutor Simão Cardoso Pereira, por ele mesmo proferido no dia 25 de novembro de 1663 (*Academias dos Singulares*, 1692, p. 67): "Quando o Poeta descreve o natal do Sol, & as exequias do dia, quando delinea as esferas, prognostica as tempestades, observa os signos & declara as estrellas, quem duvida que, sem abraçar a Astrologia, naõ póde fazer esta pintura?".

Um poema, não de autoria de Manuel Botelho de Oliveira, mas atribuída a Antônio dos Reis, que apresenta uma descrição da primavera tal qual a "Descripçaõ do Inverno", isto

é, representando uma estação em contraposição à outra, é a "Introducçaõ Poetica", do primeiro volume tanto da *Fenix Renascida* como dos *Eccos que o Clarim da Fama dá [...]*, já citada no início deste capítulo. Logo após os primeiros versos, a primavera é apresentada da seguinte forma:

> **I.**
> Era do anno a Estaçaõ primeira,
> Em q̃ de Colchos o animal luzido
> Acaba no Zodiaco a carreira
> Depois da porta ao anno ter abrido:
> E fugindo dos peixes, derradeira
> Estaçaõ do Inverno desabrido,
> Luzes promette ao Ceo, flores á terra
> Nas auzencias do frio, que desterra.
> **II.**
> E o dourado vélio sacudindo
> Das geadas do Inverno rigoroso,
> Está sobre campo de outro descobrindo
> Hum bordado de prata muy vistoso:
> Indo com a dourada ponta abrindo
> Caminho nesse campos luminoso,
> Pizando ayroso lucidas estrellas,
> Mais rico de esplendor que todas elas.
> (*Eccos [...]*, 1761, p. 1).

É diferente, contudo, do poema de Botelho de Oliveira, já que na "Introduccaõ Poetica" a primavera, identificada como a primeira estação do ano, é sucessora do inverno, como na ordem natural das estações. Logo, é a primavera que desfaz os efeitos e os afetos do inverno, não o contrário. Tal ordem, não seguida na "Descripçaõ do Inverno", como já visto, é demonstrada na disposição dos poemas da *Musica do Parnasso*, dado que a descrição da primavera vem logo em seguida. Vejamos o poema que segue:

> **Descripçaõ da Primavera.**
> **CANC,AM IV.**
>
> **I.**
> Campa no campo agora
> A mãe das flores bellas,
> Brilham de Febo os rayos nas estrellas,
> Que em lindos resplandores
> Alternam, como irmãos, ledo candores.
> Ledo o candor se adora:
> Que se a lus naõ se ignora,
> Porque o candor, & o ledo se conceda,
> Do Cysne filhos saõ, filhos de Leda.
> **II.**
> Pintor Mayo lusido
> Em diversos primores
> Tantas tintas mistura, quantas cores;
> Sendo do lindo Mayo
> Pincel valente o matutino rayo;
> E em quadros repartida
> A pintura florida,
> Mayo pintor alegre, em copias tantas
> De flores quadros faz, sombra das plantas.
> **III.**
> O campo reverdece,
> Os cravos purpuream,
> As açucenas de candor se asseam,
> As violetas fermosas
> Vestem diversas cores por lustrosas;
> A Venus reconhece,
> Quando a rosa amanhece
> Com tanta ostentaçaõ, que he nos verdores
> Mais que de Venus flor, Venus das flores.
> **IV.**
> O tronco florecente
> Fòrma com duros laços

Vegetativos de seus ramos braços,
E seus verdes cabellos
Lascivamente se penteam bellos:
Que o vento reverente
O serve cortesmente,
E para ser galan na mocidade
Buço nas flores tem, verdor na idade.

V.

Celebra alegremente
O volatil concento
Da Primavera o verde nacimento,
(Sendo os rios sonoros
Instrumentos gentis a varios coros)
Cantando brandamente,
Saltando ayrosamente,
Nas doces voses, desiguaes mudanças,
Cantos se entoam, & se alternam danças.

VI.

O Sol Rey luminoso
Entre o estrellado Imperio
Enthroniza esplendores no Hemisferio,
Vendo com luz amada
A provincia do gyro dilatada;
Despendendo piedoso
Favores de lustroso,
Ficando por rebelde, & por querida
A sombra desterrada, a lus valida.

VII.

Oh como alegre Flora
De flores adornada
Jas no leyto das hervas recostada!
Oh que bejo amoroso
Favonio lhe repete deleytoso.
Se o prado ri, se chora
Vitaes perlas Aurora,
(Dando de vario estado mudo aviso)
Da Aurora o pranto vè, do prado o riso.
Cançaõ, na bella Nise
Quando em seus Mayos seu verdor se esmera,
Poder ver retratada a Primavera.
(OLIVEIRA, 1705, pp. 119-211).

A primeira diferença reside já nos primeiros versos da primeira estrofe:

> Ledo o candor se adora:
> Que se a lus naõ se ignora,
> Porque o candor, & o ledo se conceda,
> Do Cysne filhos saõ, filhos de Leda.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 119).

Perifrasticamente, os filhos do Cisne, animal não somente associado a Zéfiro como descreve Cesare Ripa, mas também a Leda, são os gêmeos Castor e Pólux. Se é de Touro a constelação associada ao mês de maio, como ocorre poeticamente e em concordância com a disposição astrológica, no poema de Botelho de Oliveira é a de Gêmeos que se configura, constelação associada ao fim de maio e aos dois terços iniciais do mês de junho. Representam a intensificação da luz do sol, antecipando a entrada do verão que ocorre no último terço do mês de junho. Sobre o último terço de maio, eis o que consta na *Iconologia*:

> Il segno di Gemini ci mostra, che in questo mese la forza del Sole si raddoppia, perche cominciando ad essere caldo, & secco essendo che per doi gradi il Sole si eleua dalla terra, & in questo mese le cose si raddoppiano, cioè si moltiplicano perciòche gli'animali partoriscano.
> (RIPA, 1603, p. 317).

> O signo de Gêmeos nos mostra que neste mês a força do sol se duplica, pois começa a ficar quente e seco, devido ao fato de o sol se elevar da terra por dois graus; e neste mês as coisa se duplicam, ou seja, se multiplicam, pois os animais parem.

Sem se referir à estação anterior, Bóreas e seus indícios são simplesmente obliterados. Diferente da “Descripçaõ do Inverno” e da “Introducçaõ Poetica” à *Fênix Renascida*, a

“Descripçaõ da Primavera” não é construída a partir da contraposição a outra estação, pois a obliteração não se faz pelo enfrentamento[101]. Zéfiro retorna livre para estar em conforto com Flora, que corre solta pelos campos perenemente iluminados pelo sol e coloridos pelas flores enumeradas, sendo estas os cravos, as açucenas, as violetas, e em destaque a rosa. A liberdade da deusa das flores é representada pela dança e pela música, referenciada desde o ritmo do primeiro verso “Campa no campo agora”, até nas explícitas referências nos versos da quinta estrofe:

> **V.**
> Celebra alegremente
> O volatil concento
> Da Primavera o verde nacimento,
> (Sendo os rios sonoros
> Instrumentos gentis a varios coros)
> Cantando brandamente,
> Saltando ayrosamente,
> Nas doces voses, desiguaes mudanças,
> Cantos se entoam, & se alternam danças.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 120).

Mais que a música e a dança, outra arte se faz presente nesta canção. Não só neste poema, mas ao longo de toda a *Musica do Parnasso*, há diversas ocasiões em que encontramos alguma referência ao estabelecimento da relação entre a poesia e a pintura. Se a relação entre a música e a poesia está evidente na obra de Manuel Botelho de Oliveira, como foi exposto sobretudo nos estudos de Adma Fadul Muhana (in OLIVEIRA, 2005b) e Daniella Paez Coelho (2018), além de se manifestar na disposição e no título da *Musica do Parnasso*, deve-se atentar a outra arte, mais tradicionalmente comparável à poesia, que é a justamente a pintura. Um exemplo disto se encontra justamente neste poema. Só na segunda estrofe encontramos diversos vocábulos como “pintor”, “tintas”, “pintura”, “quadros” etc.:

> **II.**
> Pintor Mayo lusido
> Em diversos primores
> Tantas tintas mistura, quantas cores;
> Sendo do lindo Mayo
> Pincel valente o matutino rayo;
> E em quadros repartida
> A pintura florida,

[101] Diferente do que ocorre nas oitavas “A' Rosa” (id., pp. 100-3), em que há de fato a descrição da primavera em oposição ao inverno, na medida em que estão contrapostos os meses de dezembro e de abril. Como consideramos que Ivan Teixeira (2005, pp. 53-64) já tenha feito um excelente estudo sobre o poema, especificamente sob a ótica da *chronographia*, remetemos ao leitor o seu texto.

Mayo pintor alegre, em copias tantas
De flores quadros faz, sombra das plantas.
(id., p. 119)

Maio aparece aqui personificado no pintor que retrata o auge da estação. Na última estrofe do poema, no entanto, tem-se os versos:

Cançaõ, na bella Nise
Quando em seus Mayos seu verdor se esmera,
Poder ver retratada a Primavera.
(id., p. 121).

Ou seja, a Primavera, também personificada, se vê retratada ao fim do poema, não mais por Maio, mas pela canção que ora se conclui; logo, é o próprio poema que é o pintor, pois pinta Maio pintando Primavera, estabelecendo-se uma relação que aproxima a ação do pintor à do poeta.

De todo modo, vale relembrar que o escopo não só deste capítulo, mas de toda a presente dissertação, é o estudo dos procedimentos descritivos aparentes na poesia de Manuel Botelho de Oliveira, especificamente na da sua obra publicada em 1705. Destarte, já que a relação entre poesia e pintura, já muito examinada pela filosofia estética e pelos estudos de literatura comparada, mas já estabelecida desde os princípios dos testemunhos letrados da poesia (ao menos) ocidental, nem sempre se manifesta a partir da elocução, logo devemos distinguir, antes de mais nada, o que é relevante para o estudo aqui presente, e o que não. Embora a explanação que tomará lugar nas próximas páginas pareça, a princípio, uma digressão, fazê-la é necessário para que se esclareça justamente em qual ponto de convergência, dentre vários outros, a *descriptio* poderia servir para o estabelecimento da relação entre a poesia e a pintura.

A *enárgeia*, por exemplo, sendo um dos termos que mais se relacionam com a *descriptio*, ora sendo sinônimo desta, como visto no Capítulo I, Plutarco, em um de seus *Moralia* (ou *Ethiká*), a emprega quando dá o testemunho do adágio atribuído ao poeta arcaico Simônides de Ceos, ou seja, que "a pintura é poesia muda, a poesia é pintura que fala". Para melhor expor esta relação, Plutarco usa Tucídides como exemplo (Plu. *De. Gl. Ath.* 3.): "τῇ διαθέσει καὶ τῇ διατυπώσει τῶν γιγνομένων γραφικῆς ἐναργείας ἐστίν" ["com o uso da disposição e da *diatýpōsis* o relato é de uma vividez pictórica"]. Como o próprio autor diz logo em sequência, é justamente a *enárgeia* que rende à escrita a equiparação com a pintura (id., ibidem).

Citou-se primeiramente o caso de Simônides de Ceos por ter sido, tradicionalmente, o primeiro a conceber tal relação, mesmo que seu testemunho seja tardio, já que Plutarco

vicejou entre os séculos I e II d.C.. Vejamos outros exemplos anteriores que podem ser citados. No diálogo platônico *Fedro*, Sócrates atesta que aqueles que produzem pintura e os que produzem discursos (*hoi lógois*) se assemelham por ambos iludirem os sentidos, gerando coisas (não vivas) como se fossem vivas (*hōs zônta*) (275.d.4.); ou seja, são semelhantes pelo seu produto.

Para a *Poética* de Aristóteles, tanto a poesia como a pintura são *tékhnai* imitativas (1447a, 19-20), e ambas se assemelham pelo objeto imitado (1448a, 5), que pode ser ação de homens superiores, médios ou baixos.

Entre os romanos, Horácio, em sua *Ars Poetica*, diz *ut pictura poesis* (v. 361), que pode ser traduzido por "a poesia é como a pintura". Posteriormente, novamente entre os gregos, Filóstrato Velho, no discurso introdutório ao *Eikónes*, diz de prontidão que seria injusto com a verdade aquele que não receber bem a pintura, e que ambos poetas e pintores igualmente fazem tributos às obras e às aparências dos heróis.

A máxima de Simônides de Ceos, citada por Plutarco, veio a ser empregada nos séculos XV, XVI e XVII, tanto por pintores ou tratadistas de pintura, como por poetas e preceptistas de retórica e poética. O milanês Giovanni Paolo Lomazzo, no século XVI, no capítulo *Di varii affetti humani* do seu *Trattato dell'arte della Pittura*, diz (1585, p. 486): "*che quasi nate ad un parto l'una pittura loquace e l'altra Poesia mutola*" ["pois quase nascidas por um parto, uma é pintura loquaz, e a outra poesia muda"][102]. Claramente considerando a atestação de Simônides, Lomazzo remete, ao longo de sua obra, a similitudes entre poesia e pintura, embora preferindo esta àquela, como dizer que (id., p. 487): "*la poesia è come ombra della pittura*" ["a poesia é como se fosse a sombra da pintura"], sendo que não é possível a sombra sem o corpo (a pintura), citando escritos de Leonardo da Vinci e de Petrarca[103].

Em suma, o panorama é amplo e não cabe a nós, neste momento, produzir toda uma cronologia de autores e textos que, de algum modo, trataram da relação entre as ditas "artes gêmeas" ou "irmãs". A comparação é justificada por diversas razões, e o autor do século XVII que mais as elencou foi o português Manuel Pires de Almeida, constando ao longo de todo seu o manuscrito *Poesia e Pintura, ou Pintura e Poesia*, redigido provavelmente no ano de 1633 (MUHANA, 2002, p. 9).

Deve-se tomar cautela, contudo, ao usar o lugar-comum de matriz horaciana *ut pictura*

---

[102] Um pouco mais de uma década depois, Scipione Ammirato diz o mesmo em *Il Rota, overo Delle Imprese* (1598, p. 10): "Et perche la poesia & la dipintura sono sorelle tutte nate a vn parto". A respeito da relação entre poesia e pintura como fundamento de empresas e emblemas, cf. PLETT (2012), pp. 85-9.

[103] Quanto à relação da sombra e o corpo, a discussão remeteria à diferença entre *eîdos* (forma ou formato) e *eídōlon* (imagem mental), muito explorada nos epigramas sobre a vaca de Míron da *Anthologia Palatina* (*Pal*. 9.713-742, 793-798). *Eídōlon* será um pouco mais explorado no Capítulo VI.

poesis, já que hoje em dia é empregado indiscriminadamente como um denominador comum que reduz todas as relações e comparações entre as duas artes a uma só ideia; na verdade, está em Horácio no passo específico de sua *Ars Poetica* em que trata do *aptum* (ou decoro) ao considerar que há coisas que devem ser vistas de perto e outras à distância, tal qual a pintura[104]. Há, de qualquer modo, uma outra passagem da epístola ao Pisões que nos serviria à *descriptio*, constante entre os versos 180-2: "*Segnius irritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae* / *ipse sibi tradit spectator*" ["O que se pode transmitir pelo ouvido, comove mais debilmente os espíritos do que aquelas coisa que são oferecidas aos olhos, testemunhas fiéis, e as quais os espectador apreende por si próprio[105]]. Tal entendimento parece ser o mesmo da atestação do historiador Heródoto, quando diz, em certo ponto do livro I de sua obra, que (I. 1, 2): "ὦτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν" ["os ouvidos vêm a ser menos convincentes às pessoas que os olhos"].

Retornando a Lomazzo, percebe-se que há uma diferença entre a afirmação do autor e pintor lombardo e o poeta arcaico Simônides: se este qualificava a poesia com um caráter positivo (pois fala), e a pintura com um negativo, uma ausência (é desprovida de voz), aquele inverte a valoração, e faz com que a poesia seja menor, pois é sombra (ou seja, simulacro) da pintura. A superioridade da pintura sobre a poesia (sua sombra) é atestada antes, em Leonardo da Vinci, no seu *Trattato della Pittura*. O artífice diz, no início da compilação[106]:

> TaI proporzione è dalla immaginazione all' effetto, qual'è dall'ombra al corpo ombroso, e la medesima proporzione è dalla poesìa alla pittura, perchè la poesìa pon le sue cose nella immaginazione di lettere, e la pittura le dà realmente fuori dell' occhio, dal quale occhio riceve le similitudini, non altrimenti, che s'elle fussino naturali, e la poesìa le dà senza essa similitudine, e non passano all' impressiva per la via della virtù visiva come la pittura.
> (VINCI, 1817, p. 2).
>
> Tal proporção é da imaginação ao efeito, que é da sombra ao corpo sombreado, e a mesma proporção é da poesia à pintura, pois a poesia põe as suas coisas na imaginação de letras e a pintura lhes dá realmente fora do olho, de cujo olho recebe as similitudes, não o contrário, como se elas fossem naturais, e a poesia lhes dá sem essa similitude, e não passam a impressão pela via da virtude visiva, como a pintura.

---

[104] Melhor exploração deste passo pode ser conferida em HANSEN (1995). Há também uma explanação dada por Christopher Braider (BRAIDER, 1999, p. 170) de como o verbo *erit*, no mesmo verso, dá um sentido de possibilidade à comparação ("ocorrerá às vezes"), e não de imperatividade. Quanto aos outros passos da *Ars poetica* em que há o assemelhamento entre poesia e pintura, suas exposições e explicações se encontram em SANTOS (2000).

[105] Tradução de Rosado Fernandes. Cf. HORÁCIO (2012), p. 129.

[106] Na verdade, a obra consiste na reunião de anotações de Leonardo, compiladas postumamente, provavelmente ao redor do ano de 1540 por um de seus pupilos, Francesco Melzi. Infelizmente tivemos acesso somente a esta edição do século XIX.

No Portugal já seiscentista, medindo as duas artes, diz Manuel Pires de Almeida, na obra já citada:

> A pintura é poesia universal, e a poesia é pintura particular, e por isso fica sendo melhor a pintura que a poesia. A pintura se entende com o sentido da vista, e a poesia com o do ouvido, e assim fica como se percebe melhor o que se vê que o que se ouve, assim fica a pintura com vantagens.
> (in MUHANA, 2002, p. 78).

Produzindo uma imagem que não está lá, há também o fato de ser auditiva, e é justamente aí que estaria, portanto, sua inferioridade em relação à pintura, ao menos segundo Heródoto, Horácio e todos os citados, além de outros mais[107]. Logo, o que seria uma comparação, acaba por ser uma competição, ou *paragone*, como diziam os toscanos.

Portanto, se é a *enárgeia* o meio pelo qual um arrazoado traz o que é demonstrado sob os olhos, metaforicamente, logo é ela também o principal mecanismo discursivo a suprir a declarada falha do arrazoado, já que depende do ouvido e não da vista. Tal qual está em Alfonso de Torres (1569, p. 125), é por meio da *descriptio* que se pinta uma imagem (*imago ita dipingitur*) e, tomando para si o que foi dito por Erasmo no *De Copia*, diz que não é mera exposição de assunto (*rem non simpliciter exponimus*), mas deve ser como se se expressasse com cores em um quadro (*sed ceu coloribus expressam in tabula*), e se fosse pintado e não narrado (*ut nos depinxisse, non narrasse*).

Outro exemplo deste entendimento está expresso no soneto XXIII, pertencente a *La Lira de las Musas* (1637) do poeta castelhano Gabriel Bocángel y Unzueta, dedicado ao pintor andaluz e também poeta Juan de Jáuregui: "*Los numerosos suspende, ò los colores, / Pues descriue el pinzel, pinta la pluma, / Y qualquiera, impossibles nos derrama*." Aqui, invertendo o paralelismo quiásmico, *describir* está para a *pluma* tal qual *pintar* está para o *pinzel*; logo, segundo o encômio de Bocángel, Jáuregui pinta ao descrever com pena (instrumento da escrita) e descreve pintando com o pincel (instrumento da pintura)[108].

É com a descrição que um poeta emula os sentidos ópticos da pintura. Antes de Bocángel, Pinciano já o dizia, no diálogo *Philosophia Antigua Poetica*, de 1596. Na epístola quarta, em que as personagens discutem as diferenças entre poesia e história no que diz

---

[107] Pode-se ainda citar Luciano de Samósata, que diz (*Dom.* 21) "ψιλὴ γάρ τις ἡ γραφὴ τῶν λόγων" ["pois a pintura é mais elevada que os arrazoados"], talvez empregando ironia, já que se trata justamente de um arrazoado, propriamente uma *ékphrasis*, que descreve uma sala.

[108] A relação inversa, ou seja, a de que se escreve narrativas ao se pintar, não será tratada aqui, já que o escopo é a escrita, não a pintura. De qualquer maneira, gostaríamos de apontar a obra de Baxandall, *Giotto and the Orators*, de 1971, em que esta discussão é aprofundada, principalmente no que está preceituado no *De Pictura* de Leon Battista Alberti, autor segundo o qual as três partes da pintura correspondem às três partes da retórica.

respeito à imitação da natureza, nos mesmos termos de Aristóteles na *Poética*, um dos convivas, Fadrique, diz (1596, p. 141): "*cual el pintor de herbajes es pintor como el de figuras, ni más ni menos el poeta pinta y describe las otras cosas*" ["qual o pintor de folhagens é pintor como o de figuras, nem mais nem menos o poeta pinta e descreve outras coisas"].

Este entendimento se fortalece de tal modo que, na primeira metade do século XVIII, no campo lexicográfico, encontramos a pintura como a única definição do vocábulo português "descrição", no *Vocabulario Portuguez e Latino* (*D Letra Elementar Portugueza, & Scientifica*, 1713, p. 115) de Bluteau, no lacônico verbete: "DESCRIPCAM Definiçaõ imperfeita: Representaçaõ, ou pintura de alguma cousa com palavras."

Logo, retomando o poema "Descripçaõ da Primavera", o poeta, ao compor a descrição da primavera, na materialidade de sua ação, com a tinta negra no limite de sua pena, sobre a materialidade de um papel, conduzido por grafemas ordenados de modo a fabricar sentido, aproxima-se da ação do pintor que, no caso, é metaforicamente o mês de maio, ambos pintando a primavera, cada um à sua maneira. No caso da poesia, é como se a *descriptio*, com a sua devida evidência, fosse, de certo modo, o veículo que pudesse fixar esta relação. Ludovico Castelvetro, comentando o verso de Petrarca (*Canz*., CCLXXIII) "*Le soavi parole e i dolci sguardi / ch'ad un ad un descritti et depinti ài / son levati de terra*" ["As suaves palavras e os doces olhares, que um por um descreveste e pintaste, são levados pela terra"], diz (PETRARCA, 1756, p. 26): "*CA'AD UN' AD UN DESCRITTI, E DIPINT'HAI.) Con la memoria, e con la penna, e col pennello dell'immaginazione*" [Com a memória, com a pena, e com o pincel da imaginação"].

No ato de Manuel Botelho de Oliveira designar Maio como o pintor mais insigne de sua primavera, o poeta toma como referência o continente europeu, já que a primavera ocorre entre os finais do mês de março e finais de junho no Hemisfério Norte; outra prova disto está nas flores elencadas, todas vicejantes na Europa. Tais marcas se encontram por toda a *Musica do Parnasso*. Pelo fato de Botelho de Oliveira ser poeta nascido e residente em território meridional, onde a primavera ocorre entre o fins de setembro e de dezembro, muitos críticos, preocupados com uma pressuposta nacionalidade do poeta, depositam mais valor na silva "A' Ilha de Maré" justamente por enxergarem ali algo de mais nativista, como a exposição das frutas brasílicas[109]. Mas é como diz Maria Aparecida Ribeiro:

[109] A isto se retornará no Capítulo VII.

> É verdade que, na Música do Parnasso (1705), livro no qual a famosa silva [À Ilha de Maré] aparece entre o coro das rimas portuguesas, há boa poesia – tão boa que seu autor figurou no Catálogo dos Livros Que se Devem Ler, publicado pela Real Academia de Ciências (1799). Mas não é desta boa poesia que se costuma falar: preocupado com a marca da brasilidade, os nossos estudiosos como que recusaram o lado europeu de Botelho, sob a alegação de que rosas, açucenas e cravos, a fonte das lágrimas de Coimbra e a rainha Maria Sofia Isabel não nos dizem respeito.
> (RIBEIRO, M., 1990, p. 17 apud COELHO, 2018, p. 49).

Da mesma maneira que o poeta, amparado por modelos poéticos e preceitos retóricos autorizáveis, pode representar o inverno desfazendo, com seus indícios, qualquer reminiscência da primavera, ocorre que Manuel Botelho de Oliveira se ampara igualmente em tais modelos para compor sua poesia, não havendo nenhuma pretensão nacional, como se verá sobretudo no Capítulo VII. Vejamos as primeiras oitavas do poema “A' Rosa”:

> Inundações floridas de Amalthea
> Prodigamente clori derramava,
> E liquida em rocio a sombra fea
> No fraudulento Bruto, o Sol brilhava:
> Quando entre tanta flor, que Abril semea,
> Fidalgamente a Rosa se adornava,
> Ostentando por garbo repetido
> De outro, o toucado, de ambar o vestido.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 100).

Mais uma vez a primavera sendo introduzida por uma parte do ano, não maio, mas sim abril, não só pelo fato de estar nomeado o mês, mas também pelo “fraudulento Bruto”, que é perífrase para a constelação de Touro; “fraudulento” pois taurina é a forma que Júpiter tomou dissimiladamente para raptar Europa. Já visto, este é lugar-comum usual que introduz a *chronographia* da primavera: está em Camões, em Gôngora, em Antônio de Sousa de Macedo, e no poema atribuído a Antônio dos Reis. É como já disse Ivan Teixeira:

> A perífrase *fraudulento Bruto* está em lugar de *touro*, chamado daquela maneira por ter servido de instrumento ardiloso a Júpiter no rapto de Europa; mais precisamente, a perífrase designa *constelação de touro*, em cujo âmbito deve estar o sol para que ocorra a primavera. Assim, a oitava pode ser resumida pela idéia de que era primavera, quando a rosa nascia e ostentava seus encantos coloridos, matizada pelas irradiações do sol, que lhe acrescentavam tons de ouro e de mel ao vermelho das pétalas e aos verde das folhas. Há inúmeras cronografias dessas em *Os Lusíadas*, que serviu de referente textual ao início das *Soledades* de Góngora.
> (in OLIVEIRA, 2005a, p. 54).

A presença das rosas, das açucenas, das violetas, e assim por diante, na descrição da primavera produzida por Manuel Botelho de Oliveira deve ser enxergada como um

alinhamento programático a códigos poéticos que só poderiam ter como europeias as suas matrizes. As flores estão prescritas não só em outras autoridades poéticas, como também na preceptiva retórica. Como se viu, no texto encontrado no manuscrito 6513 e transcrito por Grigera não consta descrição de primavera; mas eis como se prescreve a do verão:

> 10) El Verano / Se descrive de las mareas que corren; del brotar de las flores; de los campos floridos y olorosos; tomillos, salseros, violetas azucenas, lirios clavellinas, rosas, etc. De la temperie suave de ayre, del alegría que tienen las cosas, del ardor del sol, de las siegas y ago, de la disminución de los ríos, del secarse las fuentes. (GRIGERA, 1994, p. 149).
>
> 10) O verão / Descrevem-se as marés que correm, o desabrochar das flores; os campos floridos e olorosos; tomilhos, violetas, açucenas, lírios, flores-maravilha, rosa, etc. A tempérie suave do ar, a alegria que têm as coisas, o ardor do sol, das colheitas, a diminuição dos rios, o estancamento das fontes.

Embora seja a prescrição do que é nomeado por "*verano*", há ali quase todos os elementos presentes na "Descripçaõ da Primavera", à exceção da secas dos rios e das fontes, fenômeno constante no período veranil, que na Europa costuma ser de estiagem e de umidade baixíssima. Mas há o brotar das flores, e delas são elencadas justamente três das quatro presentes na canção, em sua terceira estrofe:

> **III.**
> O campo reverdece,
> Os cravos purpuream,
> As açucenas de candor se asseam,
> As violetas fermosas
> Vestem diversas cores por lustrosas;
> A Venus reconhece,
> Quando a rosa amanhece
> Com tanta ostentaçaõ, que he nos verdores
> Mais que de Venus flor, Venus das flores.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 119);

há também os campos floridos e olorosos nesta mesma estrofe, consequência das supracitadas flores; a tempérie suave do ar pode estar muito bem representada por Favônio beijando Flora na sétima estrofe, mas também no "vento reverente" que penteia os "verdes cabellos" do tronco medrante, metáfora, antropomorfização, e metonímia das árvores que se ramificam na primavera, na estrofe quarta; a alegria das coisas se vê por todo o poema; e por fim o ardor do sol, sobretudo na sexta estrofe:

VI.
O Sol Rey luminoso
Entre o estrellado Imperio
Enthroniza esplendores no Hemisferio,
Vendo com luz amada
A provincia do gyro dilatada;
Despendendo piedoso
Favores de lustroso,
Ficando por rebelde, & por querida
A sombra desterrada, a lus valida.
(id., p. 120),

referindo-se ao equinócio vernal, o sol reinando tão luminoso que não há espaço para sombra, a não ser pela sombra enquanto procedimento da pintura, da já citada estrofe segunda, "De flores quadros faz, sombra das plantas".

Além de todos os elementos já recolhidos até agora, na última estrofe da canção há ainda a referência ao orvalho que se cria por toda a superfície dos prados, durante a aurora, momentos antes de o sol nascer, cujas gotículas se condensam nas figuras, a um só tempo, das pérolas e das lágrimas:

Se o prado ri, se chora
Vitaes perlas Aurora,
(Dando de vario estado mudo aviso)
Da Aurora o pranto vè, do prado o riso.
(id., p. 121).

Tal imagem se assemelha à presente em um soneto anônimo constante nos *Eccos que o Clarim da Fama dá […]*, já em seu primeiro quarteto:

Descripção da Aurora.
SONETO.
Como se vê no Aereo firmamento
Luzir da bilhante alva os resplãdores,
E servirem do prado ás linda flores
As lagrimas da Aurora de ornamento.
Febo mostrando vem seu luzimento
Aos valles, aos penhascos, aos verdores,
E as aves com harmonicos clamores
Applaudem seu vistozo nascimento.
Em fim, logo que rompe o claro dia,
Deste Planeta a luz resplandecente
Enche todo o Emisferio de alegria.
Só eu existo trsite, e descontente,
Sopportando da sorte a tyrannia,
Sem jámais esperar viver contente.
(*Eccos […]*, 1761, p. 272);

Não tão semelhante a este soneto, mas descrevendo a mesma hora, é a canção segunda

da seção “Versos Varios, que Pertencem ao Segundo Coro das Rimas Castelhanas, Escrittos a Varios Assumptos” da *Musica do Parnasso*; nela também há a presença do orvalho (*rocío*), metaforizada pela imagem do leite que nutre a criança, a qual representa por sua vez o sol recém-nascido, em sua segunda estrofe. Eis todo o poema:

DESCRIPC,AM DA MANHÃ.
CANC,AM I.
I.
AURORA vengativa
De nublados enojos,
Con que al dia aggraviò noche estrellada,
Luzidamente ayrada,
Castigando a la noche fugitiva
Sus obscuros despojos,
El manto le rompiò, cegò sus ojos.
II.
De flores coronada
Derrama dulcemente
El nectar matutino al Sol infante,
Que se mece brillante,
Siendo el rocio leche destilada,
Que en niñez de viviente
Leche el Alva le dà, cuna el Oriente.
III.
De suerte que luziendo
Con applauso canoro,
Del Rey del Cielo es Nuncia brilladora,
Y de la roxa Aurora,
Como de roxa flor, el Sol naciendo,
Brota en bello thesoro
La flor de rosicler, el fruto de oro.
IV.
Sale el farol radiante,
Alma hermosa de Mayos
Pestañeando al dia luz dudosa,
Y si es en gracia hermosa
Del Hemisferio claro ojo flammante,
Fòrma en roxos en sayos
Por frente el Cielo, por pestañas rayos.
V.
Tirando al coche, luego
Calor ardiente ahuman
Los cavallos en calles de esplendores,
Y en luzidos ardores
Estrellas pisan, y relicnhan fuego,
Y porque màs presuman,
Purpura ruedan, resplandor espuman.
VI.
El Cielo venerado
Con placida harmonia,
Que alterna al ayre bolador desvelo,
Con reverente zelo
Al Cielo le festejan lo sagrado
En cultos de alegria,
Siendo lampara el Sol, y templo el dia.
VII.
El Oriente vestido
De purpureos candores
Jasmines viste, rosas purpurea,
Y si de luz se assea,
Luminoso se vè, se vè florido
De suerte, que en primores
Jardin de rayos es, Cielo de flores.
Cancion, si quieres ser eternizada,
Di que en calladas tintas
Quando pintas el Sol, Anarda pintas.
(OLIVEIRA, 1705, pp. 196-7).

[I.] Aurora vingativa de nubladas iras, com a noite estrelada que ofendeu o dia, luzidamente aerada, castigando a noite fugitiva e seu obscuros despojos, o manto lhe rompeu, cegou seus olhos. [II.] Coroada de flores, derrama docemente o néctar matutino ao sol infante, que se lança brilhante, sendo o orvalho leite destilado, pois na infância de vivente, o amanhecer leite lhe dá, o oriente o berço. [III]. De sorte que luzindo, com aplauso canoro, és núncia brilhante do rei do céu, e da vermelha aurora, como de roxa flor, o sol nascendo, brota no belo tesouro a flor de rosicler, o fruto de ouro. [IV.] Sai o farol radiante, alma formosa de maios pestanejando para o dia luz duvidosa, e se és claro olho flamejante na graça formosa do hemisfério, forma nos roxos hábitos na frente o céu, nas pestanas raios. [V.] Tirando o carro, os cavalos esfumaçam calor ardente nas ruas de esplendores, e em luzidos ardores pisam em estrelas, e relincham fogo, e porque mais presumem, púrpura rodam, resplendor espumam. [VI.] O céu venerado com plácida harmonia, que alterna com o ar volante desvelo, com reverente zelo ao céu festejam o sagrado em cultos de alegria, sendo lâmpada o sol, templo o dia. [VII.] Viste o oriente vestido de purpúreos candores jasmins, rosas purpúreas, e se de luz se brinda, luminoso se vê, se vê florido de sorte, que nos primores és jardim de raios, céu de flores. Canção, se quiseres ser eternizada, diz que em caladas tintas quando pintas o Sol, Anarda pintas.

Vê-se que, tal qual a "Descripçaõ da Primava" (além da já referida presença das demonstrações dos primeiros instantes do dia), o que se faz é uma pintura, trocando o mês maio pela própria canção-pintora. Rosas e jardins, que antes adornavam a primavera, aqui vestem o céu. A presença das cores é mais intensa que no outro poema, constando em quase todas as estrofes: o branco causado pelo orvalho sob a relva (est. II); o vermelho e o rosicler com os quais se pinta a aurora, (est. III); mais uma vez o vermelho, agora nos raios do sol, "olho flamejante" (est. IV); o púrpura produzido pelo deslocamento dos cavalos de Apolo (est. V); e a copiosidade de flores, cujo jardim é o céu (est. VII). Outra semelhança é que a hora descrita é uma manhã primaveril, como o denuncia a quarta estrofe: "Sale el farol radiante / Alma hermosa de Mayos".

Mas aqui, mais do que à primavera, o elogio é em primeira instância ao sol, astro que, infante na aurora, alcança a maturidade ao longo da manhã, trazendo o dia ao mundo, elemento pelo qual o poeta descreve as primeiras horas; em segunda instância, apesar de constar na seção "A Varios Assumptos", é elogio à própria Anarda, cuja relação é estabelecida no último verso ("*Quando pintas el Sol, Anarda pintas*"), por meio de uma metáfora, sendo Anarda o sol.

Logo, é o primeiro poema dos que aqui trazemos em que há a presença da *puellae* Anarda, presente nos três dos quatro coros, ausente somente nas das rimas latinas, e cuja importância se manifesta sobretudo na divisão da *Musica do Parnasso*. Raras são as vezes, no entanto, em que figura nas seções "A Varios Assumptos"; além da "Descripçam da Manhã", e à sua semelhança, podemos encontrá-la na canção seguinte, "Descripçaõ do Occaso".

Descripçaõ do Occaso.
CANC,AM II.

I.
Del camino luziente fatigados
Corriendo el quarto gyro todo el dia
Buscan a Thetis fria
Los quatro brutos de Faeton alados;
Fragiles ya con ultimo alientos,
Ya con ardor sedientos
Quando a Neptuno el hospedage deven,
Corales pacen, y crystales beven.

II.
Bella Amfitrite en crystalinos braços
Recibe alegremente al Sol brillante,
Que en gala de flammante
Le dà de incendio amor, y de oro abraços;
Y quando mar de fuego el Sol parece,
Con las llamas, que offrece,
Amfitrite en el ultimo sossiego
Recoge en un mar de agua un mar de fuego.

III.
Brillando qual antorcha el Sol lustroso,
(Contra la nieblas del obscuro coche,
Que conduze la noche)
Siendo el Cielo aposento luminoso,
Siendo palida ciera el oro ardiente,
Al ultimo occidente
(porque nuestro Zodiaco no alumbre)
Gasto-se el oro, y se extinguiò la lumbre.

IV.
Apolo bello bellas ansias siente
Quando fòrma crepusculo dorado
En el crystal salado
Ya con achaques d'esplendor doliente,
Y agonizante con la hermosa vida
Fragilmente luzida
Fluctua, quando cierra su thesoro
En urna de crystal el cuerpo de oro.

V.
Muere el Sol, y las sombras del abysmo
Empieçan a falir en buelo obscuro,
Si bien esplendor puro
De estrellas substitue al parafismo,
Que en el mar sepultado el noble Apolo,
Sirve de templo el polo,
Y al tumulo mortal, porque lo aliñen,
Sombras en lutan, y blandones ciñen.
VI.
En favor de la noche resplandece
Al hespero luziente Cytherea,
Que entre la sombra fea
Quando se esconde el Sol, ella amanece,
Quando amanece el Sol, esconde-se ella,
Siendo a su gracia bella
El Oriente gentil Ocasso ardente,
El Occaso mortal hermoso Oriente.
Cancion, tambiem me esconde
Entre tinieblas de congoxa tarda
La noche de la ausencia el Sol de Anarda.
(id., 198-9).

[I.] Os quatro brutos alados de Faetonte todo o dia buscam fria Tétis, fatigados pelo caminho luzente, correndo o quarto giro; frágeis já com últimos alentos, já com ardor sedentos, quando devem se hospedar em Netuno, pastar corais, e cristais beber. [II.] Bela Anfitrite em cristalinos braços recebe alegremente o sol brilhante, que na gala flamejante lhe dá o amor de incêndio, e de ouro os braços; e quando o sol parece mar de fogo, com as chamas, que oferece, Anfitrite no seu último sossego recolhe em um mar de água um mar de fogo. [III.] Brilhando tal qual tocha o sol lustroso (contra as névoas do obscuro carro que conduz a noite), sendo o céu aposento luminoso, sendo pálida cera o ouro ardente, no último ocidente (porque nosso zodíaco não alumbra) gastou-se o ouro, e se extinguiu o lume. [IV.] Apolo belo sente belas ânsias quando forma crepúsculo dourado no cristal falado, já com dores de esplendor enlutado, e agonizante com a formosa vida fragilmente luzida flutua, quando encerra seu tesouro em urna de cristal no corpo de ouro. [V.] Morre o sol, e as sombras do abismo começam a sair em voo escuro, se bem esplendor puro de estrelas substitua por paixão, que no mar onde está sepultado o nobre Apolo sirva de templo o polo, e ao túmulo mortal, para que o vistam, sombras velem, e candelabros cinjam. [IV.] No favor da noite Citereia resplandece ao Héspero luzente, que entre a sombra feia, quando se esconde o sol, ela amanhece, quando amanhece o sol, esconde-se ela, sendo o oriente gentil com ela, o ocaso ardente, o ocaso mortal ao formoso oriente. Canção, também me esconde entre trevas de angústia, tarda a noite da ausência, o sol de Anarda.

Se o poema anterior, ao elogiar o sol que, presente, ilumina o dia, elogia metaforicamente a presença de Anarda, neste outro, igualmente, na despedida do sol e o seu desaparecimento sucedido, lamenta o poeta a sua ausência: "*La noche de la ausencia el Sol de Anarda*".

Mas o vínculo entre os dois poemas não reside somente no jogo dicotômico "presente/ausente" e "sol/Anarda". Ambos dialogam entre si na medida em que a "Descripçaõ da Manhã" representa o nascer do sol, enquanto a "Descripçaõ do Occaso" a sua morte, como no verso da estofe V "*Muere el Sol, y las sombras del abysmo*". Na demonstração da vida do sol descreve-se o dia nas suas horas extremas.

Figurando as horas antípodas do dia, o conjunto dos dois poemas, que vêm um seguido do outro, mais uma vez testemunha o entendimento do manuscrito 6513 da Biblioteca Nacional da Espanha que, como já dito algumas páginas atrás, um noite escura e um dia claro se descrevem segundo os lugares opostos entre eles. Se na "Descripçaõ da Manhã" as cores são indícios constantes das primeiras horas de um dia que promete ser solar, bem como a

potência e a robusteza dos cavalos descritos na estrofe V, na "Descripçaõ do Occaso" a eminente ausência da luz se manifesta no esgotamento desta potência e no apagamento cromático, como sintetiza a estrofe III, nos versos "*Contra la nieblas del obscuro coche,* / *Que conduze la noche*" e "*Contra la nieblas del obscuro coche,*/ *Que conduze la noche*". A pouca presença das luzes se manifesta pelas estrelas que se projetam no devir da noite. É um poema que representa a paixão melancólica, como demonstra a estrofe IV na descrição do crepúsculo que se encerra no mar ("*crystal salado*"), servindo de mortalha que envolve o Sol, paixão que ainda se justifica na relação que se estabelece entre este "epicédio" (por assim dizer) e a ausência de Anarda.

Em linhas gerais, tanto a "Descripçaõ da Manhã" como a "Descripçaõ do Occaso", cada qual em sua descrição, têm a função de amplificar, um a presença, o outro a ausência de Anarda. Segundo Erasmo (1512, p. 240), que é reproduzido por Susenbrotus (1541, p. 53b), Lorich (AFTÔNIO, 1542, p. 189a), e Alfonso de Torres (1569, p. 126a), as *chronographiae* costumam iniciar um arrazoado para o fim de deleitar ou amplificar[110]. Para o último fim, o exemplo dado mais comum é a descrição da noite no Canto IV da *Eneida*, do verso 522 em diante, interpretada ali como auxese da dor de Dido ao ser abandonada por Eneias. Toscanella (1578, p. 112) ajusta os exemplos às *auctoritates* toscanas, e traz o célebre soneto de Petrarca, musicado por Monteverdi no século XVII, "*Zefiro torna e 'l bel tempo rimena*" (*Canz.* CCCX), já citado anteriormente, em que o poeta descreve a primavera. Os versos, também já citados, da estrofe 72 do Canto II d'*Os Lusíadas*, e todas as suas imitações, se incluem nesse uso da *chronographia*. Veremos este uso na *Musica do Parnasso* em outra espécie, a *rei descriptio*, a ser analisada no próximo capítulo.

As descrições de tempo de Manuel Botelho de Oliveira, por outro lado, não iniciam arrazoado algum. As canções constituem, cada qual em sua integralidade, *chronographiae* autônomas. Se servem como amplificação, o são somente nas canções castelhanas, cujos amanhecer e entardecer amplificam os afetos que se tem em relação à ausência e à presença de Anarda, mesma função ocorrendo nas quatro *chronographiae* compiladas nos dois volumes do *Eccos que o Clarim da Fama dá [...]*. Dos poemas do *Ecco I*, a "Descripçaõ da Noite" se encerra com os versos (1761, p. 260): "Mas em meu triste peito, ardente fragoa, / Por hum tenue momento naõ socega / O estrõdo, que motiva a minha magoa."; a "Descripçaõ da Aurora" (id., p. 272): "Só eu existo triste, e descontente, / Sopportando da sorte a tyrannia, / Sem jámais esperar viver contente"; a "Descripçaõ da Primavera" (id., p. 276): "Só eu da

[110] ERASMO, 1512, p. 240: "Unde non raro narrationis sumitur initium". A exata oração está também em Susenbrotus (1541, p. 53b), e nos escólios de Lorich (AFTÔNIO, 1542, p. 188b).

magoa mais tyranna, e dura / Offendido me vejo a toda a hora, / Porque auzente da vossa fermozura."; e, finalmente, no *Ecco II*, outra "Descripçaõ da Aurora" (1762, p. 340): "Só eu vivo em tristeza sepultado, / Que em quãto naõ nascer Sol mais vistoso / Naõ hey de ser contente, e socegado." Vê-se que cada parte do dia ou do ano descrita pelos anônimos dos *Eccos da que o Clarim da Fama dá [...]* amplifica a *pathopoeia* que se apresenta sempre no último terceto de cada soneto, seguindo a mesma fórmula.

No entanto, nas primeiras canções analisadas, as pertencentes aos coros das rimas portuguesas, não há tal função; isto é, as descrições das estações se bastam por si só. Este tipo de composição é raro no século XVI (com a exceção das *prosopographiae* que, como se verá no Capítulo VI, possui uma longa tradição fundamentada principalmente na interpretação do amor em chave platônica a partir do século XII), mas se intensifica ao longo do século XVII, não só nas letras poéticas em língua portuguesa, como também em outras letras produzidas no século, cujo exemplo que podemos dar está nas duas *Semaines* do francês Sallueste du Bartas, nos finais do Quinhentos. Talvez por ser protestante huguenote, vicejou muito mais nas letras inglesas seiscentistas, sobretudo devido à tradução a cargo de Joshua Sylvester.

De todo modo, Manuel Botelho de Oliveira, a partir da observação da poesia composta anteriormente à sua, parece ser um testemunho de um fenômeno de autonomização das descrições de tempos (e, em certa medida, das de lugares, como se verá), que culminará, após um maior desenvolvimento no século XVIII, em um gênero específico chamado por José Maria da Costa e Silva de "Poesia Campestre", retomada em nossas Considerações Finais. À parte as afirmações acima, há de se fazer uma ressalva: os pressupostos poéticos dessa poesia descritiva setecentista e oitocentista diferem dos considerados por Manuel Botelho de Oliveira. Apesar de serem *temporum descriptiones* em suas completudes, os poemas aqui estudados não deixam de ser imitação de ação, de acordo com preceituação poética aristotélica. Não visam descrever os indícios das estações sob uma ótica realista, nem mesmo idealizada-romântica. Por meio principalmente de alegorias, Manuel Botelho de Oliveira explica os acontecimentos meteorológicos a partir da ação humana, na prosopopeia fingida dos ventos, no mecanismo acionado por Flora para o vicejar das flores, os humores oscilantes de Apolo, etc. Nisto, o poeta se encontra adequado à advertência feita por Bernardino Daniello a respeito do uso da *descrittione*. Em sua *Poetica*, fundamentada por sua vez na *Poética* de Aristóteles, encontramos a seguinte diferenciação entre poesia e história, matéria aristotélica por excelência:

> “Rimane hora a uedere che quelle cose lequali s'hanno a trattare, & a descriuere poeticamente, siano sempre di merauiglia, di souauità, & giocondità piene. Et che sempre sul ritrouamento nuoue & magnifiche cose si uada fingendo, per glialtrui animi con simili nouità dilettare. Ma siate accorti figliuoli, di mescolar sempre con le uere, le false cose in guisa […]. Dico mescolar le cose uere, con le false & fitte, perche non è tenuto il Poeta com'è l'Historico, di descriuere le cose tali, quali elle ueramente state et auenute sono: ma ben qua li esser deurebbono. Et in questo massimamente è egli dal Poeta differente l'Historico, non per lo scriuer, o non scriuere in uerso le cose loro (come alcuni scioccamente credono) percio che quando bene si traddussero in verso le cose tutte di T. Liuio, o di qualunque altro eccellente & famoso d'Historia scrittore, ne piu ne meno si direbbe quella esser Historia in legata, che prima si fosse stata in isciolta oratione. Et anche gli antichi sapienti chiamarono Poetica soluta l'Historia. Et ciò (se ben diligentemente si riguarda) fecero essi non sensa grandissima ragione. Conciosia cosa che molte di quelle cose ha l'Historico, che sono con quelle del Poeta comuni. Si come sono de descrittioni de i luoghi, de popoli, delle nationi, i siti, le leggi, le consuetudini, i costumi, le reprensioni de uitij: delle uirtuti & ben fatte cose le lode. Sono cosi dell'uno, come dell'altro proprie l'Amplificationi, de Digressioni, le Varietà.”
> (DANIELLO, 1536, p. 41-2).

> Resta agora ver que aquelas coisas, as quais devem ser tratadas e descritas poeticamente, sejam sempre de maravilha, de suavidade, de alegria plenas. E que sempre a sua invenção vá fingindo novas e magníficas invenções, para deleitar os outros ânimos com semelhantes novidades. Mas tomai cuidado, garotos, de sempre misturar as falsas coisas com a verdadeiras. […] Digo misturar as coisas verdadeiras com as falsas e fingidas pois não se considera o poeta como o historiador, ao descrever as coisas tais como realmente foram e ocorreram: mas bem como deveriam ter acontecido. E nisso sobretudo é o historiador diferente do poeta, não por escrever ou não escrever em verso as coisas de Tito Lívio, o de qualquer outro excelente e famoso escritor da história, nem mais nem menos se diria aquela ter relação com a história, que antes estivesse em desatada oração. E mesmo os sábios antigos disseram que a poética era desvinculada da história. E em relação a isto (se bem diligentemente se considera) estes tiveram deveras razão. Pois o histórico tem muitas daquelas coisas em comum com o poeta. Sendo que são as descrições de lugares, de povos, das nações, as situações, as leis, as tradições e os costumes, as repreensões dos vícios, das virtudes, e os louvores das coisas bem feitas. Deste modo, são próprias tanto a um como a outro as amplificações, as digressões e a copiosidade.

Em resumo, o que Bernardino Daniello diz é que, mesmo que sejam diferentes as descrições poéticas das descrições dos historiadores (já que poética e história também diferem entre si), em ambos os casos possuem as mesmas funções de invenção e elocução. Mas a descrição tal qual se faz na história só há de ser decorosa com o gênero poético se for intercalada às coisas fingidas, isto é, das coisas que poderiam ter acontecido de acordo com a verossimilhança, e com que se encontra na *Poética* aristotélica.

Vê-se então que, apesar de serem autônomas, não amplificando nem introduzindo nenhum outro arrazoado, bastando-se por si só como completos arrazoados, as *chronographiae* de Manuel Botelho de Oliveira não deveriam ser interpretadas como retratos veristas das estações, pois são compostas justamente à base do fingimento. Não bastaria dizer em versos que na primavera há o degelo e a renovação das flores, ou que no inverno as noites ficam mais longas; na imitação poética, deve-se dizer que Flora dança livre pelos campos, e

que Apolo se esconde eclipsado. Logo, ao menos nos casos tratados neste capítulo, mesmo que os poemas sejam descrições autônomas, mantêm-se poéticas pois são puro fingimento.

V. *DE RERUM DESCRIPTIONE*

Ao se estudar a definição de *ékphrasis*, o que mais se encontra tanto em estudos no campo da helenística, da latinística, da bizantinística, da literatura comparada, e da filosofia estética, é que o termo significa, *grosso modo*, descrição de obra de arte; mais específico é Heffernan, para quem o termo designa uma manifestação verbal de uma manifestação visual (1993, p. 3); mais ampla é Ana Hatherly, segundo a qual é (1997, p. 78) "[...] género de poesia em que se comentam elogiosamente obras de arte e seus autores". Para os estudiosos helenistas e latinistas, seriam *ekphráseis* as dos escudos de Aquiles na *Ilíada*, de Héracles atribuído a Hesíodo, e os de Eneias e Turno na *Eneida*; o pórtico do templo em Cartago, também do texto virgiliano; a colcha do poema 64 de Catulo; no cesto de Europa, no poema de Mosco; e, para que não se estenda demasiado e desnecessariamente o elenco, muitos do epigramas constantes no que hoje chamamos de *Anthologia Graeca*, mesmo que, dentre tudo o que já foi exposto em relação a tal vocábulo no Capítulo I desta dissertação, não haja nada, ao menos no entendimento de todos os tratadistas e lexicógrafos coligidos, que autorize tal entendimento. Janice Hewlett Keolb (2006, pp. 1-2), com quem concorda Ruth Webb (2009, pp. 33-4), identifica em Leo Spitzer o primeiro acadêmico a empregar o vocábulo de tal maneira, presente em seu artigo de 1955 sobre o poema do inglês John Keats *Ode on a Grecian Urn*, provavelmente a partir de um verbete do *Oxford Classical Dictionary* de 1949, assinado por John Dewar Denniston,.

Se seguíssemos tal designação, logo poderíamos ajustar o soneto "A hum illustre edificio de colunas, & arcos" a este caso, já que é, tal qual a ode de Keats analisado por Spitzer, um poema encomiástico a um objeto artístico, apenas se diferenciando entre si, oxalá, por um ser elogio de uma obra arquitetônica, e o outro de uma urna funerária, fruto do ofício de ceramista. Segue o soneto de Botelho de Oliveira:

A hum illustre edificio de colunas, & arcos.
SONETO XVII.

Essa de illustre maquina belesa,
Que o tempo goza, & contra o tempo atura;
He soberbo primor da arquitectura,
He prodigo milagre da grandesa.
Fadiga da arte soy, que a Naturesa
Inveja de seus brios mal segura;
E cada pedra, que nos Arcos dura,
He lingoa muda da fatal empresa.

Naõ teme da fortuna os varios cortes,
Nem do tempo os discursos por errantes,
Arma-se firme contra as leis das fortes.
Que nas colunas, & Arcos elegantes,
Contra a forturna tem colunas fortes,
Contra o tempo fabrica Arcos triunfantes.
(OLIVEIRA, 1705, p. 87).

Quando se diz "obra de arte", no entanto, é muito comum ter em mente uma ideia específica, designada pela estética alemã a partir do século XVIII por *Kunstwerk*, ou pelas academias francesas, constituindo as chamadas *beaux-arts*. Como bem aponta Janice Hewlett Koelb, é difícil encontrar, na antiguidade, um correspondente semântico do que para nós, hoje, seria "arte" (2006, p. xi): "*For as every student of aesthetics knows, the ancient Greeks and Romans did not have the modern notion of 'art' as a special category containing painting, sculpture, and the like, elevated above other products of human craft*" ["Pois, como sabe todo o estudante de estética, os antigos gregos e romanos não possuíam a noção moderna de 'arte' enquanto uma categoria especial que contivesse pintura, escultura e similares elevadas acima de outros produtos do ofício humano"]. Por exemplo, o fato de se considerar um artefato arqueológico tal qual um escudo datado do período micênico (c. 1600-1100 a.C.) enquanto uma "obra de arte", não autorizaria que, à parte qualquer questionamento, se lesse o episódio do escudo de Aquiles (caso exemplar que costuma ilustrar a definição do termo), constante nos versos 479-607 do Canto XVIII da *Ilíada*, como uma *ékphrasis*.

Não estamos dizendo que este exemplo não seja de uma *ékphrasis*; apenas que se o for, não é meramente por ser uma "descrição de obra de arte", além do fato de que na antiguidade, e sobretudo nos *progymnásmata*, os exemplos homéricos dados são de trechos em que é descrita uma personagem; em lugar algum consta que seria "descrição poética de uma obra de arte".

A única fonte tratadística da antiguidade tardia na qual se expõe algo próximo a isso são os *progymnásmata* de Nicolau Sofista. Mesmo assim, a *ékphrasis* sobre a qual o autor discorre é a que ele mesmo chama de *agalmátōn ékphrasis* (Nic. 67. 16-71. 5). Mas, como o próprio sofista diz, a *ékphrasis* de estátuas em nada difere da *ékphrasis* de personagens, sendo uma estátua reprodução em metal ou pedra de pessoas. De fato, em verso, isto pode ser confirmado nas descrições estatuárias de Cristodoro de Tebas, reunidas nos hexâmetros que compõem a totalidade do Livro II da chamada *Anthologia Graeca*. Deve-se dizer, inclusive, que este poema é uma das únicas, ou talvez a única composição em verso da antiguidade a ser

intitulada de *ékphrasis*[111]. Muito embora, já no século XVII, Juan Luis Vives, em sua *De recte dicendi*, fale de descrições que imitam a pintura, a ourivesaria, e a escultura, não as trata como espécies, mas as usa como modelos de descrições longas (VIVES, 1537, p. 179). Talvez o único seiscentista a determinar uma divisão especial para esse tipo de descrição é Nicolas Caussin, não a distinguindo como *species*, mas como *genera*, quando, ao introduzir uma série de descrições de imagens e estátuas (iniciando com a *descriptio X*, que é a do Cupido de Praxíteles, composta por Calístrato), presentes no *liber XI* de sua monumental *De eloquentia sacra et humana*, diz (CAUSSIN, 1627, p. 701): "*IN HOC GENERE DESCRIPTIONVM picti & florentes sunt Graeci sophistae, vt Philostratus, & Calistratus; ex quibus descriptiones aliquot subiiciam, quas ego verti: non quidem ad verbum, vt interpres; sed paulo liberius, vt Orator.*" ["Neste gênero de descrições pintados e vicejados são os sofistas gregos, como Filóstrato e Calístrato, dos quais muitas descrições trarei e que eu verti, claramente não ao pé da letra, como tradutor, mas mais livremente, como orador"]. E de fato existem casos de descrições de estátuas, como (para dar apenas um exemplo) em Francisco Leitão Ferreira, que descreve as estátuas de Mercúrio e do Hércules Tebano no *Idea Poetica, Epithalamica, Panegirica* (FERREIRA, 1709, pp. 23-9)[112].

Ter-se-ia, portanto, que a descrição de objetos, independente de podermos chamá-los de obras de arte ou não, é apenas umas das espécies cabíveis na *ékphrasis* (ou *descriptio*), ou seja, seria uma parte desta, não seu todo. Se tivéssemos nos apropriado deste dado, logo teríamos identificado alguns poemas de Manuel Botelho de Oliveira que se coadunariam à *rei descriptio*, como é o caso do soneto já exposto acima, já que a materialidade arquitetônica do edifício lhe confere um estado de objeto concreto, mas também um outro soneto, "Ao Astrolabio inventado, & e Fabricado […]", igualmente um encômio a um objeto, que no caso é um instrumento náutico de direção:

[111] O título que encabeça os 416 hexâmetros (segundo a edição de 1846, a mais completa até então, feita pelo filólogo alemão Johann Friedrich Dübner) é "Ἔκφρασις τῶν ἀγαλμάτων τῶν εἰς τὸ δημόσιον γυμνάσιον τοῦ ἐπικαλουμένον Ζευξίππου", isto é, "Descrição das estátuas no ginásio público chamado Zeuxipo". Embora este poema e toda a chamada *Anthologia Palatina* tenham sido impressos somente a partir da última década do século XVIII, seu manuscrito fora descoberto e copiado já em 1606, na *Bibliotheca Palatina* de Heidelberg, pelo francês Claudius Salmasius. Não há como se precisar o raio de circulação da suas cópias, todavia existam traduções de algumas passagens do poema de Cristodoro traduzidas pelo holandês Hugo Grotius (1583-1645) para o latim, e, antes ainda, Giglio Gregorio Giraldi o menciona (1545, p. 447).

[112] Cf. Capítulo VI, pp. 155-6.

Ao Astrolabio inventado, & Fabricado pelo engenho do Reverẽdo Padre Mestre Jacobo Estancel Religioso da Companhia.
SONETO VII.

Artifice engenhozo da escultura,
Famoso Mestre da cerulea via,
Que quanto discorreis na Astrologia,
Tudo facil fazeis na Aquitectura;
Neste Astrolabio a fama vos segura,
Que pouco se há mister ver meyo o dia,
Que no Zenith està da mòr valia,
Quando a sciencia lùs na mòr Altura.
Tomais o Sol com pensamento leve;
Dedalo sabio o Mundo vos acclama,
Quando invento tão raro se vos deve.
E quando vosso nome mais se affama,
Sendo a terra a seus voos orbe breve,
Tomais o Sol por orbe à vossa Fama.
(OLIVEIRA, 1705, p. 46).

Por fim, há também o romance que finaliza a seção das rimas portuguesas da *Musica do Parnasso*, que é o que segue:

ROMANCE VI.
A fonte da lagrymas, que está na Cidade de Coimbra.

Verte prodiga hũa penha
Das duresas a pesar
Serenidades de aljofar,
Esperiços de crystal.
Esta penha carregada
Em triste sombra se faz,
Por perder de Ignes as lus,
Por sentir de Ignes o mal.
Dos dous amantes he pranto,
Que em ser duro o Amor fatal,
Entre duresas o guarda,
Entre duresas o dà.
Doce, & liberal a prata
Fonte de amor se diz jà,
Que amor se alimenta doce,
Que amor se indùs liberal.
Sua a penha; mas que muyto,
Se no adusto cabedal
Quis pranto de ardor verter,
Quis fogo de amor suar.
O Deus Frecheyro se admira
De ver que com pranto tal
Ver lisongea o prado,
Ameno Respira o ar.
De sua fè retratava
A bella Ignes singular
A constancia no penhasco,
A puresa no crystal.
Quando Voa a turba alada,
O vendado Deus rapàs
faz Cupidilhos das aves,
Fòrma Chypre do lugar.
Os limos no largo tanque
Alli se vem pentear,
Que a seus humidos cabellos
Pentens de prata lhes dã.
Alli Venus celebrada
Das crystallinas Irmãs,
Estima as Nynfas do tanque,
Despresa as Nynfas do mar.
Alli muytos chopos crescem
Verdes, que verdes os fàs
Aquella firme esperança
Daquelle amor immortal.
A hum tempo do vento, & d'agoa
Sobe, & campa cada qual
Tyfeu do vento frondoso,
Narcisso d'agoa galan.
Esta das lagrymas fonte
Na douta Coimbra està,
Que se he do saber escola,
Diz que Pedro soube amar.
(id., pp. 146-7).

No entanto, discordaremos de que estes três poemas de Botelho trazidos acima sejam

descrições, independentemente de serem de obras de arte ou não. Para tal, proporemos uma discussão, embora incipiente, mas de extrema relevância. Antes de mais nada, é necessário que se defina o que é *prágma* presente no que seria *prágmatos ékphrasis*, e seu respectivo latino *res*, em *rei descriptio.*

Dentre os *prágmata* expostos nos *progymnásmata* estão batalha naval e terrestre, tanto para Aftônio como pra Ps.-Hermógenes, e paz, tempestade, fome, praga e terremoto, para Teão. Como se vê, são eventos e fatos (ou períodos, para Teão), mas nunca objetos. *Ekphráseis* de objetos ocorrem somente nas de *trópoi*, em Teão, como as armas de Aquiles. Logo, o grego *prágma* parece significar "coisa" no sentido abstrato, como "fato", "evento", "assunto", e não concreto como "objeto".

Em latim, em Prisciano, *res* se mantém no significado que grego *prágma* (1599, p. 330): "*ut pedestris proelij, vel naualis pugnae descriptio*" ["como descrição de batalha pedestre, ou de combate naval"]. Quase idêntico, Agricola traduz a partir de Aftônio (AFTÔNIO, 1542, p. 184): "*Res, ut nauales pedestresque pugnae*". Praticamente todas as traduções e comentários quinhentistas de Aftônio dão como "*rei descriptio*" exemplos de batalhas navais e terrestres. Orazio Toscanella vai um pouco além em seus exemplos, e diz:

> Cose. Come fanni tutti gli Istorici, & altri scrittori, quando rappresentano guerra da terra; ò da mare: carestie, pestilenze, & cose simili. Tragli altri bellissimo essempio è quello, che si legge nel proemio delle Cento Nouelle del Boccacio, quando egli la peste di Fiorenza descriue; il quale per essere, & lunguissimo, & notissimo non adduco, il lettore al fonte rimettendo.
> (TOSCANELLA, 1578, p. 101).

> Coisas. Como fazem todos os Historiadores, e outros escritores, quando representam guerra por terra ou por mar, fome, pestilências, e coisas parecidas. Entre os escritores, um belíssimo exemplo é aquele que se lê no proêmio do *Decameron*, de Boccaccio, quando descreve a peste de Florença, que, por ser muito longo e conhecido aqui não trago, remetendo o leitor à fonte.

Erasmo, tratando da *rei descriptio* com o vocábulo *hypotýpōsis*, é o que dá o maior elenco de exemplos desta espécie, incluindo também muitos exemplos. Primeiramente, cita três passagens de Quintiliano, duas delas estando no passo exato em que discorre sobre a *enárgeia*, a primeira sendo a descrição de uma cidade sendo tomada (*Inst. Or.*, 8.3.66), e a segunda de um banquete (id., 8.3.67); a outra citação é retirada do Livro IV, no qual Quintiliano cita a descrição feita por Marco Célio em seu discurso contra Antônio (id., 4.2.123-4), em que a personagem vilipendiada se encontra em um grave estado de ebriedade.

Além dessas três passagens, Erasmo ainda cita o exemplo dos relatos dos mensageiros

das tragédias antigas:

> Veluti cum in Euripidis Hecuba Talthybius narrat Hecubae, quomodo sit occisa Polyxena: & in Iphigenia Aulidensi nuncius exponit quomodo sit interfecta Iphigenia. Et in Throade Senecae, nuncius refert Andromachae, quomodo periisset Astyanax ipsius filius.
> (ERASMO, 1512, p. 229).

> Como quando, na *Hécuba* de Eurípides [vv. 488-582], Taltíbio narra a Hécuba como Políxena foi assassinada; e, em *Ifigênia em Áulis* [vv. 1540-1612], quando o mensageiro expõe como Ifigênia foi morta. E nas *Troianas* de Sêneca [vv. 1056-1164], quando o mensageiro reporta à Andrômaca como Astiánax, seu próprio filho, pereceu.

De toda a seção dedicada à *descriptio*, esta é a espécie que mais páginas recebe. Há ainda tempestades, naufrágios, redemoinhos, como ocorrem em Homero, Virgílio, Ovídio, Sêneca e Tucídides; de portentos, eclipses solares, nevascas, chuvas, trovões, terremotos, incêndios, dilúvio, como nos versos dedicados ao mito de Deucalião, nas *Metamorfoses* de Ovídio (*Met.* I. vv. 253-312). O inventário é vastíssimo, e não caberia aqui o elenco de tudo. O que vale dizer, contudo, é que, entre os exemplos, há o de animais, de plantas, e dos famigerados escudos de Aquiles e de Eneias. Como se vê, Erasmo diverge do que é exposto nos *progymnásmata* e em suas traduções e em seus comentários[113].

Ora, Susenbrotus, seguindo mais ou menos o entendimento dos *progymnásmata*, discorda de Erasmo. O gramático germânico, até onde conseguimos constatar, é quem cunha o vocábulo *pragmatographia*[114], sustentado pela lógica da recorrência que há nas outras espécies, para se referir à *rei descriptio*. Para ele, tal qual consta nas traduções e comentários dos *progymnásmata*, *pragmatographia* seria a descrição somente de eventos, ou seja (SUSENBROTUS, 1541, p. 53 I): "*Sunt praeterea descriptiones turbinum, tempestatum, aut naufragiorum etc*" ["Além disso são descrições de furacões, tempestades, ou naufrágios etc."]. Logo ficam de fora objetos (como os escudos), plantas e animais.

Outro aspecto do *prágma*, quem no-lo dá é Antoni Llull i Cases, para quem *res*, não sendo "objeto", é conceito (LLULL I CASES, 1572, p. 9): "πράγματα, *id est res, ut iusticia*

---

[113] Além de incluir na *rei descriptio* aquilo que somente para Teão era *trópou ékphrasis*, o faz também com plantas e animais. Segundo Aftônio, plantas são descritíveis, mas não se categorizam em nenhuma espécie, muito menos na *prágmatos ékphrasis*; já a descrição de animais é categorizada como *prosōpou ékphrasis* por Teão, como já visto.

[114] Devido ao fato de o vocábulo *pragmatographia* constar, a partir de Susenbrotus, somente em tratados de retórica provenientes de estados reformados e de matriz germânica, como os de Henry Peacham (1577), George Puttenham (1589), e Simon Verepaeus (1590), adotaremos, doravante, apenas o vocábulo *hypotýpōsis* para designar a *rerum descriptio*, como prevalece na penínsulas penínsulas ibérica e itálica, a partir de Erasmo. Não sabemos se João Adolfo Hansen retirou o termo destes autores citados (HANSEN, 2006b, p. 89).

[sic]" [*prágmata*, isto é, coisas, como a Justiça]; difere, assim, de Erasmo, para quem, como se verá no Capítulo VI, a descrição de Justiça se insere nas chamadas *prosopographiae*. E além disso, para Llull i Cases, ficam ainda separadas da *rei descriptio* as descrições de *muta animalia*, como as de cavalo e de plantas (id. ibidem).

Como se vê, *res* pode ser evento, natural ou não, ou pode ser coisa, no sentido de feito humano. Nos *Poetices libri septem*, no *Liber III*, acerca da *Idea*, logo em seu início (mais especificamente no "*Capvt* IIII"), Giulio Cesare Scaligero preceitua a *rerum divisio*, seguindo mais ou menos Erasmo (já que das palavras deste imprime o início do capítulo), e codifica a *res* em duas: uma natural, quer dizer *naturae factum*, e uma outra *artis opera*, produto da técnica e do engenho humano. A separação se restringe apenas à dicotomia "Natural X Humana", não categorizando o elenco exposto a seguir em "Eventos X Objetos"[115]. Dos feitos naturais, inclui tempestades, pestes, erupções, mas também montes, rios, postos ou seja, lugares, como serão vistos no próximo capítulo; na segunda categoria estão santuário, altar, cidade, templo, espada, dardo, arado, navio, mas também de outros gêneros (*alterius generis*), como edificação, navegação, batalha, aliança, discussão, julgamentos, trocas, sacrifícios e votos (SCALIGERO, 1561, p. 86). De acordo com este elenco, incluir-se-ia portanto o edifício, a fonte, e o astrolábio louvados por Manuel Botelho de Oliveira entre a *rerum descriptio*. No entanto, é necessário que se discuta outro ponto antes de esboçar qualquer conclusão categórica.

Como se viu no capítulo anterior, as *temporum descriptiones* cumprem costumeiramente a função amplificadora, sobretudo em inícios de arrazoados. Mais do que isso: não esta espécie, mas a *descriptio* como um todo, além de ser arrazoado, é ela própria uma figura de amplificação. Deste modo está na *Poetria Nova* (v. 559) de Geoffrey de Vinsauf, para quem ela vem a ser o sétimo e último modo de se amplificar um discurso poético. Assim também segue em Erasmo, pois (ERASMO, 1512, p. 227) "*ea utemur,* […] *vel amplificandi, vel ornandi, vel delectandi gratia* [...]", ou seja "nós a usaremos […] pelo bem de amplificar, ornar e deleitar […]". Lorich o parafraseia e é, por sua vez, parafraseado tanto por Alfonso de Torres como por Palmireno, em castelhano[116].

Como se sabe, a retórica aristotélica se divide em três gêneros (Arist. *Rhet.* 1358b, 3): deliberativo (ou político), judicial (ou forense), e epidítico (ou demonstrativo). Enquanto figura de amplificação, a *descriptio* pode ser útil aos três gêneros. A *rhetorica ad Herennium*

---

[115] Scaligero, mais adiante, diz que *factum* e *eventus* são o mesmo (id., p. 90).
[116] AFTÔNIO (1542), p. 186b-7a; TORRES (1569), p. 124a; PALMIRENO (1573), p. 94.

lhe atribui usos nos discursos judiciais. Segue esse mesmo pensamento Alfonso de Torres, que distribui todos os 14 exercícios de retórica entre os três gêneros, dizendo que os judiciais são: confirmação, refutação, narração, lugar comum e descrição (TORRES, 1569, p. 27a); contudo, ao definir *descriptio*, o *magister* toledano diz que "*Describuntur autem omnia quae laudari, vituperari aut comparari solent*" ou seja, "descreve-se tudo aquilo que geralmente se elogia, se vitupera ou se compara" (id., p. 125a). Ora, segundo Aristóteles, elogio e vitupério são discursos pertencentes especificamente ao gênero demonstrativo (*Rhet*., 1366a, 9), não ao judicial, que é por sua vez o que trata das ações justas e injustas (*dikaiōmata* e *adikēmata*). O discurso demonstrativo, por outro lado, por se constituir basicamente em discurso elogioso e discurso de vitupério, trata, portanto, das categorias de oposição "bom" (*tò kalón*) e "reprovável" (*tò aiskhrón*), "virtude" (*hē aretḗ*) e "vício" (*hē kakía*), pois são justamente estes, segundo o estagirita, os escopos de quem rebaixa ou louva (id., ibidem). Isso leva a crer que, embora Torres tenha dividido os exercícios em gêneros, não houve o tratamento de propor uma preceptiva rígida quanto a qual deles se filia a *descriptio*.

Violeta Pérez Custódio, nos comentários e notas às *Rhetoricae Exercitationes*, diz em relação aos dois modelos de descrição dados por Torres:

> Nótese que los dos modelos de descripción que Torres compone tratan sobre elementos negativos (un criminal y la discordia). Aftonio, por el contrario, ejemplifica con la descripción de un lugar bello (el templo de Alejandría junto a la Acrópolis). En sus comentarios, Lorich propone como modelo de descripción tanto conceptos negativos (la envidia o el hambre) como positivos (la justicia).
> (TORRES, 2003, p. 325, n. 541).

> Note-se que os modelos de descrição que Torres compõe tratam de elementos negativos (um criminoso e a discórdia). Aftônio, ao contrário, dá como exemplo a descrição de um lugar belo (o templo de Alexandria na Acrópole). Em seus comentários, Lorich propõe como modelo de descrição tanto conceitos negativos (a inveja e a fome) como positivos (a justiça).

Segundo estes dois fatores, ou seja, a partir da retórica aristotélica, podendo a *descriptio* ser usada para elogiar ou para vituperar, e admitir, por isso mesmo, categorias negativas ou positivas, logo ela aparenta estar mais próxima ao demonstrativo que a qualquer outro gênero, e é deste modo que Palmireno, em *El latino de repente*, diferentemente de Torres, a entende, alguns anos depois (PALMIRENO, 1573, p. 39): "*Laudatio, Vituperatio, Ethopeia, Descriptio, Comparatio. Del demonstratiuo*". O mesmo está na tradução de Aftônio por Orazio Toscanella (TOSCANELLA, 1578, p. 10): "*Sono proprie del genere dimostratiuo la } Laude. Biasimo. Descrittione. Comparatione*." ["São próprias do gênero demonstrativo o louvor, o vitupério, a descrição, e a comparação"].

Em todos os exercícios de elogio, tanto nos *progymnásmata*, como nos *Rhetoriae Exercitationes* de Alfonso de Torres, dentre os seus objetos, ou seja, dentre as coisas elogiáveis, estão justamente os mesmos objetos descritíveis preceituados, como já foi visto: pessoas, lugares, eventos[117], tempos, plantas e animais. Praticamente tudo pode ser louvável (TORRES, 1569, p. 97a): "*Quae singula suos habent laudationis locos, qui rem aliquam volentibus commendare, statim occurrent*" ["Cada um tem o seu lugar de elogio, que imediatamente estejam à disposição dos que queiram agraciar alguma coisa]". Há de se lembrar do elogio à mosca de Tesauro, imitando em verso Luciano.

Seguindo o tratamento da *descriptio* na prática do elogio, Alfonso de Torres diz o mesmo, quando expõe os vários modos de se elogiar uma personagem "*a patria*", ou seja, a partir da pátria (1569, p. 98a), e por "pátria" podendo-se entender inclusive nação (id., p. 97b): "*in patria nationem etiam intelliges*". Ora, mesmo que o autor não diga nada sobre *descriptio* enquanto meio ou modo de elogio, mantem-se tácito[118]. Mais patente está quando diz (id., p. 96a) que, além dos bens externos à pessoa e que dependem da fortuna, como glória, poder, riquezas, amizades etc., também se elogiam os bens do corpo da personagem, como a beleza de seu rosto, e cita um exemplo das epístolas de Plínio Jovem (*epist*. 1, 14, 8).

De mais interesse para este capítulo, no entanto, é o tratamento de elogio da personagem pelas suas obras realizadas, "*a rebus gestis*" (TORRES, 1569, pp. 101b-2a), isto é, pode-se elogiar uma pessoa por meio do elogio do seu legado e de seus feitos. É o que já ocorre nos dois tratados tardios sobre o gênero demonstrativo atribuídos a Menandro Retor (ou de Laodiceia). No primeiro deles, há uma categorização das coisas que podem ser elogiadas, já que o vitupério é indivisível. A divisão do elogio é hierárquica e taxonômica, e se organiza da seguinte forma: há o elogio de deuses, cujo gênero apropriado é o hino, e há o elogio de seres mortais, o qual se divide em duas categorias, uma a respeito de cidades, a outra a respeito de seres vivos; sendo a respeito de cidades indivisível, os discursos a respeito dos vivos se dividem em racionais e irracionais, sendo pertencentes a estes os animais, àqueles os homens; ainda divide os animais em duas outras categorias, aquáticos e terrestres (pertencentes a estes os alados e os que caminham) (*P. Epid.* I, 331.1-332.19). Ao término desta exposição, o autor testemunha que alguns oradores produziram elogios de artes (*tekhnôn*) e de feitos (*epitēdeumátōn*), mas diz que quem os tenha composto deveria ter-se dado conta de que esta seria uma parte do elogio, e não o todo, pois são discursos que se

[117] Em Torres neste caso está *gesta*. cf. TORRES (1569), p. 94b.
[118] Na doutrina antiga, a *descriptio* tem um uso fundamental para o gênero demonstrativo, sobretudo para Quintiliano e para Menandro Retor, como será visto no Capítulo VII.

referem à personagem elogiada (id. 332.21-26). Lembramos que em Bizâncio foi muito comum descrever edifícios como modo de se elogiar o imperador que os encomendara ou financiara, como as descrições em prosa da Santa Sofia feitas por Procópio e Eusébio, ambos de Cesareia (século IV), e por Paulo Silenciário (século VI) em verso, a fim de louvarem o imperador Justiniano I; ou as descrições da Igreja dos Santos Apóstolos feitas por Constantino de Rodes (século X) em verso, e Nicolau Mesarita (séculos XII-XIII) em prosa, em louvor ao imperador Constantino VII[119].

Apesar de tudo, se, por um lado, a *descriptio* é figura útil para construção de elogios e vitupérios, nem todo o discurso epidítico necessariamente há de ser ou fazer uso de *descriptio*. Peguemos, para o bem da exemplificação, o livro de Luís de Moura Sobral *Pintura e Poesia na Época Barroca: A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*. A publicação traz um belo trabalho de edição de dois manuscritos, até então inéditos em imprensa, ambos datados de 1670, que reuniram versos de vários poetas portugueses, membros da dita Academia dos Singulares, sob o critério de fazerem elogios ao pintor seiscentista, também português, Bento Coelho da Silveira. Dentre os poetas, há alguns pouquíssimo conhecidos, como Luís da Costa Correia e António Lopes Cabral, e outros um pouco mais notáveis, como o orador José de Faria Manuel, autor de sermões, como os pregados no Ofício dos Defuntos dos Clérigos Ricos da Caridade (1671) e na Sexta-Feira do Paralítico (1672)[120].

Na dedicatória do primeiro manuscrito transcrito por Sobral intitulado *Carmina amicorum*, e assinada pelo presidente da Academia António Leitão de Faria e endereçada ao Frei José de Jesus, Doutor da Igreja e Patriarca, há um elenco dos lugares-comuns utilizados na comparação entre poesia e pintura, grande parte deles retirada do livro XXXV da *Naturalis Historia* de Plínio Velho (SOBRAL, 1994, pp. 135-143). Não há ali, no entanto, nada que indique que o manuscrito seja um florilégio de descrições de pinturas; aliás, o que há são tópicas da comparação entre as duas artes e do discurso elogioso, sendo que os vocábulos "elogio" e "elogiar" constam em grande recorrência. Diz-se o mesmo do breve prólogo ao leitor deste mesmo manuscrito, e da oração que serve de exórdio para o segundo, *A Quinta Academia dos Singulares*, em que há uma interessante comparação das duas artes sob a luz da filosofia moral, todos lavrados pelo mesmo Leitão de Faria (id., pp. 143; 181-190).

---

[119] Para melhor exposição da matéria, cf. WEBB (1999). Para ter acesso a edições destas obras, conferir DOWNEY (1957) quanto à descrição da Igreja dos Santos Apóstolos de Nicolau Mesarita; SILENCIÁRIO (1822) para a da Santa Sofia, editada por Christian Friedrich Graefe; de Procópio de Cesareia, a edição mais acessível é a da *Loeb Classical Library*, da Harvard Univestity, *On Buildings* (PROCÓPIO, 1940).

[120] Ambos os sermões são disponibilizados pela Biblioteca Nacional de Portugal, em plataforma digital nos *links* https://purl.pt/28156 e https://purl.pt/29448, respectivamente.

O conteúdo dos florilégios e a sua estrutura são muito semelhantes às de uma obra do início do século, *La Galeria* de Giambattista Marino, de 1619. Segundo Marc Fumaroli (1998, p. 53), o poeta napolitano teria dado tal título ao seu livro sob a sugestão da publicação da tradução das *Eikónes* de Filóstrato Velho feita por Blaise de Vigenère, *Les images, ou Tableaux de platte peinture de Philostrate Lemnien*, fato relembrado por Sobral no estudo que precede a transcrição dos manuscrito da Academia dos Singulares (SOBRAL, 1994, p. 37). O que ocorre é que em Filóstrato, assim como nas estátuas de Calístrato, há, de fato, descrições, como bem o atesta Poliziano (1552, p. 60 I) e Núñez (1593, p. 55); já em Marino ocorre o mesmo que nos poemas em homenagem a Bento Coelho da Silveira. Ou seja: o critério que justifica a reunião de composições poéticas relativas a vários retratos, gravuras, esculturas e miniaturas, pertencentes ou não ao acervo pessoal do poeta, é o próprio louvor que se faz aos seus respectivos artífices. Em outras palavras, são poemas sobre pinturas, esculturas e miniaturas, mas não necessariamente poemas que as descrevem; logo não são *ekphráseis* ou *descriptiones*, ao menos não no entendimento coetâneo. Como o próprio poeta, cujo texto é impresso postumamente no prólogo ao leitor da quarta impressão da obra, justificando a eventual ausência de alguns temas que o leitor pudesse julgar importantes, diz:

> che l'intentione principale dell'Autore non è stata di comporre un Museo uniuersale sopre tutte le materie, che possono essere rapresentate dalla Pittura, e dalla Scultura, ma di scherzare intorno ad alcune poche, secondo i motiui Poetici, che alla giornata gli son venuti in fantasia, nè di fare Elogij distinti a tutti coloro, che sono degni di loda, ma di celebrare gli huomini più illustrati dell'età antica, ò de' moderni solamente i morti, ò de' vivi appena alcuni Prencipi da lui domesticamente conosciuti, & alquanti suoi cari, e particolari amici, i quali per havere esposte le loro fatiche alla publica luce, sono noti per fama, & le cui imagini gli sono state in effetto da essi medesimi donate.
> (MARINO, 1635, pp. 7-8).

> que a intenção principal do Autor não foi de compor um Museu universal sobre todas as matérias que podem ser representadas pela Pintura e pela Escultura, mas de gracejar a respeito de algumas poucas, segundo os motivos Poéticos que durante o dia me vieram em fantasia, nem de fazer Elogios distintos a todos aqueles que são dignos de louvor, mas de celebrar os homens mais ilustres da idade antiga, ou dos modernos somente mortos, ou dos vivos apenas alguns Príncipes por ele em casa conhecidos, alguns caros a ele, e particulares amigos que, por terem exposto os seus empenhos à pública luz, são notáveis por fama, e cujas imagens lhe foram de fato por esses mesmos doadas.

A intenção é louvar, celebrar. Em nenhum ponto do prólogo, nem da dedicatória ao Signor Giovanni Carlo Doria, nem das advertências do editor Giovanni Battista Ciotti, há qualquer referência nem a Filóstrato, nem à *ékphrasis*, e nem há a presença de vocábulos como *descrittione*, ou qualquer expressão que remeta à *ékphrasis* ou *descriptio*, como *euidenza*, *acriuologia*, *occhi della mente* etc. *Fantasia*, aqui, está mais na acepção de “imaginação”, ou

seja, na imagem produzida não a partir da leitura dos motivos poéticos, mas o contrário, na imagem que produz os motivos poéticos[121]; também não há nada no copioso epistolário[122] pelo qual Marino expõe a matéria de seu livro, como por exemplo as cartas endereçadas ao próprio editor Ciotti, pedindo-lhe ora alguns desenhos à mão para incluí-los em seu livro ainda em fase de composição (MARINO, 1629, pp. 77-9), ora expressando ressentimento pelos erros de impressão. Há também um carta, ao pintor genovês Bernardo Castello, em que o poeta explica brevemente o conteúdo do livro, antes de publicá-lo:

> È intitolata la Galeria, & contiene quasi tutte le fauole antiche. Ciascuna fauola viene aspressa in un disegno di mano di valent'huomo; & sopra ogni disegno io fo un breue elogio in loda di quel maestro, & poi vò scherzando intorno ad esso con qualche capriccio poetico.
> (id., pp. 181-2).
>
> É intitulada a *Galeria*, e contém quase todas as fábulas antigas. Cada uma das fábulas vem expressa em um desenho feito por mão de homem valente; e a cada desenho eu faço um breve elogio, em louvor ao mestre, e então vou gracejando a respeito disso com algum capricho poético.

A opinião de Marc Fumaroli, contudo, se sustenta de modo muito convincente por um trecho encontrado não em *La Galeria*, mas na edição de 1614 da parte terceira de *Della Lira del Cavalier Marino*, saída em Veneza. O trecho, segundo consta no artigo de Fumaroli, diz o seguinte:

> La Galeria, ch'è come dir Pinacotheca, luogo dove anticamente (come riferisce Petronio Arbitro), si conservano pitture. Ed a questo diede qualche occasione Filostrato com le sue Immagini, se bem si è allontanato assai dalla sua Vita.
> (apud FUMAROLI, 1998, p. 53).
>
> A *Galeria*, que é o mesmo que Pinacoteca, sítio onde antigamente (como refere Petrônio) se conservavam as Pinturas. E a esta lhe deu alguma ocasião Filóstrato com as suas imagens, se bem que se distanciou demais da sua *Vida* (*de Apolônio de Tiana*).

De acordo com o Fumaroli (id. ibidem), "*Le texte est à la troisième personne, Marino l'attribuant à un «gentilhomme turinois» anonyme*" ["O texto está na terceira pessoa; Marino a atribui a um 'cavalheiro turinês' anônimo"]. O "cavalheiro turinês" não é anônimo, deve-se dizer, e se chamava Onorato Claretti (ou Honorato, como é grafado seu nome), e auxiliou

---

[121] Na 1º edição do *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612), no verbete *Fantasia* está o seguinte: "FANTASIA . φαντασία, gli scientifichi in Lat. phantasia, imaginatio. [Francesco da] Buti. Fantasia si chiama la potenza immaginatiua dell'anima. Dan. Par. c. 10. [...]".

[122] O volume de cartas é enorme e, por isso, não colocaremos todas as suas referências aqui; indicamos apenas para serem conferidas em MARINO (1629).

Alessandro Tassoni a publicar em Paris, em 1622, *La Secchia Rapita*. De qualquer modo, crê-se que, mesmo existindo Onorato Claretti, a longa carta "*a chi legge*" seja, de fato, de Marino, de quem o turinês foi secretário[123]. Portanto o próprio autor teria aproximado a sua concepção de *galeria* com o que fez Filóstrato nas *Eikónes*. Fumaroli ainda aposta na importância da tradução para o francês da obra grega em 1578, por Vigenère (id., ibidem), para a obra de Marino. De fato, comparando o frontispício da edição de 1597 das *Eikónes* de Filóstrato e o de uma edição de *La Galeria*, ver-se-á as semelhanças:

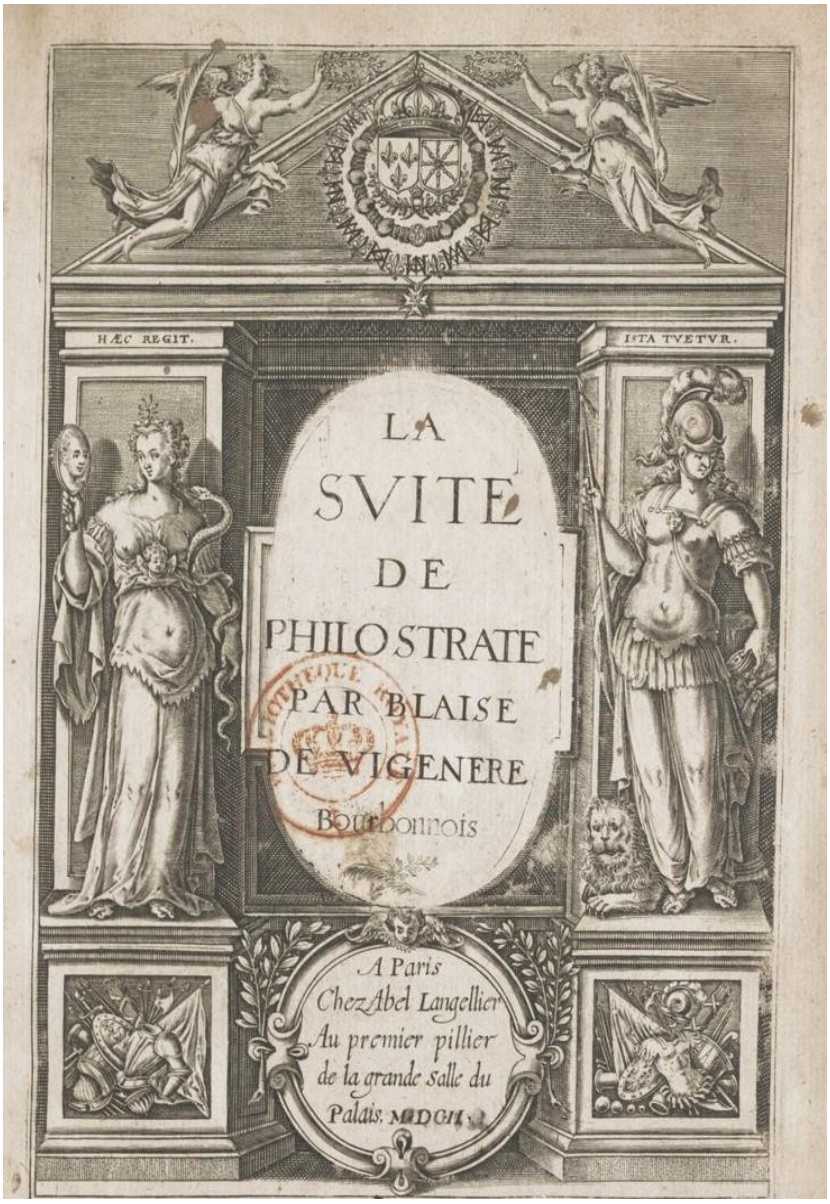


Fig. 8: VIGENÈRE (1597), Frontispício.

[123] Cf. FULCO (1997), p. 617.

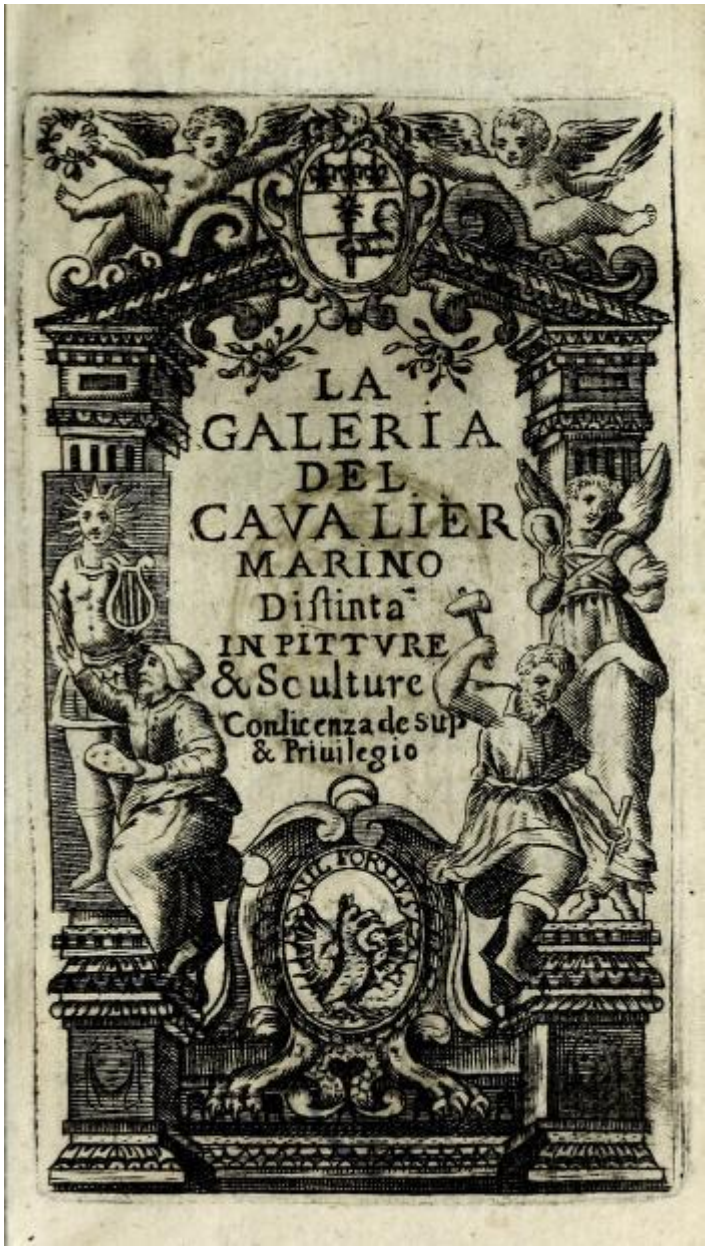


Fig. 9: MARINO (1620), Frontispício.

Tudo apontaria, à primeira vista, que Marino, ao compor a sua *Galeria*, teve em mente fazer o seu próprio museu, passando as descrições em prosa de Filóstrato para formas metrificadas em verso. É o que ainda diz Fumaroli (1998, pp. 53-4): "*Marino a réduit les*

poèmes en prose des sophistes grecs du IIIe siècle aux dimensios de madrigaux épigrammatiques, mais qui préservent, comme les épigrammes de l'Anthologie grecque, une part importante de «description»" ["Marino reduziu os poemas em prosa das sofistas gregos do século III a dimensões de madrigais epigramáticos, mas preservando, como os epigramas da *Anthologia Graeca*, uma parte importante de 'descrição'"].

Discordamos de Fumaroli em três pontos. Um é que, por *épigrammes de l'Anthologie grecque* o autor francês entende aqueles que hoje são chamados de "epigramas ecfrásticos", constantes no livro IX da *Anthologia Graeca*, como os dedicados à vaca de Míron, como diz adiante (id. p. 59): *La Vache de Myron est, dans l'Anthologie, le prétexte le plus fréquent de ces tours de force poétiques.*" ["A Vaca de Míron é, na *Anthologia*, a justificação mais frequente desses *tours de force* poéticos"]. No entanto, parece aqui haver uma confusão entre *Anthologia Palatina* e *Anthologia Planudea*; destas, as cópias manuscritas circulavam e eram lidas na Itália desde o fim do século XV, nas quais não se encontram tais poemas pois constam apenas na *Palatina*, descoberta em 1606, em Heidelberg, de circulação restrita, e que só foi editada, incompleta, no século XVIII, na íntegra somente no século XIX[124].

Outro ponto de discordância é que, no entendimento de Fumaroli, Marino teria preservado, assim como os poemas da *Anthologia Palatina*, uma importante parte da "descrição". No entanto, ocorre que nas *Eikónes* de Filóstrato Velho o narrador apresenta cada uma das imagens descrevendo-as em detalhe. Há o mesmo em uma *ékphrasis* presente nos *progymnásmata* de Libânio, a de título "Ἔκφρασις γραφῆς ἐν βουλευτηρίῳ (traduzido por Fédéric Morel como "*Descriptio picturae in senatu*")[125]. O mesmo diríamos das descrições de Calístrato. Seguindo este modelo, um exemplo seiscentista que podemos dar está na *Carta del Navigar Pittoresco* (1660) de Marco Boschini, escrita em verso, na variante veneziana do dialeto vêneto, cujo narrador, tal qual o de Filóstrato, guia os seus leitores pelos canais de Veneza, expondo e descrevendo com evidência as obras dos mais altivos artífices vênetos[126].

A "evidência", enquanto *enárgeia*, relembramos, é ela mesma o alicerce fundamental para a *ékphrasis* ou *descriptio*. Ingrid Männlein-Robert o admite, advertindo que o seu artigo

---

[124] Cf. p. 99, n 111. Alguns dos epigramas que constam no livro IX do que hoje chamamos por *Anthologia Graeca* já circulavam coletados e impressos na Europa durante os séculos XVI e XVII, como na primeira edição, reunidos sob o título de *Anthologia diaphoron epigrammato*n, em 1506 pela casa editorial de Aldo Manuzio, embora, como já dito, correspondiam somente à *Anthologia Planudea*. Ali encontramos, por exemplo, o epigrama de Felipe de Salônica que consta traduzido para o latim no emblema *Pax* (LXXX) de Andrea Alciato, no qual se figura o elefante com as torres sobre as costas, ou ainda o de Posidipo discutido por Poliziano.

[125] Cf. LIBÂNIO (1606), pp. 174-5. Para uma tradução moderna, em o inglês, preparada por Craig A. Gibson, cf. LIBÂNIO (2008), pp. 432-5. É a mesma *ékphrasis* discutida por Michael Baxandall, como trouxemos no início do Capítulo I (cf. p. 18).

[126] Há ainda a obra de Federico Borromeo, o *Musaeum* de 1625, à qual infelizmente não tivemos acesso.

sobre os chamados "epigramas ecfrásticos", presentes, sobretudo, no livo IX da *Anthologia Graeca*, não segue uma nomenclatura de todo precisa:

> […] ecphrastic epigram does not deal primarily with a differentiated and coherent description in the sense of a full epideixis or rhetorical *descriptio* as formulated in imperial and late antique school texts for all manner of possible subjects. In this essay, "ecphrasis" – or rather anachronistic modern expression "ecphrastic epigram" – follows present-day scholarly fashion in designating epigrams that take as their subject works of art, such as paintings, portraits, gems, and statues which yet, as is often the case, fail to describe them in a detailed, objective, and analytical fashion (for which epigram with its few lines affords very little room). So the concern here is not poetic imitations of art imbued with a stirring *enargeia* (clarity), but rather the poetic identification of a work of art and the poetic *mise en scene* of an important representative pronouncement on it.
> (MÄNNLEIN-ROBERT, 2008, p. 251).

> […] epigrama ecfrástico não lida primordialmente com uma descrição particularizada e coerente no sentido de uma completa *descriptio* epidítica ou retórica, tal qual é formulada em textos escolares imperiais e da antiguidade tardia para todos os tipos de assuntos possíveis. Neste ensaio, "écfrase" – ou melhor, a moderna e anacrônica expressão "epigrama ecfrástico" – segue a atual tendência acadêmica de tal modo nomear epigramas que tomam como seus temas obra de arte, como pinturas, retratos, pedras preciosas e estátuas, sendo que, como é frequente, falham ao descrevê-las em um estilo analítico, objetivo e detalhado (pois um epigrama, com os seus poucos versos, concede pouco espaço). Logo, a preocupação aqui não são as imitações poéticas de arte, imbuídas de viva *enargeia* (claridade), mas sim a identificação poética de uma obra de arte e a *mise en scène* de um importante e representativo pronunciamento disso.

Falta a estes epigramas a *enárgeia*. Daí a frustração que acometeu muitos dos historiadores da arte que, em improfícuo empenho, tentaram recriar peças bizantinas (como edifícios, jardins, joias, mosaicos etc.) fazendo uso destes poemas (cf. MAGUIRE, 2000, p. 251). Tais epigramas, e os objetos aos quais eles se referem, segundo Agapitos (2008, p. 78), "*were intended to be read and to be seen at the same time, establishing a particular notion of visual textuality for the reader/viewer*" ["esperava-se que fossem lidos e fossem vistos ao mesmo tempo, estabelecendo uma noção particular de textualidade visual para o leitor/espectador"]. Não são *ekphráseis* pois não se bastam por eles próprios, mas dependem de um outro referencial. É o mesmo motivo pelo qual os *emblemata* de Alciato também não podem ser classificados como epigramas ecfrásticos, ou descritivos por excelência, pois um emblema, em sua integralidade, deve possuir três partes (um mote, uma imagem, e um texto), sem uma das quais ele não se sustenta[127].

[127] É possível que haja diferente entendimento desta matéria entre os séculos XVI (quando começam a surgir os emblemas, primeiro dos quais é justamente o de Alciato) e XVII (momento a partir do qual a emblemática se estabelece como uma prática mais ou menos concisa). Nos primórdios da prática, os emblemas não traziam imagens, como comprovam os testemunhos que temos dos primeiros manuscritos (hoje perdidos) dos *Emblemata* de Andrea Alciato que circularam na segunda década do século XVI; as imagens foram sendo

O terceiro e último ponto do qual discordamos de Fumaroli é que, para ele, a carta "*a chi legge*" presente na edição de 1614 das *Rime* autorizaria dizer que Marino tivesse passado para madrigais as prosas de Filóstrato. Transcreveremos adiante todo o trecho em que se fala da *Galeria*, não somente o recorte feito pelo acadêmico francês:

> Hauui la Galeria, ch'è come dir Pinacoteca, luogo doue anticamente (come riferisce Petronio Arbitro) si conseruauano le Pitture. Et à questa gli diede qualche occasione Filostrato com le sue imagini, se ben' egli si è allontanato assai dalla sua via. E diuisa in due parti, cioè Pitture, & Sculture; & sono amendue compartìte in Fauole, Historie, & Ritratti. L'Historie sono sacre, & Profane, & vengono spiegate con varie fantasie poetiche, & con le lodi de' maestri più famosi, secondo l'occasione, che ne porgono molte figure di lor mano. Le Fauole sono le più notabili, cauate da' Poeti Greci, & Latini; Et questa parte hà da stamparsi con intaglio di bellissimi disegni dal Caualiere accumulati, opere d'artefici eccellenti. Tra i Ritratti entrano i sumulacri di diuersi huomini illustri sì in armi, come in lettere, tanto moderni, quanto antichi, talche ciascuna imagine si scherza con qualche bizarria, secondo le attioni del rapresentato, seguitando in ciò lo stile, che tennero tra' Latini Fausto Sabeo, & Giulio Cesare Scaligero, che ne lasciarono molti epigrammi, & tra' volgari l'Vnico Accolti, & il Conte Baldassar Castiglioni, dequali sene veggono alcune poche ottaue.
> (MARINO, 1614b, numeração ausente).

> Há a Galeria, que é o mesmo que Pinacoteca, sítio onde antigamente (como refere Petrônio) se conservavam as Pinturas. E a esta lhe deu alguma ocasião Filóstrato com as suas imagens, se bem que se distanciou demais do seu modo. É dividida em duas partes, isto é, Pinturas e Esculturas, e são ambas organizadas em Fábulas, Histórias e Retratos. As Histórias são sacras e Profanas, e são explicadas com várias fantasias poéticas e com os louvores dos mestres mais famosos, de acordo com a ocasião, entregando várias figuras de suas mãos. As Fábulas são as mais notáveis, retiradas dos Poetas Gregos e Latinos, e é esta parte há de ser impressa com entalho de belíssimos desenhos acumulados pelo Cavalheiro, obras de artífices excelentes. Entre os Retratos entram os simulacros de variados homens ilustres seja em armas, seja em letras, tanto modernos como antigos, de modo que qualquer imagem se graceja com alguma bizarria, de acordo com as ações do representado, seguindo o

---

incluídas a partir da primeira edição impressa, a cargo de Heinrich Steyner, em Augsburg, no ano de 1531 (cf. ALCIATO, 2009, pp. xxv-xxvii). Outro testemunho disto estaria nos emblemas de Vasco Mouzinho de Quebedo no seu *Discurso sobra a Vida, e Morte, da Santa Isabel Rainha de Portugal*, impresso em 1596, e no manuscrito *Dialogos de Vária Doutrina*, muito embora Rubem Amaral Jr. argumente que a ausência de figuras nos emblemas tenha se dado mais provavelmente à condição precária da tipografia portuguesa do final do século XVI, o que demonstraria a má qualidade da impressão, bem como outros indícios materiais (cf. QUEBEDO, 2005, p. 37). De todo modo, no *Trattato Degli Emblemi*, Emanuele Tesauro, portanto já seiscentista, ao delinear as distinções e concordâncias entre empresas e emblemas, admite que ambas possam ter apenas *Corpo* (que é a figura) e *Anima* (o conceito), sem que possuam *Parole*, mas que destarte seriam imperfeitas, pois (TESAURO, 1670, p. 695): "sì perche vna Figura può riceuere di molti significati, de' quali non sapresti' ndouinar quel ch 'io intendo", e finaliza com o que acabamos de dizer (id. ibidem): "& in oltre, perche mancherebbono di vna gran lode d'ingegno; douendo l'vna e l'altra contenere il fiore di due gratiosissime Arti, SIMBOLICA & LAPIDARIA, con la Figura, & con l'Inscrittione". Se ao emblema imperfeito falta inscrição (entendendo o vocábulo como epigrama), logo o bom emblema há de vir (id. p. 696): "secondo l'intendimento de' moderni Humanisti; come si è dichiarato quì sopra; con Figure, & Parole, ed Epigrammi". Em Portugal, sucintamente, traçando o misto entre poesia e pintura, Manuel Pires de Almeida diz (in MUHANA, 2002, p. 257): "Tomado estreitamente he hũa composiçã moral, q' consta de Titulo, Figura, e versos". Isto não quer dizer, contudo, que não haja emblemas cujo epigrama seja uma descrição, como é no emblema de Alciato de mote "In senatum boni principis", cujo poema explica e descreve as estátuas (*effigies*) mutiladas, ou em várias presentes no *Atheneo de Grandesa*, de Josep Romaguera.

> seu estilo que tiveram, entre os Latinos, Fausto Sabeo e Julius Caesar Scaliger, que deixaram muitos epigramas a respeito de retratos, e entre os vulgares, o *Unico* Accolti e o Conde Baldassare Castilgione, dos quais se veem algumas poucas oitavas.

Ora, apesar de Marino factualmente citar Filóstrato, o que parece é que a identificação se dá somente devido à matéria de ambas as obras ser a mesma, mas nunca o "*stile*"; nisto, a identificação se reduz apenas a quatro nomes, a dizer: Fausto Sabeo (1475-1559), autor da obra *Picta Poesis Ovidiana*, livro de emblemas cujos epigramas emulam Catulo e Marcial, como diz o próprio prefaciador da edição de 1580, Elias Reusner (cf. SABEO, 1580, p 1); Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), que traduziu alguns epigramas da *Anthologia Planudea*; Bernardo Accolti (1458-1535), *L'Unico Arettino*, como foi apelidado, que, além de comediógrafo, imitou epigramas latinos; e Baldassare Castiglione (1478-1529), que, além de ter escrito uma das obras mais influentes para a Europa dos séculos XVI e XVII, *Il Cortegiano*, colecionou de próprio punho um considerável volume de rimas.

Compare-se qualquer descrição de Filóstrato com qualquer madrigal ou soneto de *La Galeria*, e se verá um enorme desajuste. Pincemos um exemplo: o poema sobre o retrato de Giovanni Pontano (1429-1503), autor de um poema didático chamado *De hortis Hesperidun, sive de cultu citriorum* (1501), obra em que de fato há descrições (no casos, de frutas):

Gio. Giovanni Pontano

Descrissi de' giardini
D'Hesperia gli ammenissi diporti,
E da' fiori odorati
Di que' felici prati,
Trassi mel di concetti alti, e divini,
Ma poiche in que' begli horti,
Ghirlanda eterna mi composi a i crini,
Hebbi per man d'Vrania altra corona:
E lasciato Helicona,
M'alzai uolando a celebrar le stelle,
E le fei col mio stil più chiare, e belle.
(MARINO, 1635, p. 209).

> Descrevi dos jardins de Hespéria os ameníssimos passeios, e das flores perfumadas daqueles felizes prados, trouxe mel de conceitos variados e divinos, mas porque naqueles belos hortos guirlanda eterna a mim dei forma aos cabelos, recebi pela mão de Urânia outra coroa. E deixado o Hélicon, levantei voo para celebrar as estrelas[128], e as fiz mais claras e belas com o meu estilo.

Vê-se que o madrigal, em primeira pessoa, como se fosse Pontano falando de si próprio, se configura em um encômio, muito mais do que a descrição de um retrato. Veja-se também outro, agora ao retrato de Battista Guarini (1538-1612), autor da tragicomédia *Il Pastor Fido* (1590):

[128] Pontano também compôs *Urania* (1476), poema didático em que descreve as constelações.

Battista Guarini

Vdite, ò Ninfe, udite,
Conche noua armonia,
Il gran Dio de' Pastori, e de le selue,
Che pur dianzi solia
com roze note spauentar le belue,
Hor de' suoi dolci accenti
Sospende in arie innamorati i venti.

Ditemi, ò Fauni, dite,
Prende forse dolcezza,
Prende virtù da la già ninfa, hor canna,
La cui rara bellezza,
Trasformata quãntũque, ancor l'affanna?
E'l suo seluaggio stile
E' per opra d'amor fatto ciuile?

Nò nò (rispondon l'onde
Mormorando tra' fiori)
Sol da Mirtillo il dolce suono appresse,
I calami sonori,
Dapoi ch'a un lauro Titiro gli apprese,
Sdegnando i labri altrui,
Serbano i pregi lor solo à costui.

Sì sì (dicon le fronde
Tra' rami sussurando)
Apollo istesso a lui la palma cede.
Anzi tal volta, quando
Dal Ciel, fatto Pastore, a i boschi riede
Ne la dotta cicuta
Spira co' propri fiati anima arguta.

Oimè, piangete, ò fonti,
Che più tra voi non sona
Del buon Cantor la fistula famosa;
Ma da l'alto Helicona
Scesa è laggiù dentro la selua ombrosa
De' verdeggianti mirti
A consolar gli sconsolati Spiriti.

Anzi gioite, ò monti,
Che se non tempra, e molce
Più le vostr'aure il Musico canoro,
Concento altro più dolce
Scioglie lassù nel più sublime Choro,
Lieto accordando intanto
De l'altre sfere a la Siringa il canto.
(id., pp. 221-2).

> Ouvi, oh Ninfas, ouvi, das conchas nova harmonia, o grande Deus dos Pastores e das selvas, que há pouco soava com rústicas notas para enxotar as bestas, agora dos seus doces acentos suspende aos ares apaixonados os ventos. Dizei, oh Faunos, dizei, tomou talvez doçura, tomou virtude da já ninfa, antes cano de sopro, cuja rara beleza, embora transformada, ainda provoca afã? E o seu selvagem estilo, é por obra de amor, feito civil? Não não (respondem as ondas, murmurando entre as flores), somente do Mirtilo o doce som retirou, dos cálamos sonoros, desde então de um louro Títiro os retirou, desdenhando os lábios de outrem, mantêm as suas vantagens somente a ele. Sim sim (dizem as frondes entre os ramos, sussurrando), o próprio Apolo lhe cedeu a palma. Melhor, uma vez, quando do Céu, feito pastor, retornou aos bosques, na douta cicuta, expira com os próprios sopros alma arguta. Oh, chorais, oh fontes, que mais entre vós não soa, do bom Cantor a fístula famosa, mas do alto do Hélicon descida é lá embaixo, dentro da selva sombria, de verdejantes murtas, a consolar os desconsolados Espíritos. Pelo contrário, oh montes, que se não se revigorar e lisonjear mais as vossas áureas, o Músico melodioso, harmonia outra mais doce desmancha lá em cima no mais sublime Coro, ledo canto afinando, ao mesmo tempo, de outras esferas à Siringe.

Finalizando, o que Marino fez em *La Galeria* nada mais é do que o mesmo que fizera em sua lírica, presente tanto nas *Rime* como na *Lira*, ou seja, um florilégio de poemas de variegados gêneros, dentre os principais sendo madrigais e sonetos, mas ali figurando inclusive romances e idílios, com a única diferença de que sua matéria o poeta a retirou do seu acervo pessoal de pinturas e esculturas que colecionara ao longo de anos. Não são *ekphráseis*, nem mesmo descrições.

Ao defendermos esta hipótese, não queremos dizer que, apesar de tudo, não sejam encontradas, dentre os poemas em homenagem a Bento Coelho da Silveira (nem em *La*

Galeria de Marino), descrições de fato, pois há casos como o poema intitulado "Descreve-se a capelinha dos enfermos da Companhia de Jesus da cidade de Coimbra, em vários quadros pelo sujeito do nosso assunto", de autoria anônima (SOBRAL, pp. 170-175). O que defendemos é que, embora possa haver descrições em florilégios que elogiem pintores (ou escultures, ou arquitetos, ou encomendadores e financiadores etc.), não é este o critério que justifica a sua reunião, mas sim o do próprio elogio. Elogia-se a pessoa, dentre várias maneiras, louvando as suas obras; e ocorre que eventualmente se louvem suas obras, dentre vários modos, descrevendo-as.

É do primeiro caso, não do segundo, o poema "Ao Astrolabio inventado […]". Neste, aliás, diferentemente do que procede em grande parte dos casos a este semelhantes, em que se louva o objeto produzido para que se louve o produtor não nomeado ao longo do poema, Botelho declara como destinatário direto de seu soneto o próprio Valentin Stansel, dado o emprego recorrente dos verbos e pronomes da segunda pessoa do plural "discorreis", "fazeis", "tomais", "vos", "vosso" etc., enquanto que o próprio objeto inventado, o astrolábio, o poeta lhe dedica apenas o segundo quarteto:

> Neste Astrolabio a fama vos segura,
> Que pouco se há mister ver meyo o dia,
> Que no Zenith està da mòr valia,
> Quando a sciencia a lùs na mòr Altura.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 46)

Seriam do segundo caso, por exemplo, as já citadas descrições da Santa Sofia, nas quais há de fato descrições ora muito detalhadas. Destes não se encontra, na *Musica do Parnasso*, nenhum poema.

Quanto ao soneto "A hum illustre edificio […]", também não é descrição[129], pois não traz nenhuma das categorias fundamentais da *descriptio* e não expressa nenhuma caraterística física do tal edifício (ao não ser verso "Que nas colunas, & Arcos elegantes"): o edifício é tomado como metáfora da resistência ao tempo, tornando-se antípoda das ruínas enquanto perenidade das coisas do mundo, lugar-comum na poesia seiscentista, como se vê na "*Canción a las Ruinas de Itálica*", do poeta andaluz Rodrigo Caro (1573-1647), ou no soneto do célebre italiano Girolamo Preti (1582-1626), "*Ruine di Roma Antica*"[130]. De descrição arquitetônica daríamos como exemplo seiscentista a longa explicação que Sor Juana Inés de la

[129] Neste aspecto, discordamos do belo artigo de Marcello Moreira (2005), que identifica no soneto de Manuel Botelho de Oliveira uma descrição de fato.

[130] Para melhor exposição do tema de edifícios e ruínas em poesia seiscentista, cf. RAIMONDI (1966), pp. 42-72; OROZCO DÍAZ (1989), pp. 121-76.

Cruz faz, em prosa e em verso, para a fábrica do arco efêmero que se edificou na a ocasião da entrada do Vice-rei Tomás de la Cerda à Cidade do México em 1680, obra impressa sob o nome de *Neptuno Alegorico* (CRUZ, 1691, pp. 319-26). Nesta descrição se encontram as minuciosas instruções representativas do arco, como os hieróglifos, os emblemas, as divisas, as pinturas, as cores que deveriam constar em suas partes, bem como os argumentos em cada um dos oito lenços que o adereçariam.

Por fim, o quarto romance e último poema do primeiro coro de rimas portuguesas, embora entregue uma pequena descrição, principalmente nas estrofes que começam com "Os limos no largo tanque" e "Alli muytos chopos crescem", lançando mão de pronomes demonstrativos, identificados por muitos comentadores como marcas descritivas, configura muito mais uma *fabula* etiológica, pois ali se narra a origem da dita Fonte, cenário dos amores entre Inês de Castro e Don Pedro I de Portugal, de fato existente na cidade de Coimbra, mais especificamente na Quinta das Lágrimas, no Mondego. Se há descrições, de tão breves, pouco se tem a dizer sobre elas. Além disso, se fôssemos considerar o poema uma *descriptio*, argumentaríamos ser uma *loci* e não *rei descriptio*.

Resumindo o que já foi dito, a *rei descriptio* parece estar relacionada ao que poderíamos traduzir para o português "descrição de evento", e que nem todo encômio a um determinado objeto, com o ensejo de louvar seu feitor, assim como nem todo poema dedicado a uma pintura, seja retrato ou não, há de ser descrição; a descrição, portanto, não depende da materialidade do quadro, mas das partes representadas; se a *descriptio* é apresentar (ou representar) um objeto como se fosse pintado e não narrado, a *descriptio* de uma pintura parece ser de tal modo como se o pintado não estivesse emoldurado, representado em um quadro, mas presente. Repetindo o que já se disse, se a figura ou o discurso que descreve uma pintura em que se encontra retratada uma personagem é *prosopographia*, logo uma pintura, por exemplo, de uma festa, ou um evento qualquer que seja, há de ser *rei descriptio*[131], sendo

[131]Um exemplo bizantino que podemos dar está no poema sobre a Natividade de Cristo de João Mauropo (século XI), que descreve uma pintura e cujo título genérico é "Εἰς πίνακας μεγάλους τῶν ἑορτῶν· ὡς ἐν τύπῳ ἐκφράσεις", ou seja, "Aos grandes quadros das festividades: como *ekphráseis* em relevo". Tal título contrariaria o argumento exposto em todo este capítulo. No entanto, ao se observar o conteúdo do poema, percebe-se que as descrições são dos eventos expostos no quadro, logo uma *prágmatos ékphrasis*. Por exemplo, entre os versos 6 e 9 há o seguinte (MAUROPO, 2018, p. 320): "Βάδιζε σὺν τοῖς ποιμέσιν· / ἐκεῖ γὰρ αὐτοῖς, ὡς ὁρᾷς, ἠπειγμένοις / καταφρόνησις γίγνεται τῶν θρεμμάτων·" ["Caminha com os pastores; aqui eles, como vês, eles se apressam malgrado o rebanho. Encontra-os, preencha-se com amor"]. Aqui é descrita a agitação dos pastores ao redor da manjedoura. Outro exemplo: mesmo quando Constantino Manassés (século XII) descreve um mosaico que personifica a Terra (cf. MAGUIRE, 1994), também não há de ser *ékphrasis* de obra de arte, mas dos elementos presentes no mosaico, como as frutas, as criaturas marinhas e os pássaros; nem aqui a *ékphrasis* parece possuir uma espécie destacada para obra de arte. No

res um evento ou fato. Frei José António de Hebrera, em seu *Jardín de la Eloquencia* (1677) dá como exemplo poético o seguinte soneto de Gôngora, uma descrição de tourada (HEBRERA, 1677, pp. 141-2):

> La Plaça vn jardin fresco, los tablados
> Vn encañado de diversas flores,
> Los Toros doze Tigres matadores,
> A lança, y a rejon despedazados.
> La gineta dos puestos coronados
> De Principes, de Grandes, de Señores,
> Las libreas bellissimos colores,
> Arcos del Cielo, ò proprio, ò imitados.
> Los Cavallos Fabonios Andaluzes,
> Gastandole al Perù la plata en frenos,
> Y los rayos al Sol en los jaezes.
> Al transponer Febeas claras luzes
> En mejores adargas, aunque menos
> Pisuerga viò lo que Genil mil vezes.
> (GÓNGORA Y ARGOTE, 1633, p. 26b)

> A praça é um jardim fresco, os tablados uma sebe de diversas flores; os touros, doze tigres matadores, despedaçados por lança e por *rejón*. Os cavaleiros, dois postos coroados de príncipes, de grandes, de senhores, nos librés belíssimas cores, arcos do céu, ou verdadeiros ou imitados. Os cavalos, favônios andaluzes, gastando nos freios a prata do Peru, e nos jaezes os raios do sol. Ao transportar as febeias claras luzes a melhores adargas, ainda que menores, o Pisuerga mil vezes viu o que Genil.

Apesar da brevidade que a medida do soneto impõe, a concisão do poema, sobretudo devido ao uso dos acusativos de relação e as elipses verbais ("*La plaza* [*es*] *un jardín fresco*"), faz com que sejam visualizados o local ("*La plaza un jardín fresco*"), a estrutura montada e sua decoração ("*los tablados / un encañado de diversas floras*"), os touros e o resultado da festa ("*Los toros, doze tigres matadores, / a lanza y a rejón despedazados*").

Um poema de Manuel Botelho de Oliveira que se acomoda a esta específica espécie de *descriptio* é a canção II do "Coro das Rimas Portuguesas" de versos vários, o de longo título "A Luis de Sousa Freyre, Entrando de Capitam de Infantaria nesta Praça no Tempo, em que era Governador do Estado do Brasil Alexandre de Sousa Freyre." Segue o poema:

---

caso do poema famoso (dentre os bizantilólogos) de João de Gaza (século VI), o que convencionalmente se chama *Tabula Mundi*, também uma *ékphrasis* de mosaico, a descrição é quase integralmente constituída por uma *krónōn ékphrasis*.

Capitam de Infantaria nesta Praça no Tempo, em que era Governador do Estado do Brasil Alexandre de Sousa Freyre.
CANC,AM II.

I.
Alegre o dia em pompas festejadas
Nos estrondos das armas repetidos,
Entre applausos de affectos bem nacidos,
Entre màgoas de invejas mal criadas:
Das militares turbas ordenadas
Feyto esquadraõ na Praça bellicoso,
Brilha Apollo invejoso,
E quer formar por competencias bellas
Praça de luses, esquadraõ de estrellas.
II.
Nas varias galas, que Milicia ayrosa
Com bom gosto traçou, vestio com graça,
Entre as cores do adorno a mesma Praça
Parece Primavera bellicosa:
De forte que por gloria mysteriosa
Flora, & Bellona alegremente unidas,
Em armas applaudidas,
Entre os caprichos da Milicia ornada,
Florida està Bellona, Flora armada.
III.
Sendo triste o valor por iracundo,
E sendo a guerra fea por esquiva,
Quando mortaes acções aquelle aviva,
Quando esta ostenta a Marte furibundo;
Hoje se veste com primor jocundo
Do que teceu Italia, Hollanda, & França
A Militar pujança;
Hoje na pompa, que esta, & aquella encerra,
Fica alegre o valor, fermosa a guerra.
IV.
No militar concurso o Deus Vendado
Deseja acompanharvos, Freyre bello,
E para retratar Marcio desvelo
De aljava, & frechas se offerece armado:
Hoje ser vosso Alferes alentado
Quizera Amor; & em facìl sympathia
Da bellica alegria
Ensayando-se em huma, & outra prenda,
Venablo a setta faz, bandeyra a venda.
V.
Vomitando o sulfureo mantimento
Do fogoso arcabùs entre os sentidos,
Perdem-se nos estrondos os ouvidos,
E nos ares feridos geme o vento:
Parece tempestade, & e no ardimento
Da polvora se forja o rayo errante,
Nuvens o militante
Esquadraõ condensado, quando em gyros
He relampago o ardor, trovões os tiros.
VI.
Quantas bandeyras vedes despregadas
Por lisonja de bellicos empenhos,
Vos hão de ser por vossa dextra honradas:
Que sendo as inimigas castigadas
Cingida a fronte de Apollineo louro,
Com centuroso agouro
Tereis, logrando sempre igual vittoria,
Naõ gloria de trofeos, trofeos de gloria.
VII.
Quando a lança brandìs heroycamente
No florido verdor da gentilesa,
Vos prognosticam todos na destresa
De General o cargo preminente:
Para apoyo fatal da Lysia gente
Sereis na guerra Aquilles Lusitano
Contra o Imperio Otomano,
E mudareis porque elle se sometta,
Em bastaõ grave a desigual geneta.
VIII.
Do veneno gostoso, bem que ardente,
Gloriosamente Venus abrazada
Com dous motivos, tato amor lhe agrada,
Se vos vè bello, se vos vè valente:
Renovando as memorias igualmente
De Adonis, & de Marte jà queridos,
Resuscita os sentidos,
E a vòs sò rende, quanto aos dous reparte,
Pois novo Adonis sois, & novo Marte.
IX.
Cioso o Thracio Deus se convertera
Em nova Fera, que seu mal vingàra,
Se em vosso rosto o gesto naõ temera:
Com causas duas mayor queyxa altera
De dous aggravos, pois de amor cioso,
Do valor receoso,
Vosso primor a Marte desabona,
Pois vos que Venus, pois vos quer Bellona.
X.
Na forja Lilybea fatigado
Vulcano està, que Cytherèa amante
Lhe pede hum forte escudo rutilante
Para cobrirmos, Freyre, o peyto amado:
Lhe falta o braço jà, jà nos suores
Correm rios de ardores,
E quando gotta a gotta estilla a fronte,
Queyma o ar, cose o ferro, aballa o monte.
XI.
Com subtil traça, com engenhoso agudo,
Competindo a fadiga, & subtilesa,
Grava Vulcano por mayor empresa
O brasaõ nobre no brilhante escudo:
Dos vossos ascendentes bem que mudo
As grandesas publica generosas,
Quando em acções famosas
Os vossos Sousas tem por Armas suas
As Regias Quinas, as partidas Luas.
XII.
Semblante da guerra temeroso
Nos poucos lustros naõ vos mete horrores,
Bem que logreis nos annos os verdores,
Primeyro que varaõ sois valeroso:
Anticipais à idade o brio honroso,
Qual Aguia, qual Leaõ sois parecido
No voo, & no bramido,

Porque as feras despresa, & ao Sol se approva,
Bem que novo Leaõ, bem que Aguia nova.

XIII.

Naõ obra em vossa peyto o esforço tarde,
Jà da guerra o rigor tendes bebido,
Vos ferve o sangue o coraçaõ vos arde:
Em tão floridos annos vos aguarde
Feliz a forte; & chegareis ditoso
A ser Heroe famoso:
Que quando brilha o Sol no roxo Oriente,
Chega a lus clara ao pallido Occidente.

XIV.

Sabendo as artes do Mavorcio officio,
A roda naõ temais da Deusa cega,
Jà Mercurio vos dicta esse exercicio:
Com sabio esforço, sem grosseyro vicio
Vosso genio serà sempre affamado,
Das artes ajudado,
Dando Mercurio contra a forte a vara
A firme base, a poderosa vara.

XV.

De vosso tio Sousa esclarecido
Que as acções imiteis agora espero,
Que inda sente Marrocos horror fero,
Com que dos Africanos foy temido:
E em paga do valor sempre applaudido
America governa venturosa
Na presença gloriosa,
Que a parte de dous mares satisfeyta
Africa o teme, America o respeyta.

XVI.

Vede de vosso tio a clara historia,
Com quem valente, & sabio jà se acclama,
Dandolhe illustremente a mesma fama
O templo altivo da immortal memoria:
Sendo delle a virtude tão notoria,
Emmudece a calumnia de admirada,
E para avantejada
Gloria sua, que o merito lhe veja,
Vença o Mundo, honre a Fama, prostre a inveja.

XVII.

Lenços lhe pinte Apelles excellente,
Estatuas lhe consagre Fidias raro,
Retrate Apelles seu esforço claro,
Esculpa Fidias seu saber prudente:
Porèm naõ, que no Ceo gloriosamente
Altar acções se escrevam de seu brio:
Que na fama confio,
Se hão de formar para memoria dellas
Taboa o Ceo, penna o Sol, tinta as estrellas.

(OLIVEIRA, 1705, pp. 110-5).

Em linhas gerais, toda a canção é a constituição do elogio ao Capitão de Infantaria Luís de Sousa Freire, dito no poema sendo sobrinho do então Governador do Estado do Brasil Alexandre de Sousa Freire[132]. O evento (ou fato) que se descreve é justamente a recepção em praça pública a ele preparada, e, pelos elementos presentes, sabe-se que é uma parada militar. Aqui, no entanto, a *descriptio* não corresponde ao poema como um todo, diversamente das *chronographiae* analisadas, nas quais há de fato uma autonomização da figura, completando um discurso inteiro em si. Marlene M. Zica Vianna (2001, pp. 263-6) secciona o poema da seguinte maneira: as primeiras duas estrofes corresponderiam a um exórdio "narrativo-descritivo", da seguinte até a estrofe XI Manuel Botelho de Oliveira trata da guerra e seus valores, para que, na seção final, entre as estrofes de XII a XVII se faça o elogio devido a Luís de Sousa Freire, com todos os lugares-comuns aptos ao gênero encomiástico.

Ora, não parece que se possa repartir a canção de modo que se permita isolar cada seção. A descrição, no entendimento da presente pesquisa, há de ser lida como recurso de amplificação do encômio, distribuído ao longo do poema, muito mais como figura do que arrazoado. As partes relativas à *rei descriptio* do poema apresentam elementos os mesmo que ocorrem no que nos Quinhentos, nos Seiscentos e nos princípios dos Setecentos aparece como

[132] Apesar de constar nas estrofes XV e XVI a informação do vínculo familiar entre Luís e Alexandre de Sousa Freire, não conseguimos traçar nenhuma evidência que pudesse corroborá-la.

“relaçaõ” (“RELAC,AM”, em maiúsculas), isto é “relato”. São muito comuns nas relações as *descriptiones* específicas de eventos, como festas religiosas, paradas militares, cortejos fúnebres ou de recepção, edificações, inaugurações de edifícios, etc., e podem ser metrificadas ou não. Vejamos a seguir como alguns passos da canção “A Luis de Sousa Freyre […]” poderiam ser classificados de tal modo.

As primeiras duas estrofes, de fato, aparentam ser, na completude de sua construção, uma *descriptio*. Os versos “Alegre o dia em pompas festejadas” e “Brilha Apollo invejoso” determinam o tempo, que é solar e auspicioso, portanto *chronographia*. Tal se faz autorizado pelas preceptivas desde Teão, como já visto no Capítulo III, constituindo deste modo uma *descriptio composita*, mescla das *descriptiones* de eventos e tempos como o da *nyktomakhía* homérica, ocorrendo também em outras *reorum descriptiones*. Um exemplo está na também canção “*Per l'Inondazione del Tronto*”, em que Marcello Giovanetti, ao descrever um dentre tantos alagamentos sofridos pela pequena cidade de San Benedetto del Tronto ao longo de sua história, o ocorrido em 1615, introduz a sua *rei descriptio* com uma longa *chronographia*, da qual trazemos somente duas estâncias:

> Fra' l'altra notte, e'l luminoso giorno
> Egualmente diuiso era l'impero,
> E spandea tanto l'ombra il manto nero
> Quanto splendea di raggi il Sole intorno,
> Onde se l'Alba à i soliti lauori
> Destaua l'huom sù l'aure matutine,
> Il dolce sonno con egual confine
> Sopiua i sensi, e raddolciua i cori.
> (GIOVANETTI, 1622, p. 136)
>
> Entre a noite anterior e o luminoso dia, igualmente dividido era o império, e a sombra espalhava tanto o manto preto quanto esplendia de raios o sol ao entorno, por onde se o amanhecer despertava o homem aos trabalhos cotidianos sob as áureas matutinas, o doce sono com igual limite adormecia os sentidos, abrandava os corações.

É evidente que, por descrever portento desastroso, a *chronographia* esteja devidamente apta ao tema. Outro caso, agora em língua portuguesa, é o soneto atribuído a Gregório de Matos, cujo *incipit*, “Na confusão do mais horrendo dia” (MATOS E GUERRA, 2013 [v. 2], p. 293), descrevendo um dia de trovões, já expõe a qualidade do dia, à semelhança da canção II de Manuel Botelho de Oliveira, em que se dá o evento descrito, mas dessemelhante no que diz respeito à qualidade, já que neste caso é “horrendo dia”; ou ainda podem ser citadas também as décimas que se iniciam “Amanheceu finalmente / o Domingo da jornada / co'a mais feia madrugada” (id., p. 207), igualmente dessemelhante, decoroso com o

gênero baixo, sendo que, na canção à Luís de Sousa Freire, por outro lado, a *chronographia* está para amplificar a qualidade insigne da ocasião, e não infame.

Vejamos esses seguintes versos, retirados de uma silva:

> Era Sabbado o mais devoto dia,
> Dia que em toda a parte he de Maria,
> E amanhecendo entaõ claro, & fermoso;
> Bem mostrou se em tudo portentoso,
> Fervia a gente toda,
> Aqui o coche, alli a seje roda,
> E em coche o Sol correndo pellos ares,
> Este dia abrasou com soes apares,
> Lançou libré lustrosa,
> Por outra esfera ver mais luminosa.
> (FONSECA E PAIVA, 1687, p. 3).

Este é o trecho que abre a *Segvnda Parte da Relaçam do Trvmpho que dez a Cidade de Lisboa, Qvando os monarcas de Portugal foraõ á S. Sè desta Corte*, do freire conventual Sebastião da Fonseca e Paiva. A *chronographia* amplificadora traz o sol para a abertura do dia, clareando-o, qualificando-o decorosamente ao evento a ser relatado que nele se situa; é o mesmo procedimento empregado por Botelho de Oliveira. Veja-se este outro, agora da *Apografia Metrica* de António de São Caetano, coetâneo de Manuel Botelho, igualmente apresentando o relato com a descrição do tempo que qualifica o dia do evento:

> Amanheceu o dia,
> E nos applausos outro amanhecia
> Dignamente glorioso:
> Porque teve no seculo ditoso
> O felis Nacimento
> Da mais divina Aurora,
> Que todo o Ceo venera, a terra adora,
> A Mãe do melhor Sol, a cujo objecto
> Soube adorar divino, & humano affeto.
> (SÃO CAETANO, 1708, p. 5).

Não só trazendo mais uma vez o sol, António de São Caetano apresenta os aplausos que podem ser comparados ao "applausos de affectos bem nacidos" presentes ainda na primeira estrofe da canção "A Luis de Sousa Freyre". Daí temos dois elementos que parecem ser constantes em relações, e que igualmente constam no poema de Manuel Botelho de Oliveira, que são o sol e os aplausos. A estes, podemos adicionar os movimentos militares representados pelos tiros, "Nos estrondos das armas repetidos". Os rumores que recepcionam Luís de Sousa Freire em Salvador são comparáveis aos que recepcionam Dona Maria Sofia Isabel ao chegar à corte de Lisboa, na silva de Fonseca e Paiva:

> Todo o tambor entaõ se fez em rachas,
> Era verdade tudo, & tudo caxas;
> E entre alegre rumor, & eccos velozes,
> Aqui se ouvia o tiro, alli as vozes;
> Toda a rua se armou de prima classe
> Que ouvindo tanto tiro, he bem se armasse.
> (FONSECA E PAIVA, 1687, p. 3).

Para comparação, escolhemos somente estas duas relações, as compostas por Sebastião da Fonseca e Paiva e por António de São Caetano, mas nas letras portuguesas são vastas e muito difundidas[133]. Em conjunto com "A Luis de Sousa Freyre […]" , os três poemas descrevem tanto um cortejo como uma parada ou desfile, segundo a nomenclatura usada por Louis Marin (1994, p. 48), por ele retirada de dicionários franceses, como o Furetirère e o Littré, sendo que *cortège* é um agrupamento de pessoas formado para acompanhar e louvar um príncipe ou alguma outra figura digna de honra, e *défilé* um movimento de tropas militares ordenadas em colunas[134]. Na canção de Manuel Botelho isto se dá inequivocamente não apenas pelos tiros cerimoniosos de recepção, nem pelo explicito "Das militares turbas ordenadas / Feyto esquadraõ na Praça bellicoso", mas também por toda a máquina festiva militar com que se constrói quase a integralidade do relato, ultrapassando a primeira estrofe, alcançando no mínimo a décima-quarta, ininterruptamente.

João Adolfo Hansen demonstra como o conjunto de elementos materiais e simbólicos presentes em uma festa (tratando sobretudo das festas coloniais, a que tiveram espaço no estado do Brasil entre os séculos XVI e XVIII), seja ela um desfile, uma entrada, um cortejo, sempre constrói simbolicamente uma representação político-teológica:

> Imagens plásticas e imagens verbais, inscrições de fitas falantes, emblemas, divisas, empresas, brasões, escudos, máscaras, fantasias, cores, adereços, adornos, máquinas, cenas, quadros vivos, animais e figurantes funcionam como coisas postas no lugar de outras celebrando a hierarquia; são, neste sentido, metáforas de tópicas e princípios éticos e teológico-políticos relacionados ao "pacto de sujeição" da "política católica" ibérica, como "nobreza", "plebe", "coragem", "lealdade", "fé", "esperança", "prudência", "discrição", "dissimulação honesta", etc.
> (HANSEN, 2001, p. 740).

---

[133] Para darmos somente mais dois exemplos portugueses de descrição de eventos introduzida por descrições de tempos, encontram-se no florilégio setecentista de poetas do século XVII *Eccos que o Clarim da Fama dá […]*: um exemplo se encontra no poema que ocupa grande parcela do *Ecco I*, o "Triunfo Regio á jornada do Senhor Rey D. Joaõ V.", no início da observação primeira (*Eccos […]*, 1761, p. 33); o outro, ocorrendo no *Ecco II*, nas oitavas "Mouraõ Restaurado em 29 de Outubro de 1657", por António da Fonseca Soares, especificamente em sua VI estrofe (*Eccos [...]*, 1762, pp. 212).

[134] Não trataremos, contudo, das funções político-sociais destes eventos como o faz Louis Marin, que lança mão de uma abordagem semiótica.

Neste poema de Manuel Botelho de Oliveira, as armas e os brasões, além de estarem adequados ao desfile militar, devido às cores acabam por adereçar o espaço, rendendo à ocasião cores primaveris, na produção da bela imagem em que a guerra parece florida e a primavera armada. As cores, para a heráldica, não são somente adereço para o evento, pois cada uma delas carrega um significado próprio, e são hierarquizadas como constam nos tratados de esmaltes dos séculos XV, XVI e XVII, tais quais *Le Blason des Couleurs en Armes, Livrees et Devises* de Jean Coutois Sicile (dito "le Héraut d'Alphonse V, roi d'Aragon", ou "o Arauto de Afonso V, rei de Aragão"), *Del Significato de Colori e de Mazzoli* de Fulvio Pellegrini Morato, e *Il Mostruosissimo Mostro* de Giovanni De' Rinaldi. No poema em questão, contudo, as cores não são especificadas, que podem ser a primaveris, já que estão "Flora, & Bellona alegremente unidas", na segunda estrofe. Na sétima há somente a referência do verde, nos dois primeiros versos "Quando a lança brandìs heroycamente / No florido verdor da gentilesa". A cor verde, aqui, é empregada como representante de todas as cores da primavera, já que está vinculada especificamente à estação. Do verde diz Sicile:

> La derniere couleur en Armoire est verd qu'õ dit sinople qui signifie bois, prez, champs, verdure & pour ce qu'elle n'est mye comprise ne cõptee és quatre elemens elle est reputee par aucuns le moins noble. Ceste couleur en vertu est comparee à liesse & à ieunesse. Et est semblable a l'esmeraude tresprecieuse pierre. Neantmoins que le verd soit selon aucuns cõme ie viens de dire le moins noble reputé […]. (SICILE, 1582, p. 12).

> A última cor na Armoria é o verde, que é chamado de sinopla, o qual significa bosques, prados, campos, e verduras. E porque não está inclusa nem contabilizada entre os quatro elementos, ela tem a reputação menos nobre, por alguns. Esta cor por virtude é comparada à joia e à juventude. E é semelhante à esmeralda, pedra preciosíssima. Todavia o verde é, segundo alguns, como já disse, a menos nobre reputada […].

O verde não há de ser, no poema de Manuel Botelho de Oliveira, a cor que se vê nas bandeiras e nos brasões, entendendo-o como *vert* ou sinopla, já que não é um esmalte de grande estima. É, por outro lado, uma cor que representaria a alegria. Com isso, adjetivaria o *êthos* de Luís de Sousa Freire, expresso como "gentileza". Além disso, como já dissemos, o verde poderá representar também o coletivo de cores, já que é a cor da primavera, estação colorida. Em contiguidade, é a cor relacionada a Vênus, como diz Giovanni de' Rinaldi (1584, p. 10).

De todo modo, na sétima estrofe não há *rei descriptio*. Suspende-se a descrição do evento nas estrofes terceira e quarta, para que logo seja retomada nas duas seguintes, sendo a quinta uma estrofe dedicada em sua totalidade aos tiros e rumores, a sexta às bandeiras. Não

se esgotam, no entanto, os passos descritivos do poema, como se verá em sequência, no início do próximo capítulo, mas o passo concernente à *rei descriptio*, que no caso é uma relação, se encerra na sexta estrofe, ao menos como nós identificamos[135].

Dois poemas na *Musica do Parnasso* dedicados a ocasiões de recepção, ambos constando no "Segundo Coro das Rimas Castelhanas", são os romances VII "Ao Excellentissimo Senhor Marquez de Marialva, dandolhe os parabens àa Vittoria de Montes Claros", e VIII "A Dom Joaõ de Lancastro, dandolhe as graças a Cidade da Bahia por trazer a ordem de Sua Magestade para a casa da Moeda, que de antes tinha promettido". No primeiro, no entanto, não se identifica qualquer verso que possa ser designado como descritivo, sendo somente encômio; no segundo, há um breve trecho em que temos alguma concepção do que veio a ser a recepção a Dom João de Lancastro, mais especificamente os tiros cerimoniosos, tal qual acabamos de ver nas relações:

> Las luzes, y las campanas
> En tanta festividad
> Hablan con lengunas de fuego,
> Y por vozes de metal.
> (OLIVEIRA, 1705, pp. 210-1).
>
> As luzes e os sinos em tanta festividade falam com línguas de fogo, e por vozes de metal.

O Romance IX "Ao Senhor Dom Rodrigo da Costa, vindo a governar o Estado do Brasil", que vem logo na sequência dos supracitados, não é também descrição de recepção, nem de cortejo ou desfile, já que pelo conteúdo de seus versos Dom Rodrigo da Costa ainda não chegara ao Brasil para governá-lo de fato, como os seguintes versos o demonstram:

> Esta Ciudad os recibe
> (Si sois Costa) con jactancia
> Que tiene en vòs mejor Costa,
> Quando su puerto os prepara.
> (id., p. 213).
>
> Esta cidade vos recebe (se sois Costa) com jactância que tem em vós melhor Costa, quando seu porto vos prepara.

Não há tampouco a descrição dos preparativos de sua recepção, como poderia constar,

[135] A não ser que ainda possamos considerar as estrofes décima-quinta e décima-sexta, em que consta a presença de seu tio, Alexandre de Sousa Freire, que o recepciona na função de Governador do Brasil e Capitão Geral, mas cremos que não haja elementos suficientes para definir o passo como uma descrição.

somente a sua alusão. O poema, além de ser elogio ao futuro Governador do Brasil, se ampara no fingimento de sua viagem em direção ao Estado que deverá governar, a viagem igualmente não sendo relatada ou descrita:

> Quisesteis sulcar los mares
> Sin temer las ondas bravas,
> Porque el fuego de la gloria
> Quita el horror de las aguas.
> En vuestro leño imperioso
> Sin peligro en las borrascas
> Neptuno os obedecia,
> Y Thetis os respetava.
> (id., p. 212)
>
> Quisestes singrar os mares sem temer as ondas bravas, porque o fogo da glória apaga o horror das águas. Na vossa lenha imperiosa, sem perigo nas borrascas, Netuno vos obedecia, e Tétis vos respeitava.

Semelhantes ao romance acima tratado são dois sonetos que, na *editio princeps* da *Musica do Parnasso*, isto é, na de 1705, compartilham da mesma página, ambos em louvor a outro Governador do Brasil, Afonso Furtado Rios e Mendonça:

A Affonso Furtado Rios & Mendoça sahindo do porto de Lisboa a governar o Estado do Brasil em occasiaõ tempestuosa, havendo depois bonança nos mares.
Soneto IV.

Entre horrores crueis do crespo vento
Cortais, Affonso, o pelago arrogante,
Vòs constante no brio, elle inconstante,
Elle em frio crystal, vòs no ardimento.
Se nos conflictos do Mavorcio intento
Marte vos respeytou sempre triunfante,
Venceis no mar de hum Deos o Reyno errante,
E na terra de hum Deos o forte alento.
Perde Neptuno as iras obediente,
Ou entrega seus ceruleos senhorios,
Affonso invicto, a vosso braço ardente,
E por gloria mayor de vossos brios
Prostra ao vosso Bastão o seu Tridente,
Obedece seu mar a vossos Rios.
(id., p. 45);

Ao mesmo Senhor entrando no porto da Bahia na mesma occasião tempestuosa, havendo antes bonança nos mares.
Soneto V.

Nos maritimos Reynos imperioso
Ereis do Rey Neptuno obedecido,
Com vosso illustre jugo ennobrecido,
Inchado o mar se vio por venturoso.
Tethys jà vos queira para esposo,
Amfitrite vos tem favorecido;
Prendia Amor ao Boreas atrevido,
E desatava ao Zefyro amoroso.
Mas sabendo Neptuno o vosso cargo,
Vossa ausencia previo, & no Hemisferio
Borrascas move com tormento amargo:
Pois sente que com facil vituperio
Deyxeis de seu crystal i imperio largo,
E da terra busqueis o novo Imperio.
(id., ibidem).

Ambos se assemelham ao romance “Ao Senhor Dom Rodrigo da Costa, vindo a governar o Estado do Brasil” não só na medida em que todos se destinam a Governadores que estão no processo de posse do cargo, mas também por tratarem de viagem tempestuosa. Além disso,

todos se utilizam do mesmo repertório lexical e dos mesmos lugares-comuns. Embora estes últimos sonetos tragam em seus títulos "em occasiaõ" e "na mesma occasiaõ", não é da recepção do Governador de que tratam os poemas (diferente do que vimos na canção "A Luis de Sousa Freyre […]"), mas das duas tempestades que Afonso Furtado Rios e Mendonça sofreu durante seu percurso marítimo, uma ao deixar Lisboa, outra ao chegar no porto da Bahia, em cujo entremeio o Governador desfrutou de bonança.

A superação de tempestades parece ser um lugar-comum epidítico para demonstração do valor da figura elogiada, como de fato ocorrem nos dois sonetos a Afonso Furtado Rios e Mendonça e no Romance IX em castelhano a Dom Rodrigo da Costa. É bem verdade que as tempestades com escopo laudatório podem aparecer, em prosa ou em verso, sob a forma de arrazoado descritivo, como nas décimas de Vicent Garcia i Ferrandis (conhecido pelo título de *Rector de Vallfogona*) "*Navegació del Marquès de Almazan Virrei de Catalunya […]*", presentes em *La Armonía del Parnàs* (GARCIA I FERRANDIS, 1700, pp. 37-44). Mas nestes poemas de Manuel Botelho de Oliveira também não há a descrição das tempestades referidas. No soneto dedicado à chegada de Afonso Furtado Rios e Mendonça, Bóreas e Zéfiro não caracterizariam descrição de tempo, já que a presença de ambos é metáfora para a bonança: um é vento agrilhoado pelo amor de Tétis, que se afeiçoou a Afonso Furtado por este ter submetido Netuno violento ao fim da primeira borrasca, na ocasião da saída; o outro, vento gentil, liberto justamente por este mesmo amor, em clara imitação do verso mariniano presente no canto décimo-quinto de *L'Adone* (1626, p. 372): "*Borea legato, Zefiro sciogliea*" ["Bóreas amarrado, Zéfiro desfazia"].

Sendo que nem toda a presença de tempestade há de ser descrição, igualmente nem toda a descrição de tempestade há de ser elogio.

Diferem todos os poemas acima expostos do seguinte soneto, dentre os portugueses dedicados à Anarda, na primeira seção do livro:

Rigores de Anarda na occasiaõ de hum temporal.
Soneto IX.

Agora o Ceo com ventos duplicados,
  E com setas de prata despedidas
  Se enfurece com nuvens denegridas,
  E se irrita com golpes fulminados.
Quando Anarda em tormentos despresados
  Fulmina nas finesas padecidas
  Os rayos dos rigores contra as vidas,
  As nuvens dos desdens contra os cuydados.
Mas hua, & outra tempestade encerra
  Diverso mal nas amorosas calmas,
  Ou quando forma da borrasca a guerra:

> Porque perdendo Amor illustres palmas,
> Aquella he tempestade contra a terra,
> Mas esta he tempestade contra a alma.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 5),

sobretudo no que diz respeito ao primeiro quarteto. Nele encontramos a configuração do céu, com suas nuvens carregadas, e o vento que sopra pungente. Parece-nos que neste caso há de fato uma descrição de um temporal, malgrado seja breve.

Despauterios (1558, p. 40) chama de *ecbasis*, decalcado do grego *ékbasis*, isto é, "digressão", a descrição da tempestade que há entre os versos 311 e 350 do livro primeiro das *Geórgicas* de Virgílio. Não é disso que se trata aqui, pois não é digressão o que temos nos primeiros quatro versos do soneto "Rigores de Anarda na occasiaõ de hum temporal", pois justamente iniciam o soneto, não havendo nada antes da descrição que a pusesse em posição de desvio. Nem seria amplificação, como é o caso da *rei descriptio* que inicia a canção "A Luis de Sousa Freyre […]". O que há aqui, de fato, é a descrição como um *modus locutionem* (modo de expressão), ou tropo, especificamente a que em latim se costumou chamar de *similitudo*, cujo relativo em grego é *homoíōsis*. São Isidoro de Sevilha, no livro das *Etymologiae* (I, 31, 31), diz que há três espécies deste tropo: *icon* ou *imago*, *parabola* ou *comparatio*, *paradigma* ou *exemplum*. O primeiro se aplica quando quer que expliquemos o formato de algo pelo mesmo gênero; o segundo, é o mesmo que o primeiro, com a diferença de que a *comparatio* se dá entre coisas de gêneros diversos; e o terceiro, quando há a comparação entre dois feitos, similar quando forem do mesmo gênero, dissimilar quando de outro.

Portanto, além de ser dessemelhante aos poemas acima expostos no que diz respeito à descrição, no soneto "Rigores de Anarda na occasiaõ de hum temporal" o temporal não há de ser superado por Anarda, logo não havendo a mesma operação de lugar-comum laudatório. O que há é o uso do objeto descrito (isto é, o temporal) como elemento comparativo. Anarda, em momentos de aspereza, é violenta tal qual uma tempestade, restando aos que ataca a sua indiferença: uma a terra, a outra a alma, como se encerra o poema nos dois últimos versos.

Ora, a descrição do temporal, mesmo que breve, é operada como modo de símile através do tropo da *comparatio*, segundo as palavras de São Isidoro, já que tempestade é um fenômeno, ou *factum naturalium* de acordo com Giulio Cesare Scaligero, e Anarda uma personagem, diferentes pelo gênero. Não deixa de lançar mão, entretanto, da metáfora, já que não vemos a construção "Anarda, em seus rigores, é tão violenta quanto uma tempestade", e sim que Anarda, metaforicamente, é uma tempestade, tão violenta quanto uma tempestade (de fato).

Sendo a relação um relato, retornamos à questão aberta no Capítulo II, a da tentativa de diferenciar *narratio* e *descriptio*. Mas percebe-se que, tanto na canção "A Luis de Sousa Freyre […]" como neste último soneto dedicado à Anarda, a *rei descriptio* é uma figura ou tropo, não constituindo os poemas em suas integralidades. Ocorre o mesmo com as relações, que em seu todo são narrações, constando nelas, como recurso amplificador para melhor visualização das cenas pintadas, a descrição, o que parece ser diferente, por exemplo, do soneto de Gôngora no qual se descreve o resultado de uma tourada, usado por Frei José António de Hebrera como exemplo da espécie. Relembrando o que foi visto, entendemos a relação ou relato como gênero da *diḗgēsis*, não como espécie de *descriptio*, sendo esta a figura que adorna e/ou amplifica aquela. O relato, sendo em sua totalidade uma *diḗgēsis*, é composta por *narrationes* (*diēgḗmata*) e *descriptiones*. O que pareceu sistemático e recorrente é que, a partir das peças analisadas[136], os relatos, em prosa ou em verso indiscriminadamente, vêm sempre introduzidos por uma descrição, mais especificamente por uma *rei descriptio* que apresenta os elementos que constituem a cena e não a ação que nela discorre (pois daí seria *narratio*), e que por sua vez é precedida por uma *chronographia*, amplificando não só o relato como um todo, mas a própria *rei descriptio*.

Em síntese, a *rei descriptio* pode ora ser um modo de amplificação, tal qual a *chronographia*, como visto já no capítulo anterior, evidente nas primeiras estrofes da canção "A Luis de Sousa Freyre […]"; ora mecanismo de digressão, como demonstrou Despauterius, o que não tem espaço na *Musica do Parnasso*; e, por último, como demonstramos no soneto "Rigores de Anarda na occasiaõ de hum temporal", uma *similitudo*, que neste caso específico é uma *comparatio*.

[136] No entanto, demandaria mais empenho na observação destes detalhes para que pudéssemos produzir eventual constatação ou afirmação categórica.

VI. HIERARQUIA DAS PARTES

Na Canção I dos "Versos Varios que Pertencem ao Primeyro Coro das Rimas Portuguesas", tomando a oportuna ocasião em que Luís de Sousa Freire visita a cidade da Bahia, Manuel Botelho de Oliveira descreve a festa para que se amplifique o elogio do próprio capitão de infantaria, sendo todo este poema um exemplo do gênero demonstrativo. A Luís de Sousa Freire, o elogio se dá em diversas maneiras, inclusive no próprio expediente amplificador da *rei descriptio* examinada no capítulo anterior. Prosseguindo na leitura do poema, para além das estrofes recortadas anteriormente, vê-se outra espécie de *descriptio*: como já foi exposto no nosso Capítulo III, é o que Philippe Hamon chama de "retrato", isto é, descrição física ou moral de uma pessoa (HAMON, 1981, p. 3). Neste caso, a *descriptio* deverá estar ajustada ao retratado e ao gênero, isto é, se é baixo, médio, ou elevado.

Por exemplo, o retrato que se compõe na canção "A Luis de Sousa Freyre […]", por meio dos adjetivos e das partes descritas, tem em si acomodados lugares-comuns da matéria bélica (OLIVEIRA, 1705, p. 111): "No militar concurso o Deus vendado / Deseja acompanharvos, Freyre bello, / E para retratar Marcio desvelo / De aljava, & frechas se offerece armado". Com a presença da imagem do deus Cupido, sendo deus do amor ao mesmo tempo em que porta flechas, opera-se a relação entre "armas e amores", encontrada também nas proposições do *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto (I., v. 1): "*Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori*"; e, lusitano, do *Viriato Trágico*, de Brás Garcia Mascarenhas (1699, p. 1): "Canto hum Pastor, Amores, & Armas canto". A comparação é repetida na estrofe VIII da canção a Luís de Sousa Freire com a rememoração dos amores de Vênus, deusa que aplaca o veneno bélico[137], por Adônis, caçador por excelência, e Marte, deus romano da guerra. Veja-se as estrofes seguintes:

[137] Pierio Valeriano dedica todo o *Liber XV* dos seus *Hieroglyphica* à exposição da serpente, animal peçonhento, enquanto signo militar. Cf. VALERIANO (1614), pp. 180-90.

VII.
Quando a lança brandìs heroycamente
No florido verdor da gentilesa,
Vos prognosticam todos na destresa
De General o cargo preminente:
Para apoyo fatal da Lysia gente
Sereis na guerra Aquilles Lusitano
Contra o Imperio Otomano,
E mudareis porque elle se sometta,
Em bastaõ grave a desigual geneta.

VIII.
Do veneno gostoso, bem que ardente,
Gloriosamente Venus abrazada
Com dous motivos, tanto amor lhe agrada,
Se vos vè bello, se vos vè valente:
Renovando as memorias igualmente
De Adonis, & de Marte jà queridos,
Resuscita os sentidos,
E a vòs sò rende, quanto aos dous reparte,
Pois novo Adonis sois, & novo Marte.

IX.
Cioso o Thracio Deus se convertera
Em nova Fera, que seu mal vingàra,
Se em vosso rosto o gesto naõ temera:
Com causas duas mayor queyxa altera
De dous aggravos, pois de amor cioso,
Do valor receoso,
Vosso primor a Marte desabona,
Pois vos que Venus, pois vos quer Bellona.
X.
Na forja Lilybea fatigado
Vulcano està, que Cytherèa amante
Lhe pede hum forte escudo rutilante
Para cobrirmos, Freyre, o peyto amado:
Lhe falta o braço jà, jà nos suores
Correm rios de ardores,
E quando gotta a gotta estilla a fronte,
Queyma o ar, cose o ferro, aballa o monte.
XI.
Com subtil traça, com engenhoso agudo,
Competindo a fadiga, & subtilesa,
Grava Vulcano por mayor empresa
O brasaõ nobre no brilhante escudo:
Dos vossos ascendentes bem que mudo
As grandesas publica generosas,
Quando em acções famosas
Os vossos Sousas tem por Armas suas
As Regias Quinas, as partidas Luas.
XII.
Semblante da guerra temeroso
Nos poucos lustros naõ vos mete horrores,
Bem que logreis nos annos os verdores,
Primeyro que varaõ sois valeroso:
Anticipais à idade o brio honroso,
Qual Aguia, qual Leaõ sois parecido
No voo, & no bramido,
Porque as feras despresa, & ao Sol se approva,
Bem que novo Leaõ, bem que Aguia nova.
XIII.
Naõ obra em vossa peyto o esforço tarde,
Jà da guerra o rigor tendes bebido,
Vos ferve o sangue o coraçaõ vos arde:
Em tão floridos annos vos aguarde
Feliz a forte; & chegareis ditoso
A ser Heroe famoso:
Que quando brilha o Sol no roxo Oriente,
Chega a lus clara ao pallido Occidente.
(OLIVEIRA, 1705, pp. 112-14).

Nestas sete estrofes individualizadas identificamos a seção do poema em que há descrição do valor do original, do retratado. Aqui se encontram aspectos do aparato bélica com que Luís de Sousa Freire é demonstrado. Por exemplo, na estrofe VII apresenta-se a indústria com que brande a lança, e é qualificado como "Aquiles Lusitano", epíteto operado reiteradamente em retratos de caráter heroico, elogio de feitos militares, como já ocorrera na *Musica do Parnasso*, no primeiro verso do panegírico em oitavas ao Marquês de Marialva (id., p. 91): "Agora, Aquilles Lusitano, agora"; talvez imitação de Camões, que emprega o epíteto a Duarte Pacheco (*Lus*. X, str. 12), e que consta também no *Viriato Trágico* (IX, str. 99). Há ainda a indumentária bélica, como a armadura forjada na estrofe X, com uma bela imagem que lembra os famosos versos de Claudio Achillini ("*Sudate, o fochi, a preparar metalli*" ["suai, ó fogos, a preparar metais"]), ou a fábrica de seu escudo, que traz as armas do Reino de Portugal ("as régias quinas"), bem como o brasão familiar em que figura uma quaderna formada por quatro meia luas, dos Sousas, aludidas duas vezes ainda em outro

poema de Manuel Botelho de Oliveira, o Soneto VI do "Terceyro Coro das Rimas Italianas", "A Dom Luis de Sousa Doutor em Theologia, alludindo às Luas de suas Armas":

A Don Luis de Sousa Doutor em Theologia, alludindo às Luas de suas Armas

Soneto VI.
Illustre Lodovico, coronato
Nel glorioso saper di bianco freggio,
Col giudizio, di scienza eterna, freggio,
Coll'ingegno, del Sol Divino, amato.
Serve ancora al tuo petto, essendo armato,
Per Insegna miglior, lo scudo Reggio,
E di Lune doppiate il chiaro preggio
Per doppiarsi l'Onor, ti ha ricercato.
Lo scudo t'arma allo nimico crudo,
Il freggio ti dimostra saggio amore
Di vanità superba, sempre ignudo.
Convenne poi con questo, e quell'onore,
A chira Nobilità, di Lune scudo,
A Celeste saper, d'Alba splendore.
(id., p. 220)

Ilustre Luís, coroado no glorioso saber de branca guarnição, com o juízo, de ciência eterna, adorno, com o engenho, do Sol Divino, amado. Serve ainda ao teu peito, estando armado, por melhor insígnia, o escudo Régio, e de duplicadas Luas a clara estima para que se duplique a Honra, te buscou. O escudo te arma ao cru inimigo, a guarnição te demonstra sábio amor de vã soberba, sempre despido. Convém então com isto, e aquela honra, à clara Nobreza, de Luas escudo, ao Celeste saber, da Alvorada esplendor.

Por fim, ainda na canção a Luís de Sousa Freire, há de se falar do uso da figura da *similitudo* na estrofe XII. Como visto no final do capítulo anterior, São Isidoro de Sevilha prescreve três espécies do tropo: *imago*, *comparatio*, e *exemplum*. Para a *comparatio* (que, lembrando, é o estabelecimento de semelhança entre duas coisas de gêneros diferentes) lança mão de um exemplo encontrado na *Farsália* de Lucano, em que compara César a um leão (Luc. I, 205-7): "*Qualis in arvis / aestiferae Libyae visus leo comminus hostem / consedit*" [Como um leão avistado no escaldante campo da Líbia, à espreita de seu inimigo próximo"]. Há uma *comparatio* semelhante antes, na *Eneida* de Virgílio, imitada por Lucano, para representar Turno:

Poenorum qualis in aruis
Saucis ille graui uenantum uulnere pectus
tum demum mouet arma leo gaudetque comantes
executiens ceruice toros fixumque latronis
impauidus frangit telum et fremit ore cruento:
(Virg. *Aen.*, XII, 4-8)

Tal como nos campos púnicos
um leão ferido no peito por hábeis e fortes monteiros,
já superada a surpresa, dispõe-se a lutar, quebra a lança
que o caçador astucioso deixara encravada, e das fauces
ensanguentadas emite rugidos que ao longe reboam:[138]

O mesmo faz Manuel Botelho de Oliveira, pois se utiliza de um termo com grau comparativo, no caso "qual", morfologicamente próximo ao *qualis* de Virgílio e Lucano, além de utilizar o leão como símile, adicionando na *comparatio* a águia, relacionada, dentre outras coisas, à vista e ao voo. Ambos representam igualmente o *êthos* dominador, ao menos segundo Pierio Valeriano (1614, p. 4): "*Minime vero vel Leoni vel Aquilae similem dixit, propterea quod dominationis ea sunt exempla*" ["Em verdade há pouca semelhança entre o leão e a águia, mas no caso da dominação ambos são exemplos"]. As virtude das ações de cada animal atribuídos a Luís de Sousa Freire se expressam pelo artifício da correlação. A *comparatio* com os dois animais se dá de forma basicamente quiásmica (AB:AB::BA:BA), pensando em termos estilísticos:

A B
Qual Aguia, qual Leaõ sois parecido
A B
No voo, & no bramido,
B A
Porque as feras despresa, & ao Sol se approva,
B A
Bem que novo Leaõ, bem que Aguia nova.

Aqui mais uma vez há uma semelhança com as oitavas ao Marquês de Marialva, já que na estrofe XXVII do panegírico há o seguinte:

XXVII.
Qual Aguia illustre, que do Sol os rayos,
Sendo de altivas plumas adornada,
Sem maltratarse à lus, sem ter desmayos,
Bebe constante, oppõemse remontada:
Vòs remontado em bellicos ensayos,
Vendo rayos de Marte na estancada,
Aguia sois, & subis com mais instinto,
Ella ao Planeta quarto, vòs ao quinto.
(OLIVEIRA, 1705, p. 98).

Como se vê, embora a Canção I não seja um panegírico, pois é canção[139], ali se

[138] Tradução de Carlos Alberto Nunes (VIRGÍLIO, 2014, p. 797).
[139] O panegírico, sendo a princípio uma oração elogiosa em prosa, e tendo como um de seus modelos mais célebres Plínio Jovem, recebeu sua forma poética provavelmente a partir de Claudiano. Ao menos durante o século XVII, vemos os panegíricos, grande parte das vezes, sob a mesma forma, isto é, em oitavas heroicas,

encontram reincidências de lugares-comuns já operados no panegírico ao Marquês de Marialva[140]. Retrato, muitas vezes, é somente moral e, quando se trata de um elogio, é sinônimo de panegírico. É como consta, por exemplo, no famigerado "*Il ritratto del serenissimo Don Carlo Emanuello Duca di Savoia*", de Giambattista Marino. Logo no início da dedicatória a Vittorio Amedeo I de Saboia, na primeira edição do poema trazida a lume em 1614, o sereníssimo príncipe do Piemonte, Emanuele Filiberto Roero, subscrevendo sob o título de Duque de Rovigliasco, se refere à composição de Marino como panegírico. O próprio poeta, ao rememorar os elogios recebidos pelo referido Duque de Rovigliasco, declarando que vieram a servir oportunamente como autoridade contra o poeta Murtola, seu rival, em uma carta ao próprio Duque de Saboia, nomeia o poema de panegírico (MARINO, 1623, p. 25). Neste *ritratto* mariniano, por exemplo, não consta qualquer descrição física do retratado. Embora possa parecer estranho, hoje, que retrato, entendendo-o como representação plástica de um determinado indivíduo, possa não ser uma representação física quando transladado o termo para a prática letrada, deve-se lembrar que Aristóteles preceitua que os melhores poetas devem emular os melhores *eikonográphoi* no modo em que estes imitam o *éthos* de homens (*Poet*. 1454b10). Logo, é perfeitamente autorizável compreender retrato não só como descrição física, mas também como imitação de hábito ou costume que, no caso do elogio, se manifesta em adjetivos. Em um belo exemplo de como um orador opera tal relação, na dedicatória da obra *De' ritratti critici*, Francesco Fulvio Frugoni, autor de *Il cane di Diogene*, a Don Carlo Emanuel Filiberto Giacinto, marquês de Pianezza, acomodado à *captatio beneuolentia*, assume não ser Apeles para retratar seu dedicando, preferindo portanto se ater nas cores, que o autor diz substituir por epítetos morais, como (FRUGONI, 1669, pp. 10-1) "*Nobilità, Cavalleria, Coraggio di Prudenza, di Saprere, di Venustà, di Generosità*" e "*di tutte quelle prerogative più belle, che sono i caratteri di un gran Cavaliere*".

Apesar das coisas acima ditas, seguindo o método proposto desde o início desta dissertação, que é o de observar a nomenclatura retórica coeva de Manuel Botelho de Oliveira, deve-se, destarte, examinar se ou como "retrato" é aparente na doutrina quinhentista

---

remetendo à estrutura épica, mas de disposição diversa, já que propõe o elogio a partir da narração e exposição dos mais notáveis feitos da figura elogiada, perpassando por toda a sua vida e dividida, com a ajuda dos constantes escólios, nas tópicas de elogio preceituadas sobretudo por Quintiliano, como genealogia, nascimento, pátria, laço matrimonial, etc. Todavia, como o intuito desta pesquisa é, desde o princípio, investigar as características retóricas daquela *descriptio* herdeira da *ékphrasis* na poesia de Manuel Botelho de Oliveira, e devido ao tamanho da matéria concernente aos panegíricos, prefere-se que se atente especificamente ao que a maior parte dos preceptistas quinhentistas e seiscentistas aqui recolhidos chamam de *prosopographia*, ou como Erasmo a chama, *effictio*, como se verá adiante.

[140] Sobre o "Panegyrico ao Excellentissimo Senhor Marquez de Marialva, Conde de Cantanhede, no tempo que governava as Armas de Portugal" expedimos o leitor aos trabalhos de Marcello Moreira (2010-2011) e Raeltom Santos Munizo (2018).

e seiscentista da *descriptio*. Sendo "retrato" descrição de pessoas (ou personagem), logo seria sinônimo da espécie sintetizada no nosso Capítulo III como *prosopographia* ou uma subespécie desta.

"*Personae descriptionem* προσωπογραφίαν *appellant*" ["Descrição de personagens, a qual chamam de *prosōpographía*"]. É desta forma que Reinhard Lorich (AFTÔNIO, 1542, p. 147) nomeia, em seus comentários à tradução de Aftônio por Rudolph Agricola, *personae descriptio*, ou descrição de personagem. Apesar de "pessoa" ter em seu étimo *persona*, como ocorre em todas as línguas românicas modernas, para todas com mesmo significado[141], o vocábulo latino não era sinônimo de "ser humano", para o qual se dizia simplesmente *homo*. *Persona* possuía, a princípio, o significado de "máscara", sobretudo a máscara usada em performances dramáticas. O vocábulo, tal qual outros latinos (como *taberna*, *lacerna*, *laena*, *histrio*, *atrium* e *satelles*), deriva do etrusco, a partir do adjetivo *φersuna*, isto é, "relativo a Φersu" (ou Phersu), herói mítico tusco que na iconografia portava uma máscara; logo, a transferência do termo para o latim se faz de modo metonímico. Acumulando a relação de contiguidade, sendo a máscara um instrumento imperioso em performances teatrais desde os primeiros testemunhos gregos, passa a ser *persona* quem a porta, isto é, os atuantes do drama, logo *dramatis personae*, ou personagens do drama[142]. O mesmo percurso de significado (salvo a origem etrusca) ocorre no grego antigo *prósōpon*, não significando exatamente "máscara" em um primeiro momento, mas "rosto", sobretudo em poesia arcaica, como demonstra o professor Paulo Martins (2013, p. 217) utilizando-se de um passo da *Odisseia* (*Od*., XIX, v. 361). Portanto, também por metonímia, torna-se máscara teatral e, por fim, *drámatos prósōpa*. Há de se entender que, desde os testemunhos de Aristóteles, como qualquer outra *poíēsis,* tanto a comédia como a tragédia são imitativas; sabe-se, portanto, que um ator, portando a máscara feminina, e representando, por exemplo, Medeia, não é Medeia, mas sim um *prósōpon*, ou *persona*, que é imitação dela. Logo, é personagem representante,

---

[141] Italiano, *persona*; francês, *personne*; castelhano: *persona*; catalão, *persona*; romeno, *persoană*; galego: *persoa*; friulano: *persone*; sardo: *pessone*; siciliano: *pirsuna*; reto-romanche: *persuna*; vêneto: *parsòna*; occitano: *persona* etc.

[142] É como expõem os etruscólogos Giuliano e Larissa Bonfante (BONFANTE, 2002, p. 12): "[…] come tomb paintings with gladiatorial fights – like the Romans and unlike the Greeks, the Etruscans preferred spectator sports to athletic competitions, though these had been imported from Greece as well. Two of these participants, wearing a mask, a pointed hat, and a special costume, are labelled *Phersu*. Linguistics agree in seeing here the origin of the Latin word *persona*, long used to mean 'character in a play', and only in recent times applied do 'personality' in the sense of a person's real identity"; e em outro momento (id., p. 203): "In the Tomb of Augurs in Tarquinia the name of Phersu appears twice. A similar figure is also found (uninscribed) in the slightly later tombs of the Olympiads and of the Pulcinella – the latter so named from the figure of Phersu – the tomba del Gallo, and other monuments. He wears a mask with long black beard, a pointed hat, a short chiton or shirt and some cases perizoma, and is involved in funeral games, singing, and dancing. The latin word *persona* in its original meaning of 'mask' in the context of the theatre derives from the Etruscan adjective *phersuna, 'related to Phersu'".

nunca a pessoa representada.

O mesmo entendimento há espaço ainda nos Quinhentos e Seiscentos, apesar da grave distância temporal; mas isso se dá justamente devido à permanência dos preceitos aristotélicos de imitação da natureza. Permanece no modo com que López Pinciano distingue o retrato e o retratado, ou o "original", como à época se dizia. Da boca da personagem Ugo, consta:

> Fabula segun dotrina de Aristóteles en sus poeticos, es imitacion de la obra, no la obra misma, sino vna semejança della, como vn retrato, no es la persona retractada, sino vna semejãça della, y como el retratador es más perfecto quanto más haze semejante el retrato a la cosa retractada, assi lo sera el poeta quanto la obra hiziera mas verisimil.
>
> Fábula, segundo a doutrina de Aristóteles em sua Poética, é imitação da obra, não a obra mesma, mas sim uma semelhança dela, do mesmo modo que um retrato não é a pessoa retratada, mas sim uma semelhança dela, e como o retratador é mais perfeito quanto mais faz semelhante o retrato da coisa retratada, assim o será o poeta quanto a obra fizer mais verossímil.
> (PINCIANO, 1596, p. 125),

e aqui por *imitación de la obra* entende-se imitação da natureza (*phýsis*).

Apesar do léxico vulgar quinhentista e seiscentista já permitir que se diga "pessoa" para *persona* (e não é nosso intuito, neste momento, produzir qualquer estudo histórico-cultural ou fenomenológico-existencial do que viria a ser "pessoa" durante o recorte cronológico estudado), preferimos, a partir do estudo de vocábulo recém-exposto, traduzir *personarum descriptio* e *prosōpōn ékphrasis* ambas como "descrição de personagens", para que se mantivesse o entendimento da imitação e do fingimento, isto é, de que tudo é representação, e que tal representação, nos casos que aqui trabalharemos, é direcionada por normas preceituadas pela retórica, assim como as outras duas espécies de *descriptio* até o momento examinadas[143].

Com a finalidade de conectar esta matéria a outra, damos um exemplo do entendimento exposto acima, que é a diferenciação entre o retrato e a coisa retratada, e que está em um soneto atribuído a Violante do Céu no qual se operam os termos "cópia" para o retrato e "original" para o retratado:

[143] É interessante dar a notícia de que Antônio Soares Barbosa (1737-1816), professor de retórica e poética do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, nos comentários ao Livro III de Quintiliano, chama a espécie aqui discutida (*prosopographia*) de *anthropographia*, não distinguindo *prósōpon* de *ánthrōpos*. Esta forma não é encontrada, ao menos até onde se pôde averiguar, em nenhum outro lugar. Cf. QUINTILIANO (1790), p. 107.

A hum retrato.
SONETO.

Vive no original desse traslado,
  Que venera constante amor rendido,
  O valor mais capaz de ser querido,
  O saber mais capaz de ser louvado.
Se podera o valor ser retratado,
  Se podera o saber ser esculpido,
  Vencera a copia só todo o sentido,
  Vencera a copia só todo o animado.
Mas quẽ quizer em fim rẽderlhe a palma,
  Tendo o melhor traslado por motivo,
  E vendo tudo vivo no apparente,
Veja se póde ser de Delia a alma,
  Verá tudo pintado tanto ao vivo,
  Como o vivo pintado eternamente.
(*Fênix Renascida*, III, p. 255).

"O valor mais capaz de ser querido, / o saber mais capaz de ser louvado" são os *éthē*, os *mores*, "costumes" ou "hábitos". Violante do Céu diz que a cópia somente superaria o original se todo o valor do original pudesse ser retratado, o que seria impossível, pois a pintura se tornaria o pintado e não haveria distinção entre uma e outra.

Quando se delineou a relação entre a pintura e a poesia no miolo do capítulo anterior, tratou-se de um fundamental aspecto em comum entre as artes. Aristóteles em sua *Poética* traça que ambas, por serem artes miméticas, se assemelham por imitar o mesmo objeto, que são ações de homens, sejam eles superiores, iguais ou inferiores, dependendo da adequação ao gênero. Por imitarem homens, pintores e poetas imitam o hábito (*mimoûntai éthous*), ou costume (já que é assim que Ludovico Castelvetro vulgariza *êthos* para o italiano, *mos* do latim). No caso da pintura, Polignoto imita os superiores, Páuson os piores, e Dionísio os similares (*Poet.* 1448A, 1-10).

Em composição retórica, muito posteriormente a Aristóteles, Aftônio propõe, no décimo-primeiro capítulo dos *progymnásmata*, o exercício da imitação de *êthos*, a *mímēsis éthous*, e expõe três de suas variantes suas: *ēthopoiía*, *eidōlopoiía* e *prosōpopoiía*. O exercício principal proposto é a da *ēthopoiía*, não possuindo aqui vinculação alguma com a *ékphrasis*. A despeito disso, a partir do início do século XVI, sobretudo em Desidério Erasmo, as três variantes, já latinizados por *ethopoeia*, *eidolopoeia* e *prosopopoeia*, acabam por serem incorporadas às doutrinas figurativas como espécies ou subespécies da *descriptio*.

Nesta matéria aqui tratada, diferentemente da *chronographia* trabalhada no nosso Capítulo IV, a preceituação da *personarum descriptio* é muito mais profusa e, talvez por isso, mais difícil para que dela se fundamente uma síntese sólida. Por exemplo, para Erasmo, *prosopopoeia* seria a princípio um nome alternativo para o que é chamado de *prosopographia*,

o que não consta em Aftônio, pois para o sofista é autônoma da *ékphrasis* (ERASMO, 1512, p. 233): "*His igitur est proxima personarum descriptio, quam Prosopopoeiam appellant, tam et si nonnihil ab hac dissidet Prosopopographia*" ["Depois disso há a descrição de pessoas, que a chamam por *Prosopopoeia*, e também por *Prosopographia*, como é abertamente difundido]. *Prosopographia*, como dito anteriormente, é a forma com que, não só Reinhard Lorich, mas quase todas as traduções latinas dão para *prosōpou ékphrasis*, ou seja, sinônimo de *personae descriptio*. No entanto, Erasmo, continuando, discorda (id. ibidem): "*vel hoc nomine, quad latius pateat.*" ["embora esta àquela em tudo se diferencie"]; e distingue *prosopopoeia* da *prosopographia* afirmando que esta é um tipo de personificação (ao contrário do que entendemos hoje em português) (id., ibidem): "*nam famis quoque, invidiae, somni* […] *prosopographias non absurde dixeris. Proponitur enim ceu persona quaedam*" ["Pois também não seria absurdo se chamares de *prosopographia* a descrição da fome, da inveja, do sono"]. Seriam também *prosopographiae*, de acordo com o autor, as descrições como da Calúnia por Luciano, da Ocasião por Ausônio, da Fortuna por Horácio e Quinto Cúrcio Rufo, da Cobiça por Mosco, da Pobreza e da Riqueza por Aristófanes etc.

Após a *prosopographia*, seguindo outras espécies da *personarum descriptio*, Erasmo trata então das *notationes* (ERASMO, 1512, p. 234): "*Sic enim appellant, quoties amantis luxoriosi, avari, voracis, temulenti, somniculosi, garruli, gloriosi, ostentatoris, invidi, sycophantae, parasiti, lenonis personam depingimus*." ["Deste modo, por exemplo, são chamadas quando pintamos a pessoa do amante luxurioso, do avaro, do voraz, do bêbado, do dorminhoco, do invejoso, do delator, do parasita, do proxeneta, do tagarela e do fanfarrão"]. Reinhard Lorich (AFTÔNIO, 1542, p. 187a) e Alfonso de Torres (1569, p. 125a) expõem exatamente o mesmo elenco, mas nada dizem sobre serem *notationes*, e sim apenas por serem constituição das *personarum descriptio*, ou *prosopographiae* (sem distinção com as *prosopopoeiae*). Ora, tal definição, à primeira vista, nos remete aos *Kharaktêres* do peripatético Teofrasto; logo o próprio Erasmo o admite (ERASMO, 1512, p. 234): "*Nihil enim aliud agit comoedia. Extant ad hoc facientes notae, Theophrasti titulo*." ["Pois a comédia labora com nada além disso. Para o seu conhecimento destacam-se as que estão sob o título de Teofrasto"]. Erasmo certamente toma como autoridade a retórica *ad Herennium* para tratar da *notatio*, já que lá consta a mesma definição (*ad Her.*, 4. 63); em relação ao *kharaktḗr*, ou *kharaktērismós*, de fato é identificada como versão grega para o vocábulo latino *notatio*, como consta, por exemplo, em Rutílio Lupo (1599, pp. 8-9): "*Quemadmodum pictor coloribus figuras describit: sic orator sic schemate aut vitia, aut virtutes eorum de quibus loquitur, deformat*" ["Por exemplo, o pintor desenha imagens com cores: do mesmo modo o

orador deforma com figuras seja vícios seja virtudes daqueles sobre os quais se fala"]. Retomando os termos da dialética discutidos no Capítulo II, Cícero, em seus *Topica*, dá um testemunho mais amplo do *kharaktḗr* (Cic. *Top*. 83): "*Cum autem quid sit quaeritur, notio explicanda est et proprietas et divisio et partitio. Haec enim sunt definitioni attributa, additur etiam descriptio, quam* χαρακτῆρα *Graeci vocant*" ["Mas quando se procura enxergar o que algo é, deve-se explicar a noção, a propriedade, a divisão, e a partição. Pois estes são atributos da definição; descrição, que os gregos chamam de *kharaktḗr*, também é adicionada"]. Daí *kharaktērismós* e *kharaktḗr* constarem no elenco de vocábulos gregos dado por Theodorus Marcilius que corresponderiam à *descriptio* (cf. p. 29). Logo, para uns, *kharaktḗr* (grafado quase sempre em alfabeto grego χαρακτήρ), ou *notatio*, é ora termo para designar a *descriptio* como um todo, ora como parte ou espécie desta, e que corresponderia à exposição das características de personagens-tipo, tal qual ocorre em Teofrasto. Mas neste caso, a descrição vem a ser sempre em relação ao comportamento de acordo com o hábito, ou seja, a descrição do comportamento do avarento, do bêbado, do amante etc., criando assim etiquetas inventariadas para auxiliar o imitador na produção de personagens verossímeis. Raramente é descrição física das personagens e, quando ocorre, é somente no que diz respeito aos hábitos de indumentária, como quando é explicado o *êthos* do adulador (*áreskos*), que costuma ter seu cabelo cortado, troca frequentemente de roupa, mantém seus dentes brancos, e sempre se besunta com unguentos. De acordo com James Diggle, no estudo introdutório à sua edição dos *Kharaktêres* de Teofrasto, *kharaktḗr* havia em princípio um significado próprio da numismática, sendo termo que designava o timbre de valor cunhado em uma moeda, como aparece por exemplo na *Política* de Aristóteles (*Pol*. 1257a41); também usado, metaforicamente, para descrever características faciais e corporais[144] pelas quais se distinguiriam famílias reais ou povos, como em Heródoto (I, 116.1), provavelmente vindo a ser o que hoje chamamos de "fenótipos", cuja acepção, neste caso, é exposição de aspectos físicos. Há ainda outros usos, sempre designando características que distinguem ou especificam alguma coisa. Logo, resume Diggle, os *Kharaktêres* de Teofrasto seriam uma obra que informa tipos, marcas, e características distintivas, acomodados às notações da *ḗtē* (ou seja, as *ēthikaí*) (TEOFRASTO, 2004, pp. 4-5).

A *notatio* parece ser, em resumo, a descrição de comportamentos de acordo com o hábito. Mas quanto à descrição física de acordo com o hábito não está em Erasmo, e sim em

[144] Daí também *kharaktērismós* constar em manuais de figuras e tropos bizantinos, como os de Cocôndrio e de Trifão, simplesmente como descrição do corpo da personagem representada; já para Políbio Sardiano, por outro lado, seria representação da alma. Estes autores, no entanto, só foram divulgados a partir do século XIX, quando já não valeriam como instituição.

Alfonso de Torres, como um dos dois modelos de *descriptio* dados pelo autor, que é a "*Descriptio scelerati hominis ex corporis lineamentis*", isto é, a descrição de um homem ímpio a partir do traçado de seu corpo (TORRES, 1569, pp. 127b-8a). Aqui, as partes do corpo da personagem descrita justificam o seu *êthos* vil, como os seus olhos cruéis e seu rosto deformado por uma cicatriz ("*Oculi truces et facies foeda cicatrice deformata*"), em conformidade com o que consta nos *Primeiros Analíticos* de Aristóteles, de acordo com o qual se poderia julgar a natureza de algo à base de sua estrutura física, se se considerar que os afetos naturais modificariam alma e corpo ao mesmo tempo (*Prior Anal*. II. 27); ainda em Aristóteles, este mesmo princípio é mencionado na *Geração dos Animais* (*De gen. anim*., IV. 3); também se encontra exposto, muito mais detalhadamente, em outra obra, outrora atribuída ao estagirita, de título *Physiognōmoniká*, que consta traduzida para o latim por Jocodus Willich, em 1538, impressa na região da Renânia (*Physiognomonica Aristotelis Latina facta a Iodoco Vvillichio Reselliano*); há ainda uma outra, homônima, de Adamâncio Sofista, do século IV, cuja tradução em latim é publicada em Paris, no ano de 1540. Ambas as obras são citadas por Pomponio Gaurico, no *De Sculptura* (1609, p. 47). Os preceitos desta *tékhnē* ainda se encontram reunidos e codificados em língua latina por Giambattista della Porta, em seu *De humana physiognomonia libri IIII* (1586) (fig. 10), e em italiano na *Cefalogia Fisionomica* de Cornelio Ghirardelli Bolognese (1670), além de constarem difusos por diversos tratados, inclusive ibéricos, como é o caso da *Rhetoricae Exercitationes* de Alfonso de Torres.

Apesar da preceituação aristotélica (ou pseudo-aristotélica), tal conhecimento tem matriz no que antes já fora exposto por Platão, no diálogo *Fédon*. Ao professar a teoria da imortalidade da alma, a personagem de Sócrates diz que as almas se mantêm aprisionadas em seus hábitos (*éthē*), pois (81.d.5-6): "Οἷον τοὺς μὲν γαστριμαργίας τε καὶ ὕβρεις καὶ φιλοποσίας μεμελετηκότας καὶ μὴ διηυλαβημένους εἰς τὰ τῶν ὄνων γένη καὶ τῶν τοιούτων θηρίων εἰκὸς ἐνδύεσθαι" ["Por exemplo, as almas glutonas, as desmesuradas, as alcoólicas, e as que nunca se regularam, provavelmente entram em corpos de asnos e de bestas do gênero"]. Ou seja, segundo esta arte, o hábito da alma busca sempre o corpo para si o mais naturalmente apto[145]. Não são somente os detalhes corporais observáveis que testemunham o hábito da pessoa apresentada, mas também os fingidos, os *ficti*. A princípio constituinte do inventário judicial para a produção de provas técnicas, a fisiognomia torna-se também sede de argumento para o discurso demonstrativo, seja para o elogio, seja para o vitupério, cujo uso

[145] Para mais aprofundamento da matéria da fisiognomia na antiguidade, bem como a sua relação com a teoria dos humores presente já nos tratados hipocráticos e passada para a doutrina de Galeno, cf. a tese de doutoramento de Melina Rodolpho (RODOLPHO, 2015).

produz copiosidade de metáforas e símiles. Embora não seja uma figura retórica, mas sim uma *tékhnē* que faz uso de uma *epistḗmē* psicossomática, por assim dizer[146], os seus pressupostos podem ser operados na busca e no inventário de argumentos para discursos descritivos.

Na poesia seiscentista, sobretudo na de maledicência, tal princípio é operável na inventariação de lugares-comuns nas sátiras de Quevedo e de Gregório de Matos e Guerra, por exemplo. Já que o corpo é sempre apto à alma que o preenche, logo uma alma de *êthos* reprovável preencherá um corpo semelhantemente reprovável, ou o deformará. João Adolfo Hansen n'*A Sátira e o Engenho* fez um inventário dos lugares-comuns encontrados em sátiras de Gregório de Matos e os relacionou com cada lugar de vitupério de acordo com a preceptiva epidítica. Um desse lugares-comuns, encontrado em Quintiliano (*Ins. Or*., V, 10, 26), é o do "hábito do corpo" (*habitus corporis*), isto é, "constituição física", como expressa Hansen (2004, p. 393), que diz:

> Esta tópica aplica-se na sátira como matriz modelizadora de outras – "nação", "origem", "sexo", "idade", "nome" etc. –, que fornecem as sinédoques e as metáforas que a preenchem semanticamente: é por ela que os tipos satirizados são qualificados e, principalmente, é por ela que se efetuam as deformações das anatomias horrorosas, segundo o *ut pictura poesis*. Posta a operar a maledicência satírica, a tópica é encerrada como falta de unidade das várias partes justapostas no misto, traduzindo-se como "feio" e, portanto, "imoral" e "infame". Mimética e judicativa, a deformidade física alegoriza a deformação da alma […].
> (id., p. 394).

Daí constarem nas sátiras de Gregório de Matos relações de proximidade entre o partes do corpo humano e partes de animais, como patas, ancas, presunto (id., ibidem), como no poema em que se retrata o então Governador Antônio Luís da Câmara, de *incipit* "Vá de retato", e cuja figura descrita tem corcova de camelo por cabelo, pés de pato e nariz de tucano (MATOS E GUERRA, 2013 [vol. 1], pp. 324-8); ou ainda atribuindo a partes do corpo funções não próprias, como ocorre no verso "Olhos cagões, que cagam sempre à porta" (HANSEN, 2004, p. 395); parindo, em suma, corpos monstruosos a partir da subversão ou contrafação da doutrina horaciana da *ut pictura poesis*, decorosamente à alma vil que os habita.

Exemplo de corpo deformado em Manuel Botelho de Oliveira está no romance "Pintura de huma Dama conserveyra", em que uma donzela, nomeada ironicamente por Amarílis, é descrita da cabeça aos pés em suas partes, digamos, não realisticamente, mas substituídas por doces. Ana Hatherly (1997, p. 57) já identificou que, ao se ler este poema, a

[146] A fisiognomia, ressignificada no final do século XVIII pelo filósofo suíço Johann Kaspar Lavater, originou a prática pseudocientífica da frenologia, já no século XIX, sob a ótima de um determinismo evolutivo proposto pelo escocês George Combe, cimentada na fundação da Edinburgh Phrenological Society em 1820.

imagem mental produzida se assemelha muito aos retratos de Giuseppe Arcimboldo.

LIBER SECVNDVS. 59

Tranquilla frons.

QVI serenam, & exporrectam habent frontem, assentatores, ab effectu huiusmodi reddere consueto. Hoc signum in canibus manifestum est, quod assentantes frontem expor rigant. Aristoteles in Physiognomonicis. Intelligendo de domesticis canibus. Albertus ab eo. Qui laxam, & tanquam ridentem habent frontis cutem, blandi quidem, sed non innoxij, sunt enim palam blandientes, clam detractores.

Tauri, & leonis nubilam frontem hac figura pinximus cum humana, cuiusmodi irati efformare solent ne quid indiligentiæ, & obseruationis contra nos criminatum sit.

H 2 Nebu-

Fig. 10: PORTA (1586), p. 59.

Tais retratos, como se sabe, se compõem a partir da substituição de partes do rosto humano por objetos a ele estranhos e não próprios, fabricando alegorias; podem ser alegorias da alma, como a pintura *Flora*, de 1588, assim como alegorias do ofício, como *Il Bibliotecario*, de 1566. Este último é o mais próximo exemplo da comparação, já que as partes do rosto e do corpo de Amarílis, ao serem descritas no poema, são substituídas metaforicamente por conservas, justamente apropriadas ao ofício da conservaria, tal qual são pintadas as partes do rosto do bibliotecário com livros, por Arcimboldo. É provavelmente na fisiognomia que se encontra um dos pressupostos operados tanto em Arcimboldo como em Manuel Botelho de Oliveira, e que rende tanta semelhança entre eles. Pois na mesma medida em que o retrato do italiano intitulado *Flora* é, segundo Hansen (2006a, p. 158), "Personificação alegórica da alma vegetal dos neoplatônicos", é também *Il Bibliotecario*, já que o exterior é deformado pelo ofício (que platonicamente é definido pela alma), tal qual Amarílis, ironicamente, é representada corporalmente com conservas:

ROMANCE IV.
Pintura de huma Dama conserveyra.

No doce officio Amariles	
Doce amor causando em mim,	
Seja a pintura de codes;	
Doce avea corra aqui.	
Capela de ovos se adverte	
A cabeça em seu matìs,	2ª estrofe
Fios de ovos os seus fios,	Cabelos por fios de ovos.
Capela a cabeça vi.	
A testa, que docemente	
Ostenta brancuras mil,	3ª estrofe
Sendo manjar de Cupido,	Testa por manjar branco.
Manjar branco apresumi.	
Os olhos, que saõ de luses	
Primogenitos gentìs,	4º estrofe
Saõ dous morgados de amor,	Olhos por morgados.
Donde alimento pedi.	
Fermosamente a guilenho	
(Ay que nelle me perdi!)	5ª estrofe
Bem feytada lasca de alcorça	Nariz por alcorça.
Parece o branco narìs.	
Maçapaõ rosado vejo	
Em seu rosto de carmim,	6ª estrofe
Nas maças o maçapaõ,	Rosto por maçapão.
No rosto o rozado diz.	
Entre os seculos da bocca,	
(Purpurea inveja de Abril)	7ª estrofe
Em conserva de mil gostos	Boca por ginjas.
Partidas ginjas comi.	
Os brancos dentes, que exhalam	
Melhor cheyro que ambar grìs,	8ª estrofe
Parecem brancas pastilhas	Dentes por pastilhas de açúcar.
Em bolinhas carmesins.	

Com torneados candores (Deyxemos velhos marfins) Toda feyta diagargante Vejo a garganta gentil.	9ª estrofe Pescoço por goma adraganta.
Os sempre candidos peytos, Que escondem leyte nutrìs, Se naõ saõ broas de neve, Saõ bolos de leyte sim.	10ª estrofe Seios por bolos de leite.
As mãos em palmas, & dedos, Se em bolos fallo, adverti, Entre dous bolos de açucar Dès pedaços de alfenim.	11ª estrofe As mãos por bolos de açúcar. Os dedos por pedaços de alfenim.
Perdoay, Fabio, dizia, Que no retrato, que fiz, Fuy Poeta de agoa doce Quando no Pindo bebi. (OLIVEIRA, 1705, pp. 141-2).	

Contrafazendo a regra horaciana do *monstrum*, nos Quinhentos e Seiscentos (mas não somente) há um grande número de figurações, principalmente em representações de figuras humanas, em que se veem as partes do rosto ou do corpo compostas por elementos não humanos. No caso de Arcimboldo (o mais notável), estes elementos são, em sua maioria, frutas e legumes, mas podem ser vistos também candelabros, livros, animais etc. É o caso mais famoso, mas certamente não o único, já que este método compositivo ocorre também nas pinturas de Giovanni Paolo Castelli durante as últimas décadas do século XVII, imitando claramente Arcimboldo, ou nas ilustrações do catálogo descritivo de história natural de Filippo Buonanno, o *Recreatio Mentis, et Ocvuli*, de 1684, nas quais rostos e corpos humanos são compostos de conchas, caracóis e folhagens:

Fig. 11: BUONANNO (1684), últimos fólios.

Fig. 12: id., p. 314.

Contudo, à dessemelhança das sátiras de Gregório de Matos, em Manuel Botelho de Oliveira não há maledicência, nem tem como finalidade uma correção moral: logo não é sátira, mas sim poema jocoso, cuja finalidade é somente causar riso. Há outros semelhantes à "Pintura de huma Dama conserveyra", também jocosos. No aspecto relativo à substituição das partes do corpo por algo não natural, há uma série de poemas, todos editados por Ana

Hatherly n'*O Ladrão Cristalino*, como no poema da "Immodestia", presente na *Relaçam Metrica* de Frei Simão de Santa Catarina, em um passo do gigantesco *Anatomico Jocoso*, de Frei Lucas de Santa Catarina, e em "A Fábula de Polifemo e Galatea", de Francisco de Vasconcelos Coutinho, este último presente na *Fênix Renascida* (II, pp. 3-5), todos jocosos, todos criando retratos de homens e mulheres a partir da substituição de suas partes por seres marinhos, como polvos, raias, camarões, e espécies de peixes (HATHERLY, 1997, pp. 61-73)[147].

Nos poemas atribuídos a Gregório de Matos há também alguns semelhantes, não satíricos mas jocosos, como por exemplo a pintura que se faz de uma dama substituindo as partes de seu corpo por cartas de baralho (MATOS E GUERRA, 2013 [vol.2], pp. 268-9), exatamente como ocorre em um poema atribuído a Juan del Valle y Caviedes (1652-1697), poeta espanhol que viveu quase toda a sua vida em Lima, então Vice-Reino do Peru (CAVIEDES, 1984, pp. 432-5).

Prosseguindo com a codificação erasmiana presente no *De Copia*, após tratar das *notationes*, Erasmo expõe mais uma subespécie de *personarum descriptio* antes de alcançar as *effigies* (estas que, pode-se adiantar, são as que mais nos importam aqui). É o que o humanista não designa pelo nome mas que é o que se costuma chamar de *ethopoeia*[148]. Como já se disse, Aftônio não trata da *ēthopoiía* concomitantemente à *ékphrasis*, diferente de Erasmo. Para o sofista, seria imitação de hábito ou costume (*mímēsis éthous*), como se verá adiante. O mesmo serve para gramáticos como Áquila Romano (1599, p. 14), para quem seria *moralis cõfictio* (invenção ou fabricação de hábito). As *ēthopoiíai* ocorrem em profusão em epigramas (*Anth. Pal.* IX, 449-480), e correspondem a boa parcela dos exercícios preparatórios de Libânio e Nicéforo Basilácio. No idioma grego, são apresentadas sempre por uma proposição conjugada no optativo aoristo, correspondendo ao nosso futuro do pretérito composto, constantemente formulada como "*Tínas àn eípoi lógous*", que quer dizer "quais palavras teria dito", tal qual consta nos *progymnásmata* acima citados, incluindo os de Aftônio. É figura de imitação. De fato, Orazio Toscanella diz uma ser sinônimo da outra (TOSCANELLA, 1578, p. 106): "*Ethopeia è vocabolo greco; & significa quello che noi chiamiamo imitatione*" ["Etopeia é

[147] Temos notícia de um projeto de pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento, por José Fernando Sales Gonçaves, junto ao programa de pós-graduação em "Memória: Linguagem e Sociedade" da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB – Vitória da Conquista/BA), sob a orientação do Prof. Dr. Marcello Moreira, que visa estudar poemas descritivos semelhantes a estes aqui tratados.

[148] Prisciano (1599, p. 329) a traduz de Ps.-Hermógenes por *alloquutio*, talvez uma corruptela de *allocutio*, "endereçamento". Mas o decalque (*ethopoeia*) do termo grego parece ter prevalecido a partir do século XVI; já Julio Rufiniano a traduz por *expressio*.

vocábulo grego, e significa aquilo que nós chamamos de imitação"]. É imitação de *êthos*[149] de personagens já conhecidos; melhor dizendo, de personagens cujo *êthos* já esteja estabelecido por convenção. Por exemplo, as de Nicéforo Basilácio são quase todas representações de falas de personagens vétero ou neotestamentárias; em Libânio são provenientes dos mitos gregos, como o que Medeia teria dito ao matar seus filhos, ou o que Belerofonte teria dito prestes a combater a Quimera etc., tal qual profere Erasmo, que adiciona personagens como Aristóteles, Temístocles, Alcibíades, Júlio César, e assim por diante, dizendo ainda que parece ter sido o exercício empregado por aqueles que compuseram epístolas (as heroicas de Ovídio, poder-se-ia dizer), e que seria proveitoso que fosse estudado pelos compositores de diálogos[150] (ERASMO, 1512, pp. 236-7).

Como já dito, para Aftônio, semelhantes à *ēthopoiía* são a *eidōlopoiía* e a *prosōpopoiía*. A primeira é uma palavra composta do vocábulo *eídōlon* e de um sufixo derivado do verbo *poiéō*, que quer dizer "fazer" (do qual derivam também *poíēma e poíēsis*). O *eídōlon*, que dentre outros vocábulos pode vir a ser *imago* em latim, podendo ser inclusive imagem refletida, costumeiramente designa imagem falsa mas à semelhança de algo ou alguém, isto é, simulacro, como o *eídōlon* de Eneias forjado por Apolo, no Canto V da *Ilíada* (v. 449); ou pode ainda significar *spectrum*. Daí que, na definição dada por Aftônio, difere a *eidōlopoiía* da *ēthopoiía* apenas pela primeira ser imitação de gente morta (*tethneós* em Aftônio, *defunctam* para Agricola, por exemplo), e que não fala (*toû légein pausámenon*, e *loqui non potentem*, respectivamente)[151] (AFTÔNIO, 1542, p. 168a; *Corpus rhetoricorum*, 2008, p. 144;), embora ambas sejam representações de personagens conhecidas. Já no século XVI, Camerarius, em seus *Elementa Rhetoricae*, já grafando a figura como *idolopoeia*, diz quase o mesmo, ignorando apenas o não falar das personagens (1541, p. 170); por outro lado, apesar de a ter tratado, tal qual Aftônio, como figura destacada à *descriptio*, mas vinculada à *ethopoeia*, sendo espécie desta, Camerarius, na mesma obra, atesta o seguinte a respeito da descrição de personagens (id., p. 124): "*Personis subÿciũtur dÿ atq; homines, et ea quae*

---

[149] Aliás, segundo Afonso de Torres, é imitação somente de *êthos* (1569, p. 57b). Cipriano Soares, por outro lado, a chama de *imitatio vitae*, isto é, imitação da vida (1562, p. 89b)

[150] *Ethopoeia* se assemelha muito com o que Erasmo grafa em grego *dialogismós* (διαλογισμός), isto é, *sermocinatio*, que além de também ser *personarum descriptio*, leva em consideração aspectos como nascimento, origem, idade, comportamento; com isto concorda Bartolomé Patón, em seu *Mercurius Trismegistus* (1621, pp. 242b-245b).

[151] Por este aspecto, não seria válido afirmar que o *Diálogo dos Mortos* (*Nekrikoí Diálogoi*) de Luciano fosse uma sequência de *eidōlopoiíai* (e ninguém o faz), já que as personagens, embora mortas, falam. Mesmo assim, nos *progymnásmata* de Ps.-Hermógenes há o oposto, isto é, que seria quando impomos palavras aos mortos (*hótan toîs tethneôsi lógous periáptōmen*), o que é mantido por Prisciano (1599, p. 329): "*quando mortuis verba dãtur*." Contudo, não diferencia *eidolopoeia* da *prosopopoeia* Áquila Romano, para quem este é termo genérico para fabricação de personagem (*est persona confictio*), podendo-se, a partir de seu uso, dar voz a defuntos (1599, p. 14).

εἰδωλοποιῶμεν, *ut Fama et Alecto Maronis, et Discordia Homerica*" [Às personagens são trazidas deuses e homens, e esta é aquela com a qual produzimos *eidōlopoiía*, como a Fama e a Alecto em Virgílio, e a Discórdia em Homero]. Alecto, uma das Fúrias, poderia ser considerada do gênero *persona*, sem grande discussão; além disso, em concordância com o que está preceituado, surge dos ínferos e não profere nenhuma palavra, aceitando as ordens de Juno tacitamente (Virg. *Aen*. VII, vv. 323-45); por outro lado, as descrições da Fama e da Discórdia, apesar de também não terem voz, são do mesmo gênero da Calúnia, da Ocasião, da Fortuna, etc., e que para Giulio Cesare Scaligero são *quasi personae* (1561, p. 80); quer dizer, conceitos alegorizados cuja descrição, de acordo com Erasmo, seriam *prosopographiae*. *Para acrescentar ainda mais à matéria a falta de concordância na codificação destes termos, Susenbrotus chama a estas descrições de prosopopoeiae*, e diz serem a própria Loucura em Erasmo, a Calúnia, no diálogo de Luciano, a Ocasião em Ausônio, a Fortuna em Horácio e Quinto Cúrcio Rufo, a Cobiça em Mosco, a Riqueza e a Pobreza em Aristófanes, a Justiça em Crisipo, a Lâmia em Poliziano, a Virtude em Prudêncio, e muitas outras coisas, ou seja, mais uma vez tudo o que Erasmo havia designado por *prosopographia* (SUSENBROTUS, 1541, p. 52a). Em suma, uma mesma coisa é chamada por Erasmo de *prosopographia*, de *idolopoeia* por Camerarius, e por Susenbrotus *prosopopoeia*, e assim por diante[152].

Prosōpopoiía, sendo a terceira espécie de *mímēsis ēthous*, para Aftônio é quando quer que "*hápanta pláttētai, kai êthos kai prósōpon*" ["molda-se tudo, hábito e personagem"], como fez Menandro, o comediógrafo, ao criar Consciência (*Élenkhos*)[153]. Logo Susenbrotus dá seus preceitos de acordo com os de Aftônio[154]. Neste aspecto, *prosopopoeia* é exatamente o que gramáticas e manuais de estilística contemporâneos entendem por prosopopeia, ou personificação[155].

Prosopopeya, em castelhano, é a primeira *figura de ficcion* tratada por Bartolomé Patón (1604, p. 74 I): "*De las figuras de ficcion sea la primera la Prosopopeya, porque es propriamente ficcion de alguna cosa como dando habla*" ["Das figuras de ficção a primeira é

---

[152] Outra discordância está também em Antoni Llull i Cases (1572, p. 9), para quem as descrições destes objetos, especificamente da Justiça, deveriam ser classificadas como *rei descriptiones*, como já citado no capítulo anterior (cf. pp. 102-3).

[153] Normalmente entendido como argumento de refutação, sobretudo em diálogos platônicos (os atribuídos a uma fase socrática da obra de Platão, convencionalmente chamados justamente de diálogos elênquicos), "*conscience*" é como Patillon traduz para o francês *élenkhos* (*Corpus rhetoricorum*, 2008, p. 144). O léxico Liddell & Scott também o registra desta forma, quando quer que o termo esteja personificado.

[154] Há de se dizer também que, diferente de Aftônio e Ps.-Hermógenes, Teão, antes daqueles, reserva todo um exercício somente à *prosōpopoiía,* que aqui se define da mesma forma que *ēthopoiía* encontrada nos sofistas posteriores.

[155] Neste momento, nossa colega Ana Paula Gomes do Nascimento redige tese de doutorado fruto de uma pesquisa acerca da prosopopeia enquanto gênero, tomando como ponto de partida a obra *Prosopopeia* de Bento Teixeira.

a Prosopopeia, porque é propriamente ficção de alguma coisa como se falasse"]. Pois por *ficcion* Patón entende *fictio*, do verbo *fingere*, a princípio para designar a ação de dar forma a algo com a mãos (quer dizer, de manufaturar), mas que acaba por corresponder a qualquer ação que produza qualquer tipo de feitura. Deste verbo deriva *effingere*, que dentre outras coisas pode ser "representar"; deste, por sua vez, deriva o substantivo *effictio*, usado por Erasmo justamente para designar a última subespécie de *personarum descriptio* por ele tratada. Para ele, é justamente a subespécie concernente à descrição física da personagem, não se distanciando em nada do que já fora dito na *ad Herennium*, (id. ibidem): "*Quod genus sit, si quis mulierem formosam omnibus ferme numeris exprimat, aut contra deformem anum. Quemadmodum Thersiten effinxit Homerus* […]" ["Este gênero é quando se exprime em quase todas as vezes qualquer mulher formosa ou, contrariamente, uma velha deformada. Como Homero representa Tersites"][156]. Ora a descrição de Tersites é o exemplo de *ékphrasis* de personagem dado tanto por Teão como por Prisciano.

Erasmo, ao atestar que quando outros denominam a descrição física de personagens por *prosopographia* estariam incorrendo a erro, já que o correto seria denominá-la por *prosopopoeia*, muito provavelmente estaria considerando a tradução feita por Agricola, não da *ékphrasis*, mas da *ēthopoiía*, pois consta (AFTÔNIO, 1552, p. 13b): "*prosopopoeia, id est effictio*". A despeito disso, não é o entendimento mais difundido, já que nos comentários de Lorich à mesma obra, muito autorizáveis à época (AFTÔNIO, 1542, p. 171b), vem traduzido como *conformatio*[157], de acordo com a retórica *ad Herennium* (IV. 66) e com a interpretação de Prisciano (1599, p. 329)[158], e há uma tendência de considerar de fato *prosopographia*, não *prosopopoeia*, o mesmo que *effictio*.

Como dito, da *effictio* deriva o verbo *effingere*, que é "representar", "retratar" ou "moldar". Produto desta ação é a *effigies*; nos *emblemata* de Andrea Alciato, no século XVI, consta em duas ocasiões: nos epigramas dos emblemas XXXV (fig. 13), e LIX (fig. 14), este último já citado no capítulo anterior.

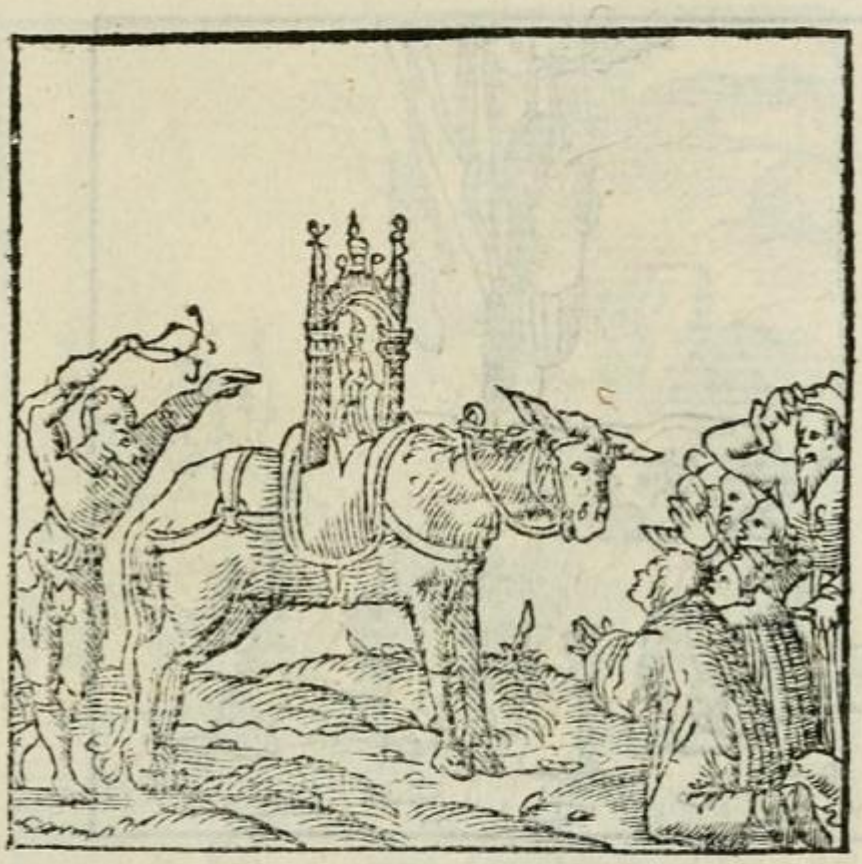
---

[156]Cf. *ad. Her*., IV. 63: "Effictio est, cum exprimitur atque effingitur uerbis corporis cuispiam forma […]."

[157]*Conformatio*, que é "conformação" enquanto ato de dar forma a algo, vem traduzida por Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra como "personificação" (2005, p. 307), solução encontrada a partir da própria interpretação que fazem da definição do tratadista incerto.

[158]Na verdade, na edição consultada de 1599, *Antiqui rhetores latini*, o termo vem como "*confirmatio*" e não *conformatio*; de qualquer modo, parece ter sido um equívoco, além do fato de que nos comentários de Lorich está de fato *conformatio*.

Non tibi ſed religioni.



Iſidis effigiem tardus geſtabat aſellus,
Pando uerenda dorſo habens myſteria.
Obuius ergo Deam quiſquis reuerenter adorat,
Piasq; genibus concipit flexis preces.
Aſt aſinus tantum præſtari credit honorem
Sibi, & intumeſcit admodùm ſuperbiens,
Donec eum flagris compeſcens dixit agaſo,
Non es Deus tu aſelle, ſed Deum uehis.

Fig. 13: ALCIATO (1534), p. 39.

In ſenatum boni principis.

Effigies manibus truncæ ante altaria Diuûm
Hic reſident, quarum lumine capta prior.
Signa poteſtatis ſummæ ſanctiq; ſenatus
Thebanis fuerant iſta reperta uiris.
Cur reſident? quia mente graues decet eſſe quieta
Iuridicos, animo nec uariare leui.
Cur ſine ſunt manibus? capiant ne xenia, nec ſe
Pollicitis flecti muneribúsue ſinant.
Cæcus at eſt princeps: quòd ſolis auribus, abſque
Affectu, conſtans iuſſa ſenatus agit.

Fig. 14: id., p. 63.

O primeiro emblema reconta uma fábula de Esopo, segundo a qual um asno confunde as reverências de adoração dos passantes à estátua do deus que carrega nas costas como se fossem para si, e cuja afabulação professa que quem se aproveita dos bens de outrem acaba por ser objeto de riso. Na versão esópica, a imagem carregada pelo asno é referenciada como *ágalma*, que é "estátua"; já o epigrama de Alciato, além de especificar a deusa Ísis, referencia o objeto como *effigies*, que, pela figuração, também parece ser uma estátua. A estátua de Ísis é extraída do episódio presente em Apuleio, no último livro das *Metamorfoses*, em que se descreve uma procissão de sacerdotes egípcios que carregavam justamente uma *Isidis effigies* (Ap. *Met*. 11. 11-7). Logo *effigies* poderá corresponder ao grego *ágalma*, isto é, imagem física e concreta, neste caso de um deus, mas não necessariamente. Por se tratar de imagem de deusa gentia, isto é, por ser um ídolo, há ainda quem se refira à *Isidis effigies* como "simulacro"[159], como consta nos comentários de Francisco Sánchez de las Brozas (ALCIATO, 1621, p. 47 I), ou também na vulgarização para italiano feita por Paolo Emilio Cadamosto (ALCIATO, 1626, p. 11).

Do segundo epigrama, *effigies*, no plural, é traduzido por Bernardino Daza Pinciano para o castelhano *figuras* (ALCIATO, 1548, p. 83); já na seiscentista tradução italiana feita por Paolo Emilio Cadamosto está como *effigie*, forma que pode designar singular ou plural, tal qual a latina (ALCIATO, 1626, p. 215). *Effigie*, em italiano, como consta no *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, significa "imagem" ou "aspecto", e corresponde ao latim *imago*, além de obviamente *effigies*, e ao grego *eîdōs* ou *eikṓn*. Ocorre em toscano já em Dante, que se refere à imagem de Beatrice no Paraíso como *effige* (*Par*. XXXI, v. 77; XXXIII, v. 131).

Destarte, não se tratando exclusivamente de vocábulo acomodado a elencos de figuras e tropos, *effigies* costuma se referir a imagens, observável também nos léxicos quinhentistas e seiscentistas. Por exemplo, no trilíngue *Lexikon Latinikon, Rōmaïkon kai Hellēnikon* do humanista Simone Porzio, o verbo do romaico (grego moderno) *ikonízo*[160] está para os do grego antigo *skhēmatízo*, *ektypô*, *apeikonízo*, *skhēmatopoiô*, *hypotypóo*, *parístēmi*, do mesmo modo que corresponde aos do latim *configuro*, *effigio*, *figuro*, *repraesento*, *imagino* (PORZIO, 1635, p. 63), *effigio* significando a ação de produzir *effigies*.

O professor Paulo Martins, em sua livre docência, na qual faz um completo estudo das

---

[159] Na versão em trímetros jâmbicos da fábula de Esopo feita por Bábrio (ou Gábria, como constava até meados do século XVI), o asno carrega um *eídōlon*, e nas suas interpretações quinhentistas para o latim aparece como *simulacrum*. Cf. ESOPO (1534), p. 234-5.

[160] Esta forma se encontra hoje em dia somente em *katharévousa*; em *dhimotikí*, o verbo se encontra como *ikonoghrafó* (εικονογραφώ)

representações nas letras e iconografias greco-romanas, distingue *effigies* e *simulacrum* como, ambas sendo "retrato", a primeira "verista", a segunda "idealista" (MARTINS, 2013, p. 23), correspondendo à imagem icástica e fantástica, respectivamente. Chamamos à atenção o termo "retrato", resgatando-o do início deste capítulo. Provavelmente tendo sua origem no italiano *ritratto*, constitui-se a partir do particípio passado do verbo *ritrarre*, "retrair" ou "retirar", do latim *retraho*[161]. Muito embora não haja na antiguidade o uso de *retractus* ou *retractum* para designar retrato (sendo que para esta noção há todos os termos já expostos acima, como *imago, effigies, figura* etc.), de fato, repetindo uma observação das lexicografias dos séculos XVI e XVII, agora nas línguas vulgares, os vocábulos latinos e gregos, *effigies* e *eikṓn* respectivamente, muitas vezes são referenciados em verbetes para "retrato". No *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, por exemplo, a definição *ritratto* é dada desta forma: "*Figura umana dipinta, o scolpita somigliante alcuna particolar persona. Lat. icon, imago, effigies. Gr.* εἰκών" ["Figura humana pintada, ou esculpida semelhante a alguma particular pessoa. Lat. *icon, imago, effigies*. Gr. *eikṓn*"]; o mesmo consta no *Vocabulario Portuguez e Latino* de Rafael Bluteau:

> Retrâto. A semelhança de alguem, em pintura. *Alicujus imago picta*, ou *coloribus expressa*. Retrato. Imagem, imitação. Hum retrato da antiga frugalidade. *Imago priscae frugalitatis. Plin. Jun.* A cara he o retrato da alma. *Imago animi vultus est Cic.*

Todos os vocábulos, sejam eles gregos, latinos, ou vulgares, relacionados à *effigies* estão semanticamente alinhados à materialidade da imagem, à concretude presente no platônico *plastikós* (Pl., *Tim.*, 55e). Pois no *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, em sequência da definição dada no parágrafo anterior, há o seguinte, na quarta acepção do termo: "*Ritratto, per Descrizione. [Agnolo] Fir.[enzuola] dial.[ogo] [delle] bell.[ezze] [delle] donn.[e]. 345. Da cui eziandio il magnifico messer Giangiorgio Trissino, o forse da Luciano ec. imparò il modo del suo ritratto*." ["Retrato, por descrição. Agnolo Firenzuola no *Dialogo delle bellezze delle donne*, 345, de quem inclusive o magnífico Senhor Giangiorgio Trissino, ou talvez de Luciano, aprendeu o modo do seu retrato"]. Logo, designa-se ao termo um uso não referente à prática estrita dos pintores, dos *eikonográphoi*, para usar um termo aristotélico (*Poet*. 1454b9), nem de escultores ou qualquer imagem *plastikḗ* que seja. O *Vocabolario* se refere aos *ritratti* fingidos, pertencentes à prática letrada. A *effictio* preceituada por Erasmo seria, em resumo, a prática de produzir *effigies*, isto é, retratos do corpo.

[161] A mesma etimologia se faz presente no francês *portraire*, junção de *traire*, diretamente do latim *trahere*, mais o prefixo *por-* (do latim *pro*). Daí derivam os termos para quase todas as línguas germânicas e eslavas

São exatamente nestes termos, portanto, que se diz que descrições de estátuas ou de retratos são, na verdade, descrições de personagens, de acordo com Nicolau Sofista, como foi visto no capítulo anterior (cf. p. 98). Muito embora Desidério Erasmo (1512, p. 232) diga que as descrições estatuárias fariam parte da *rei descriptio*, cujo exemplo é a estátua do Héracles Gálico de Luciano, e ainda apesar de Nicolau não ter sido lido nos séculos XVI e XVII, tendemos a crer que a afirmação do último de algum modo seja mais pertinente para a matéria que a do primeiro, consequência seja por transmissão indireta ou por fontes em comum. Isto porque, considerando estátua, nos termos de Leon Battista Alberti no tratado *De Statua* (1462-64), como escultura de pessoa ou personagem, já que, tal qual a poesia e a pintura, é imitação de *êthos*, e a partir da observação da disposição compositiva do que poderíamos chamar de *descriptio statuaria* ou *statuae*, o produto final deste tipo de *descriptio* é o de uma *persona*. Isto é evidente desde Calístrato e Cristodoro de Tebas. Susenbrotus (1541, p. 52a), por exemplo, acomoda a descrição estatuária à *prosopopoeia*. Francisco Leitão Ferreira explica, na *Idea Poetica, Epithalamica, Panegirica*, a ideia da fábrica do arco efêmero que haveria de ser erigido pela Nação Italiana em homenagem aos reis de Portugal, Dom João V e Mariana da Áustria, bem como descreve todas as estátuas, os quadros, os epigramas, as divisas, os brasões, os hieróglifos, e os emblemas que o deveriam compor. De estátua, retiramos dali um exemplo de descrição:

> **Estatua de Hercules Thebano.**
>
> No intercolumio da maõ esquerda em correspondencia da Estatua de Mercurio, se collocou sobre outra repreza, que servia de base, o simulacro de Hercules; trigueiro no semblante, & corpo, natural cor da robustez do animo; vestia o áspero despojo do Leão Nemeo, que da cabeça lhe descia pellos hombros ao peito; na mão direita mostrava hum laurel, & huma palma; & na esquerda, em lugar da sua clava, o alado Caduceo de Mercurio, que era huma vara de ouro com duas serpentes enroscadas, symbolo da prudencia: no respaldo aonde se fingio hum nicho, que embebia em si esta figura, se lia o seguinte distico […]
> (FERREIRA, 1709, p. 26);

em seguida, há a citação de um epigrama em latim e sua paráfrase, para que em seguida Francisco Leitão Ferreira apresente um elogio não à estátua, mas à personagem Hércules (id., pp. 26-7). Erigida ao lado da de Mercúrio, a estátua de Hércules, instalada na segunda fachada, é retratada, ou descrita, de maneira que possamos visualizar, por meio da *euidentia*, as suas características físicas, desde a matiz de seu rosto e corpo cor de trigo, o couro do leão nemeu que veste da cabeça aos ombros e peitos, até os instrumentos simbólicos que porta nas mãos. Sendo prosa, assemelha-se muito às descrições estatuárias de Calístrato; mas não somente, pois também poderia muito bem ser a descrição de uma "personagem", já que o

produto de Francisco Leitão Ferreira é imitação de imitação, de modo que, pela busca da verossimilhança, deve se aproximar o máximo possível do retratado, mesmo que, no caso da *Idea Poetica, Epithalamica, Panegirica*, a descrição da estátua preceda a própria estátua. Se na *Musica do Parnasso* a *effictio* não se manifesta por meio de descrições de estátuas, o que de fato há são alguns poemas constituídos, integralmente, de descrições ou retratos físicos, mais especificamente de donzelas (ou damas, melhor dizendo), o que se costuma chamar de *descriptiones puellae*. Não veem nomeadas como "Retrato" mas como "Pintura"; são romances em versos heptassílabos e, diferente da descrição de Luís de Sousa Freire, são construídos de acordo com uma disposição muito mais rigorosa. Estes poemas, bem como as suas disposições, serão expostos adiante.

Há em Cícero (*De Inv*. II. i. 3-4) a famosa narrativa de que ao pintor Zeuxis foi encomendada pelos cidadãos de Crotona, na Magna Grécia[162], uma imagem de Helena para o recém-construído templo de Hera. Não havendo dentre as mulheres da cidade alguém bela o suficiente para lhe servir de modelo único, Zeuxis então pediu aos cidadãos as cinco mais belas, a partir das quais pôde compor sua imagem, emulando a melhor parte do corpo de cada uma[163].

Este procedimento de composição, usado por pintores e escultores, é por sua vez imitado nas letras em uma obra de Luciano, chamada *Eikónes*. Neste diálogo entre dois pintores, Licino comenta com Polístrato a respeito de uma donzela que o deixou estupefato. Curioso, Polístrato quer que o outro lha descreva. Para tal, Licino propõe convocar a ajuda dos antigos artífices, e logo elenca várias estátuas, certificando-se de que o seu interlocutor as conheça: a Afrodite de Cnido, de Praxiteles; a Afrodite de Alcamenes; a Afrodite Sosandra, de Cálamis; e a Atena Lemnia, de Fídias. A partir das partes da face de cada estátua, Licino descreve a Polístrato o rosto da donzela, facilitando, assim, melhor a fantasia do interlocutor. A ordem exata das descrição dada por Luciano é esta:

[162] Segundo o relato de Plínio Velho (*Nat. Hist*. XXXV. 64), Zeuxis pintara Helena em Agrigento, na Sicília.
[163] Para uma melhor exposição dos usos da narrativa ciceroniana, principalmente no *quattrocento* florentino, cf. BAXANDALL (2006), pp. 34-9.

1º. cabeça (*kephalḗ*)	5º. olhos (*ophthalmoí*)
2º. cabelo (*komḗ*)	6º. maçãs do rosto (*mêla*)
3º. testa (*métōpon*)	7ª. bochechas (*pareiâ*)
4º. sobrancelha (*ophýs*)	8º. nariz (*rhîna*)
	9º. boca (*stóma*)

Esta representa a disposição das partes do rosto; ainda há a descrição não só do resto do corpo, mas também da cor da pele e dos cabelos (e, para tal, Licino lança mão dos pintores) e, finalmente, da alma.

Esta ordem descendente da descrição de personagens é preceituada desde no mínimo os *progymnásmata*. Aftônio, por exemplo, diz que (Aft. *Prog*. 12.1) "Ἐκφράζειν δὲ δεῖ πρόσωπα μὲν ἀπὸ τῶν πρώτων ἐπὶ τὰ τελευταῖα, τουτέστιν ἀπὸ κεφαλῆς ἐπὶ πόδας" ["deve-se descrever personagens das coisas primeiras às últimas, isto é, da cabeça aos pés"]. Não se prescreve uma sequência exata, somente o eixo que deve ser respeitado. Quem também o faz são Godofredo de Vinsauf e, de certa maneira, Mateus de Vendôme, no século XIII.

Contudo, aqui se revela um problema de transmissão e permanência da preceptiva. Ernst Gallo (1976, p. 56) bem identifica, na descrição de Helena produzida por Mateus de Vendôme, em sua *Ars Versificatoria*, e na sessão do poema didático *Poetria Nova*, em que Godofredo de Vinsauf trata dos modos de amplificação esta mesma ordem descendente. No entanto, não se explica se ambos os gramáticos do século XIII tiveram acesso aos *progymnásmata*. Uma hipótese por nós levantada durante a pesquisa é que a preceptiva de descrição de personagens teria circulado no medievo ocidental via tradução de Prisciano; no entanto, nem na fonte, que é de Ps.-Hermógenes, nem no próprio Prisciano isto é exposto, ocorrendo somente em Aftônio. Segundo a opinião de Segismundo Spina, a ordem descritiva (2010, p. 108): "estava, pois, em consonância com as palavras de Bernard [Silvestre], o autor de *De universitate mundi*, para quem a Natureza, sob inspiração de Deus, iniciou a fabricação do homem de cima para baixo". É um argumento muito válido, já que, como se sabe, Mateus de Vendôme fora aluno de Bernardo Silvestre. Mas temos a hipótese (cuja comprovação não poderá ter espaço nesta dissertação) de que o elo que ligaria a disposição das partes do corpo preceituada por Aftônio (que poderia ou não ser cristão) com a preceituada por Mateus de Vendôme é que as posições metafísicas presentes no prosímetro *Cosmographia* de Bernardo Silvestre são retiradas da tradução do *Timeu* platônico feita por Calcídio. De todo modo, o que se tem é que este padrão pode ser observado em muitas composições da época, como demonstra o próprio Ernst Gallo (id., ibidem), como no *Percival* de Chrétien de Troyes, e em

Geoffrey Chaucer, um anterior aos gramáticos franceses, o outro posterior. Podemos nós mesmos acrescentar o exemplo de Brunetto Latini que, nos *Livres du Tresor*, descreve Isolda (III, 13. 11) preceituando em língua de oïl a mesma disposição das partes do corpo feminino, sem sombra de dúvida transmitindo tal preceito a Dante Alighieri.

Apesar desta lacuna (e não é nosso intento aqui investigar a fonte de Vendôme), com a reintrodução de Aftônio na Península Itálica, e depois por toda a Europa Ocidental, esta norma volta a circular codificada a partir do século XVI, tornando-se, como já pudemos ver reiteradamente durante esta dissertação, uma das autoridades máximas[164]. Está na tradução de Agricola (AFTÔNIO, 1552, p. 14b): "*Describẽtes uero personas, à summis ad ima usque ire oportebit, id est à capite ad pedes*" ("Na verdade, ao se descrever personagens, é apropriado partir do topo e seguir direto à extremidade baixo, isto é, da cabeça aos pés"); na de Escobar (AFTÔNIO, 1597, p. 89): "*Qui autem personas describere aggrediuntur, in iis describẽdis à facie oportet decurrant ad extrema, id est, à capite ad calcem*" ("Por outro lado, a quem vier a descrever personagens, é apropriado que devam ser descritas a partir da face e seguir às extremidades, isto é, da cabeça aos sapatos"); nos preceitos de Orazio Toscanella retirados de Aftônio (TOSCANELLA, 1578, p. 111): "*Ordinariamente descriuendosi persone, si comincia dalla testa, & si uà fino à i piedi*" ("Ordinariamente, ao se descrever pessoas, inicia-se da cabeça, e prossegue até os pés"); e, finalmente, nos exercícios compostos por Alfonso de Torres (1569, p. 126b): "*ut si personã descripseris, à summis ad ima progrediaris, id est, à capite ad pedes*" (se descreveres personagem, do topo à extremidade baixa deves seguir, isto é, da cabeça aos pés").

Ora, Manuel Botelho de Oliveira, ao compor a descrição física de uma mulher, segue os preceitos acima expostos. Veja-se em qual ordem as partes do corpo descrito no poema jocoso já antes exposto "Pintura de huma Dama conserveyra", do qual extraímos a sequência:

[164]Curiosamente, tal preceito pode ter sido aplicado inclusive por Andreas Vesalius, cujas anotações às ilustrações dos músculos, ossos, tendões e sistema circulatório, presentes no *De Humani Corporis Fabrica* (1543), são numeradas sempre a partir da cabeça. No entanto, embora pareça tentador afirmar que Vesalius teria seguido preceitos da retórica ao delinear, explicar e descrever o corpo humano, a matéria demanda mais estudo. De todo modo, a descrição em versos da fábrica do corpo humano também aparece no poema do médico siciliano Andrea Trimarchi, no *Discorso Anatomico* (1644), da mesma forma, ou seja, começando pela cabeça e expondo todos os seus órgãos e partes, depois descendo ao ventre, às partes reprodutores, para enfim concluir com a extremidades.

2ª estrofe: cabelos	7ª estrofe: boca
3ª estrofe: testa	8ª estrofe: dentes
4ª estrofe: olhos	9ª estrofe:. pescoço
5ª estrofe: nariz	10ª estrofe: seios
6ª estrofe: rosto	11ª estrofe: mãos e dedos

Percebe-se que é quase a mesma sequência da descrição feita no diálogo de Luciano. Das partes que estão presentes na exposição feita por Licino, Manuel Botelho ignora a cabeça, a sobrancelha e as bochechas, e acrescenta os dentes e os seios, ultrapassando o limite do pescoço e alcançando a parte inferior do busto. Embora não chegue até os pés, o poeta respeita estritamente a direção descendente.

Em certo passo do *Seram Politico, Abuso Emendado*, de 1704, sob o pseudônimo anagramático de Feliz da Castanheira Turacem, Frei Lucas de Santa Catarina ridiculariza não só a ordem descendente prescrita, como também o abuso dos lugares-comuns de *descriptiones puellae* à sua época, evidenciando a profusão de retratos ou pinturas produzidos a partir desta concepção. Relaciona tal *descriptio* ao gênero poético de romances, os quais ele chama jocosamente de "Romance de cothurno" (SANTA CATARINA, 1704, p. 126): "donde por aqui, ou por alli toda a Musa molha sua sopa: aqui entrão os serios, aqui entrão os cultos, & aqui entrão os vasios". Ao passar pelo narrador o último grupo, relata o seguinte:

> Passa o meu amigo vasio *a hum Retrato*, & como anda já muy murmurando aquillo de Sol na cabeça, estrellas nos olhos, rubi na boca, toma os equivocos de empreitada, & faz hum Retrato solto que merece atado; na cabeça diz, que lhe doe o cabello; na testa, que sempre a acha muy testa; nos olhos, que achou a morte a olhos vistos; no nariz, que pelo que está de matador, lhe devia de chegar a mostarda; na boca, que a pedir de boca lhe veyo o ser vermelha; na barba, que já sabe donde os enterra; no collo, (porque pescoço he mal soante) diz que tomou os jardins ao collo; nos peitos diz, que tomou a neve a peito; nas mãos, que lhe cahirão na mão os jasmins; na cintura, que fia muy delgado; nos pés, que se poem em pontos com os sapatos; & em fim que em quanto faz, & em quanto diz, tem hum ar que mata, & huma graça que pilha; & dá o Retrato por feito com aquillo de que a conhecèrão pela pinta: eylo Poeta vasio.
> (id., p. 127).

Um romance que faria de Manuel Botelho de Oliveira alvo da ridicularização de Frei Lucas de Santa Catarina, além da "Pintura de huma Dama conserveyra", seria a "Pintura" seguinte:

ROMANCE V.
Pintura de huma Dama
namorada de hum Letrado.

Quando agora mais amante	
Vos vejo estar estudando	
Cuydados da Deusa Astrèa	
Nos ocios do Deus vendado;	
Pois amais hum Serafim,	
Donde achais como letrado,	
Que se acclama Peregrino	
Quando sois Feliciano.	
O cabello, que por negro,	
E por lustroso comparo,	3ª estrofe
He muyto Nigro nas cores,	Cabelo
He muyto Febo nos rayos.	
Tras nos olhos, & na testa	
Alvoroto, pois alcanço	4ª estrofe
Que alva se ostenta por branca,	Rosto (testa e olhos)
Que o rosto tem por rasgados.	
Com Julio Claro parecem,	
Se estão peytos abrazando;	5ª estrofe
Cada qual no ardor he Julio,	Rosto (vermelhidão)
Cada qual na lus he Claro.	
Seo gracioso rosto advirto,	
Se o bello narìs retrato,	6ª estrofe
He seu narìs Fermosino,	Rosto (nariz)
He seu rosto Graciano.	
Na boquinha falladora,	
Que muy rosada a declaro,	7ª estrofe
He nas vozes Parladoro,	Boca
He nas cores Rosentalio.	
A Mascardo, & Lambertino	
Na lingoa, & nos dentes acho;	8ª estrofe
He na lingoa Lambertinho,	Língua e dentes
He nos seus dentes Mascardo.	
Tomasio, & Nata pondero,	
Se os peytos, & mãos comparo;	9ª estrofe
Nos peytos de leyte a Nata,	Seios e mãos
Nas mãos de avara Tomasio.	
Leothardo o coraçaõ julgo	
Com rigores igualados;	10ª estrofe
He nos rigores muy Leo,	Alma
He nos favores muy tardo.	
Espinho, & Salgado, amigo,	
Quero nella ponderarvos;	
He seu desdem todo Espinho,	
Todo seu dito he Salgado.	
Em fim se quereis de Clari	
Os favores soberanos,	
Daylhe lições de Moneta	
Tereis estudos de Amato.	

(OLIVEIRA, 1705, pp. 144-5).

Semelhante à “Pintura de huma Dama conserveyra”, poema ao qual procede imediatamente, esta outra pintura substitui as partes do corpo da dama descrita não por coisas, mas por outras personagens, que no caso são nomes de supostos homens letrados. Neste caso,

a visualização é mais difusa, menos evidente; não produz à mente a imagem de um retrato de Arcimboldo, como no precedente. De todo modo, segue com a composição do corpo da dama de modo anatômico baseada na proporção das partes, jogando (como seria de se esperar em um poema jocoso) com os nomes dos letrados, associando-os às partes próprias da dama, como Nigro para os cabelos negros, na III estrofe, ou Graciano para a graça do rosto, Fermosino para a formosura de seu nariz, na VI estrofe; além disso segue o eixo descendente que alcança senão os pés, outra extremidade, que são as mãos.

Semelhante, isto é, que traz a descrição uma dama da cabeça aos pés, na proporção com outras personagens, é o seguinte poema de Caviedes, pertencente a um grupo de poemas atribuídos ao autor em que ocorrem maledicências endereçadas a médicos e cirurgiões que praticavam seu ofício no Vice-Reino do Peru no fim do século XVII:

Pintura de una Dama con los Médicos y Cirujanos que en la Ocasión Matabán en Lima

Licis mía, ya mi amor,
Pues hoy busca en ti el remedio,
Y cual médico me matas,
Hoy te he de pintar con ellos.
Pues, según flechan,
Tienen tus perfecciones
Do mil recetas.
Anegado en azabache
De las ondas de tu pelo,
Siendo negro, mata tanto
Como si fuera Bermejo.
Porque éste es cierto
Que de doctor no tiene
Siquiera un pelo.
Tu frente es Yáñez, que mata
A pausas por el ingreso,
Si con espacios de plata
Mata tanto como él mesmo.
Pero se advierte
Que hallan en sus espacios
Muerte más breve.
Tus cejas para flecharse
Hechas dos arcos contemplo,
Que matan como Liseras
Que es doblado curandero.
Pero éste yerra
Tanto como tus arcos,
Flechando aciertan.
Por ser grande matadores
En tus ojos estoy viendo
Al uno y al otro Utrilla,
Y porque también son negros.
Teniendo en ellos
Municiones y tiros
Y perdigueros.
Por ser de azucena y rosa
Y mejillas pienso
Que Miguel López de Prado
Me da en sus flores veneno.
Si matan bellas
Con jarabes de rosas
Y de mosquetas.
Dos Rivillas traes por labios,
Que es cirujano sangriento,
Y aunque me matan de boca
Yo sé que muero de cierto.
Si muchas vidas
Se ven quitar sangrientas
Con breve herida.
Junta de médicos forman
Tus dientes y, por pequeños,
Practicantes de marfil
Matadorcillos modernos.
Si a quien los mira
Le dan los accidentes
De perlesía
No es de médico la barba,
Porque en lampiños trofeos
Traen en viña de cristal
Hoyo para los entierros.
Ella es la pira
Donde amor con incendios
Vuelve en cenizas.
En garganta y pecho hallo
Piélado de marfil terso,
Navega matando Barco,
Hidrópicos de su aliento.
Si a pechos se echan
Un diluvio de nieve
Con que se anegan.
Si cuantos caen en tus manos,
Han de mmorir sin remedio,
Por idiotas de alabastro

Son Armijo y Argumedo.
Porque el fracaso
Lo tienen tan seguro
Como en la mano.
El talle es de Pico de Oro,
Que Narcisillo Galeno
Mata mucho y tiene talle
De matar al mundo entero.
Pero, al contrario,
Porque no mata idiota,
Por ser delgado.
De Carrafa, el italiano,
Tiene las muertes tu asiento,
Que doctores de esta casta
Matan y mueren por esto.
Que es la visita
De extranjero muy propia
La que le aplican
De Ramírez y Avendaño
Muslos y piernas contemplo,
Que si aquì mata la carne,
Éstos son doctores gruesos.
Y tú recetas
Con doctitud gordura
Para flaquezas.
El pie es flecha de Muchaca,
Pues siendo en la ciencia el menos,
Es el mayor matador
Y tiene punto con serlo.
Y tu pie tiene
Buleto, cual Muchaca,
Porque es el breve.
(CAVIEDES, 1984, pp. 190-3)

A sequência, ou ordem das partes do corpo descritas, é a seguinte:

3ª estrofe: *pelo* (cabelo)	17ª estrofe: lisura da pele
5ª estrofe: *frente* (testa)	19ª estrofe: *garganta y pecho* (garganta e peito)
7ª estrofe: *cejas* (sobrancelhas)	21ª estrofe: *manos* (mãos)
9ª estrofe: *ojos* (olhos)	23ª estrofe: *talle* (cintura)
11ª estrofe: *mejillas* (bochechas)	25ª estrofe: *asiento* (nádegas)
13ª estrofe: *labios* (lábios)	27ª estrofe: *muslos y piernas* (coxas e pernas)
15ª estrofe: *dientes* (dentes)	29ª estrofe: *pie* (pé)

Percebe-se que, apesar de o poeta explorar anatomicamente quase todo o corpo da dama, indo além do que foi Botelho de Oliveira, passando pela sua cintura, suas nádegas, e suas pernas, o decoro exige que sejam evitadas as partes íntimas, pois, mais uma vez, é poema jocoso, não satírico, tal qual as pinturas "[…] de huma Dama conserveyra" e "[…] de huma Dama namorada de hum Letrado". A jocosidade acomoda estes poemas no limiar de um gênero intermediário, misto. Distinguem-se do elevado na medida em que se diferenciam do poema atribuído a Eusébio de Matos e intitulado "Retrato de huma Dama" (*Eccos […],* 1761, p. 252), ou do romance da monja mexicana Juana Inés de la Cruz chamado "De pintura no vulgar, en ecos, de la Excelentíssima señora Condesa De galve, Virreyna de Mexico (CRUZ, 1693, p. 250); atente-se ao *no vulgar* da didascália, que se faz também presente em romances de Quevedo, como o "*Pintura no vulgar de una hermosura*".

De todo o modo, os poemas de Juan del Valle y Caviedes e Botelho de Oliveira distanciam-se da sátira não apenas porque não têm nenhum fim moral, como já visto, mas também devido à disposição das partes. Independente dos possíveis pressupostos filosóficos

sugeridos por Segismundo Spina, pode-se perceber que a ordem decrescente é respeitada em todos os poemas até agora transcritos, estabelecendo uma espécie de hierarquia das partes, sem a qual, no seu conjunto, parece não ser possível descrever decorosamente a beleza feminina. Pois, como a sátira prevê que o *êthos* baixo tenha de estar adequado ao corpo feio e igualmente baixo, ocorrem casos (não em Manuel Botelho de Oliveira) em que a disposição das partes, contrafazendo o percurso adequado à descrição do belo feminino[165], compõe um corpo desconjuntado, como ocorre neste soneto de Ludovico Tingoli:

Brutta Donna adorna di gran gioie.

Costei, cui sol di tenebre, e d'orrori
Natura Acherontea veste, e circonda
Osa intorno spiegar quanti ne l'onda
Del Gange, e del Pattol nascon fulgori.
Spargon le chiome, e 'l labbro ombre, e squallori,
e d'oro, e di rubini il braccio abbõda:
In vece che lo sguardo i rai diffonda,
Sfauillano dal sen compri splendori.
La perla, onde la bocca orba notteggia,
A l'orecchia plebea quasi per scherno
Pende, ed intorno al nero collo albeggia.
Ma, che stupir? se pur decreto eterno
Ch' oue ricco tesor arde, e lampeggia,
Iui custode sia Spirto d'Auerno?
(TINGOLI, 1673, p. 204)

Mulher Feia adornada por grande joias.

Ela, que só veste natureza aquerôntica, de trevas e de horrores, e circunda ao entorno e ousa explicar quantos fulgores nascem do Ganges e do Pactolo. Espargem nos cabelos e no lábio sombras e imundícias, e o braço abunda de ouro e rubis: ao invés de o olhar espalha os raios, brilham do seio comprados esplendores. A pérola, que na

[165] Marcello Moreira, em um interessantíssimo artigo, identifica a mesma contrafação na descrição não de dama, mas de homem, em um soneto atribuído a Gregório de Matos e Guerra em que se descreve o físico dos índios Caramurus da Bahia a partir do pênis pequeno, substituindo uma cabeça pela outra. Diz (MOREIRA, 2012, p. 306-7): "O retrato dos Caramurus abre por um subversão da doutrina que prescreve o começo da pintura pela cabeça, alteração que perspectiva o móvel da ação do índio, desprovido de razão, mas provido de gosto, como se diz em um dos sonetos em discussão ("sem mais leis que as do gosto, quando erra"). Ponto de convergência do olhar quando de sua primeira visada ao retrato, é espécie de centro. Pode-se supor que a subversão da prescrição da composição de retratos a partir da cabeça patenteia o lugar-comum do índio como ser irracional, em que a parte do corpo figurada como primeira o é porque já se autonomizou (o que produz na audiência o *delectare*, pelo risivo da subversão), e, ao mesmo tempo, evidencia o perigo de subversões correlatas, como aquela ocorrente no Estado, caso um membro qualquer desejasse se tornar ou se tornasse mais importante do que a cabeça da monarquia (o que implica o *docere* pelo emprego do juízo analógico). Perspectivar tomando o falo como centro é produzir o ridículo da figuração em que a cabeça perdeu sua natural primazia, mas, no caso dos Caramurus, o que se quer dizer é que a natural preeminência da cabeça não lhes aplica, o que, escandalosamente, impede-os de se encenar como principais." Mais adiante retoma o assunto (id., p. 345): "Iniciar a figuração dos Caramurus por sua meia porra produz uma engenhosíssima substituição da cabeça pelo falo e o que, no âmbito da filosofia política, representaria uma subversão da ordem da sociedade civil, no caso dos índios explica serem eles desprovidos de rei e lei, porque desprovidos de razão."

> boca caolha pernoita, pende na orelha quase por burla, e ao redor do pescoço preto alvorece. Mas que espanto! Se até o decreto eterno, aquele onde arde e lampeja rico tesouro, ali custódio há de ser o Espírito de Averno?

Vê-se que de fato Tingoli começa pelos seus cabelos, mas logo em seguida expõe os lábios negros, rompendo a expectativa de se encontrar, logo em seguida, a cabeça, os olhos, o nariz, e assim por diante. Depois se veem os rubis que se encontram no braço, na indevida desmesura da abundância, e em seguida o rosto; os dentes, embora apareçam sob a imagem das pérolas, lugar-comum da *descriptio puellae*, apenas pernoitam na boca, dando a entender, pela eventual permanência, que se tratem de dentes postiços, já que a boca é, na verdade, "caolha" (*orba*); em seguida a pérola, não mais metáfora para dente mas a joia propriamente dita que, ao invés de adornar, coloca em ridículo a orelha, e brilhando no colar, serve de contraste *chiaroscuro* e só amplifica a obscuridade do pescoço. Semelhante pintura é uma que fez Francisco de Quevedo, "*Pintura de la muger de un Avogado, Avogada ella de el Demonio*" (QUEVEDO, 1659, p. 435)[166].

No entanto, não é sempre pertencente à sátira a descrição que não respeita a sequência e a direção são codificadas na doutrina retórica; a aparente falta de ordem, por vezes, não produz efeito ridículo. É o que ocorre na *descriptio* da personagem D. Eleonor, na comédia "*Hay amigo para amigo*", um dos descantes cômicos impressos ao fim da *Musica do Parnasso*. Wagner José Maurício da Costa já fez uma belíssima análise, em sua dissertação de mestrado, especificamente desta descrição, justamente sob a luz dos preceitos retóricos aqui recolhidos. Mesmo assim, vejamos este passo, em que D. Lope, enamorado pela dama, a retrata ao seu amigo D. Diego:

[166] São relativamente comuns, no *Seicento* italiano, sonetos (hoje) classificados como misóginos, aos moldes do de Ludovico Tingoli. Outro exemplo está em língua friulana, atribuído a Ermes di Colorêt (ou Colloredo, toscanizado), chamado "Donna brutta, sporca e pidocchiosa che vuol esser bella" (COLORÊT, 1828, p. 21): " Mi dà tant gust, Francesc, e tant dilet / La vezzose beltat di Jacumine, / Che in veghegià chel viset, / Mi pàr di vè la retenzion d' urme; // Spolverize la chiome il glandonet, / E lu tartar pedòli fàs rüine; / Ma se l' ongle lu gafe e no l' è sclet ; A schiampà, si refàs la püarine. // Chel volì traditor al sta in aguat / Par ferì dentri il scuss come lu cai; / Chel nas zigant lu ten miez taponat. // Di chel cu no si viod po tasarai, / E lassi lu so tuf a l' odorat / Di chel Orfeo cu chiante il mes di mai."

El cabello se esparcia
Con desliño dorado
Por el cuello matizado
De las luzes, que offrecia:
Pero entonces parecia
(Viendo el cabello sutil
Sobre el cuello en rayos mil)
Que muestra en bello thesoro
A' jurisdiciones de oro
Obediencias de marfil.
Dado su rostro al reposo,
Purpureo lo considero,
Quando en los ojos pondero
Cerrar de su luz lo hermoso;
Que en occaso luminoso;
Como soles se occultaron,
Pero, quando se encerraron,
Como era occaso de soles,
Los purpureos arreboles
en su rostro se quedaron.
Las perlas, que embidia Aurosa,
Para destilar al prado,
con receloso cuydado
en sus labios athesora:
Porque como teme aora
Que a su labio carmesi
Se atreva al Aurora alli,
Para que pueda cogerlas,
Guarda el thesoro de perlas
en un cofre de rubì.
Su mano bella applicando
A uma maxilla, parecen
Quando tan juntas se offrecen,
Que estan alli platicando;
Pues blandamente juntando
Del sueño leyes foçosas,
La mano, y mexilla hermosas,
Alli con vozes serenas
Hablavan las açucenas,
Y respondian las rosas.
Muchas flores se offrecian
Abesar su planta breve,
Y sin temor de la nieve,
Junto a sus pies florecian;
Dixe pues, quando tenian
De sus plantas los favores:
No es mucho, si en resplãdores
Reyna de las flores,
Que llegue abesar sùs pies
en vulgo de aquellas flores.
(OLIVEIRA, 1705, p. 242).

Anteriormente, D. Lope narra que, caminhando por um prado, viu ao longe um vulto, que a princípio "*parece / ser cadaver hermoso*" (id., p. 241), mas ao ter se aproximado viu a seguinte sequência: uma pérola, uma rosa, um ramalhete, um anjo, uma deusa. O movimento de deslocamento em direção ao objeto prestes a ser descrito amplia a sua escala de visão, digamos, lançando mão de um elenco de contiguidades para o que é belo, do menor para o maior, do particular para coletivo, do humilde para o sublime, cada vez mais que se aproxima. Ora, o que se opera aqui é um jogo óptico que envolve termos como "imagem icástica" e "imagem fantástica"[167]: antes de poder compor, em todas as suas partes, a forma daquela que lhe causou afetos arrebatadores, isto é, que o deixou, segundo D. Diogo, *congojado* (id., p.

[167] João Adolfo Hansen (1995, pp. 206-7), ao discursar sobre a doutrina da proporção decorosa, relembra a exposição que há no *Sofista* de Platão (235.b-236.b) sobre a imagem icástica, que é "proporcional ao paradigma", e a imagem fantástica, isto é, "deformação ou desproporção da imagem icástica". Diz o seguinte: "[…] Platão faz ver que, como o observador de uma pintura ou escultura de grandes proporções se encontra mais distanciado de certas partes do que de outras, a desproporção aparente entre elas conflita com a memória ou o conhecimento que tem da matéria figurada, alentando-o sobre a incongruência. Para compensar a distorção visual, o artífice altera as proporções reais do seu modelo, ao invés de reproduzi-las com proporção icástica: de um ponto de vista determinado, a imagem resultante aparece deformada, como imagem fantástica; mas também parece estar proporcionada à idéia que o observador faz da matéria figurada quando é vista de um ponto de observação próprio (*ikanós, 236 b*)". Apesar dos adjetivos "icástico" e "fantástico" serem muito raros no século XVI e XVII, sobretudo empregados em tal acepção (ocorrem na *Difesa della Comedia di Dante*, do astrônomo ptolemaico Jacopo Mazzoli, em 1572), a doutrina da proporção presente nos termos é amplamente considerada nos séculos em questão, como no lugar-comum que argumenta que para se pintar, esculpir, ou descrever um gigante, bastaria representar-lhe um dedo.

239), deve estar o mais próximo possível dela. Só então é possível a concepção da *descriptio puellae* de fato.

Como Wagner J. M. da Costa (2011, p. 111-2) bem observou, a ordem das partes, embora comece de fato pelos cabelos e termine nos pés, e mesmo que o eixo tenha sido respeitado, não é exatamente o mesmo percurso ou sequência que encontramos em outros poemas. Apesar de a ordem exata nunca ter sido preceituada pois, como já se viu, Aftônio indicou apenas o início e o final do percurso descritivo, ela acabou por ser estabelecida pela recorrência e pela contrafação, ainda que não muito rigorosamente. Uma hipótese seria a de conformidade com o gênero: a ordem dos elementos, na poesia seiscentista, parece estar mais difundida em romances, em versos heptassílabos; a descrição de D. Eleonor, por outro lado, não é autônoma, mas é parte de um todo, isto é, de uma comédia, gênero baixo. Mas, apesar de se tratar de uma comédia, por estar em concordância com a verossimilhança e a imitação de *êthos*, D. Lope enamorado não poderia fazer outro senão descrever D. Eleonor de modo elogioso e não ridículo. Diferente do que ocorre em Tingoli, para o qual a contrafação da ordem está a serviço da demonstração do desconjunto de uma *horrenda puella*, neste caso, Manuel Botelho de Oliveira, como percebe Wagner J. M. da Costa (*id., ibidem*), "altera essa sequência para figurar a dama deitada sobre as rosas do jardim". Reformulando esta afirmação, mas ainda assim concordando em todos os pontos com o pesquisador, dizemos que a ordem é alterada para se adequar ao acidente da personagem descrita. Parece-nos mais interessante, portanto, entender a sequência não de acordo com o gênero, mas de acordo com outros pressupostos. Como já dissemos no Capítulo II, a descrição de D. Eleonor se faz pela categoria (dentre outras) da posição, já que que se encontra deitada. Inclusive, "estar deitado" é um dos exemplos que Aristóteles dá desta categoria específica (*anákeitai*). Em termos definitórios, o fato de D. Eleonor estar deitada é acidente. Desta maneira, como já dito, a descrição deve estar ajustada de acordo com a categoria da posição e igualmente considerando o acidente, de modo que a ordem das partes do corpo de D. Eleonor não possa seguir o eixo transversal descendente como se ela estivesse em pé ou até sentada.

Sem dúvida sabemos que D. Eleonor está deitada no prado, adormecida. É o que está dito anteriormente, que "*Dormiendo pues estava*", determinando pois a sua situação. Poder-se-lo-ia saber também pelos versos acima transcritos, mais especificamente pelo contato entre as solas dos pés com as plantas e flores ali presentes. Daí, o fato de a dama estar posicionada de tal modo no momento da descrição, a sequência dada impele a colocar o pescoço, por onde desliza o cabelo, antes do rosto e dos seus elementos, como olhos, dentes e boca. O efeito de desordem ordenada, ou ordem desordenada, no salto dado dos cabelos ao pescoço, embora

sempre começando pelo topo e terminando nos pés, depende da posição acidental que se encontra a dama, e acaba, além de render verossimilhança à descrição, amplificar o efeito da imagem diante dos olhos mentais do leitor.

O mesmo salto sequencial, embora não exclusivamente determinado pela situação, se encontra na descrição constante no terceiro livro de *Los Siete Libros de la Diana*, de Jorge de Montemor, autor citado entre as *auctoritates* na dedicatória da *Musica do Parnasso*, quando Diana é descrita, também adormentada, sonhando:

> Tenia los cabellos, q mas ruuios q̃ el sol parecian, sueltos, y sin orden alguna. Mas nunca orden tanto adornò hermosura como la desorden q̃ ellos teniã, y con el descuydo del sueño, el blanco piè descanço, fuera de la [sa]ya se le parescia, mas no tanto que a los ojos de los que lo mirauan paresciesse desonesto. Y segun parescia, por muchas lagrimas, q̃ aun durmiendo por sus hermosas mexillas derramauã, no le deuia el seuño impidir sus tristes imaginaciones.
> (MONTEMOR, 1616, pp. 130-1).
>
> Tinha os cabelos, que pareciam mais ruivos que o sol, soltos, e sem ordem alguma. Mas nunca a ordem tanto adornou formosura como a desordem que eles tinham, e com o descuido do sonho, o branco pé descalço, fora da saia aparecia, mas não tanto que aos olhos dos que o olhavam parecesse desonesto. E segundo parecia, por muitas lágrimas, que mesmo dormindo por suas formosas bochechas derramavam, o sonho não lhe impedia suas tristes imaginações.

Vê-se que Jorge de Montemor inicia a descrição pelos cabelos; segue diretamente para o pé, o outro extremo; e só por fim descreve o percurso de suas lágrimas pelas bochechas, saindo de seus olhos cerrados. A não operação do percurso até agora visto não tem, tal qual o passo de "*Hay amigo para amigo*", a finalidade de subvertê-lo. Além de Diana estar deitada, dormindo, do mesmo modo que a D. Eleonor de Manuel Botelho de Oliveira, há dois motivos possíveis, hipotéticos. O primeiro é que, deve-se notar, o livro de *La Diana* foi impresso ainda na metade do século XVI (apesar de termos usado uma edição já seiscentista), logo distando um século e meio da publicação da *Musica do Parnasso*; portanto seria possível que o procedimento composicional vertical descendente ainda não fosse tão operado e difundido como no final do século XVII, começo do XVIII, de acordo com o que expõe Frei Lucas de Santa Catarina no *Seram Politico*. Mas a segunda hipótese contrariaria esta primeira, já que a desordem é nomeada, presente não só em seus cabelos, como também em toda a descrição. Antes de se iniciar a descrição dos cabelos, há a descrição de sua vestimenta (id., p. 130): "*Tenia una saya azul clara, vn jupon de una tela tan delicada, que mostraua la perficion y cõpas del blanco pecho, porque el sayuelo que del mismo color de la saya era, la tenia suelto, de manera q̃ a quel gracioso buelto se podia bien devisar*" ["Tinha uma saia azul clara, uma túnica de um tecido tão delicado que mostrava a perfeição e o compasso do branco peito, e

porque a peça era da mesma cor que a saia estava solta, de maneira que aquele gracioso vulto podia-se bem conceber"]. Logo em seguida vem a descrição a partir da cabeça, já citada. Ora o que se percebe é que as partes próprias do corpo descritas são justamente aquelas que estão desnudas, nada dizendo das partes veladas aos olhos da ninfas que a observam. Logo a descrição altera completamente a sequência esperada de acordo com outro acidente, não pela categoria de posição, mas de posse.

Além da posição, no passo de "*Hay amigo para amigo*", outra categoria proeminente é a da qualidade representada pelas cores de suas partes, em relação de concordância com as flores que a rodeiam. Isto também Wagner J. M. da Costa o disse:

> […] pinta-se o cabelo da dama dourada como ouro. O rosto é púrpuro e os olhos são dois sóis. […] Forma-se uma analogia entre o rosto da dama e o céu no crepúsculo. Como os olhos são sóis e estão cerrados, considera-se então que há um ocaso, ficando o rosto púrpuro tal qual o céu ao entardecer quando os últimos raios do sol ferem as nuvens.
> (COSTA, 2011, p. 102)

E o autor continua, observando sempre as relações e as metáforas estabelecidas, como os lábios cor de carmim, e a mãos e as faces relacionadas às açucenas e às rosas, (id., ibidem) "artifício para estabelecer suas tonalidades branca e rosadas".

Compor uma *prosopographia* em concordância com a categoria de tempo, como Wagner da Costa sensivelmente apontou na descrição de D. Eleonor, é relativamente comum em poesia seiscentista italiana, produzindo o misto entre *personarum* e *temporum descriptio*, mesmo que não conste em nenhuma preceptiva este tipo de permutação, como já falamos no Capítulo III. Damos os exemplos apenas dois, os sonetos de Antonio Bruni, "*Descrivensi il sereno d' vn' Aurora, e l'effetto di due bellissimi occhi*" (1630, p. 91), e de Pietro Casaburi Urries, "*Bella Chioma nera*" (1626, p. 32). Já o estabelecimento de qualidade, como os lábios cor de carmim, de relação, como pérolas por dentes e lábios por tesouros que os dentes guardam, lugares-comuns ridicularizados na prosa de Frei Lucas de Santa Catarina[168], é recorrência de outros versos em castelhano presentes na *Musica do Parnasso*, no romance em que descreve a boca de Anarda. Veja-se:

---

[168] Em poesia seiscentista, há o soneto de um anônimo catalão que rejeita os mesmo lugares-comuns (*Poesia Catalana del Barroc*, 2006, p. 299): "**Pinta a sa enamorada ab diferente estil que los demés** // No més comparacions! Vaja tot fora: / alabastre, coral i perlas finas; / que abreviar Peruns i empobrir Xines / sols és gastar lo que un poeta plora. / Per què cansar lo Sol i blanca Aurora, / les estelas volent tenir moïnes? / Rosas, lliris, jasmins i clavellines, / vagen en mans de la pintada Flora! / Què té de fer cabells, front, nas, ulls, boca, / ab tanta de quimera i vanes faules, / que són per a fer perdre la paciència? / Alabant vostres parts, puix a mi em toca, / en suma us dic, per no gastar paraules, / que sou de les hermoses quinta essència."

Bocca de Anarda.
Romance II.

Abrevia, Anarda, tu bocca
En el callar, y reir,
Toda Fenicia a su grana,
A su plata el Potosi.
Quando veo en dulces vozes
Tu roxo clavel abrir,
En los ayres todo es ambar,
Todo en sus labios carmin.
Prodigiosamente juntos
En ella quieren vivir,
Mucho Enero en poca nieve,
En poca flor mucho Abril.
Las perlas cria la bocca,
Y nò es mucho presumir
Que ellos son granos de perlas,
Que ella concha de rubì.
Quando tus labios se abrochan,
Attento los adverti
Dos cortinas de escarlata
Para un lecho de marfil.
Jusgo en fin que el Cielo mismo
Te diò por embidias mil
Una herida de clavel
Con un golpe de alhelì.
(OLIVEIRA, 1705, p. 177).

O que temos nesse outro romance não é uma *descriptio puellae* como até agora vimos, em que anatomiza, dos cabelos aos pés, o corpo feminino, mas sim a descrição de uma parte do corpo, autonomizada. De corpo inteiro, não há nenhuma descrição na *Musica do Parnasso* que possa conceber ao leitor a forma física de Anarda; o que há, por outro lado, são pequenos poemas, em sua maioria sonetos e madrigais e, quando muito, romances de breve extensão, cada qual oferecendo um "fragmento" do corpo e cujo ajuntamento formaria uma explanação do aspecto físico de Anarda; diz-se "explanação" pois os poemas, espalhados por todo o livro, não devem ser lidos em conjunto, já que deste modo seria contrafeita a disposição da *Musica do Parnasso* fixada por Manuel Botelho de Oliveira. Um outro exemplo é o Soneto X, "Ponderaçaõ do rosto, & olhos de Anarda", já aqui trazido no Capítulo II. Mas não só. Exporemos abaixo alguns outros:

Anel de Anarda ponderado.
SONETO XIV.
Esse vinculo, Anarda, luminoso,
Do minimo jasmim prisaõ dourada,
Logra na mão bellesa duplicada,
Quando logra na mão candor fermoso.
Se te aprisiona seu favor lustroso,
Te retrata os effeytos de adorada;
Porque quando te adorna a luz amada,
Me aprisionas o peyto venturoso.
Agora podem teus desdens esquivos
Na breve roda de ouro ver seguros,
Se cuydados, se incendios logro activos;
Pois nella considero em males duros,
Que tenho a roda dos cuydados vivos,
Que tenho o ouro dos incendios puros.
(id., p. 8);

Ponderação do rosto, & sobrancelhas de Anarda.
Madrig. V.
Se as sobrancelhas vejo,
Settas despedes contra o meu desejo;
Se o rosto os primores,
Em teu rosto se pintam varias cores;
Vejo pois para pena, & para gosto
As sobrancelhas arcos, Iris o rosto.
(id., p. 13);

Cabello preso de Anarda.
Madrig. VIII.
Se esse vinculo bello
Prende, Divina ingrata, teu cabello;
Querendo a ley de Amor, quando o condena,
Que seja a propria culpa propria pena.
(id., p. 14);

Ao veo de Anarda.
Madrig. IX.
Negando hum veo ditoso
Da bella Anarda o resplandor queyxozo,
Beberam meus suspiros
De amor as chammas, & do Amor os tiros;
De sorte que em motivos de meu gosto
Era venda do amor o veo do rosto.
(id., ibidem);

Ao mesmo.
Madrig. X.
Se me encobres, tyranna,
De teu rosto gentil a luz ufana,
Julga meu pensamento
Que hàs de dar bem ao mal, gosto ao tormento;
Sendo esse linho, se padeço tanto,
A's chagas atadura, lenço ao pranto.
(id., ibidem);

Rosas de listões no cabello de Anarda.
Madrig. XVII.
Quando, Anarda, hàs formado
As rosas de listrões nesse toucado,
Julga meu pensamento
Que produs os listrões nesse toucado,
Que para florecer jardim tam bello,
Saõ rosas os listrões, Sol o cabello.
(id., p. 17);

Conveniencias do rosto, & peyto de Anarda.
Madrig. XIX.
Teu rosto por florido
Com bello rosicler se vè lusido;
Tey peyto a meus amores
Brota agudos rigores;
Uniste em fim por bens, & penas minhas
No rosto rosas, & no peyto espinhas.
(id., ibidem);

Ao mesmo
Madrig. XX.
Ostentando esplendores,
Teu rosto vivifica mil candores;
Despresando finesas,
Teu coraçaõ congèla mil tibezas;
Por frio, & branco em fim chamar se deve
Neve teu coraçaõ, teu rosto neve.
(id., p. 18);

Rosto de Anarda.
Decima.
O Sol em bellos ensayos,
Por representarse bello
Com luminoso desvelo
De teu rosto aprende os rayos;
De teu rosto os lindos Mayos
Unicas luses apura
Com qualquer bellesa pura
De forte, que no arrebol
He fermosura do Sol,
Brilha Sol da fermosura.
(id., p. 24);

Cravo na bocca de Anarda.
Decima.
Quando a purpura fermosa
Desse cravo, Anarda bella,
Em teu ceo se jacta estrella,
Senaõ lusente, olorosa;
Equivòca-se lustrosa,
(Por naõ receber o aggravo
De ser nessa bocca escravo)
Pois he quando o cravo a toca,
O cravo cravo da bocca,
A bocca bocca de cravo.
(id., ibidem).

Anarda querida na occasiam de suas lagrimas.
Soneto I.
La conca, che nel mar nasce concente,
E del suo bel thesoro s'innamora,
Se'l lucente crustal del mar'honora,
E' più superba, perch'è più lucente.
Quando la bianca Aurora humor cadente
Della mattina sparge, appare fuora,
E conquella rugiada dell'Aurora
Nutre la chiara perla in seno algente.
L'istesso effetto dell'istesso vanto
Quando mia Aurora piagne, gode il Core,
E tanto l'ama, quando piagne tanto.
Tu poi, Conca più facile all'humore,
Rugiada essendo il tuo vezzoso pianto,
Essendo perla il mio pregiato amore.
(id., p. 217);

Sol com Anarda.
Magrig. IV.
Del tuo viso lucente
Beve il raggio cocente
Il Sole, che esser vole,
Del Sol Aquila il sole.
(id., p. 222).

Considerando, além destes, o Soneto X das rimas portuguesas e o Romance II das

rimas castelhanas, temos então, esparsos pela obra, de Anarda os olhos, as sobrancelhas, o cabelo, o peito, os olhos, o rosto, a boca, bem como seus adereços e vestidos, como o cravo que pende em sua boca, o anel como metonímia dos dedos e das mãos, as rosas que adornam seu cabelo, o véu que adorna seu rosto. Reitera-se que a colação feita acima não corresponde à disposição presente na *Musica do Parnasso*, mesmo que tenhamos disponibilizado os poemas na ordem em que aparecem. A tentativa é somente de demonstrar que só teríamos uma concepção do corpo de Anarda se os "fragmentos" tivessem aparecido nesta sequência. Como não ocorre deste modo, não podemos ler cada poema como um "fragmento" (daí as aspas), mas sim como poema autônomo, autonomizando por consequência cada parte do corpo descrita.

Tal modelo compositivo se assemelha muito a um gênero poético, o qual a poética quinhentista francesa chama de *blason* ("brasão"[169]) ou, mais especificamente, *blason du*

---

[169] Decidimos por manter a forma francesa no lugar da portuguesa. A justificativa é que em francês *blason* significa tanto "brasão", no sentido heráldico, tanto como gênero poético, o que não ocorre na língua portuguesa, ao menos segundo todos os verbetes relativos a "blazam" presente no *Vocabulario* de Rafael Bluteau (*Vocabulario Portuguez & Latino*, Tomo 2, p. 131):

"BLAZAM, ou Brazão. Os que dizẽ Brazão tem por si a opinião dos que entendem, que *Brazão* vem do *Braço*, como cousa, que se trazia por insignia no braço esquerdo. Davão os Emperadores esta insignia militar, como se ve em Aulo Gellio, no capit. II. co livro 2. aonde diz, *Armillis donari* & esta mesma insignia se chamava *Armillae*, de *Armus*, que antigamente era o mesmo, que o *ombro juntamente com o braço*. *Armillae dicuntur ab armis, quod antigui humeros cum brachijs armos vocabant; unde arma ab his dependentia armillar funt vocata.* Que Brazão se derive de Braço o confirma Budeo, porque chama *Armilla*, ao que chamamos *Brazão*, os Castelhanos, & os Francezes dizem *Blazon*; & he opinião de alguns, que *Blazon* vem da palavra Franceza *Blamer*, que quer dizer *Culpar*, *reprehender*, *vituperar*; porque os primeiros *Blazoens* forão como afrontas, & viturperios do inimigo vencido, trazendo o vencedor nas suas armas a memoria da sua victoria, como vemos no Blazão, ou escudo dos Reys de Navarra, em que as cadeas, que elles romperão no campo del-Rey Mahomed Mouro, saõ como affrontas da derrota deste Principe. E em muitos outros *Blazoens* antigos se vè o mesmo. Finalmente querem outros, que *Blazão* se derive do Alemão *Blasen*, que he *Tocar trombeta*. A razão desta etymologia he, que os que sahião às justas, & torneos, annunciavão com a trombeta a sua vinda, & respondião os Arautos com seus Clarins, & despois em alta voz declaravão, & explicavão o brazão das armas dos dittos aventurosos. Em Alemanha se celebravão estas feitas de tres em tres annos, & a nobreza dos que tinhão sahido às dittas justas, & torneos , ficava abonada, ou *Blazonada*, *id est*, *apregoada pellos Arautos a som de trombeta*. Antigamente os soldados bisonhos, que ainda não havião assinalado o seu valor na guerra, trazião os escudos brancos; & por isso querem alguns, que *Blazão* se derive de *Bellum*. Nesta diversidade de Etymologias não he facil assentar qual he melhor, *Brazão*, ou *Blazão*. Commummente dizemos *Brazão*; mas nas Ordenações do Reyno acho escrito *Blazão*. Como *Blazoens* das armas, & appellidos, que se são âquelles, que por honrosos feitos os ganharão, sejão certos finaes, & prova da sua nobreza, & honra, &c. livro 4. no princípio do Titulo 2.
Blazão. Figura representada no escudo das armas. *Scuti gentilitij figura, ae*. Blazão. O mesmo escudo, em que està representada esta figura. *Scutum gentilium. Descriptum gentis imaginibus scutum*. Hum *Brazão*, ou escudo muito grande, que tinha o Sol por tymbre. Queyròs, Vida do Irmão Basto, 427. col. 2.
Arte do blazão, ou Arte da Armeria. A que ensina a declarar figuras reprezentadas no escudo. *Ars interpretandi figuras in scuto expressas. Ars tesserae scutariae, & Tesserarij scuti scientia, ae. Scutarius*, & *Tesserarius* saõ palavras Latinas, mas não totalmente neste sentido. Sabe bem de blazão. *Quae ad gentilitia scuta pertinent, ea expeditissimè, & scitissimè explicar. Peritissimus est desifnator singulorum typorum gentilitij scuti. Tesserae gentilitiae colores, & metalla apprimè exprimit*."

Nem nas definições do verbos "brazonar" ou "blazonar" ocorre qualquer referência ao gênero poético que os franceses chamam de *blason* (id., pp. 131-2), constando somente ainda o sentido heráldico; o que consta, por

corps féminines[170]. Define-o Thomas Sébillet:

> Le Blason est vne perpetue louenge ou continu vitupere de ce qu'on s'est propose blasonner. Pource seruiront bien a celuy qui le voudra faire, tous les lieus de demonstration escris par les rheteurs Grecz & Latins. Ie dy en l'vne & en l'autre partie de louenge & de vitupere. Car autãt bien se blasonne le laid comme le beau, & le mauuais comme le bon: tesmoin Marot en ses Blasons du beau & du laid Tetin: & sortent les deus d'vne mesme source, comme louenges & inuectiues. […] Blasons du corps femenin, entre lesquelz le Blason du sourcil (le mieus fait au iugement de Marot) est en vers de dis syllabes, cõme sont aussi beaucoup d'autres.
> (SÉBILLET, 1548, pp. 65 II-66 I)
>
> O *blason* é um perpétuo louvor ou um contínuo vitupério daquilo que se propôs blasonar. Muito bem servirão àquele que o quiser fazer todos os lugares de demonstração escritos pelos rétores gregos e latinos. Digo a uma e à outra parte de louvor e de vitupério. Pois bem se blasona tanto o feio como o belo, tanto o mau como o bom. Testemunha-o Marot em seus *blasons* do belo e do feio seio, e extrai os dois da mesma fonte, como louvores e invectivas. […] *Blasons* do corpo feminino, dentre os quais do sobrancelha (o melhor feito, segundo o julgamento de Marot) está em versos de duas sílabas, assim como são muitos outros.

Além de Clement Marot, podemos citar outros autores franceses que compuseram *blasons*, como Maurice Scève, Claude Chappuys, e Lancelot de Carle, entre outros. Todos contribuíram para a obra publicada sob o título de *Blasons anatomiques du corps féminin*, pela primeira vez em 1543, na qual se reúnem *blasons* de diversas autorias, cada qual representando um ponto anatômico feminino a ser elogiado[171], tal qual os de Manuel Botelho de Oliveira recolhidos acima. A disposição do livro, no entanto, difere da que ocorre na

---

outro lado, é a sua relação com o gênero epidítico, o que aproximaria o brasão dos escudos do gênero *blason*:

"BLAZONAR, ou Brazonar. Declarar, ou descrever com palavras proprias do Blazão, & segundo a phrase, & leys da Armeria. *Figuras scuti gentilitij conceptis verbis, & ordine recensere*, ou *dissere*.
Blazonar, tambem he pintar, ou descrever no Blazão das armas. Blazonar huma figura. *In scuto gentilitio figuram exprimere*. Nas leys da Armaria, he sabido que os motes, emprezas, devisas, & as figuras, que se debuxaõ, & *Blazonão*, devem ser demonstradoras diretamente, & com expressaõ dos intentos, motivos, & cousas por elles representadas. Monarc. Lusit. Tom. 6. livro 19. cap. 5.

Blazonar. Gloriarse. J.ctarse. Contar façanhas proprias, ou de seus antepassados. *Sua, vel meiorum praeclara facinora narrare, commemorare*. Os Religiosos pregaõ desprezos do mundo, & os cavaleiros *Blazonão* suas façanhas. Oliveira, Grammat. Portug. cap I.

BLAZONAR de valente. *Fortitudinem venditare*, ou *ostentare*."

De todo modo, *blason* era gênero conhecido na Bahia, ao menos no início do século XVIII, como testemunha o poema "Vá de retrato" atribuído a Gregório de Matos e Guerra, peça em que se descreve satiricamente o então Governador Antônio Luís da Câmara, e no qual encontramos os seguintes versos (MATOS E GUERRA, 2013 [Vol. 1], p. 326): "De grande a riba, / tanto se entona, /já se blasona, / que enjeitou ser canastra / por ser giba.

[170] Há também os *blasons domestiques*, que são descrições de casas, de seus cômodos, e de objetos ali encontrados. Uma das coletâneas mais importantes deste subgênero foi organizada por Gilles Carrozet, *Les blasons domestiques contenantz la decoration d'une maison honneste, & du mesnage estant en icelle*, publicada em 1539.

[171] Na segunda metade da obra vêm os *contreblasons*, ou seja, vitupérios do corpo feminino, quase todos de autoria de Charles de Hueterie, descrevendo não a beleza mas a feiura, em contrafação aos *blasons* da primeira parte.

Musica do Parnasso, já que que aqui os poemas aparecem exatamente na seguinte ordem:

Blason des chaveaux	(cabelos)	*Blason du ventre*	(ventre)
Blason du sourcil	(sobrancelha)	*Blason de la cuisse*	(perna)
Blason de l'œil	(olho)	*Blason du genou*	(joelho)
Blason de la larme	(lágrima)	*Blason du pied*	(pé)
Blason de l'oreille	(orelha)	*Blason de l'esprit*	(espírito)
Blason de la bouche	(boca)	*Blason de l'honneur*	(honra)
Blason du front	(testa)	*Description de Grâce*	(descrição da Graça)
Blason de la gorge	(garganta)	*Blason de Grâce*	(Graça)
Blason du tétin	(seios)	*Blason du soupir*	(suspiro)
Blason du cœur	(coração)	*Blason du con*	(vulva)
Blason de la main	(mão)	*Blason du cul*	(nádegas)

Como se vê, a despeito do decoro da *descriptio pulchrae puellae* já visto não ser considerado aqui, já que não se escondem as partes baixas, frontal e posterior, a sequência descendente preceituada da *prosopographia* é, de modo geral, respeitada, com a exceção da testa, que aqui só aparece depois da boca e não antes das sobrancelhas. De modo geral, pode-se alcançar a concepção do corpo feminino proporcionalmente devido à disposição das partes. Não parece ser o que ocorre com os poemas de Manuel Botelho de Oliveira. Um dos motivos já o dissemos acima; o outro é, além de isolar os poemas da *Musica do Parnasso* e reagrupá-los de modo que pudessem estar organizados a fim de montar um retrato de Anarda, mesmo assim eles não seguiriam uma sequência ascendente, pois as partes seriam apresentadas da seguinte maneira:

1. Anel de Anarda / dedos ou mão (p. 18);
2. Rosto e sobrancelhas (p. 13);
3. Cabelo (p. 14);
4. Véu / rosto (ibidem);
5. Ao mesmo (ibidem);
6. Rosas de listões / cabelo (p. 17);
7. Rosto e peito (ibidem);
8. Ao mesmo (p. 18);
9. Rosto (p. 24);
10. Cravo / boca (ibidem);
11. Boca (p. 177);
12. Lágrimas / olhos e rosto (p. 217);
13. Rosto (p. 222).

Isto se dá porque cada poema autonomiza cada parte do corpo de Anarda, não havendo nenhuma função de edificar um organismo uno e proporcional. Esta autonomia, por outro lado, deve ser entendida somente no que diz respeito à fabricação do corpo humano; logo, os poemas não possuem autonomia em relação às seções dos coros de rimas, pois todos os poemas dedicados a Anarda ao longo de toda a *Musica do Parnasso*, incluindo os que não são anatômicos, constituem o que vem a ser a representação do *êthos* de Anarda.

Não seria acurado o suficiente, portanto, dizer que estes poemas sobre as anatomia de

Anarda sejam *blasons*. Em primeiro lugar, porque tal gênero parece ser especificamente francês; em segundo, porque possuem ordenação programaticamente específica e particular. Os poemas de Manuel Botelho de Oliveira parecem estar alinhados muito mais ao que se produziu nas culturas itálicas seiscentistas que na gálica quinhentista. Exemplos disso estão espalhados por todas as três partes de *La Lira* de Giambattista Marino. Ali se encontram poemas de diversas medidas, dentre canções, madrigais, e sonetos, que, à maneira encontrada na *Musica do Parnasso*, expõem autônomas partes do corpo feminino, repetindo várias vezes os objetos mas variando os modos e agregando acidentes para o bem da copiosidade. São poemas aos olhos, à mão, às lagrimas para descrever ora os olhos, ora o rosto; os seios; cabelos loiros, escuros, ao sol, presos ou soltos; braços; dentes; flores em bocas; etc. Também estão dispersos por toda a obra, diferente dos *Blasons anatomiques du corps féminin*, semelhante à *Musica do Parnasso*.

De todo modo, apesar de Manuel Botelho de Oliveira imitar Marino nos poemas a Anarda, e de estes não serem propriamente *blasons*, a prática de descrever particularidades individualizadas do corpo feminino é resgatável sobretudo de Petrarca. O denominador comum entre os *blasones* e os poemas a Anarda (e aí incluímos os poetas portugueses do século XVI, como Sá de Miranda, António Ferreira, Pero de Andrade Caminha, Diogo Bernardes, e Luís Vaz de Camões[172]), certamente se encontra no *Canzoniere*, de onde poetas do século XIV em diante retiraram as descrições de cabelos, olhos e bocas, bem como os lugares-comuns já identificados neste capítulo, como pérolas para dentes, sol e ouro para cabelos, flores vermelhas e brancas para a pele, etc. Além disso, há o conceito platônico de amor; e aqui, mais uma vez, a soberania da visualidade, em detrimento da audição, se faz presente, mas não necessariamente a partir da *euidentia*. Como diz Orazio Croce:

> Che l'amore nasca dalla vista è un topos di remotissima tradizione. Prima di tutto le fonti classiche come l'*Ars amatoria* de Ovidio, poi la poesia trobadorica e i romanzi cortesi che spesso descrivono la prima visione della donna come il momento cruciale della nascita dell'amore, il topos che si è trasmesso a tutta la poesia italiana dalle origini e persiste in Petrarca e in tutto il Rinascimento.
> (CROCE, 2009/10, p. 156).

> Que o amor nasça da vista é um topos de mui remota tradição. Antes de tudo, as fontes clássica como a *Ars amatoria* de Ovídio; em seguida, a poesia trovadoresca e os romances corteses, que muito frequentemente descrevem a primeira visão da mulher como o momento crucial do nascimento do amor, topos que foi transmitido a toda a poema italiana desde as origens e que persiste em Petrarca e em todo o Renascimento.

[172] Para melhor estudo acerca dos modos de representação quinhentista portuguesa sob a luz da imitação petrarquista, cf. MARNOTO (1997), pp. 545-88.

Esta citação é retirada de uma tese de doutoramento, defendida na Università degli Studi di Catania, chamada *Influssi del De amore di Andrea Cappellano nella Scuola poetica siciliana: Una revisione critica*. Ora, é justamente a vista, segundo André Capelão (tema central da tese), a primeira de tantas *cogitationes* que produz ou desperta as paixões de bom pensamento. É como resume Marcelo Lachat (2016, p. 56): "Segundo Capelão, o amor é, portanto, uma paixão inata que procede da visão e da constante 'cogitação' da beleza (*forma*) do outro sexo e que, conquanto seja desejo de abraçar, é um desejo que respeita os preceitos do amor". Não é só a beleza física despertada pela vista que produz o amor, como também os hábitos (*mores*). Daí a copiosidade de situações em que Anarda é demonstrada ao longo de toda a *Musica do Parnasso*, não somente a variedade de suas partes corporais perspectivadas e individualizadas.

Ainda segundo a tese de Orazio Croce, os preceitos amorosos contidos no *De amore* de André Capelão serviram de sustentação filosófica para a composição de toda a poesia produzida na Sicília durante a corte de Frederico II da Suábia, no século XII, composta originalmente em língua siciliana por poetas como Giacomo da Lentini, Cielo d'Alcamo, Guido delle Colonne, e Stefano Protonotaro. Tais poemas, circulados no *Trecento*, copiados e "toscanizados", foram imitados por poetas como Dante Alighieri e sobretudo Petrarca. Um pequeno testemunho que podemos trazer, da importância da visão para o enamoramento, está nos versos de 32 a 36 do poema de Stefano Protonotaro cujo *incipit* é "*Pir meu cori alligrari*" ["Para alegar meu coração"], único poema que a transmissão manteve no original siciliano:

> Cusì m'e dulci mia donna vidiri:
> ca 'n lei gradandu met[t]u in ublïanza
> tutta autra mia intimidanza,
> sì chi istanti mi feri sou amuri
> d'un colpu chi inavanza tetisuri.
> (*Poesia Italiana*, 1978, p. 44)
>
> Deste modo, a mim é doce ver a minha mulher: pois vendo-a, meto em oblívio qualquer outro desejo, tão subitamente me fere o meu amor por ela, por um golpe que aumenta de hora em hora.

Vê-se, portanto, que a visão, antes do que qualquer outra sensação (ou *cogitatio*, segundo o vocabulário de Capelão), é o ponto inicial do surgimento do amor de uma pessoa pela outra. Daí as formas, ou as partes físicas da personagem amada serem tão exploradas poeticamente. E não basta apenas entregar ao ouvinte ou ao leitor as partes do corpo tal qual elas são, mas particularizadas e perspectivadas. Em outras palavras: a recorrência da demonstração de uma mesma parte do corpo, como ocorre em abundância em Marino, mas

também em Botelho de Oliveira, mesmo que mais comedido que o primeiro, variando o objeto na variação do uso das diferentes categorias, apresenta a manifestação do amor que se sente pela amada a partir de sua observação constante. Daí também não satisfazer a demonstração do cabelo de Anarda, mas do seu cabelo adereçado com rosas de listões, utilizando a categoria de posse, como no Madrigal XVII; ou do seu cabelo amarrado do Madrigal VIII, apresentado de acordo com a categoria da paixão.

Finalizando, há de se retomar que, como exposto no Capítulo III, na *prosṓpōn ékphrasis*, Aftônio e Teão permitem que a ela sejam inseridas *ekphráseis* de animais, sendo que um exemplo dado pelo último são as descrições de crocodilos, hipopótamos e íbis compostas por Heródoto no Livro II das *Histórias*, em que trata do Egito, região onde são endógenos estes animais, logo após agrupar os dois paradigmas homéricos:

> Προσώπων μὲν οὖν, οἷον τὸ Ὁμηρικόν,
> Γυρὸς ἔην ὤμοισιν, μελανόχροος, οὐλοκάρηνος.
> Καὶ τὰ περὶ τοῦ Θερσίτου,
> Φοξὸς ἔην κεφαλὴν χωλὸς δ' ἕτερον πόδα[173],
> καὶ τὰ ἑξῆς. Καὶ παρ' Ἡροδότῳ τὸ εἶδος τῆς ἴβιδος καὶ τῶν ἵππων ποταμίων καὶ τῶν κροκοδείλων τῶν Αἰγυπτίων.
> (Teão, *prog*. 7, 1-11).
>
> Pois há [a *Ékphrasis*] de personagens, como no homérico [a respeito de Euríbates] *Od.*, XIX, v. 246):
> "Era curvado nos ombros, de cor escura, com o cabelo crespo";
> a respeito de Tersites:
> "Possuía a cabeça pontiaguda e era manco de um pé";
> e assim por diante; e em Heródoto [Livro II], o formato do íbis, dos hipopótamos, e dos crocodilos do Egito.

Já Aftônio, como também já foi visto no capítulo supracitado, embora não inclua as *ekphráseis* de animais entre as de *prósōpon*, dá-lhes a *ékphrasis* de *tà áloga zo̱a*, ou *bruta animalia* como na tradução de Agricola (AFTÔNIO, 1542, p. 183b), sem lhes dar, todavia, exemplos.

Já nos Quinhentos, Erasmo não expressa o mesmo entendimento de Aftônio, destinando a descrição de animais à *rei descriptio*, à *hypotýpōsis*, pois os chama de coisas animadas:

[173] Na verdade, há aqui a junção de dois versos distintos, mas igualmente se referindo à mesma personagem, no Canto II da *Ilíada*. São os versos: (v. 217) "φωλκὸς ἔην, χωλὸς δ' ἕτερον πόδα" ["possuía o joelho varo e era manco de um pé"]; (v. 219) "φοξὸς ἔην κεφαλὴν, ψεδνὴ δ' ἐπενήνοθε λάχνη" [possuía a cabeça pontiaguda, por onde cresciam finos cabelos"].

> Item Animantium, quod genus est torpedinis, & histricis descriptio, apud Claudian.[um]. Apud eundem, & item apud Lactan.[tium] Phoenicis. Psittaci apud Ovid.[ium] in amoribus, & apud Stat.[ium] serpentium apud Lucan.[um] in 9. Multorum piscium apud Oppian[um] apud Plin.[ium] innumerabilium animantium formae, naturae, mores, pugnae, concordiae, tum praecipue culicis descriptio. Apud Mar.[onem] equi ac bouis expressio, apum mira repraesentatio.
> (ERASMO, 1512, pp. 231-2).
>
> Tal qual dos animados, cujo gênero é a descrição das raias em Claudiano; no mesmo, e em Lactâncio, a descrição da Fênix; do papagaio nos *Amores* de Ovídio e em Estácio; das serpentes em Lucano, no livro 9; de muitos peixes em Opiano; em Plínio Velho, a descrição da forma, da natureza, do costume, do litígio, e da concórdia de incontáveis animados, e especialmente do mosquito. Em Virgílio, a expressão de cavalo e gado, e a representação maravilhosa da abelha.

Ora, um dos poucos momentos da *Musica do Parnasso* em que se encontram vocábulos explícitos derivados de "descrição" está justamente no título dos versos hexâmetros que abrem o "Quarto Coro das Rimas Latinas", que é "Descreve-se o Leaõ". Segue abaixo a sua transcrição e tradução de Aristóteles Angheben Predebon, presente na edição preparada por Adma Muhana (OLIVEIRA, 2005b, pp. 239-40):

> **Descreve-se**
> **O Leaõ**
> **Heroycos.**
>
> Cernis ut in campis hirsutos arcuat ungues
> Impavidus sine lege fremens, sine lege vagantes
> Concurtiens perterga jubas, per inania pendens
> Ora (Leo) sonitu; sonitu cadit unidique sylva,
> Undique terra tremit, latè stat montibus horror.
> Explicar tinflexà caudà ludibria, ventos
> Spernit, nec ventis ignoscit torva Leonis
> Ira, sed innocuas caudà diverberat auras;
> Se Rex esse videns, optat quòd turba ferarum
> Obsequiosa colat, regale insigne, coronam.
> Amphitryonidem (vastum qui morte Leonem
> Perdidit, ostentans indutà pelle triumphum)
> Provocat, ac mortem qua mortem vindicer, ipse
> Praevenit, & secum ad pugnam praeludere gestit.
> Non venit Alcides, iratos ebibit ignes,
> Offensus rabie, frondosa per aequora gliscit,
> Et Robur quatiens acuit sub Robure robur.
> Horrendas horrendà vocans ad praelia tigres.
> Jam pugnas miscet, jam votis praecipit hostem,
> Infremit, insultat, laetatur, devorat, urget.
> Caeruleà mi catarce Leo, flagrat iste per agors
> Impiger, ille Poli sidus, Sol iste Ferarum
> Dicitur; in faustos Leo sydus devomit aestus
> Ignifer igniferas Leo Terreus aestuat iras.
> Emicat intrepidus, turget splendore comarum,
> Dum credtir jubar esse jubas. Non Phaebus arenas
> Exurit Libyae, Libyam Leo servidus urit.
> Cum fera pro cumbir pedibus prostata, libenter
> Imperium recolens, ungues obfraenat acutos
> Regali pietate gravis, Leo nescius hosti

Subjecto maculare manus; sat vincere credit
Qui parcit, cum fulmen ovat non ima repellit.
(OLIVEIRA, 1705, p. 227-8).

Percebes como nos campos hirtas garras arqueira
O impávido, sem lei fremente, sem lei vagantes
A agitar pelo dorso as jubas, pelo vazio a abrir
A boca (o Leão) com rugido; com rugido cai em torno a selva,
Em torno a terra treme, firma-se amplo nos montes o terror.
Desenreda, com torcida cauda, os dolos, ventos
Desdenha, nem aos ventos perdoa do Leão a torva
Ira, mas, inofensivos, com a cauda açoita os ares;
Vendo-se Rei, deseja que a turba de feras
Obsequiosa honre, insígnia real, a coroa.
Ao Anfitriônio (que com morte o imenso Leão
Arruinou, ostentando, vestida a pele, o triunfo)
Provoca, e a morte com que morte vingue, ele mesmo
Antecipa, e exulta em preparar-se para a luta.
Não vem Alcides, irados bebes os fogos,
Picado de raiva, pelo frondoso plaino irrompe
E o Roble acometendo, sob Roble robusteza aguça;
Horrendos a horrendos prélios chamando os tigres.
Já lutas trama, já surpreende em votos o inimigo,
Freme, salta, alegra-se, devora, acossa.
No cerúleo cimo brilha o Leão, arde este pelos campos
Incansável; àquele, astro do Céu , Sol das Feras a este
Chamam; em faustos estos o sidéreo Leão vomita
Ignífero, igníferas iras estua o Térreo Leão.
Fulge intrépido, infla-se do esplendor das comas,
Ao crer que júbar são jubas. Febo não incende as areias
Da Líbia, a Líbia o Leão, férvido, acende.
Quando a fera abatida prostra-se a seus pés, o Leão,
Acerbas garras com real piedade: não sabe macular as mãos
Com subjugado inimigo. Crê bastar vitória
Quem se contém: o raio, ao triunfar, baixos não abala[174].

---

[174] Aproveitando o ensejo, gostaríamos de trazer adicionalmente a tradução em prosa feita por João Roberto Inácio Ribeiro em sua dissertação de mestrado, devido à raridade do documento, consultável somente em duas bibliotecas, as da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp – Universidade Estadual Paulista, uma no campus de Assis/SP e outra no de Araraquara/SP (RIBEIRO, J. R. I., 1990, pp. 54-7):

"Vede como, nos campos, o leão dobra as garras pontiagudas, rugindo impávido e sem lei, sem lei agitando a juba que se espalha pelas costas, abrindo as fauces com estrondo pelos ares; como estrondo, árvores caem de todos os lados, em todas as partes treme a terra, o terror eleva-se às montanha ao longe. (6.) Com a cauda dobrada, ele desdobra os insultos, afasta com desprezo os ventos – nem aos ventos perdoa a fúria ameaçador do leão, mas até os ares inofensivos ele açoita com a cauda. Vendo-se como Rei, deseja que a multidão de feras cultue, submissa, a sua coroa, insígnia real. (11.) Desafia Hércules (que arruinou com a morte um enorme leão, e tendo-se coberto com a sua pele, ostentava o triunfo) e, para vingar a morte pela morte, ele próprio da morte se previne e fica ansioso em exercitar-se para o combate. (15.) O Alcides não vem; absorve (o leão) a chama de ira, tocado pela fúria, penetra nas densas planícies e, sacudindo um carvalho, sob ele aguça a sua força. (18.) Chamando terríveis tigres para terríveis lutas, ora trava combate, ora se apodera antecipadamente do inimigo para as oferendas e brame [sic], exulta, ataca, aparta, devora. (21.) Aquele leão que brilha na cerúlea cidadela é o astro do céu; este que arte diligente pelos campos se diz o sol das feras. Faustas chamas lança, no céu, o leão incandescente; o da terra inflama-se de ardente fúria. (25.) Salta intrépido, está orgulhoso pelo esplendor de sua cabeleira, enquanto acredita que a estrela d'alva é a sua juba. Não é Febo que abrasa as areias líbias; a Líbia, o férvido leão a incendeia. (28.) Quando uma fera se curva, prostrada, a seus pés, voluntariamente, cultuando, mais uma vez, a sua soberania, o leão, respeitável, pela clemência real e não sabendo macular as mãos em um inimigo subjugado, refreia as garras pontiagudas. O que pouca acredita vencer suficientemente; o raio, quando triunfa, não fulmina coisas baixas".

Orazio Toscanella diz o seguinte (1578, p. 113: "*S'io uorrò descriuer il Leopardo, dirò, Il Leopardo è un' animale nato del pardo, & della Leonessa, senza crini, con macchie nere, che la pelle leonina uãno distinguiẽdo, &c.*" ["Se eu quiser descrever o leopardo, direi: o leopardo é um animal nascido do *pardo*[175] e da leonesa, sem crina, com manchas pretas, que o faz distinguir da pele leonina"]. Ora, a descrição aqui parece ser a mesma que seria produzida por um tratado de história natural, com a finalidade de *docere*, isto é, de ensinar ao leitor o que vem a ser um leopardo, e lho apresentar afim de que sua forma seja imaginada, como ocorre na obra de Cláudio Eliano e Plínio Velho; Toscanella o confirma, pois é o que diz logo em sequência (id., ibidem): "*Vedi Plinio nela Naturale Istoria, oue parla de gli animali*" ["Vê Plínio na *História Natural*, na qual fala dos animais"]. À primeira leitura, não pouca semelhança compartilham a descrição proposta por Toscanella do leopardo, e a do leão composta por Manuel Botelho de Oliveira (ambos animais felinos, coincidentemente). Isto porque, apesar da aparente obviedade, Manuel Botelho compõe um poema, e tal qual um poema, deve seguir os pressupostos poéticos de imitação.

A descrição física do animal, manifestada pelas suas características corpóreas, como o rugido que solta a sua boca (*ora sonitu*), a sua juba (*iuba*), suas garras (*ungues*), e a sua cauda (*cauda*), lança mão dos mesmos lugares-comuns de elogio de personagens. Se para Erasmo animal não é personagem, já que *animalium descriptio* não é subespécie da *descriptio personarum*, em discordância com Teão, para quem *prosópōn ékphrasis* parece ser gênero da *alógōn zo̱ōn ékphrasis*, para Giulio Cesare Scaligero animais são *quasi personae*, cujos exemplos são quase todos de animais fabulosos, como a descrição do Cérbero, das harpias e das sereias, mas também dos cavalos de Aquiles e de Turno (SCALIGERO, 1561, p. 85). Outra atestação de que descrição de animais há de ser semelhante à descrição de personagens está em Llull i Cases (1558, p. 216): "*Bruta* […] *non aliter describũt quàm personas ipsas*"

Preferimos trazer ao corpo do texto a tradução de Predebon por a julgarmos ser melhor que a prosaica transcrita nesta nota; sinceramente, não apresentamos uma nossa versão por simples falta de tempo hábil. Um exemplo dos problemas da tradução de J. Ribeiro se presentifica já no primeiro verbo traduzido: preferiu traduzir *cernis*, segunda pessoa do singular no modo indicativo do verbo *cerno* que, dentre outros significados, é "perceber" ou "compreender", por "vede", segunda pessoa do plural no modo imperativo, cuja justificativa nos parece inexata e vaga (RIBEIRO, 1990, p. 93: "Embora o texto latino traga o verbo no indicativo presente, usamos, na tradução, o imperativo português que nos parece mais poético e mais condizente com o original latino". Ora, não fica claro a partir de quais critérios o latinista afirma que o modo indicativo seria menos poético; além disso, condizente com o original latino seria ter mantido o verbo no modo e no número em que está conjugado o verbo *cerno*. Há ainda outros problemas que poderiam ser aqui enumerados, mas não é nossa intenção fazê-lo. De todo modo, a tradução ainda é válida e merece ser consultada.

[175] Muito embora Orazio Toscanella diferencie *pardo* e *leopardo*, ambos já eram sinônimos à sua época, em italiano; logo, o hibridismo presente na definição/descrição do animal não parece ser muito acurado.

[“Animais irracionais não se descrevem diferentemente que as próprias personagens”].

Mas em Manuel Botelho de Oliveira, mais do que descrição física do animal, o que aproxima o leão a um *prósōpon* é a imitação de *êthos* que faz no poema. E o *êthos* do leão é vastamente exposto e determinado ao longo dos Quinhentos e Seiscentos, sobretudo pelos tratados de iconologia, como nas diversas traduções de Horapolo, mas também nas obras de Pierio Valeriano, Cesare Ripa, Vincenzio Cartari, e Baltasar de Victoria. A sua juba, por exemplo, por se assemelhar a uma coroa, rendeu ao leão sempre uma aspecto de realeza. Consta em Baltasar de Victoria o seguinte:

> dize Plinio que los que son legitimos, son los mas bellos, de mas adorno, y galar que los demas: y como Reyes tienen su corona las mismas guedexas, y outras muchas que les cuelgan por el pecho, y espaldas: mas dizen que los que engendran los pardos, no tienen aquel adorno de tanta magestad: lo mismo dize Textor.
> (VICTORIA, 1646, p. 46).
>
> diz Plínio que os que são legítimos são os mais belos, de maior adorno e mérito que os demais. E como os reis têm sua coroa, as mesmas grenhas e outras que se pendem ao seu peito e costas. Mas dizem que aqueles que engendram os pardos não possuem aquele adorno de tanta majestade, como também diz Ravísio Textor.

Utilizado por Manuel Botelho de Oliveira como sede de argumento epidítico para o seu poema, a majestade do animal, que ocorre na história natural e na simbologia hermenêutica, se expressa nos versos: “*Se Rex esse videns, optat quòd turba ferarum / Obsequiosa colat, regale insigne, coronam.*” [“Vendo a si próprio ser rei, escolhe que a turba de feras obsequiosa cultive a coroa, insígnia real”].

Há ainda outras características do *êthos* do leão. Segundo o que consta em Horapolo (1551, pp. 33-6), o leão representava aos egípcios três qualidades: *thymós* (“ânimo”), *alkḗ* (“força”), e *egrḗgora* (“vigilância”). Pierio Valeriano, no *Liber I* dos *Hieroglyphica* (1614, pp. 1-18), que amplia consideravelmente a exposição de Horapolo, adiciona ao leão, além dos *animi corporisque vires* (“virtudes e ânimos do corpo”), *robur* (“força”), e *vigilantia* (“vigilância”), muitos outros, chegando a somar 36 significados. Dentre eles, os que nos interessa aqui são o seu caráter *terrificus* (“terrível”), o *dominator* (“dominador”), a *clementia* (“clemência”), e a *vindicta* (“vingança”). Estas características se encontram facilmente no poema. O *animus* pode ser visto na sequência de ações “*Infremit, insultat, laetatur, devorat, urget*” [“ruge, salta, deleita-se, devora, rola”]; *robur* justamente em “*Et Robur quatiens acuit sub Robure robur*” [“E o carvalho sacudido, sob o carvalho a força afia”], jogando com os homônimos *robur*/carvalho e *robur*/força; *terrificus* nos versos “*Undique terra tremit, latè stat*

montibus horror" ["em toda a parte a terra treme, amplamente mantém-se firme nos montes o terror"]; *vindicta* em "*Provocat, ac mortem qua mortem vindicer*" ["provoca, e a morte pela morte vingue"]; e, enfim, sintetizados a uma só vez, vemos a *clementia* e o *dominator*, junto com o *rex*, nos versos já últimos do poema:

> Cum fera pro cumbir pedibus prostata, libenter
> Imperium recolens, ungues obfraenat acutos
> Regali pietate gravis, Leo nescius hosti
> Subjecto maculare manus […]
> (OLIVEIRA, 1705, p. 228).
>
> Quando a fera abatida prostra-se a seus pés, o Leão,
> Acerbas garras com com real piedade: não sabe macular as mãos
> Com subjugado inimigo.
> (OLIVERIA, 2005, p. 240).

Mais do que de Virgílio, este poema é imitação de Lucano. Os versos heroicos de Manuel Botelho de Oliveira parecem se aproximar muito mais à majestade com que César é representado prestes à entrar em batalha, na *Farsália*, do que aos versos iniciais do Canto XII da *Eneida*, em que encontramos a figura do leão ferido, acuado mas feroz, para demonstrar o ânimo de Turno. Retornamos portanto aos versos já expostos no início deste capítulo "*Qualis in arvis* / *aestiferae Libyae visus leo comminus hostem* / *consedit*"; é evidente a comparação com "*Non Phaebus arenas / Exurit Libyae, Libyam Leo servidus urit*". É verdade que *Libya*, derivando do grego antigo *Libýē*, não é termo que designa um lugar específico, muito menos a moderna nação da Líbia, mas sim para se referir à toda a região que hoje chamamos de Magreb, e que na antiguidade correspondia a quase toda a África conhecida pelos gregos e romanos. Mas não consta em Virgílio, ao menos não nos primeiros versos do último canto da *Eneida*, nos quais consta, por outro lado, o adjetivo *poenorum*, "púnico". Logo Manuel Botelho de Oliveira imita o lugar-comum de Lucano tanto na *comparatio* que faz na *prosopographia* de Luís de Sousa Freire, como na descrição de um leão "de fato".

As aspas se justificam pois o animal não é descrito na medida em que uma história natural o faria. O leão é, no poema latino de Manuel Botelho de Oliveira, antes de mais nada, um repositório simbólico, e a sua descrição é a descrição justamente de um símbolo, que emprega elementos da *prosopographia* prescritos pela tratadística retórica, como a exposição de suas partes corporais e de suas qualidades, para o bem da vividez.

As interpretações reunidas no texto atribuído à *auctoritas* de Horapolo foram editadas em grego e traduzidas para o latim por Nicolas Caussin em seu *De symbolica Aegyptiorum sapientia* (1618), junto com os textos de Diodoro Sículo, de Clemente de Alexandria, bem

como o bestiário transmitido sob o nome de *Physiologus* (que o jesuíta atribui a Epifânio de Salamina). Apesar de Caussin, sendo padre jesuíta, ter sido muito lido no Portugal do século XVII, sobretudo devido à sua *De eloquentia sacra et humana* (CASTRO, 2008, p. 314), mesmo assim a obra de Pierio Valeriano, por ser mais completa, apresenta mais elementos que estão presentes no "Descreve-se o Leaõ"[176]. Além disso, é uma das principais fontes para Cesare Ripa, que o cita como *auctoritas*, por exemplo, quando, tratando das figuras cunhadas em medalhas de imperadores gregos e romanos, identifica o leão como a representação da força do corpo e da alma (RIPA, 1603, p. 508). Mas não se diz que Manuel Botelho de Oliveira tenha composto o seu poema sob a luz da leitura de Pierio Valeriano. Mais uma vez, não foi intuito investigar quais obras o poeta teria lido ou não, mas é patente que as mesmas características atribuídas ao leão, codificadas em tratados de iconologia, se fazem presente no poema. Mais assertivo do que dizer que Manuel Botelho tenha lido Valeriano é perceber que ambos possuem fontes em comum, poéticas ou não. Além disso, a tratadística codifica conceitos que a antecedem, como os que constam na heráldica, uso solidificado a partir do século XIII, mas que remonta a práticas ainda mais antigas.

Retornando à relação entre pintura e poesia brevemente exposta no Capítulo IV, conjuntamente à questão do retrato no início deste presente capítulo, Emanuele Tesauro, expondo os seus pressupostos instrumentais no início do *Cannocchiale Aristotelico*, estabelece tal relação:

> Hora io vengo alle mute ARGVTIE de' CORPI FIGVRATI; lequali per due ragioni acennate dal nostro Autorie, auanzano di vaghezza le antecendenti. Prima, per la PITTVRA, laqual trahendo dinanzi agli occhi li simulacri delle cose; per vertù della *Imitation materiale*, genera nell'intelletto vn piaceuole inganno, & vna inganneuole marauiglia: facendoci à credere che *il finto sia il vero:* onde ancora i cadaueri, & altri horribili corpi, che viui spauentano, imitati dilettano. Dipoi per la POESIA, laquale con la *Imitation metaforica* si serue di que' Corpi dipinti che noi veggiamo, per significare i concetti che non veggiamo. Onde, se la Imitation Pitturale sommamente piace per la marauiglia che *un Leon finto sia vero*; più de' piacere la Imitation Poetica per la marauiglia, che *un Leon vero sia un'Huomo forte*.
> (TESAURO, 1670, p. 26).
>
> Agora venho às mudas ARGÚCIAS dos CORPOS FIGURADOS, as quais por duas razões indicadas pelo nosso Autor [Aristóteles] ultrapassam as anteriores na na graça. Primeiro, pela PINTURA que, trazendo para diante dos olhos os simulacros das coisas, devido à virtude da Imitação material, gera no intelecto um deleitoso engano, e uma enganadora maravilha, fazendo-nos crer que o fingido seja o verdadeiro, pois ainda que os cadáveres e outros horríveis corpos, que vivos

[176] No Portugal dos fins do século XVI, Vasco Mouzinho de Quebedo elege Pierio Valeriano, ao lado de Claude Paradin, como fonte para os seus emblemas (QUEBEDO, 1596, p. 92a): "Estes emblemas colhi, assi de Pierio como de Paradino, por me parecer cousa noua em nossa lenguaje poetuges". Para um estudo detalhado das autoridades para Vasco Mouzinho, que são, além de Pierio Valeriano, Alciato, Camerarius, Paradin e Simeoni, conferir o estudo de Rubem Amaral Jr. (QUEBEDO, 2005, pp. 46-54).

> assustam, imitados deleitam. A seguir pela POESIA, a qual com a Imitação metafórica serve-se daqueles corpos pintados que nós vemos para significar os conceitos que não vemos, sendo que, se a Imitação pictural agrada extremamente pela maravilha de um leão fingido ser verdade, mais prazer trará a Imitação poética pela maravilha de um leão verdadeiro ser um homem forte.

Neste passo, Tesauro discursa sobre a arte simbólica: emblemas, empresas, brasonaria ou heráldica etc. Devido à agudeza, isto é, ao uso da metáfora, o estabelecimento da imitação metafórica, mais do que imitação pictórica, produz mais prazer por significar algo além do que simplesmente o original retratado.

No contexto geográfico-político, encontramos um exemplo destes preceitos aplicados no conhecimento brasonário que circulava no Vice-Reino do Peru, no início do século XVIII. Na Ata Quarta da academia que se celebrou na segunda-feira, dia 14 de outubro de 1709, presente no manuscrito intitulado *Flor de Academias*, propôs-se a cada um do participantes que trouxesse, para celebrar a vitória de Felipe V sobre o Sacro Império Romano-Germânico na Batalha de Luzzano, ocorrida em 15 de agosto de 1702, um brasão que representasse o Monarca, bem como uma composição poética improvisada. Vemos a descrição do brasão que trouxe e o epigrama que compôs o Licenciado Miguel Cascante:

> Píntase un león coronado con el escudo de las armas de N. Señor Rey Philipo Quinto en la mano izquierda, y en la derecha una espada: á los pies una mujer tendida sobre una ara con uma hacha encendida en la mano. Tres escudos de armas, las de Alemania, Inglaterra y Portugal, despojos del león, y esta letra latina:
>
> Nicit Leo
>
> y el castellano que sigue:
>
> Como león triunfante el gran Philipo
> campos rompe, rebeldes avasalla:
> Aquilas, Quinas, Rosas lo acreditan,
> cuando á unas y á otras las venció en Luzara.
>
> (*Flor de Academias*, 1899, pp. 25-6).
>
> Pinta-se um leão corado com o escudo das armas de N. Senhor Rei Felipe V não sua mão esquerda, e na sua direita uma espada; aos seus pés uma mulher sobre um altar, com um machado em chamas em sua mão. Três escudos de armas, as da Alemanha, Inglaterra, e Portugal, espólios do leão, e com essa letra latina:
>
> Nicit Leo [o leão colecta]
>
> e em castelhano, que segue:
>
> Como leão trinfante o grande Filipe rompe os campos, avassala os rebeldes: Águias, Quinas, Rosa o creditam, quando cada uma as venceu em Luzzara.

Tanto no brasão fabricado por Miguel Cascante, como em seu epigrama, a águia da bandeira germânica, a rosa que representa a Inglaterra, e as quinas do brasão de armas português, nações adversárias de Felipe V durante a Guerra da Sucessão Espanhola (1701-1714)[177], todas

[177] No caso específico da Batalha de Luzzara, entretanto, nem Inglaterra nem Portugal participaram dela, esta última tomando parte na guerra somente no ano seguinte, em dezembro 1703, com o Tratado dos Panos e

elas aparecem espoliadas pelo monarca *dominator*, representado por um leão.

Do mesmo modo que o leão do poema "Descreve-se o Leaõ" pode ser interpretado como a reprodução de um brasão, já que comumente o animal é visto em suportes de escudos, com todas as suas significações simbólicas codificadas nos tratados de iconologia, sobretudo nos de hieróglifos de Horapolo e Pierio Valeriano, acaba por significar virtudes viris, humanas. Se no poema "A Luis de Sousa Freyre […]" o leão é termo de comparação para condensar as qualidades, e acima de todas o *êthos dominator* do Capitão de Infantaria recém-chegado à Bahia, aqui o símile é o próprio retratado, utilizado para melhor evidenciar o seu *êthos*, e servindo como tinta e cor para a pintura do retrato, nos termos de Fulvio Frugoni.

Vinhos, assinado em conjunto com a Grã-Bretanha.

VII. NATUREZA E SITUAÇÃO

A silva "A' Ilha de Maré" é o poema decerto mais famigerado, comentado e analisado de Manuel Botelho de Oliveira, sobretudo sob a ótica que faz enxergar uma suposta pré-figuração do que se convencionou chamar de "Movimento Nativista", de matiz nacionalista[178], visão até hoje persistente[179]. É questão pacificada, de todo modo, que "A' Ilha de Maré" tem como um de seus modelos de imitação (ou de inspiração, no jargão do século XIX, ou de influência, do século XX) o episódio da Ilha dos Amores, no Canto IX d'*Os Lusíadas* de Camões. Sobre isto diz Antônio Soares Amora:

> A influência de Camões, particularmente d'*Os Lusíadas* é tão evidente na silva de Botelho de Oliveira, que dispensa uma demonstração minuciosa. D'*Os Lusíadas* tirou o poeta baiano a concepção geral da Ilha Namorada (*Lus*., XI, 51-63), como ilha paradisíaca e única pelos dons da natureza, bem como a descrição camoniana de outras ilhas, e ainda de Camões Botelho de Oliveira tomou a linguagem e os ritmos. (AMORA, 1966, p. 466, apud MARTINS, 2003, p. 267).

"Ilha paradisíaca e única pelos dons da natureza" configuraria as duas composições poéticas no que vem a ser chamado de *locus amoenus* ("lugar ameno").

Ernst Robert Curtius, em uma das grandes peças de "ciência literária" do pós-segunda-guerra, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, de 1948, dedica ao longo de um inteiro capítulo a um estudo acerca das representações paisagísticas, de Homero a Goethe, passando por Teócrito, Mosco, Virgílio, Ovídio, Estácio, Claudiano, Nono de Panópolis, Tiberiano, pelos poetas recolhidos no século IX por Sedúlio Escoto, citando ainda Chaucer e Spenser, e, claramente, Giambattista Guarini. A lista é muito maior, e pelo acúmulo de exemplos se evidencia a extensão do que é a profusão do *locus amoenus* por toda a tradição quase ininterruptamente milenar nas práticas poéticas orais e letradas (CURTIUS, 2013, pp. 239-59).

---

[178] ROMERO (1943), pp. 48-50; VERÍSSIMO (1954), p. 74; CÂNDIDO (1969), p. 180; RAMOS (1967), pp. 57- 8; COUTINHO (1994), p. 289; BANDEIRA (2011), p. 15. Para mais, cf. TEIXEIRA (2005), pp. 33-4.

[179] Daniel de Assis Furtado, por exemplo, ainda trabalha com tais pressupostos em sua dissertação de mestrado defendida no ano de 2018. Sendo a leitura nativista o viés predominante em seu estudo, Furtado tende sempre a concordar com a sua bibliografia citada. Um dos inúmeros exemplos que podemos pinçar de toda a dissertação está no passo em que reafirma o suposto nativismo da obra de Manuel Botelho de Oliveira na análise do mito de que São Tomé, sincretizado com a divindade tupi de Sumé (ou Zomé, como grafa Manuel da Nóbrega), teria regalado os gentios de Pindorama com a mandioca, referenciado na silva "A' Ilha de Maré" (FURTADO, 2018, p. 85): "[…] a menção à mitologia indígena daria tanto o sabor pitoresco à obra quanto mostraria, no interesse pelo assunto local, um dos aspectos do nativismo literário."

O *locus amoenus*, enquanto lugar-comum, ainda segundo Curtius:

> […] desde a época imperial até o século XVI, constitui motivo principal de toda descrição da Natureza. Como vimos, é uma bela e sombreada nesga da Natureza. Seus elementos essenciais são uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros, umas flores e, quando muito, o sopro de uma brisa. Em Teócrito e Virgílio, essas descrições servem de cenário para a poesia pastoril; mas logo se libertam do contexto, passando a objeto da descrição retórica.
> (id., p. 252).

Não somente até o século XVI, mas pelo menos até a primeira metade do século XVIII (oxalá ainda até o Romantismo), nem apto somente ao cenário pastoril, ao *stilus mediocris*, mas também ao *gravis*, como à épica. Mas, de fato, é "objeto da descrição retórica": em seguida, Curtius referencia justamente os exercícios de retórica de Libânio ao dar o elenco dos elementos da paisagem (id., p. 253).

Ora, vejamos como constam nos tratados de retórica quinhentistas e seiscentistas as definições de descrição de lugar no sentido amplo, quer dizer ameno ou não: "*Locupletatur etiam oratio locorum descriptionibus, quas Graeci Topographias appelant* […] *Quae si verae sint, Topographias, appellari volunt, sin fictae, Topothesias*" ["Completa-se também o arrazoado com descrições de lugares, às quais os gregos chamam de *Topographia* {…} À qual se for verdadeira, de *Topographia* querem chamar; se ficta, *Topothesia*"]. É desta forma que Alfonso de Torres, extraindo de Erasmo[180], define a descrição de lugares (*locorum descriptio*), em duas subespécies: *topographia* e *topothesia*. Já o elenco dos lugares, ou seja, dos objetos desta espécie de *descriptio*, Torres (1569, p. 126a) o retira de Lorich (AFTÔNIO, 1542, p. 189), que o retira por sua vez de Susenbrotus (1541, p. 53a): de cidade, montanha, região, rio, porto, vila, de jardins, de anfiteatro, fonte, gruta, templo, e de bosque[181]. Segundo Erasmo, os exemplos de *topographia* são: a Vila Laurentina, nas cartas de Plínio Jovem; a Vila Sorrentina de Polio e a Tiburtina de Manlio nas silvas de Estácio; a já citada, no Capítulo III, erupção do monte Etna[182], mas também a do Vesúvio por Plínio Jovem; e finaliza com qualquer descrição do Nilo, ou da caverna de Síbilo, do arco-íris e de outras coisas (ERASMO, 1512, pp. 239-40). Da *topothesia* tratar-se-á mais adiante.

O significado de *tópos*, ou *locus*, nesta acepção não traz muitas dúvidas, sendo "lugar"

---

[180]Em Erasmo está (1512, p. 239): "Locupletatur orario locorum quoque descriptionibus, quas Graeci τοπογραφία appellant". Em vulgar, especificamente em castelhano, esta afirmação se encontra nas eruditíssimas anotações de Fernando de Herrera às poesias de Garcilaso de la Vega, publicadas em 1580 (HERRERA, 2001, p. 945): "si es topografia es verdadera descripción de lugar, i si topotesia, fingida."

[181]Cf. SUSENBROTUS (1541), p. 53a; AFTÔNIO (1542), p. 189; TORRES (1569), 126a.

[182] Cf. p. 62, fig. 5.

ou “sítio” em português contemporâneo, dado o elenco dos objetos descritíveis pertencentes à *topographia*. Por outro lado, aproveita-se para notar que, ocasionalmente, o significado de tal pode ser ampliado, como se encontra na obra de Melchior de la Cerda, em seu *Apparatvs Latini Sermonis per Topographiam, Chronographiam, & Prosopographiam, perque locos cummunes, ad Ciceronis normam exactus* (1598). Apesar do título, devido ao qual se esperaria a exemplificação de todas as espécies, o jesuíta demonstra, em toda a obra, constando pouco mais de 500 páginas, apenas a *topographia*. Dividido em sete livros, a *topographia* proposta é a descrição do mundo. O que ocorre é que a descrição não é somente a que poderíamos chamar de “geográfica”, ou “geofísica” (nos termos de uma geografia contemporânea), mas é de tudo o que está presente no mundo, acarretando, assim, na descrição de quase tudo. As *topographiae* apresentadas são desde a descrição do formato do mundo e de cidades, o dos céus, de animais de toda a sorte, e até descrições de elementos não visíveis como o éter, de matérias naturais como o gelo e a água, e daquelas fruto do artifício humano como edifícios, paredes, e muros. O que há em Melchior é que a descrição de cada coisa que está presente no mundo, enquanto parte do todo, é descrição do próprio mundo e, por este ser um lugar, descrição de lugar: *loci descriptio*, ou *topographia*. Apesar do entendimento recém noticiado, não há motivos para o seguirmos, porquanto parece não ser recorrente.

Como já dissemos no Capítulo II, para Alfonso de Torres um dos modos de elogio é o louvor à pátria da qual origina aquele que é elogiado, podendo-se a ele ser empregada, nesse caso, a *topographia*, como aparece em textos em latim, e *tópou ékphrasis*, em grego. Um exemplo que podemos ofercer está no início da declamação *Elogio da Loucura* (*Moriae Encomium*, ou *Stultitiae Laus*) de Desidério Erasmo, impresso pela primeira vez em 1511. No elogio a si própria, a Loucura, após o devido exórdio e, já na narração, logo em seguida da apresentação de sua genealogia, diz de sua pátria:

> Quod si locum quoque natalem requiritis, (quandoquidem id hodie, vel in primis ad nobilitatem interesse putant, quo loco primos edideris vagitus) ego nec in erratica Delo, nec in vndoso mari, nec in σπέασι [*sic*] γλαφυροῖσι sum edita, sed in ipsis insulis fortunatis, vbi ἄσπαρτα καὶ ἀνήροτα omnia proueniunt, nec vsque in agris Asphodelus malua, squilla, lupinumve, aut faba, aut aliuc hoc genus nugarum conspictur, sed passim oculis simul atque naribus adblandiuntur, moly, panace, nepenthes, amaracus, ambrosia, lotus, rosa, viola, hiacynthus [*sic*], Adonidis hortuli […].
> (ERASMO, 1511, p. 5b)

> E se perguntares também qual é o lugar de meu nascimento, já que hoje em dia pensam ser de interesse, como a principal marca de nobreza, o lugar em que tiverem sido dados os primeiros vagidos, dir-vos-ei que não nasci nem na errática Delos, nem no mar repleto de ondas, nem nas grutas azuladas, mas nas próprias Ilhas Afortunada, onde tudo provém espontaneamente e sem cultivo. Nessas ilhas não há

> nem trabalho, nem velhice, nem qualquer enfermidade, nem em seus campos se vê asfódelo, malva, cebola, grão nem fava, nem qualquer outro tipo de coisas corriqueiras. Mas antes em toda parte os olhos e o olfato deliciam-se com o mólio, a panaceia, a nepentes, a manjerona, a ambrósia, a lótus, a rosa, a violeta, o jacinto, como jardinzinhos de Adônis[183].

Em certo passo do primeiro tratado *Perì Epideiktikón*, ao falar dos hinos, Menandro diz que se o deus elogiado é invocado pelos rios, logo ao poeta é permitido descrever as suas águas e suas margens, os gramados adjacentes, os coros que estão no rio, etc. (*P. Epidei. I*, 334, 32 – 335, 5). O verbo usado neste passo é *diagráphō*; no entanto, já no segundo tratado, empregará *ékphrasis* quando discorrer sobre os elogios ao rei (*tà basiléōs enkómia*), nos mesmos termos de Alfonso de Torres um milênio e meio depois, ou seja, que se poderá descrever minuciosamente sua cidade natal ou nação:

> […] περιέργως ἢ πατρίδα ἢ ἔθνος ἐκφράσεις καὶ χωρογραφήσεις τῷ λόγῳ ἀπὸ τῶν ἐπισημοτάτων καὶ θρουλουμένων περὶ τῆς χώρας ἢ τῆς πατρίδος, οἷον ὅτι Ἰταλιώτης, ἐκ ποιᾶς δὲ [χώρας ἢ] πόλεως περιωνύμου, οἷον τῆς Ῥώμης.
> (*P. Epidei. II*, 379. 6-10)
>
> [farás] elaboradas *ekphráseis* da pátria ou da nação, e pelo discurso descrições da região, por meio do que é mais notável e famoso da região o da pátria, como que é italiota, e vem da mais famosa região ou cidade, como de Roma[184].

Tanto Torres na Ibéria quinhentista, como Menandro na Frígia tardia, respeitam o que já antes falara Quintiliano, pois para este dever-se-ia elogiar "*ante hominem patria*" (*Ins. Or.* 3.7.10). O semelhante ocorre com a silva de Manuel Botelho de Oliveira, mesmo que não haja especificamente elogio a homens. Como o pesquisador Sérgio Kalil bem lembra (2010, p. 64), a definição de "pátria" mais se parece ligada a uma concepção "paroquial" (palavras citadas de Sérgio de Holanda) do que nacionalista, já que "pátria" é definida por Bluteau como "a terra de onde alguém he natural". Ora, já que a Ilha de Maré, sendo termo "desta cidade da Bahia", é apodo do Brasil, e Brasil é território português, logo a ilha é parte constituinte do Reino de Portugal. O elogio de uma parte (ilha de Maré) de uma outra parte (Cidade da Bahia) da parte (Brasil), acaba por produzir, segundo Ivan Teixeira (in OLIVEIRA, 2005a, p. 12) "a apologia de todo o Império Português", ou seja, do todo. Logo, aqui não se elogia uma figura ou uma pessoa, mas todo o Império[185].

---

[183]Tradução de Elaine C. Sartotelli (ERASMO, 2013, p. 46).

[184]Trazemos aqui a tradução do passo constante na versão de Natale Conti, *De genere demonstrativo libri duo* (MENANDRO RETOR, 1558, p. 36b): "[…] sedulo uel patriam uel nationem conformabis, per orationemque locum describes, ab insignibus & uulgatis simis de patria uel Regione. Quòd uel Italus, ex que Regione uel urbe celebrio: ut & Roma."

[185]Ainda segundo Kalil, o poeta não estaria simplesmente louvando as belezas do Brasil enquanto nação

Já antes a própria Muhana o dissera, de forma mais sucinta e precisa:

> […] o poema todo há de ser lido como uma comparação epidítica que não visa senão ao elogio da ilha da Bahia, mostrada como *maravilha*, cuja sobrenaturalidade é fruto da bênção divina. Em linhas principais, o poema consiste em uma *descriptio* da ilha de Maré, o que desde o título e na estrofe final se justifica por ser ela termo da cidade da Bahia, resumo ou apodo do Brasil.
> (in OLIVEIRA, 2005b, p. lxxviii)

A silva é elogio a uma ilha verdadeira, que existe e está próximo ao litoral da Cidade de Salvador da Bahia de Todos Santos, podendo ser visitada ou vista com os próprios olhos. Alguns qualificam o poema como "relato realista". Não raro o poema é associado ou comparado aos tratados descritivos, como nos estudos de Eugênio Gomes (2001, p. 126), de Marlene Machado Zica Vianna (2001, pp. 298-391), de Ivan Teixeira (2001, pp. 116-8), e mais extensamente, mas menos profícuo em suas conclusões, Daniel de Assis Furtado.

Há um enorme volume[186] de obras em prosa que possuem em seus títulos os vocábulos "descrição" ou "descritivo" (ou *descriptio*, ou *descripción*, ou *descrizzione*, e assim por diante), ou, se não os possuem, ao menos são inclusas em seus corpos descrições do lugar de que se fala, tanto da sua substância como de seus acidentes, como o mar que eventualmente margeia a terra, em consequência o litoral, os rios, a natureza da terra, as plantas, os animais, e inclusive seus habitantes e seus costumes. No caso da historiografia literária, sobretudo brasileira, costuma-se citar o *Tratado Descriptivo do Brazil* (1587), de Gabriel Soares de Sousa; há ainda os textos de Pero Vaz Caminha, Pero de Magalhães Gandavo, de Fernão Cardim, e até os *Diálogos das Grandezas do Brasil*[187], de Ambrósio Fernandes Brandão, e de obras historiográficas, como *História do Brasil* (1630), de Frei Vicente do Salvador, e *História da América Portugueza* (1730), de Sebastião da Rocha Pita. Tais tratados podem ser também ora denominados por seus autores como *chorographias*[188], ora como *topographias*, na ortografia portuguesa do período.

"Descrição" e o adjetivo "descritivo", aqui, aparentam ser próximos da *periḗgēsis* ou

---

independente de Portugal. Diz (KALIL, 2010, p. 86): "Ao apontar elementos que estão presentes na ilha, ressalta as qualidades do Brasil como parte do todo dispondo a Ilha na hierarquia política territorial do Império Português."

[186]Permite-se dizer tal ao se conferir o número de obras elencadas no *Epitome de la Bibliotheca Oriental y Occidenta, Nautica, y Geographica de Don António de León Pinelo*, publicada em 1737.

[187]Obra do século XVII cuja cópia foi encontrada somente em 1874 em Leiden, por Varnhagen. Para maiores detalhes da história do texto, cf. BRANDÃO (1997), pp. vii-xii.

[188]Termo encontrado em títulos de meados do século XVI, como na *Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho que fez Gaspar Barreiros* (1561), de Gaspar Barreiros, citado como autoridade por Fernando de Herrera (2001, p. 578); até o fim do século XIX, como na *Chorographia do Brazil* (1854), de João Félix Pereira. Da antiguidade a obra mais importante que a nós chegou foi o compêndio geográfico *De Chorographia*, de Pompônio Mela (séc. I d.C.).

do adjetivo *periēgēmatikós*[189] encontrado nas definições de *ékphrasis* nos *progymnásmata*. Derivam do verbo *ágō* ("guiar" ou "conduzir"), ao qual está adicionado o prefixo preposicional *perí* ("a respeito de" quando acompanhado de genitivo, mas também "ao redor de"), portanto quer dizer "o que conduz ao redor". *Periḗgēsis* é praticamente um termo usado em obras de geografia, daí o léxico grego-inglês Liddel & Scott o definir como *geographical description* em sua entrada. Pode ser encontrado nos títulos das obras de Pausânias (*Helládos Periḗgēsis – Descrição da Grécia*) e de Dionísio Periegeta (ou de Alexandria) (*Oikouménēs Periḗgēsis – Descrição do Mundo Habitado*)[190]; além disso, é empregado, como se poderia esperar, por Estrabão em sua *Geografia* (9. 2, 6.), e inclusive antes, em Heródoto (2. 7, 3). Ademais, Élio Aristides emprega este substantivo ao lado do verbo *gráphō,* quase no fim do elogio a Roma, em um de seus discursos, dizendo não ser necessário compor uma descrição da sua terra[191]. Todas essas obras, além de serem autoridades para os autores de tratados descritivos dos quinhentos e seiscentos, têm em comum o fato de serem descrições de lugares, em todos os seus aspectos.

Para exemplificar como o vocábulo *periḗgēsis* era traduzido por *descriptio*, ao menos durante os séculos XVI e XVII, citamos a maneira como Isaac Casaubon traduz dois passos do *Deipnosophistai* em que Ateneu dá o testemunho de dois periegetas (ATENEU, 1598, p. 406; 447): "*Heliodorus Periegetes, id est, titius orbis descriptor, libro primo 'De arce'* […]" ["Heliodoro Periegeta, isto é, descritor de todo o globo, em seu livro 'Sobre a cidade alta']; "*Hecataeus libro secundo suae totius orbis descriptionis, cum Aegyptiis dixisset, eos pane vesci, subiungit* […]" ["Hecateu, no segundo livro da sua descrição de todo o globo, quando declarara os Egípcios se alimentarem com pão, afirma {…}"][192].

Como comentamos no primeiro capítulo[193], o adjetivo *periēgēmatikós* em Ps.-Hermógenes se encontra traduzido por Prisciano como *colligens*, ou seja, "que reúne", e não tem relação direta com o sentido grego do vocábulo. No entanto, apesar de Agricola praticamente ignorá-lo em sua tradução de Aftônio, pode ser encontrado na tradução quinhentista de Teão feita por Joachim Camerarius (1500-1574) como o adjetivo *ambitiosae*

---

[189]O adjetivo, na verdade, deriva do substantivo *periḗgēma*, que, diferentemente da distinção entre *diḗgēsis* e *diḗgēma*, não se entende diverso de *periḗgēsis*.

[190]Apesar de a tradução de Prisciano trazer o título de *De Situ Orbis*, não traduzindo *Periḗgēsis* (e atribuindo o poema a Dionísio de Halicarnasso), nas traduções posteriores, principalmente as do último quarto do século XVI, a obra é traduzida como *Situs Orbis Descriptio* (cf. edição de Henricus Stephanus, em que são reunidas obras de Dionísio Periegeta, Pompônio Mela, Solino, e os comentários de Eustácio de Tessalônica, de 1577).

[191](Aristid., *Or*. 26, 102): "[…] περιήγησιν γῆς γραφεῖν […]".

[192](Ath. *Deipn*. IX. 406 d; X. 447 c,d): "Ἡλιόδωρος, δ' ὁ περιηγητὴς, ἐν Α' περὶ ἀκροπόλεως […] φήσιν […]"; Ἑκαταῖος δ' ἐν δευτέρῳ περιηγήσεως εἰπὼν περὶ Αἰγυπτίων ὡς ἀρτοφάγοι εἰσὶν ἐπιφέρει […].

[193]Cf. p. 24.

(TEÃO, 1541, p. 337). Embora *ambitiosus* seja usado por Quintiliano ao tratar do exibicionismo no *ornatus* (*Inst. Or.*, VIII, 3, 25), neste caso parece muito mais próximo da acepção original do vocábulo, que é "aquilo que circunda", pois deriva do verbo latino *ambio*, "ir ao redor", ou "rodear", sinônimo de *circundo*, como ocorre, por exemplo, em Horácio (*C.* I, 36, 20); tanto é que Francisco Escobar (AFTÔNIO, 1558, p. 87) e Heinsius (AFTÔNIO, 1626, p. 71) traduzem o adjetivo grego pelo particípio *circunscribens*, ou seja, "que escreve ao redor de algo".

Se obras como a de Dionísio Periegeta e de Pausânias fazem parte de um suposto gênero chamado "periegético", e se *periēgēmatikós* é adjetivo da *ékphrasis*, logo o que estes autores expõem são descrições, e mais, descrições de lugares ou *topographiae*.

O que é curioso em Melchior de la Cerda, como já o expusemos, é que o autor parece não diferenciar a *topographia* das outras artes de descrição, como ocorre, por outro lado, em alguns outros autores. Um destes é o Frei Pedro de Poiares, no *Diccionario Lusitanico-latino*, obra na qual diferencia, alternando latim e português, topografia da geografia, da cosmografia, da corografia, e da hidrografia:

> Geographia, est terrae descriptio. Cosmographia, est mundi descriptio. Chorographia, est alicujus regionis particularis descriptio. Hypographia, est aquae descriptio; & esta descripçam se chama Carta de marear, porque a descripçam do Cosmographo, he chamada Mappa mundi. Topographia, est loci descriptio[194].
> (POIARES, 1667, p. 85)

A diferenciação se dá desta forma:

> Differt Cosmographia à Geographia tanquam totum à parte; Geographi enim solius terrae situm describunt, praecipuasque cujus [sic] Regiones fluminibus, & montibus distingunt: Cosmographi autem, totius mundi tam elementaris, quam aetherei cognitionem inquirunt, terraeque situm, non fluuijs, aut montibus, sed caelestibus circulis discriminant.
> (id., ibidem)
>
> A cosmografia se difere da geografia como o todo se difere pela parte; geógrafos descrevem na verdade a situação somente da terra, e distinguem particularmente quais regiões por rios e montes; por outro lado o cosmógrafos descrevem os elementos de todo o mundo, na medida em que indagam o conhecimento do ar e da situação da terra, e não os distinguem por rios ou montes, mas pelo círculo celeste.

E, por fim, lhes dá os exemplos (id. ibidem): "Por onde Pomponio Mela, & Raphael Volterrano sam Geographos; Ptholomeo [sic] he Cosmographo. Chorographos sam, Diodoro

[194]Tradução dos trechos em latim: "Geografia é a descrição da terra. Cosmografia é do mundo. Corografia é de qualquer região particular. Hidrografia é a descrição da água […] Topografia é descrição de lugar."

Siculo, Strabam, & Solino, & Gaspar Barreiros."[195]

Alguma distinção semelhante ocorre em um poema jocoso de Nicola Villani, em apêndice ao *Ragionamento dell'Accademico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani* (1634), dedicado ao também poeta Antonio Bruni:

> Ch'io descriua, tu brami, in foglio angusto
> Il sito, e la natura de' paesi;
> Ou'io di villegiar prendomi hor gusto.
> Di Grafica io non sò, ne di Matesi:
> E se vidi talor qualche Cosmografo;
> Non però l'arco a tale studio intesi.
> Musa; tu che facesti esser Geografo
> Il buon Dionisio; e prima ancor facesti
> Omero, ancor che cicco, esse Topografo
> Io non t'inuoco a queste ciance, a questi
> Versi baioni miei, rozzi, e mafatti.
> […]
> (VILLANI, 1634, p. 56)

> Que eu descreva, tu anseias, em folha estreita o local, e a natureza dos países; onde eu agora me deleito a repousar. De Gráfica eu não sei, nem de Matemática, e se alguma vez vi algum Cosmógrafo, a tal estudo, no entanto, eu não me dediquei. Musa, tu que fizeste do bom Dionísio[196] um Geógrafo, e antes ainda fizeste de Homero, embora cedo, um Topógrafo, eu não te invoco a estas tolices, a estes meus versos tolos, rudes, e malfeitos.

No entanto, não consta tal diferenciação em preceptivas retóricas (ao menos naquelas até o fim do século XVII), e no caso do Frei Pedro de Poiares parece ocorrer apenas para que haja uma diferenciação de competências de cada ofício; já no poema de Villani, os vocábulos são empregados para amplificar o efeito jocoso do discurso. Assumimos, portanto, que o vocábulo "topografia" (ou "*topographia*") é suficiente para nomear todo o tipo de descrição de lugar.

Ora, se *topographia* nas línguas vulgares (ou, como atualmente se grafa em português, castelhano e italiano, topografia) é descrição de lugar, e se equivale à *topographia* latina e à *topographía* grega, e também à *tópou ékphrasis* (por ser também, traduzido para o latim, *loci descriptio*), logo a silva "A' Ilha de Maré*"*, de Manuel Botelho de Oliveira, se constitui, em quase a sua totalidade, em uma *topographia*, pois o que o poeta faz é descrever, e o que ali está descrito, ou seja, a substância exposta, é uma ilha e as suas partes.

---

[195]O matemático e mitógrafo andaluz Juan Pérez de Moya, no seu *Tratado de Cosas de Astronomia y Cosmografia, y Philosophia Natural* (1573, p. 166), diz quase a mesma coisa, com a diferença de que *chorographia* e *topographia* são a mesma coisa, citando a autoridade do cartógrafo Johannes Vernerus (Johann Werner).

[196]Talvez o poeta esteja tratando de Dionísio periegeta; no entanto, em toscano, seu nome consta como Diogini, ou Dionigi, não Dionisio, até mesmo no século XVII.

Temos, a seguir, duas opiniões contrárias a respeito da filiação do poema a tratados descritivos: de um lado há uma recensão de que a silva, de fato, constituiria um tipo de discurso hoje chamado por "relato informativo", ou "literatura informativa" (cf. KOTHE, 1997, pp. 253-75); de outro, de que não constituiria. Pertencente ao primeiro, Wilson Martins (2003, pp. 223-4) considera a silva eco de obras quinhentistas que ele mesmo diz "visarem a publicidade". Sejam obras publicitárias, ou informativas, ou não, o que se encontra no proêmio do *Tratado Descriptivo do Brasil* (1587), de Gabriel Soares de Sousa, por exemplo, é a exposição da finalidade da obra, que é "manifestar a grandeza, fertilidade e outras grandes partes que tem a Bahia de Todos os santos e demais Estados do Brasil"; "Brasil" (relembramos) enquanto estado que pertence "a el-rey nosso senhor". Ao fim do discurso exordial, revela-se que o intuito mor do tratado é para que se chame a atenção do rei, expondo-lhe as grandezas e os valores da terra, e advertindo-o para uma possível invasão de corsários, e para a falta de fortificações necessárias para o impedimento de tal (SOUSA, 1879, pp. 1-3). Logo é um discurso profilático, e há um comprometimento com a verdade, ou seja, tem como finalidade o que para Cícero é o *docere*, o "instruir" (Cic. *De Orat*. 27. 115).

Esta mesma finalidade Flávio Kothe identifica em "A' Ilha de Maré". Entre acertos e preconceitos, usando para explanação um dos versos do poema seguintes ao fim da exposição das frutas, o "Que dão a Portugal muytos ciumes" (OLIVEIRA, 1705, p. 135), o ensaísta diz o seguinte:

> […] "dão" tem o sentido de "acarretam, ocasionam": o verso não foi escrito no sentido manifesto de dizer que Portugal estaria com muitos ciúmes dos frutos e legumes do Brasil, mas que, sentindo a cobiça de outras metrópoles por ter uma colônia tão grande e rica, precisaria agir como um amante a resguardar o que era seu.
> (KOTHE, 1997, p. 289).

Ivan Teixeira dá um argumento exterior ao poema de como para demonstrar como a silva de Manuel Botelho de Oliveira pode ser configurada a tal tipo de discurso:

> A Colônia chegou, por breve momento, a ser cogitada como possível morada de D. Pedro II, rei de Portugal. Assim considerada a questão, o poema seria instrumento de divulgação da excelência do lugar, descrito como apto a receber o Monarca, que encontraria no Brasil o sossego e a fartura que o Velho Mundo lhe negava. Conforme o presente argumento, o poema de Botelho funcionaria como afirmação e divulgação do princípio de que a Colônia possuía condições de receber não só o Monarca, mas qualquer súdito europeu que se interessasse por investir no Novo Mundo.
> (TEIXEIRA, 2012, pp. 111-2).

Seria proveitoso, contudo, reconsiderar a relevância em associar o poema a tais tratados. Ademais, como Muhana afirma:

> […] a descrição da ilha é feita de modo a conter uma narração, em que a clareza das imagens, novamente, destina-se a provocar afetos e deleites, sem se pôr a serviço do *docere*, isto é, de ensinar a qualquer desavisado o que seja a ilha da Maré. (Por esta razão são descabidas as discussões, com base no poema, a respeito da inexistência ou existência de figos e melões e uvas no Recôncavo dos Seiscentos).
> (in OLIVEIRA, 2005, p. lxxx).

Em suma, o poema não é o que se poderia chamar de "relato informativo", mas amplifica por meio de imagens a matéria descrita, muito mais em favor do *delectare* (pois provoca deleite) e do *mouere* (pois provoca afeto) que do *docere*. Não dizemos que está de todo ausente do poema a função do *docere*, mas que não há um comprometimento com a verdade, e sim com a verossimilhança. O discurso verdadeiro nas descrições de lugares é uma das preocupações do historiador, ao menos para Agostino Mascardi. Na sua *Dell'arte Historica* (1637), ao analisar as descrições do Brasil e das três principais ilhas do Japão empreendidas pelo historiador jesuíta Giovanni Pietro Maffeo, em sua *Historia Indica* (1589)[197], Mascardi diz:

> Si che lo scrittore, ch'intende di scriuer l'historia, ò di paesi non conosciuti, ò di tutto l'vniuerso intiero, se non è perito Cosmografo tradirà la sua riputatione con molti errori, presso gli huomini più saputi, e schernirà la credulità de'men periti leggenti, con false descrittioni.
> (MASCARDI, 1637, pp. 89-90).
>
> Se o escritor, aquele que intenciona escrever história seja de países conhecidos ou de todo o inteiro universo, não for Cosmógrafo perito, trairá a sua reputação com muito erros, diante de homens mais entendidos, e insultará a credulidade dos leitores menos peritos com falsas descrições[198].

É de extrema importância o relato verdadeiro para o historiador, sendo o *docere* acima do *mouere*, e mais ainda do *delectare* (cf. CERQUEIRA, 2017, pp. 108-9). Uma descrição em poesia, mesmo que seja topográfica, e não *topothesia*, não pode estar comprometida completamente com o discurso verdadeiro, ao menos não de acordo com os preceitos divulgados pela poética aristotélica, que prevê a diferença entre história e poesia justamente por esta tratar do que poderia ter acontecido, de acordo com a verossimilhança, e aquela do que de fato ocorreu (Arist. *Poet.*, 1451b, 1-5). A interpreta desta maneira Ludovico

[197]Cf. MAFFEO (1589), p. 206b. Para informações sobre este autor, cf. POSSEVINO (1598), pp. 136a-b.

[198]Mascardi ainda já antecipara a importância do conhecimento topográfico e cosmográfico para o historiador, páginas antes (MASCARDI, 1637, p. 66): "Geografia non è argomento d'historia se non per accidente; che cosa sia. Cosmografia, e Topografia più proprie nell'historia; vari errori commessi da' grandi autori per non saperle.". Para uma melhor explanação da *descriptio* no campo da historigrafia, cf. GINZBURG (2007), pp. 17-40.

Castelvetro:

> Adunque poi che historia è narratione secondo la uerita d'attioni humane memoreuoli auenute & la poesia è narratione secondo la verisimilitudine d'attioni humane memoreuoli possibili ad auenire, & apresso l'historia è cosa rappresentata, & la poesia cosa rappresentante […].
> CASTELVETRO (1570), p. 3a.

> Por conseguinte, a história é narração de acordo com a verdade de ações humanas memoráveis, e a poesia é narração segundo a verossimilhança de ações humanas memoráveis possíveis de ocorrerem, e além disso a história é coisa representada e a poesia coisa representante […].

Ora, no entendimento de Castelvetro, umas das maiores autoridades a respeito da poética aristotélica, principalmente durante o século XVII[199], a diferença primordial entre as duas artes é apenas que uma se compromete com a verdade, e a outra com a verossimilhança. A silva, por ser poesia, não pode ser recebida enquanto relato verdadeiro das maravilhas do Brasil, pois não é história. Mesmo assim, a descrição da Ilha de Maré não pode ser considerada *topothesia*, porque "A' Ilha de Maré" não é *ficta*.

Retomando Erasmo e Torres e tantos outros, *topographia* é descrição verdadeira de lugar e a outra *ficta*, fingida. Apesar dos adjetivos concordarem em gênero com *descriptio* e não com *locus*, pois são *verae* e *fictae*, e não *veri* nem *ficti*, os exemplos dados por quase todos os preceptistas são de descrições de lugares maravilhosos, como a da morada do Sono, nas *Metamorfoses* de Ovídio (*Met.*, XI, vv. 592-649), ou dos ínferos, em Virgílio (*Aen.*, VI, vv. 264-316). Susenbrotus (1541, p. 53a) dá os mesmos exemplos. Já Lorich e Torres não dão nenhum exemplo, embora o primeiro faça referência ao passo do *De Copia* (AFTÔNIO, 1542, p. 189a). No entanto, enquanto Erasmo classifica de *topographia* a descrição já mencionada que há no Canto I da *Eneida* entre os versos 159 e 169, já que havia uma Cartago real e não inventada, nos comentários ao mesmo passo feitos por Sérvio Honorato há (1881, pp. 65-6): "*EST IN SECESSV topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus*." ["ESTÁ EM ENSEADA é *topothesia*, isto é, lugar ficto segundo a licença poética"]; e justifica (id., ibidem): "*ne autem videatur penitus a veritate discedere, Hispaniensis Carthaginis portum descripsit. ceterum hunc locum in Africa nusquam esse constat, nec incongrue propter nominis similitudinem posuit. nam topographia est rei verae descriptio*." ["Para que não parecesse se afastar totalmente da verdade, descreveu o porto da Cartago hispânica. Além disso, em momento algum consta que esse lugar esteja na África e para que não fosse

[199]Tommaso Stigliani em seu *Dello Occhiale*, por exemplo, faz de Castelvetro autoridade para identificar desvios de norma de sentença presentes em *L'Adone* de Marino, principalmente a falta de verdade (STIGLIANI, 1627, pp. 96-8).

inconsistente, usou a semelhança do nome. Pois *topographia* é descrição de coisa verdadeira"]. Além do fato de que em Sérvio o adjetivo *fictum* concorda com o *locus*, não permitindo equívocos, a *topothesia* não se define somente pelo local ser ficto, isto é, fingido, mas sim por ser oposto à *topographia* no que tange o retratar não somente de substâncias existentes, mas também na situação em que de fato se encontram no mundo, pois a Cartago descrita por Virgílio, de acordo com seus acidentes e partes, na verdade é identificada como aquela que se situa em Hispânia, em contradição com o que o próprio poeta informa, sendo Cartago a cidade púnica[200]. Lendo Sérvio entre os século XV e XVI, Despauterius diz (1558, p. 39): "*Topothesia, est loci ficta descriptio: vt Est in secessu longo locus insula portum Efficit. &c. Nam hic portus nusquam est in Aphrica, authore Seruio*" ["*Topothesia* é descrição ficta de lugar": como 'Está em enseada longa um lugar que forma uma ilha'. Pois em nenhum momento o porto está na África, segundo o autor Sérvio"]. Por outro lado, por *fictus* Sérvio entender "falso", que em latim teria a forma de *falsus*; "ficto", no sentido de "fingido", designa algo produzido ou moldado mentalmente. Desta feita, o gramático não parece colocar contrapostos *topothesia* e *topographia*, já que esta é descrição de *locus verus* e aquela de *fictus*, não *falsus*, caso fossem opostos[201].

De qualquer modo, nos termos que serão trabalhados adiante, sob a luz dos preceitos do discurso epidítico de Menandro, Virgílio, existindo duas Cartagos, uma africana e outra europeia, apresenta a situação daquela e a natureza desta. Por isso o poema de Manuel Botelho não se enquadraria no que Sérvio Honorato chama da *topothesia*, já que a Ilha de Maré descrita pelo poeta é de fato aquela situada na Baía de Todos os Santos, cuja substância é descrita e identificável, mesmo que, por ser poesia e não história, o poeta amplifique as suas propriedades para o bem do discurso epidítico. Retomando Muhana, aqui não importa se havia figos, melões ou uvas na Bahia seiscentista, pois não é um discurso historiográfico, mas sim encomiástico, e, contudo, isto não faz com que o poema, nos termos que estamos trabalhando, deixe de ser uma descrição pertencente à espécie da *topographia*. Logo, quando se diz que pela arte poética o poema deve possuir verossimilhança e não verdade (como o

[200]Apesar de Sérvio identificar na Cartago ibérica o modelo para a descrição da Cartago de Virgílio, considerando muito provavelmente a descrição da chamada Cartago Ibérica ou, em latim, *Carthago Nova* (em grego não há distinção por adjetivo, aparecendo somente como *Karkhēdṓn*), presente no livro X das *Histórias* de Políbio, por outro lado, em Tito Lívio, contemporâneo do poeta, produz uma descrição da africana com alguma semelhança com a presente na *Eneida* (T. Liv., XXVI, 42, 8): "Huius in ostio sinus parua insula obiecta ab alto portum ab omnibus uentis praeterquam Africo tutum facit. Ab intimo sinu paeneinsula excurrit, tumulus is ipse in quo condita urbs est, ab orto solis et a meridie cincta mari: ab occasu stagnum claudit paulum etiam ad septentrionem fusum, incertae altitudinis utcumque exaestuat aut deficit mare. Continenti urbem iugum ducentos fere et quinquaginta passus patens coniungit."

[201]Agradecemos ao Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos, que nos ajudou a esclarecer esta questão.

deve fazer a história), não é nos mesmos entendimentos em que, pela arte retórica, se diz que a *topographia* é descrição de lugares verdadeiros e *topothesia* de lugares fingidos.

Em suma, em que mesura a silva "A' Ilha de Maré", ou melhor, a descrição empregada por Manuel Botelho de Oliveira corresponderia às descrições por Gabriel Soares de Sousa e Frei Vicente de Salvador? Parece-nos que, ao menos nesse caso, há de se distinguir dois eixos, um retórico e um poético, que aqui se comportam paralelamente, mas que poderiam se cruzar eventualmente. Pelo segundo eixo, a silva, por ser feitura poética, nos termos aristotélicos não corresponderia aos tratados descritivos ou às descrições topográficas dos historiadores, já que, relembrando o lembrado, a poesia deve lançar mão da verossimilhança. Explica-se: as laranjas que crescem na ilha não precisam de fato ser melhores que as de Portugal, ou o ananás ser melhor que o pêssego, mas o poeta deve compor sua obra de modo a persuadir destas coisas o letrado que o lê ou o ouvinte que o escuta, convenção não mais vigente no século XIX, dadas as implicâncias de José Maria da Costa e Silva em seu *Ensaio Biographico-Critico*. Por outro lado, se tomarmos como autoridade a advertência que Bernardino Daniello (1536, p. 41) faz em sua *Poetica*, como já vimos no Capítulo IV (cf. p. 95), a silva de Manuel Botelho de Oliveira seria história, e não poesia, se não tivesse também mesclado à descrição verdadeira coisas falsas (entendendo-as como fingidas, *fitte*)[202], que neste caso os primeiros versos já cumpririam tal finalidade, nos quais se explica etiologicamente o nome da ilha, tomando de empréstimo matéria mitológica, imitando, deste modo, ações, que é um dos sustentáculos principais da diferença entre o que é poesia e o que não é, de acordo com orientação aristotélica[203].

No eixo retórico, por outro lado, todo e qualquer texto de qualquer gênero de prática letrada que faça uso de (ou que seja em toda a sua constituição e integralidade) descrição de lugares verdadeiros, os quais existem e podem ser visitados, há de ser ou de empregar a mesma espécie de descrição: a *topographia*, ou *loci descriptio*. E são nestes termos que o poema "A' Ilha de Maré" ser uma *descriptio vera*, e não *ficta*. Pois, apesar de Erasmo usar os adjetivos para qualificar a *descriptio*, cremos que a qualificação, em verdade, incida no *locus*. Além disso, como se verá em breve, para esta espécie a *inuentio* disponível para uso vem a ser, muitas vezes, a mesma para ambos os gêneros.

---

[202]Bernardino põe as coisas falsas (*false cose*) em contiguidade às fingidas (*cose fitte*).

[203]De certo modo, José Maria da Costa e Silva já identificara este indício (embora não especificamente na silva "A' Ilha de Maré") no prólogo ao seu poema descritivo *O Passeio*, no qual diz (1816, p. xvii): "Alguns Poetas Didaticos, e Descriptivos, com especialidade Jesuitas, perjudicaram sua fama prescindindo em seus Poemas; aliás excellentes, dos episódios e do maravilhosos"

Quase sempre é de grande proveito identificar, antes de qualquer outro elemento, a espécie métrica a que um poema se insere. No texto de Muhana (2011, p. 147) há uma sugestão, bem sutil, aproximando "a selva" de frutas e legumes que a ilha tem a oferecer, com a espécie do poema "silva". De fato, o português "selva" deriva do vocábulo latino "*silua*". Mas além de identificar o gênero (que, neste caso, se define pelo metro), deve-se, sobretudo quando se trata de letras anteriores às vanguardas dos finais do século XIX, identificar os seus modelos de imitação.

De composições poéticas reunidas sob a alcunha de "silvas" a antiguidade nos legou ao menos uma grande obra: as *Siluae* de Estácio, divididas em cinco livros, somando 32 poemas de assuntos e metros variados mas quase todos encomiásticos. Constam ali, inclusive, muitas *descriptiones*, dentre as quais duas *topographiae*, como os poemas sobre as *uillae* de Manílio Vopisco, no Livro I, e sobre a de Pólio Félix, no Livro II. Os poemas todos fazendo parte do gênero lírico, a *Silua* do título não designa um gênero nem um metro a que se inserem os poemas, mas se refere à natureza variada que fundamenta a sua reunião. Outro célebre exemplo, produzido já no *quattrocento* fiorentino, são as *Silvae* de Poliziano, obra didática também constituída de poemas de variados metros, imitando claramente as silvas de Estácio, embora de temática e finalidade diversas. Há fortes indícios de que o gênero derive daquilo que Quintiliano chama, em grego, de *hýlē* (*Ins. Or.*, X, 3. 17), isto é, "material rude", aplicado para adjetivar discursos compostos às pressas[204], e há quem sustente a tese de que a composição de Manuel Botelho de Oliveira seguiria tal preceito, como é o caso de Wilson Martins (2000, p. 266). Bluteau dá a seguinte definição:

> Silva. (Termo da Poesia vulgar). Cõsta de varios ramos, como a canção, & se usa o mesmo nella de versos pequenos, & grandes; só differe em que nesta se metem muyto poucas vezes os consoãtes interpolados, porque se usaõ mais seguidos, como os dous ultimos versos de oytava.
> (BLUTEAU, 1720, *S Letra Elementar Portugueza, & Scientifica*, p. 646).

e nos traz como exemplo o poema do Doutor Simão Cardoso Pereira, em que se expõe, no início de uma silva, a sua própria definição, explicitando o improviso como faculdade da composição neste gênero:

[204]Isto está remetido também em Bluteau: "Parece, que se póde appropriar neste lugar esta palavra, pois dela usa Quintiliano, para significar hũa Prosa, ou Poesia, feyta de repente." Falta-nos, contudo, como fonte bibliográfica, um comentário às *Siluae* de Estácio feito pelo poeta toscano, que se encontra em edição moderna porém inacessível a nós. Acreditamos que ali encontraríamos parte da resposta (cf. VAN DAM, 2008, pp. 46-7).

> Silva há de ser o verso, silva escrevo,
> Porque eu jà naõ me atrevo
> A ser sempre sejudo.
> Silve-se cada qual, silve-se tudo,
> Que eu quero ser (ainda que me rio)
> O primeyro Poeta de assobio.
> Pequemos no assumpto,
> E vamos pouco a pouco,
> Que tres dia me fez o assumpto louco,
> Mas naõ fez grande effeyto,
> Porque me fez, como eu estava feyto.
> (id. ibidem).

Um exemplo muito célebre do início do século XVII são as *Soledades* de Luís de Gôngora. Citando o filólogo alemão do início do século XX Karl Vossler, Eugênio Gomes, associando o Manuel Botelho de Oliveira ao poeta andaluz, diz sobre as silvas o seguinte:

> Góngora, Lope de Vega e outros eram exemplos a recomendar ou seguir em tais circunstâncias, quanto à utilização da silva. Aludindo às formas artísticas em que se compraziam na Espanha os autores de tendência italianizante, mostrou Karl Vossler[205] que o madrigal, com a sua mescla de [h]endecassílabos e heptassílabos de rima livre, preparou o caminho à silva, metro preferido pela poesia da soledade do século XVII, que alcança nas Soledades de Góngora celebridade universal.
> (GOMES, 2001, p. 144).

Seja herdeiro da *hýlē* ou do madrigal, o que temos é que o provável modelo de composição para Botelho de Oliveira esteja, de fato, nas *Soledades* gongorinas. Sérgio Kalil também estabelece tal relação (KALIL, 2010, p. 93). É certo que o estilo de ambos destoe muito, ao menos à primeira vista, já que se diferenciam consideravelmente no que diz respeito à disposição, às coisas descritas e, principalmente, à *elocutio*; enquanto o poema do andaluz é quase todo composto por perífrase, sendo esta uma das principais figuras operadas, rendendo ao discurso enorme copiosidade[206], no do baiano se sobressaem os epítetos e as metáforas claras. No entanto, além de compartilharem da mesma mesma espécie, precedido de uma leitura um pouco mais atenta das árduas *Soledades*, encontram-se de fato algumas semelhanças, principalmente no versos 190-2 da S*oledad* segunda (GÓNGORA Y ARGOTE, 1633, p. 170 I): "*Yaze en el mar, sino continuada* / *Isla mal de la tierra diuidida,* / *Cuya forma, tortuga es pereçosa*" ["Jaz no mar, senão continuada / Ilha mal pela terra dividida, / Cuja forma, tartaruga é preguiçosa"]. Ora, não é preciso conhecer o poema de Manuel Botelho de cor para que se identifique uma grande semelhança entre o verso 190 de Gôngora e o primeiro da silva "A' Ilha de Maré". Não só o primeiro verso, mas o primeiríssimo

[205]O texto de Vossler a que Gomes se refere é o *La poesía de la soledad en España*.
[206]Para uma análise de abordagem estilística das perífrases nas *Soledades*, cf. ALONSO (1978), pp. 318-38.

vocábulo do verso que principia o poema é o verbo "jazer" conjugado na terceira pessoa do singular: "Iaz em obliqua fòrma, & prolongada", ecoando inclusive a rima consoante. Diminuindo ainda mais a escala, não é somente a palavra inicial, em Botelho, mas a primeira sílaba é constituída em sua completude pelo verbo "jazer", fato que a morfologia da língua castelhana não permite.

Ora, a imediata acepção que vem à mente de um leitor contemporâneo quando ouve tal verbo é a que lhe dão os epitáfios, ainda mais se lhe viesse junto um advérbio dêitico: "aqui jaz". De fato, é isto que, no século XVII, o vocábulo já significava, como aparece no verbete correspondente do vocabulário de Rafael Bluteau. Ocorre como fórmula imperiosa, sempre no primeiro verso, de poemas lapidários, como em tantos de Francisco de Quevedo. Mas não somente. Veja-se, por exemplo, o verbete para o verbo italiano *giacere* no vocabulário dos *Accademici della Crusca* (1691, 3ª edição): "*GIACERE: dicesi de' Paesi, per significar la lor positura. Latin. iacere, situm esse. Gr.* κεῖσθαι" ["JAZER: dize-se dos Países, para significar a sua posição. Latim *iacere, situm esse*. Gr. *keîsthai*"]. O vocabulário ainda dá dois exemplos, um proveniente do discurso historiográfico de Giambullari (*Stor. Europ*. 1.4): "*Tra Settentrione, e Levante giace la freddissima regione Iura, terminata dall'Oceano di Tramontana*"; o outro, de Ludovico Ariosto, em célebre imitação da *topothesia* ovidiana, tão imitada por outros mais (*Orl. Fur*. XIV, v. 92): "*Giace in Arabia una valletta amena, Lontana da Cittadi, e da Villaggi*". Em Bluteau também ocorre o mesmo, logo após a definição lapidária:

> Jazer, em termos Geographicos, val tãto como estar situado, & diz-se ou pella humildade do seu sitio, ou pella altura do grao, clima, & astro, debaixo do qual estaõ. *Jacere.* Jaz esta terra entre o Apennino, & os Alpes. *Hic locus jacet inter Apenninum, & Alpes. Brut.ad Cicer*. Terras, que jazem ao Occidente. *Jacentes terrae ad Hesperum. Plm*. O payz, que jaz entre dous braços do mar de Lybia. *Regio, quae duas Syrtes interjacet. Plin. Hist*. Que o sol queimava tanto as terras, que iaziaõ debaixo do seu curso. Barros, 1. Decada, fol, 6. col. I. Iaz o Ferrol coroado de outeiros eminẽtissimos. Epanaphor. de D. Franc. Man. 221.
> (BLUTEAU, 1713, *I Letra Elementar Portugueza, & Scientifica*, p. 18)

Como se pode ver, pelos exemplos dados, é um vocábulo presente tanto em descrições em prosa como em poemas. Podemos citar outro exemplo, como ocorre em obra histórica na descrição das três principais ilhas do Japão, do já mencionado Maffeo, citado por Mascardi, na forma latina *iacere* (MASCARDI, 1637, p. 90): "*Iacet ab Aequatore in Arctum à trigesimo gradu*" ["jaz no Ártico, distante do Equador por trinta graus"]. Ainda em latim, mas em exemplo antigo e poético, ocorre na descrição da Sicília presente nas *Punica* de Sílio Itálico

(XIX, v. 11): *Ausoniae pars magna iacet Trinacria tellus*". O verbo e todos os seus derivados prefixados também ocorrem em abundância ao longo dos três livros que compõem o *De Chorographia* de Pompônio Mela. Em vulgar, é empregado por Petrarca no *Trionfo d'Amore* para descrever a ilha de Chipre (v. 100). Em português quinhentista o encontramos em Camões, n'*Os Lusíadas*, na estrofe VI do III canto:

> Entre a Zona q̃ o Cancro senhorea,
> Meta Septentrional do Sol Luzente,
> E aquella, que por fria se arrecea
> Tanto, como a do meyo por ardente,
> Iaz a soberba Europa, a quem rodea
> Pela parte do Arcturo, & do Occidẽte:
> Com suas falsas ondas o Occeano,
> E pela Austral o mar Mediterrano.
> (CAMÕES, 1626, p. 29b).

Veja-se que em todos os casos, como nas *Soledades* de Gôngora, em *L'Adone* de Marino, e nas corografias e historiografias, incluindo a descrição da Europa feita por Camões, situando o continente rodeado por água, o verbo ocorre em descrições de ilhas, independente se está em prosa ou verso. Pode-se dizer, inclusive, que se torna lugar-comum de descrições de lugares. É claro que isto não quer dizer que este verbo seja empregado exclusivamente em descrições insulares[207], até porque no próprio Maffeo há mais de 40 ocorrências do verbo, em diferentes conjugações, modos, e derivações, nem sempre quando descreve ilhas; pois o emprego do verbo também ocorre em um soneto de Girolamo Preti, o de título "*Un pastore invita sua ninfa alla montagna*", no qual, mostrando à sua ninfa tal montanha, ao longe, diz, no 5ª verso (PRETI, 1625, p. 80): "*Giace un giardetto in quel confine*".

De qualquer modo, a descrição na qual mais ecoa o "Iaz em obliqua forma e prolongada" de Botelho é de Marino, que, descrevendo os Alpes no *Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuello, dvca di Savoia*, no primeiro verso da *stanza* 13, verseja (MARINO, 1614b, p.3): "*Giace angolare il gran corpo, e quasi*". De Marino também é o verso "*Giace in mezo d'un fiume, il qual sì roco*", que inicia a estrofe 87 do Canto X de *L'Adone* (1626), a partir do qual se descreve a *Isola dei Sogni*, mais uma vez uma ilha. As semelhanças entre a silva e este trecho específico não se esgotam aí, vale dizer, já que na estrofe seguinte a relação

[207]Há de se incluir um comentário a título de curiosidade apenas, já que o exemplo é setecentista, portanto posterior ao nosso escopo: Juan Bautista Aguirre (1725-1786), poeta que tem sua origem em Guayaquil (no atual Equador), certamente conhecedor deste lugar-comum, em sua *Descripción del Mar de Venus*, inverte o uso do verbo, e ao invés de empregá-lo em descrição de ilha, que é rodeada por mar, diz que o mar é que jaz, já que é rodeado por continente (apud AGUIRRE & BASTIDAS, 1960, p. 479): "[…] *el Mar de Venus yace, que encendido, / encrespado los rizos de su frente, / ondas eleva que formó Cupido / de adusto aljófar, de cristal ardiente.*"

entre a Ilha dos Sonhos e o rio que a circunda (o Lete) é eco do acasalamento entre Netuno e a Ilha de Maré: "*L'isola d'ogni parte abbraccia e chiude / come scorger ben puoi, l'onda letale*" em Marino, e "Lhe dà muytos abraços por amante / E botandolhe os braços dentro della / a pretende gozar, por ser muy bella", de Manuel Botelho de Oliveira. Pode-se considerar, em resumo, que os modelos poéticos mais sólidos para o primeiro verso que introduz o poema "A' Ilha de Maré" são Marino e Gôngora.

Ora, não bastando somente encontrar os modelos flagrantes de imitação para Manuel Botelho de Oliveira, e retornando ao idioma italiano, é importante notar que o substantivo *positura* usado para definir o verbo *giacere* no *Vocabolario della Crusca*, como visto acima, vem a ser o equivalente do grego *stásis* (do qual deriva "estado", em português). Além disso, *positura* é sinônimo do vocábulo italiano *sito* ("sítio", "lugar"), logo o grego *tópos*. Há um outro vocábulo grego que pode ser traduzido para o italiano *positura*, que é *thésis*. Ora, tal vocábulo ocorre em Menandro em duas ocasiões no primeiro tratado. A primeira que citaremos está no segundo capítulo do livro II (*P. Epidei. I*, 346, 26-30), em que o autor preceitua como deve-se elogiar cidades, havendo dois modos: ou são elogiadas em relação à região em si (*perì khōras*), ou em relação às pessoas (*tôn perì anthrōpous*) que às cidades se associam. Se for em relação à região, então haverá de ser pela sua situação, ou posição (*thésis*)[208]. Já no segundo tratado, a *thésis* vem acompanhada de outro vocábulo, a *phýsis*, em que os preceitos do elogio de um lugar vêm muito mais detalhadamente (*P. Epidei. I*, 344. 15-6): "Ἔπαινος μὲν χώρας, ὡς ἀνωτάτω διελέσθαι, διττός, ἢ κατὰ φύσιν ἢ κατὰ θέσιν" ["Elogio de lugar, determinando de modo mais geral, é duplo: ou por natureza, ou por situação][209]. *Situs* é como Natale Conti[210] traduz para o latim *thésis*; já *phýsis* não poderia ser outro que

[208]Na tradução latina de Natale Conti está nestes termos (MENANDRO RETOR, 1558, p. 16a): "Quomodo laudandae urbes. Laudes illae quae ad regionem pertinent, tum ex capitibus ijs, quiae de regione dicta sunt, tum etiam de hominibus, excerpuntur: atque ex capite regione situs capiendus est.".

[209]Em termos semelhantes, mas tratando de outro gênero que não o demonstrativo, Quintiliano, na ocasião em que preceita sobre a *probatio*, diz que há os *argumenta ex loco*, ou "argumentos a partir do local" (Quint. *Inst. Or.*, 5.10.37): "Spectatur enim ad fidem prabationis, montanus an planus, maritimus an mediterraneus, consitus an incultus, frequens an desertus, propinquus an remotus, opportunus consiliis an adversus".

[210]Preocupou-nos encontrar outras edições de Menandro que não somente a de 1508, por Aldo Manuzio, em grego. No catálogo organizado por Lawrence D. Green e James J. Murphy constam duas: a que trouxemos (*De genere demonstrativo libri duo*. Venetia: Pietro Bosello, 1558) e uma traduzida para o italiano, por Andrea Londano (*L'aureo methodo del famosissimo Menandro Retore. Qual insegna far orationi a principi et imperatori sopra loro creationi*. 1553?). A primeira traz a tradução latina de Natale Conti, que foi mais notado por ser autor das *Mythologiae*, obra de mitografia. Logo, poderíamos contrastar esta tradução latina com a edição italiana. Infelizmente, não encontramos para consulta a tradução de Andrea Londano (cujos dados também não conseguimos encontrar), figurando, já no século XVIII, em catálogos de obras raras, como na obra, compilada por Nicola Francesco Haym, *Biblioteca Italiana, o sia notizia de' libri rari italiani. Tomo II*. Milano: Giuseppe Galeazzi, 1773, p. 483. Ainda descobrimos que alguns poucos passos de Menandro foram traduzidos por Girolamo Garimberto, na coletânea de ditos morais *Concetti Divinissimi* (1551), mas nenhuma deles nos serviu. De todo o modo, tivemos de nos contentar com a edição usada, a de Natale Conti, tendo em mente que os preceitos de Menandro possam estar pulverizados em outras obras, já

não *natura*[211]. O que quer dizer "elogiar pela situação e pela natureza" é o que vem exposto a seguir. Pela primeira:

> θέσιν τοίνυν χώρας δοκιμάζομέν τε καὶ κρίνομεν ὅπως κεῖται πρὸς γῆν ἢ <πρὸς> θάλατταν ἢ πρὸς οὐρανόν· πρὸς μὲν γῆν, εἰ μεσόγειος εἴη καὶ πλέον ἢ ἔλαττον θαλάττης ἀπέχουσα, ἢ ἐπιθαλαττίδιος καὶ ἐπ' αἰγιαλοῖς· πρὸς δὲ θάλατταν, εἰ νῆσος ἢ νήσῳ ἐοικυῖα· πρὸς δὲ οὐρανόν, εἰ ἐν δυσμαῖς, ἢ ἐν ἀνατολαῖς, ἢ ἐν μεσημβρίᾳ, ἢ ἐν ἄρκτῳ, ἢ ἐν τῷ μέσῳ τούτων[212].
> (id., 344.19-25).
>
> Admitimos e julgamos a posição de uma região na medida em que jaz na terra, mar, ou céu. Na terra, se está no interior, mais ou menos distante do mar, ou se está a beira-mar e na costa. No mar, se é uma ilha ou em uma península; com o céu, se está a oeste, ou a leste, ao sul, ou ao norte, ou no centro.

E pela segunda:

> τὴν δὲ φύσιν τῆς χώρας δοκιμάζομεν ἁπάσης ἐκ τῶν ἓξ τόπων τούτων, ἢ γὰρ ὀρεινή τίς ἐστιν ἢ πεδινή, ἢ ξηρὰ καὶ ἄνυδρος ἢ λιπαρὰ καὶ εὔυδρος, καὶ ἢ εὔφορος καὶ πολυφόρος ἢ ἄφορος καὶ δύσφορος[213].
> (id., 344.35-345.3).
>
> A natureza da região a admitimos em absoluto por seis tópicos: ou se o lugar é montanhoso ou se é plano; ou se é árido e sem água ou úmido, ou se é rica e bem abastecido de água; fértil e abundante, ou estéril e pouco fértil.

Por ser ilha, de Maré só pode ter como situação (*thésis*) o mar que a circunda; sendo ilha, a forma de sua natureza (*phýsis*), oblíqua e prolongada, determina também a forma de sua situação, formando uma imagem erótica. Retomando a exposição feita no nosso Capítulo II, o enunciado que determina a sua situação expressa não somente a substância, mas simultaneamente a sua propriedade, pelas categorias de sítio no verbo "jaz", e de qualidade no complemento "oblíqua forma"; já a natureza vem a ser a quase completude do poema, que se constrói a partir da exposição de suas partes (isto é, os seus relevos e os seus produtos), a partir de categorias variadas, mas quase sempre pela qualidade.

Conectando a matéria até agora explorada com a sequência do poema, "*Yaze*" é

---

que foram lidos em grego por aqueles que a esta língua tinham acesso. De todo modo, Victoria Pineda, em um interessante artigo, tenta determinar uma semelhança entre o que está preceituado nos tratado de Menandro, e as *Relaciones geográficas de Indias*, questionários confeccionados sob demanda de Felipe II para que se estabelecesse um amplo sistema informativo das colonias espanholas. Cf. PINEDA (2000).

[211](MENANDRO RETOR, 1558, p. 14b): "Regionis laus, ut supremam diuisionem summamus [sic], duplex est, uel secundum naturam, uel situm."

[212](id. ibidem): "Probabimus igitur regionis locum ac iudicabimus quomodo sita est ad terram, uel mare, uel coelum. ad terram igitur si sit mediterranea, uel plus minusue absit à mari, uel si sit maritima, uel apud littora, uel apud mare, uel insula, uel insulae similis. Ad coelum autem uel in occasu, uel in oriente, uel in locis ad meridiem, uel ad ursam, uel inter haec."

[213](id., p. 15a): "Regionis naturam probamus uniuersam ex his sex locis, uel enim montuosa est, uel planities; uel sicca & arida; uel pinguis & aquosa; & uel sterilis, aut fertilis; uel facile producit, aut difficulter." .

também como Lope de Vega apresenta um jardim, no verso 25 da composição "*Descripción del Abadía, Jardín del Duque de Alva*", presente nas suas *Rimas* de 1605, exatamente 100 anos antes da publicação da *Musica do Parnasso*. Um pouco mais adiante, entre os versos 41 e 48, qualificando o *locus amoenus* louvado, verseja:

> Es pequeño el Jardín, de aquella forma,
> Que al hombre llaman el pequeño mũdo,
> En quien se cifra su grandeza, y froma
> De aquel mundo mayor, otro segundo;
> De suerte, que el Artifice conforma
> Con mas valor, y ingenio mas profundo
> Al grande Paraiso este pequeño,
> Muestra del Cielo, y del valor de dueño.
> (VEGA, 1605, p. 61)
>
> É pequeno o jardim, que o homem chama de pequeno mundo, em quem se mede sua grandeza e forma daquele mundo maior, outro segundo; de sorte que o Artífice formula com mais valor e engenho mais profundo que o grande Paraíso este pequeno, amostra de Céu e do valor de dono.

Agora compare-se este trecho com esse de Manuel Botelho de Oliveira:

> Erguem-se nella outeyros
> Com soberbas de montes altaneyros,
> Que os valles por humildes despresando,
> As presumpções do Mundo estão mostrando,
> E querendo ser principes subidos,
> Ficaõ os valles a seus pès rendidos.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 128)

De um lado, Lope de Vega nomeia seu jardim descrito como "pequeno mundo"; por outro, Botelho, mais econômico, contrapõe "montes altaneiros" com os "outeiros" da ilha. A metáfora, no entanto, é a mesma. Em ambas as composições, a pequenez das coisas descritas projeta a grandeza do mundo ou, no caso do poema castelhano, do Paraíso[214]. O conceito de Mundo Pequeno (ou Microcosmo), de origem veterotestamentária, designa mormente o "homem", sendo ele a compilação do universo[215]; mas pensando-se em uma *inuentio*

[214]A imagem do jardim como pequeno Paraíso, inclusive, é recorrente em descrições no século XVII. Exemplo mais proveitoso são as composições de Pedro Soto de Rojas presentes no *Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.

[215]Designando "homem" é como ocorre, para darmos poucos exemplos, na *Filosofia de la Naturaleza* de Oliva Sabuco (1622, p. 102b) e no *Thesouro de Prudentes* do matemático português Gaspar de Sequeira (1626, p. 121b). Do holandês Laurens van Haecht Goidtsenhoven, o primeiro emblema em seu ΜΙΚΡΟΚΟΣΜΟΣ*: Parvus Mundus* é o do Homem, cujo epigrama começa pela indagação (GOIDTSENHOVEN, 1610, p. 1b): "*Accipe cur* μικροκόσμος *homo dicatur*?" Em lírica sacra ocorre em um poema atribuído a Camões chamado "Da creação, & composiçaõ do Homem" (CAMÕES, 1669, p. 76): "Como despois de dar numero certo, / E ordem ao mundo espherico formado, / Formou logo com seu saber profundo, / Do alto artificio outro pequeno mundo", e no poema *A la Creación del Mundo*, de Lope de Vega: "Hizo otro mundo pequeño, / Y à

dialectica, está exposta em Emanuele Tesauro, que propondo aos seus leitores maneiras de exercitarem a fabricação de novas metáforas a partir da categoria aristotélica da proporção, e usando como exemplo a descrição de Roma, diz que dentre a espécie da qualidade pode-se usar o *piccol mondo* (TESAURO, 1670, p. 340)[216].

Como se viu, há que as *Soledades* e *L'Adone* são flagrantes modelos para o poeta da América Portuguesa, sobretudo na definição no uso do espécie métrica e no modelo imitativo para os primeiros versos da silva, e Lope de Vega na composição de metáfora de proporção por qualidade. Contudo, no que toca ao modelo do elenco e descrição das frutas, tentaremos encontrar outros mais que o possam. Quanto ao elenco dos frutos do mar, de qualquer modo, não se tem muitas dúvidas: é também imitação de Lope de Veja, já que no elenco de pescados dos quais Silvio faz um inventário, lamentando sua amada, no verso 91 do Canto III de *La Filomena* (VEGA, 1621, p. 21a), dentre o quaal estão caracóis, arraias, robalos, mariscos, corais, e toda sorte da fauna marinha, encontramos os mesmos "retrógrados c'ranguejos" (OLIVEIRA, 1705, p. 128) que, em Botelho de Oliveira, irritaram tanto José Maria da Costa e Silva[217].

Logo, há ainda o estabelecimento de outra relação, feita também por Eugênio Gomes (2001, p. 145), com o prosímetro composto pelo licenciado Domingos Pereira Bracamonte, o *Banquete que Apolo hizo a los Embajadores del Rey de Portugal don Juan Quarto*, de 1642, composto em castelhano em quase a sua totalidade. As frutas são apresentadas em versos quase sempre louvadas, seguidas por uma explicação em prosa. O tratamento dado às frutas pelo seu autor, no entanto, em nada se assemelha ao poema "A' Ilha de Maré", já que a obra de Domingos Bracamonte é, em verdade, uma recolha de preceitos medicinais, retirados em sua grande parte das obras de Galeno; além disso, de todas as mais de 35 frutas expostas pelo licenciado, coincidem com Manuel Botelho de Oliveira somente a laranja, a uva, o melão, o figo, a romã, e a banana; ou seja, menos de um quinto das frutas expostas em Pereira Bracamonte ocorrem em Manuel Botelho de Oliveira e, mesmo as que coincidem, em nada se assemelham os seus tratamentos. Coloquemos um passo de cada autor, ambos a respeito da laranja, para demonstrarmos com ao menos um exemplo:

---

su semejanza diòle / Forma, y ser, que la materia / Diò la tierra, limo entonces" (VEGA, 1605, p. 74). Em Vieira, em sua parenética, o conceito do Microcosmo aparece designando a Arca de Noé, no sermão da Quarta-feira de Cinzas proferido em Roma, no ano de 1673 (1679, p. 1110).

[216]Além de operar metáfora parecida com a de Lope de Vega, aqui Botelho de Oliveira imita os versos da estrofe LIV do Canto IX d'*Os Lusíadas*: "Tres fermosos outeyros se mostravaõ / Erguidos com soberba graciosa".

[217]O crítico, preocupado com uma (irrelevante) acuidade biológica, corrige Manuel Botelho de Oliveira dizendo que, *na verdade*, o caranguejos andam "a ilharga" (COSTA E SILVA, 1855, p. 74).

Son las naranjas, cidras, y limones,
Hesperides mançanas:
En cuya guarda, espinos son dragones.
Las naranjas azedas son mejores
En estiuas manãnas,
Para enfrentar la colera pungente,
Y los ardores del luzero àrdiente.
En el febril calor
Xaraue son mejor,
Que todos quantos guardan las boticas,
Mâs que drogas, de redomas ricas,
Donde lo mas suaue
No passa de xaraue,
Muchas veses tan viejo;
Que à ser uino, passara por anejo.
Las dulces màs conuienen
A los que el pecho catarroso tiene
[…]
(BRACAMONTE, 1642, pp. 83-4);

As laranjas da terra
Poucas azedas saõ, antes se encerra
Tal doce nestes pomos,
Que o tem clarificado nos seus gomos;
Mas as de Portugal entre alamedas
Saõ primas dos limões, todas azedas.
(OLIVEIRA, 1705, p. 129).

Vê-se que apesar de ambas serem silvas, uma corresponde às precauções e as oportunidades trazidas pela laranja em ocasião de febre e acumulo de catarro, a outra, o louvor daquelas específicas encontradas na Ilha de Maré em detrimento das de Portugal, utilizando sobretudo a categoria de relação para fazê-lo, comum nos discursos epidíticos, pois as laranjas encontradas na ilha são mais doces que as de Portugal.

Wilson Martins observa semelhanças entre as frutas expostas por Manuel Botelho de Oliveira e a obra alegórica de Frei Antônio do Rosário, *Frutas dos Brasil* (1702) e, para justificar sua tese de que "silva", neste caso específico, esteja relacionado à natureza circunstancial e improvisada do poema, como já dissemos neste capítulo, diz:

> […] em 1702, como vimos, Frei Antônio do Rosário havia publicado as *Frutas do Brasil*, revelando de repente à mentalidade cultista todo o partido que se podia tirar da horticultura tropical brasileira, cujas sugestões barrocas são evidentes. É praticamente impossível que Botelho de Oliveira não houvesse lido o extraordinário volume da "nova e ascética monarquia, que respondia, além do mais, às suas próprias preocupações religiosa do momento […]
> (MARTINS, 2000, p. 266)

O autor chega a tal conclusão provavelmente devido ao tratamento que Manuel Botelho de Oliveira dá ao ananás, pois consta:

Vereis os Ananases,
Que para Rey das fruytas saõ capases;
Vestem-se de escarlata
Com megestade grata,
Que para ter do Imperio a gravidade
Logram da croa verde a magestade;
Mas quando tem a croa levantada
De picantes espinhos adornada,

> Nos mostram que entre Reis, entre Rainhas
> Naõ ha croa no Mundo sem espinhas.
> Este pomo celebra toda a gente,
> He muyto mais que o pessego excellente,
> Pois lhe leva a ventagem gracioso
> Por mayor, por mais doce, & mais cheyroso.
> (BOTELHO, 1705, pp. 132-3)

Agora veja-se o mesmo dado, em prosa, por seu contemporâneo Antônio do Rosário:

> Nasce o Ananàs com coroa como Rey; na casca, que parece hum brocado em pinhas, tem a opa Real; nos espinhos como archeyros a sua guarda pelas insignias Reaes com que a natureza o produzio tão singular, de grande, & fermosa estatura, tem a fórma digna de imperio, entre as frutas do universo […].
> (ROSÁRIO, 2008, p. 1)

Como se vê, ambos os autores fazem uso, de fato, do mesmo lugar-comum do "rei dos pomos" para descreverem a fruta. No caso de Antônio do Rosário, cada fruta representa, em parábola, um membro do Corpo-Místico[218]. Não é raro o emprego de frutas para um significado alegórico-religioso, sobretudo no século XVII, como já o demonstrou Ana Hatherly em um texto exemplar (HATHERLY., 1997, pp. 13-41) ao comparar o *Cântico ao Senhor pelas frutas* e as glosas das *Significações das Frutas Moralizadas*, ambas composições de Sóror Maria do Céu, com os quadros da pintora Josefa d'Óbidos, resgatando outras obras como o *Tractado das Significaçoens das Plantas, Flores, e Fructos que se referem na sagrada Escriptura* (1622), de Frei Isidoro Barreira, e os poemas sacros de Alonso Ledesma, autoridade para Manuel Botelho de Oliveira, sobretudo na *Lyra Sacra*[219]. No entanto, não se faz presente no poema de Manuel Botelho de Oliveira tal expediente alegórico-religioso com finalidade moralizante, pois, como já visto, e malgrado toda a obra religiosa do poeta, seja em verso ou em prosa, tomando como referência as três finalidades retóricas, se Botelho, com a silva, quiser ensinar (*docere*), logo o faz na mesma proporção em que fez Gabriel Soares de Sousa segundo a tese de Ivan Teixeira; se, por outro lado, quiser pender mais para o deleitar (*delectare*), seguimos os argumentos de Muhana. É como pontua Sérgio Kalil, sustentando-se na análise feita por Luiz Roncari:

---

[218]O mesmo se encontra em uma carta coletiva de 1662, assinada por senhores de engenho, em protesto à limitação de novos engenhos determinada por Bernardo Vieira Ravasco, então secretário do Estado. Nesta carta afirma-se: "[…] quem diz Brasil diz açúcar e o açúcar é a cabeça deste corpo místico que é o Brasil" (HANSEN, 2004, p. 132).

[219]Para uma ampla exposição do uso das frutas como metáforas alimentares em poemas eucarísticos, cf. o "Capítulo 4 – Causas Finais: Maravilha e Proveito" do livro de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, *Poesia de Agudeza em Portugal*, sobretudo nos subcapítulos "A metáfora eucarística na poesia de amor ao divino" e "Considerações sobre o decoro das metáforas alimentares" (CARVALHO, 2007, pp. 289-325).

> Outro aspecto a ser destacado na análise de Roncari diz respeito ao fato de a flora e a fauna presentes no poema de Botelho serem conhecidas por meio dos "aspectos estéticos, a beleza, a graça, e pelos aspectos sensíveis, como as cores, os sabores e os cheiros". Desta forma de conhecimento, infere ele que a natureza é conhecida mais pelas suas qualidades (tangíveis) que, efetivamente, por seu significado. Assim a natureza não é apresentada por Botelho sob a ótica da alegoria como havia sido proposta pelo Frei Antônio do Rosário.
> (KALIL, 2010, p. 67)

Além disso, mesmo que seja difícil discordar de Wilson Martins, de que Manuel Botelho de Oliveira tenha lido e imitado Antônio do Rosário, já que não se encontra o lugar-comum da regência dos frutos ao se descrever ou elogiar especificamente ananases[220] em lugar algum anteriormente[221], não é nosso intuito (vale advertir) estudar o possível sentido alegórico, ou qualquer hermenêutica que seja, muito menos as eventuais "preocupações religiosas" nos poemas de Manuel Botelho de Oliveira, restringindo-nos somente nos aspectos retóricos observáveis. Para tal, seria oportuno e frutífero um estudo a respeito das obras religiosas do poeta, como as *Rimas Sacras*, e as duas obras em prosa, *Conçeitos spirituais* e *Jardim historial de conceituosas flores*.

Ivan Teixeira (2012, pp. 118-21) enxerga a semelhança que o poema de Manuel Botelho de Oliveira tem com as pinturas de frutas de Albert Eckhout produzidas durante a dominação Holandesa de Pernambuco. No entanto, Teixeira distingue o poeta baiano do pintor holandês pelo segundo produzir "natureza morta", e o primeiro "natureza viva", pois, em um primeiro momento, percebe que os frutos expostos no poema estão em seu ambiente natural, diferente dos das telas de Eckhout. Ora, há alguns problemas nessa constatação. Em um primeiro momento, não há como se fazer tal associação. Mesmo que a princípio seja sagaz, poderia induzir a uma má interpretação, como se o poema fosse uma antístrofe da tela, o que não corresponde, já que o significante, que em português contemporâneo carrega conceito "morto", podendo-se portanto apresentar o seu oposto, "vivo", no idioma holandês é *stilleven*, e significa "vida estática" (daí o inglês *still life*). "Natureza morta" aparece pela primeira vez no léxico português, segundo o Dicionário Houaiss, somente em 1752, por

[220]Apesar disso, os ananases quase sempre terem recebido um destaque maior que outras frutas brasileiras pelos tratados descritivos e pela historiografia quinhentista e seiscentista, como em Gabriel Soares de Sousa (1879, p. 200): "Não foi descuido deixar os ananases para este lugar por esquecimento; mas deixamo-los pare ele, porque, se lhe déramos o primeiro, que o seu, não se puseram os olhos nas frutas declaradas no capítulo atrás; e para o pormos só, pois se lhe não podia dar companhia conveniente a seus merecimentos".

[221]Para António de Sousa de Macedo, por exemplo, é a romã que é a "*reyna de las frutas*" (MACEDO, 1631, p. 6). Para os ananases, há sim tal tratamento em obras posteriores, como o dado por Sebastião da Rocha Pita (1735, p. 31), ou na estrofe 54 da descrição da Ilha de Itaparica, feita pelo Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, e em Santa Rita Durão (Canto XII, estrofe 43 do *Caramuru*), os dois últimos imitando o próprio Botelho. José Maria da Costa e Silva, doxografia já oitocentista, dá o testemunho desdenhoso de que em sua época era ainda comum os brasileiros se gabarem da majestade da fruta (COSTA E SILVA, 1855, pp. 79).

influxo do francês *nature morte*. Em latim, Plínio velho (XXXV. xxxvii. 112) usa o termo *rhyparographos* (que deriva do grego *rhyparós*, isto é, "sujeira" ou "coisa imunda") para qualificar o pintor grego Pireico, que "*tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et obsonia ac similia*" [pintou barbearias, oficinas de sapateiro, pequenos asnos, alimentos e similares], mas é raro encontrá-lo alhures. Em castelhano moderno há o termo *bodegón* para designar coisa semelhante, mas nunca assim ocorre nos séculos XVI e XVII, já que significava somente "adega" ou "taverna"; Francisco Pacheco, na obra *Arte de la pintura* (1642), chama a arte de pintar não só *bodegones*, mas frutas, animais e outras coisas, de "*retrato del natural*", e dá a Caravaggio o epíteto de "*valiente imitador del natural*" (PACHECO, 1642, p. 92).

Fig. 15: *Abacaxi, melancias e outras frutas*, de Albert Eckhout.

De todo modo, como dito acima, há semelhanças entre as obras de Albert Eckhout e de Manuel Botelho de Oliveira. Um segundo problema na análise de Ivan Teixeira é que, apesar de ter distinguido ambas as composições, uma poética e outra pictórica, dizendo que a exposição das frutas e legumes da primeira estão *in natura*, se contradiz da seguinte forma:

> Mas, ainda que o poeta componha seus frutos e legumes em ambiente natural, a junção deles num só lance de vista provoca impressão de artificialismo, talvez porque o texto unifique o que normalmente se vê separado.
> (TEIXEIRA, 2012, p. 120);

di-lo provavelmente para justificar o que falara antes:

> […] seria possível comparar um traço formal das pinturas de Eckhout com a estrutura retórica do poema de Botelho. Primeiro, deve-se observar que diversos frutos coexistem nas telas e no poema: banana, maracujá, melancia, abacaxi, laranja, melão, caju, coco e frutinhas vermelhas. Segundo, tanto as pinturas quanto o poema se baseiam no método de justaposição cumulativa, que também se pode entender como enumeração exaustiva.
> (id., p. 119)

Ou seja, não fica claro se Teixeira entende que o poema faz com que as frutas sejam visualizadas na mesma disposição em que se encontram nas telas de Eckhout ("diversos frutos coexistem"), ou não ("ainda que o poeta componha seus frutos e legumes em ambiente natural").

O que se tem é que na tela as frutas, além de serem quase exatamente as que recorrem no poema, estão dispostas sobre uma espécie de bancada, agrupadas para exposição, como é muito comum em retratos do natural (para que não se esqueça Pacheco); se imaginarmos que na silva o poeta esteja fazendo o mesmo, ou seja, representando as frutas como se estivessem todas no mesmo espaço, "coexistentes" de acordo com Teixeira, então se aproximaria da descrição do *zurrón* que pertence a Polifemo, descrito nas estrofes X e XI da *Fábula de Polifemo y Galatea* de Gôngora:

> Cercado es, quanto mas capaz, mas lleno
> De la fruta el çurron casi abortada,
> Que al tardo Otoño dexa al blando seno
> De la piadosa yerba encomendada,
> La serua, a quien le dà rugas el heno,
> La pera, de quien fue cina dorada
> La rubia paxa, y palida tutora
> La niega auara, y prodiga la dora.
> Erizo es el çurron de la castaña,
> Y entre el mebrillo, o verde, o datilado,
> De la mançana hipocrita que engaña,
> A lo palindo no, a lo arrebolado,
> Y de la encina honor de la Montaña,
> Que pauellon al figlo fue dorado
> El tributo, alimento, aunque grossero,
> Del mejor mundo, del candor primero.
> (GÓNGORA Y ARGOTE, 1633, p. 148b)

Cercado é (quanto mais capaz, mais creio)
Para a fruta o surrão, quase abortada,
Que tardo outono deixa ao brando seio
Da compassiva erva, encomendada:
Sorva, enrugada se do feno em meio;
A pera, de que foi cuna dourada
A ruiva palha e – pálida tutora –
A nega avara e larga, de ouro a coroa.
O surrão é ouriço de castanha
E (entre o marmelo verde ou atamarado)
Da hipócrita maçã, que em erro banha
O branco não, porém o acarminado,
E do azinheiro (honra da montanha
Que ao século foi pavilhão dourado)
O tributo, alimento, inda grosseiro,
Do melhor mundo, do candor primeiro[222].

Aqui as frutas são apresentadas de acordo com a disposição em que foram arranjadas, ou seja, de acordo com o acidente, pois estão dentro de um surrão cuja abertura é grande o suficiente para que sejam expostas. Sem dúvida, este trecho possui muitas semelhanças com a disposição das coisas retratadas em naturezas mortas, ou retratos do natural. A visualização no poema de Manuel Botelho de Oliveira, em contrapartida, é outra, devido ao modo de representação e, sobretudo, de apresentação das coisas descritas; nada levaria a crer que as frutas e os legumes estivessem dispostos como o teria feito um pintor ao criar seu modelo para imitação. Ora, após a definição da situação da ilha, e de sua natureza pelos seus outeiros, o poema passa a falar dos moradores da ilha que, por serem pescadores, são usados para introduzir as atividades que a ilha proporciona, o que dominará grande parte do poema, principiando pelos pescados. Manuel Botelho de Oliveira apresenta os produtos da ilha seguindo um movimento de fora para dentro, de aproximação[223]: apresentam-se, primeiramente, os peixes, habitantes do alto-mar; em seguida, os frutos do mar, que costumam ser encontrados mais próximos do litoral, prendendo-se a corais e rochas, "Estão nas pedras, onde saõ geradas;" (OLIVEIRA, 1705, p. 129), como cefalópodes e crustáceos; apresentam-se as frutas, aquelas próximas às praias, as "Que como junto ao mar o sítio he posto, / Lhes dà salgado o mar o sal do gosto." (id. ibidem); e, por fim, os legumes, plantados no interior da ilha[224]. O arrazoado não poderia ser mais periegético, pois percebe-se um movimento de fora para dentro na exposição dos produtos da ilha, não como se estivessem

[222]Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos (GÓNGORA Y ARGOTE, 2008, pp. 51; 53).

[223]Este expediente é também encontrado em texto do frei Manuel de Santa Maria, na sua descrição da ilha de Itaparica, imitando justamente Manuel Botelho de Oliveira.

[224]Muhana (2011, pp. 146-8) enxerga uma ordenação entre as frutas, divididas entre as nativas, as importadas e as de raízes (ou legumes, como as chama o poeta), como as batatas e a mandioca, devido à quebra que o poeta faz, separando-as em seções, no verso "E tratando das proprias, os coqueyros," (OLIVEIRA, 1705, p. 131).

todos reunidos e expostos sobre uma só mesa ou dentro de um cesto ou surrão; são demonstrados e apontados ao longo de um percurso como se o poeta estivesse guiando o leitor/ouvinte de nau ou barco, em alto mar, em direção à ilha, vendo-a de fora, e, em seguida, já em terra firme, percorrendo o interior da ilha e o seu solo, percurso que se assemelha muito com a obra dos dois Filóstratos, velho e jovem. Diz-se isso tendo em mente as considerações feitas por Galileu Galileu ao distinguir Torquato Tasso de Ludovico Ariosto, sendo que daquele as descrições as compara com animais secos, mumificados, petrificados em âmbar, e com pequenas curiosidades miúdas ("*coselline*", "*cosette*"), sem muita importância, sendo que em Ariosto:

> veggo aprirsi una guardarobba, una Tribuna, una Galleria regia, ornata di cento statue antiche de' più celebri Scultori con infinite storie intere, e le migliori di Pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d' agate, di lapislazari, e d' altre gioje […].
> (GALILEI, 1793, pp. 7-8).

> vejo abrirem-se um armário, uma bancada, uma galeria real, ornamentada por cem estátuas antigas dos mais célebres escultores com infinitas histórias inteiras, e os melhor pintores ilustres, com um grande número de vasos, cristais, de ágatas, de lápis-lazúli, e de outras joias […].

Sérgio Augusto Kalil (2010, pp. 100-3) faz interessantes comentários relacionando a silva à cultura dos gabinetes de curiosidades acentuada no século XVII, exemplificada sobretudo na *China monumentis* do jesuíta Athanasius Kircher. No entanto, Kalil trata desta matéria somente para tentar demonstrar que haveria no poema de Manuel Botelho de Oliveira um suposto favor ao letrado europeu para que saciasse seu apetite pelo exótico; não é desta forma que entendemos a relação entre os gabinetes e a silva, mas sim no que diz respeito ao afeto causado pela visualização, imaginando tais locais como galerias, já que são consideradas as matrizes dos museus modernos, como o de história natural de Ferrante Imperato (fig. 16); o *Museum calceolarium*, de Francesco Calceolari, descrito por B. Ceruti e A. Chiocco em 1622; as conchas e corais organizados em *scarabattoli* (espécies de armários e gabinetes, típicos da mobília de museus particulares), descritos em 1684 por Filippo Buonanni; ou ainda a *Metallotheca vaticana*, publicação póstuma (1719) de Michele Mercati (1551-1594). Acresce-se a esta lista o museu do colecionador dinamarquês Ole Worm, descrito em 1655 (fig. 17).

Fig. 16: *Dell'Historia Natvurale di Ferrante Imperato Napolitano.* Napoli: Porta Reale, 1599. Frontispício

.

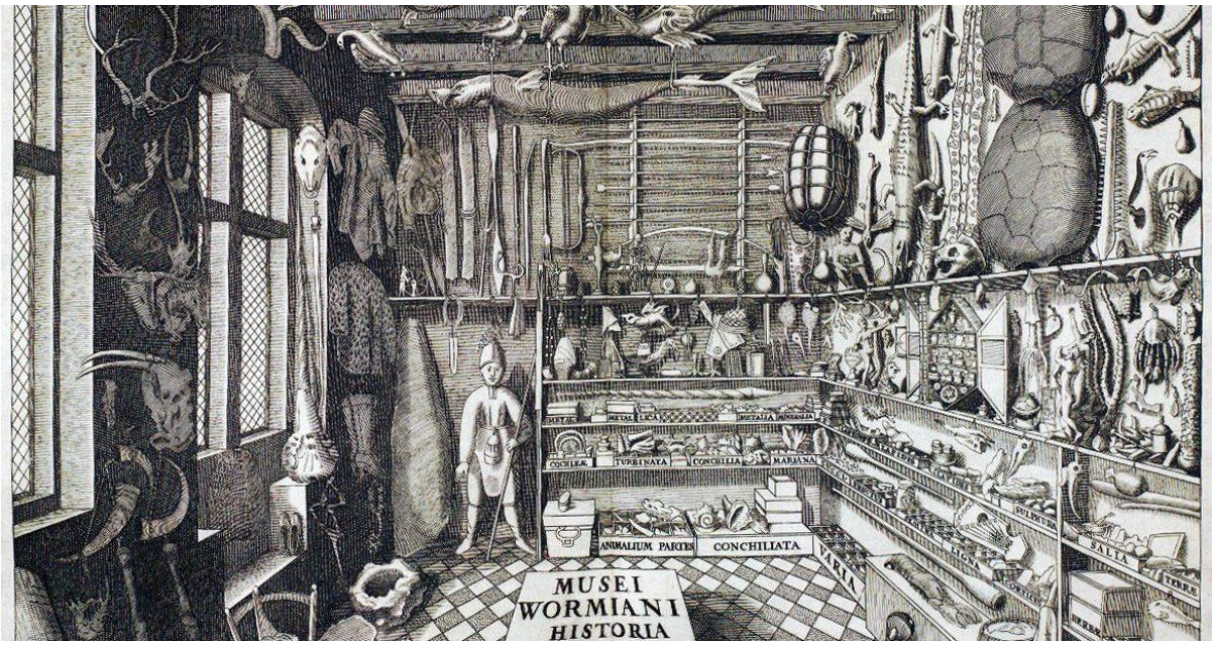


Fig. 17: *Musei Wormiani Historia*. Lugd. Batavorum: Ex Officina Elseviriana, 1655. Frontispício.

Retornando ao movimento de aproximação na disposição das coisas descritas, Sérgio

Kalil (2010, pp. 103-7) já apontou e identificou seus modelos nos versos 93-108 do Canto XIII da *Odisseia*, quando é descrita Ítaca (versos que, vale dizer, foram imitados por Virgílio no Canto I da *Eneida*); no mito de Orfeu e Eurídice, no Livro X das *Metamorfoses* de Ovídio, entre os versos 86 e 103; e na aproximação d'*Os Lusíadas* à Ilha dos Amores, por Camões, descrição que ocorre na estrofe 52 do Canto IX. Podemos ainda citar a descrição do Recife de Pernambuco composta por Bento Teixeira, na *Prosopopeia*, nas estrofes de XVII-XX. Daí a descrição se iniciar por sua forma exterior, vista de longe; antes da estrofe em que expõe os seus outeiros, há:

> Vista por fòra he pouco appetecida,
> Porque aos olhos por fea he parecida;
> Porèm dentro habitada
> He muyto bella, muyto desejada,
> He como a concha tosca, & deslustrosa,
> Que dentro cria a perola fermosa.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 128).

As frutas não coexistem como as de Eckhout, e as semelhanças entre as telas do pintor a serviço de Nassau e a silva recaem somente no que diz respeito às coisas descritas, mas não entre o traço formal do pintor e a estrutura retórica do poema, como disse Ivan Teixeira. Em resumo, em ambos há o abacaxi, o coco, os cajus, os maracujás, as melancias, o que parecem ser uvas e laranjas, além de uma outra que poderia ser a recém trazida fruta-do-conde, ausente no poema de Botelho. A estrutura catalogar e a disposição em que as frutas são apresentadas e explicadas, lembrando galerias, parece aproximar o poema a outra subespécie da *topographia* já citada no início deste capítulo: a *horti descriptio*.

A cultura do jardim, ou arte topiária, tão antiga quanto a civilização e tão vasta como o mundo, praticada por povos seja no ocidente como no oriente, teve seu interesse vicejado sobretudo entre os séculos XVI e XVII europeus com a proliferação de tratados, a cujos preceitos foram adicionados aqueles dos antigos manuais de agricultura de Catão, Varrão e Columela; alguns desses tratados são os dos espanhóis Gabriel Alonso de Herrera (*Obra de Agricultura*, de 1513) e Gregório de los Ríos (*Agricultura de Jardines*, de 1592), do catalão Miguel Agustí (*Llibre dels secrets d'Agricultura, casa Rústica i Pastoril*, de 1617), do veronês Francesco Pona (*Il Paradiso de' Fiori overo lo archetipo de' Giardini*, de 1622), e finalmente do poeta português Antônio de Sousa de Macedo (*Flores de España, Excelencias de Portugal*, de 1631).

Nas letras imitativas, temos já na *Odisseia* seu primeiro testemunho, que é a descrição do jardim de Alcinoo, constando no Canto VII entre os versos 112 e 131. Torna-se, em

seguida, modelo para as demais descrições de jardins, designadas em grego pelo termo *kḗpou ékphrasis*, como em poemas de Cristóvão de Mitilene, João Geômetra, e Constantino Manassés[225]. São elementos recorrentes e constantes nas prosas tardias e bizantinas em grego, como nas de Longo, Aquiles Tácio, Heliodoro, e, mais tarde, de Eustáthios Makrembolítis; fundamentais também na *Fiametta* de Boccaccio, e viga estrutural para o arquitetônico *Hypnerotoromachia Poliphili*, de Francesco Colonna. Para citarmos os ibéricos, jardins notáveis são os de Circe, um descrito logo no Canto I da *Ulisseia* de Gabriel Pereira de Castro, nas estrofes que vão de 70 a 80, e o outro no épico de mesmo assunto *Ulyssippo*, de Antônio de Sousa de Macedo entre as estrofes 69 a 73, no Canto VI, ambos imitando o horto da também maga Armida, descrito por Torquato Tasso no Canto XVI da *Gerusalemme Liberata*; fora do gênero épico, há os jardins pessoais de Soto de Rojas descritos em seu *Paraíso cerrado para muchos, Jardines abiertos para pocos* (1652).

Também Manuel Botelho de Oliveira emprega o uso do jardim. Na medida em que jardim possa ser um coletivo de flores, proliferam por toda a *Musica do Parnasso*, que é o caso dos muitos dos versos amorosos em que as flores servem de metáfora pra retratar a formosura de Anarda, como no soneto "Rosa, e Anarda" (OLIVEIRA, 1705, p. 11) e na canção "Solicita Anarda para hum Jardim" (id., p.161); as flores ainda são presentes no madrigal das rimas castelhanas "Jardim Amoroso" (id., p. 168), ou ainda nas belíssimas oitavas "À Rosa" (id., p. 100-3); e há ainda a presença de jardim na *Musica do Parnasso* no Segundo "Coro das Rimas Castelhanas em versos Amorosos da mesma Anarda", no poema de título "Anarda sahindo a hum jardim" (id., pp. 184-5), belo romance que demonstra como Anarda, adentrando a um jardim, supera todas as flores, que se rebaixam em deferência, e a reverenciam ou a aplaudem. Aqui, as flores são expostas estritamente pela categoria da qualidade, sobretudo pelo emprego das cores. Nenhuma delas julgamos serem descrições, no entanto.

Logo vemos, por outro lado, um jardim descrito, em uma das seções da "Cançam Primeyra" do segundo coro de rimas portuguesas, a chamada "A' Morte da Senhora Rainha de Portugal Dona Maria Sofia Isabel" que, como ao Luís de Sousa Freire, é uma das inúmeras composições de ocasião presentes na *Musica do Parnasso*, lavrada poucos anos antes de sua impressão, muito provavelmente em 1699, ano do falecimento da rainha. O poema todo retrata de forma amplificada todos os afetos resultantes de sua morte, a começar pelos lamentos dos estados, que são a Espanha por ter como rainha sua irmã, a Alemanha por ser

[225]Para o leitor curioso, cf. MAGUIRE (1994; 2000); LITTLEWOOD & MAGUIRE & WOLSCHKE-BULMAHN (2002).

filha do Conde Palatino do Reno, a França, a Itália, e por fim a América, mais especificamente a América Portuguesa, sua subordinada, já que "[…] quando no tormento mais se alarga, / O doce açucar troca em pena amarga." (OLIVEIRA, 1705, p. 105); em seguida, há os tempos, diferentemente das *cronographiae* já vistas, aqui estritamente em favor da auxese, materializadas na Aurora significando a parte da manhã, o Sol como metonímia do dia, e a Lua, as Estrelas, e os Planetas que, além de representarem em conjunto a parte da noite, projetam o *páthos* no nível macrocósmico, repetido no soneto em castelhano à mesma matéria, "A' Morte da Senhora Rainha dona Maria Sofia Isabel cõparada com eclipse do Sol" (id. p. 193)[226]; e, por fim, há o elenco primeiro de três árvores (o cipreste, a oliveira, e a palma):

> XII.
> O cipreste funesto,
> Que se levanta ao Ceo triste, & frondoso,
> Neste tormento infesto
> Prepara os ramos deus por lastimoso,
> E tendo o ser, que he sò vegetativo,
> Em corpo se transforma sensitivo.
> XIII.
> A pacifica Oliva,
> Que no Diluvio foy da paz conserte,
> Quando sente a nociva
> Tyrannia infeliz da Parca sorte,
> Já naõ serve de paz, antes ostenta
> O diluvio das lagrymas, que alenta.
> XIV.
> A palma celebrada,
> Que contra o peso fica mais gloriosa,
> Agora desmayada
> Se vè menos robusta, & vigorosa:
> Porque ao peso da pena padecida
> Toda humilde se vè, toda oprimida
> (id., pp. 106-7);

e depois do jardim, especificamente das flores, que são a rosa, o cravo e o jasmim, mesmo que o próprio cipreste faça parte constitutiva do paisagística topiária europeia, sobretudo italiana (há de se rememorar os ciprestes do jardim da Villa Sigurtà, em Verona, por exemplo)[227], pois a estrofe XV é dedicada somente à tristeza do jardim, separando o que vem a seguir (as três

[226]Anterior à impressão da *Musica do Parnasso*, em 1699, ano da morte da Rainha Maria Sofia Isabel, saem as glosas feitas por Luís de Siqueira da Gama ao soneto de Antônio da Fonseca Soares, de mesmo assunto e usando a mesma imagem da eclipse (GAMA, 1699).

[227]Além disso, aqui Botelho de Oliveira opera uma belíssima imagem ovidiana. Nas *Metamorfoses*, Ovídio narra o mito de como Cipresso é transformado em árvore por Apolo, dando à luz o cipreste. Ora, a árvore tendo sido um menino, pois "nunc arbor, puer ante deo dilectus ab illo" (Ovid. *Met*. X, 107), aqui Botelho inverte o mito: tamanho o sofrimento causado pela morte de Maria Sofia Isabel, o cipreste retorna à sua condição humana ("E tendo o ser, que he sò vegetativo, / Em corpo se transforma sensitivo").

flores) do que veio antes (as três árvores):

XV.
O jardim, que florido
Era com Flora, & Zefyro fermoso,
Hoje se vè despido,
Feyo, funebre, inculto, deslustroso,
Porque poe esta morte inopinada
Zefyro triste està, Flora anojada.
(id. ibidem),

E elenca as três flores:

XVI.
A Rosa, que ostentava
A belesa da purpura olorosa,
Se sempre se jactava
Ser Rainha das flores, imperiosa,
Como vè desenganos de Rainhas,
Naõ quer mais que nas dores as espinhas.
XVII
O Cravo que exhalante
Do bello olor se veste de escarlata,
Jà naõ brilha flammante,
Quando sente da Morte a furia ingrata,
Antes mostra na cor, sangue vestido,
Que do golpe da dor ficou ferido.
XVIII
O jasmim, que a bellesa
Tem na nave animada, que a sustenta,
Perdeu a gentilesa;
Jà no fragil candor se desalenta;
E tendo a Parca a setta despedido,
Alvo ficou da setta amortecido.
(id., pp. 107-8).

Houve grande produção de orações fúnebres e epicédios em razão da morte da Rainha Maria Sofia Isabel de Neuburgo[228]. Consta ainda na *Musica do Parnasso*, além da canção "A' Morte da Senhora Rainha de Portugal Dona Maria Sofia Isabel" e do soneto "A' Morte da Senhora Rainha dona Maria Sofia Isabel cõparada com eclipse do Sol", o epigrama do "Quarto Coro das Rimas Latinas" intitulado previsivelmente "A' morte da Senhora a Rainha Dona Maria Sofia Isabel". Por outro lado, dedicada à morte de outro nobre, à princesa Dona

[228]Das obras que pudemos recolher, há a *Relaçam da Magnifica, e Sumptuosa Pompa Fvneral com que o Real Convento de Palmella da Ordem Militar de Santiago, celebrou as Exequias da Serenissima Rainha N. Senhora D. Maria Sofia Isabel de Neobvrg* […], do padre Sebastião da Fonseca e Paiva (1699); *Ideas da Saudade, imagens do Sentimento formadas Na lamentavel morte da Senhora D. Maria Sofia Isabel N. Senhora Rainha de Portugual*, de Manuel Pacheco de Valadares (1699); *Oraçam Funebre nas Exequias da Serenissima Rainha, e S. N. D. Maria Sofia Isabel de Neoburg* […], de D. Pedro da Encarnação (1700); *Dor sem Lenitivos dividida em seis discursos concionatorios, que por exequias para honras funeraes da Augustissima Rainha Senhora Nossa D. Maria Sofia Isabel*, do padre Francisco de Matos (1703).

Joana de Bragança, falecida em 1653, há uma outra canção fúnebre constante no volume terceiro d'*A Fenix Renascida*, atribuída a Jerónimo Baía, a chamada "A' morte da Serenissima Princeza de Portugal" (1746, pp. 61-4), em sequência da canção fúnebre a seu irmão, Príncipe Teodósio, primeiro Príncipe do Brasil, atribuída ao mesmo autor. Causando tanto afeto quanto o poema de Manuel Botelho de Oliveira, em ambos são encontrados os mesmos lugares-comuns, como a tirania das moiras ("Tyranna Cloto, infausta Libitina" em Jerônimo Baía, e "Tyrannia infeliz da Parca forte" em Manuel Botelho de Oliveira) e, sobretudo, dos afetos do mundo. Veja-se o seguinte trecho, correspondendo aos primeiros versos da canção de Baía:

> Tyranna Cloto, infausta Libitina,
> Sem luz, sem flor, sem gala, e sem valia
> O Sol, o prado, o campo, a terra, o dia
> Escuros deixas em cruel ruina:
> Sem luz, pos eclypsaste a mais divina,
> Sem flor, pois lhe cortaste a mais lustrosa,
> O' flor, ó luz formosa,
> Roubada gala com furor sobrado
> Ao dia, ao campos, á terra, ao Sol, ao prado
> […]
> (*A Fênix Renascida*, 1746, p. 61)

A diferença entre os dois poemas reside no fato de que Jerónimo Baía narra, e Botelho de Oliveira descreve. O primeiro expõe as consequências da morte de infanta de modo não ordenado, já que os elementos vão e voltam ao longo do poema, não havendo uma unidade para cada estrofe neste aspecto; o segundo emprega os mesmos procedimentos da silva "A' Ilha de Maré", já que dedica cada estrofe a cada um dos elementos, particularizando-os.

Ora, não somente por flores, estátuas de murta, e mecanismos de irrigação e fontes, que são formados os jardins; há de se ter frutas, inclusive. No mesmo manuscrito transcrito por Luisa Grigera, já citado no Capítulo IV, há um item dedicado à descrição de jardins, permitindo inclusive a exposição de árvores frutíferas:

> 18) Un jardín / Se descrive de la postura y sitio donde está; del edificio de las fuentes artificiosas, de los cenadores, de las mesas de murtas, de las labores de letras y otras cosas que están hechas de las mismas yervas; de las yervas olorosas, extraordinarias, traidas de Indias; de las paredes llenas de naranjos y cidros; de los naranjos y mançanos enanos; de las pinturas; de las pilas de alavastro, de los azulejos, de las sierpes de metal o otros animales que echan agua por la boca, etc; de los stanques, de los cisnes que andam por ellos, de las buenas y delicadas aguas; de la frescura, verdor y hermosura de las yervas; de los jardineros y gentes que lo cultivan.
> (GRIGERA, 1994, 149).

> 18) Um jardim / Descreve-se a posição e lugar onde se encontra; o edifício das

fontes artificiosas, dos coretos, as mesas de murtas, os trabalhos de letras e outras coisas que são feitas das mesmas ervas; as ervas olorosas, extraordinárias, trazidas das Índias; as paredes cheias de laranjeiras e de cidreiras; das laranjeiras e macieiras nanicas; as pinturas; os pilares de alabastro, os azulejos, as serpentes de metal ou outros animais que lançam água pela boca, etc.; os tanques, os cisnes que que caminham sobre eles, as boas e delicadas águas; o frescor, verdor e formosura das ervas; os jardineiros e pessoas que o cultivam.

Talvez uma das mais copiosas exposições seiscentistas de vegetais e frutas está em *La Primavera*, impressa pela primeira vez em 1607, do poeta, mais conhecido por seus tratados políticos *Della Ragion di stato* e *Relazioni universali*, Giovanni Botero. Nesta obra, que se apresenta como exercício retórico, Botero vai variando suas descrições acrescentando tropos e figuras, amplificando o mesmo objeto de maneiras diversas didaticamente, como demonstram as marginálias. Giambattista Marino certamente conhecia sua obra, ao menos a política, já que o referencia no já aqui deveras citado *Il ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele Duca di Savoia* (1614, p. 34).

Veja-se outro exemplo, agora ibérico: este trecho extraído de uma epístola em versos Bartolomé Lupercio Argénsola, a que começa "*Con tu licencia, Fabio, hoy me retiro*":

I abiertas las ventanas no distante
descubren el repuesto de la fruta
cubiertas con sus redes de bramante.
Porquè el oreo, que la guarda enxuta,
èntre à darle sazòn, i à las trabiesas
aves lo estòrbe la defensa astuta.
Generosos el holòr de las camuesas
se esparze, que del techo bien colgádas;
forman razimos de sus hilos presas:
I con ellas la farta de granadas,
que uma en el seno sus rubies encubre,
i algunas te los muestran confiadas.
Las ubas, que en Abril, como en Octobre,
prècian su nèctar, sòlidas, i enteras,
como èl, aunquè escondido, lo descubre.
I de juncia, i de esparto en las groseras
faxas, para ibernar, penden melones
acomodados dentro en sus esferas.
Las Servas imitadas de varones,
que en sus patrias son àsperos, i rudos,
hasta què a luengas tierras los traspones.
Los Nísperos, que dexan de ser crudos,
bien què maduros son pellejo, i cuescos,
jùnto à Membrillos lisos, ò lanudos.
Los Higos pasos con mas mièl, que frescos:
alfin cuanto se esculpe, i se colora
sòbre los Cornucòpias, i Grutèscos.
Desde Valencia dàn Pomòna, i Flora
la Cidra, i la Naranja à nuestra Pales,
con las limas que el Sòl adulza, i dora,
Cuando à breves tetillas virginales
imitan, conservando la figura,
con que en fraterna uniòn crezen iguales.
El Pèro humilde entre las pajas dura
mazizo, i mas cordiàl, cuyas virtudes
con el rescoldo lento el fuego apura.
Las Castañas en forma de lahudes,
Nuezes, i Almendras, que aman la madera,
que les sirve de cunas, i atahudes.

(ARGÉNSOLA, 1634, pp. 265-6)

E abertas as janelas, descobrem o recanto da fruta não distante, cobertas com suas redes de barbante. Porque o arejamento, que a guarda enxuta, enquanto lhe dá sazão, é defesa astuta para o estorvo de aves travessas. Generoso, o olor das camoesas se espalha, que do teto estão bem penduradas; presas em seus fios, formam cachos: e com elas há a fartura de romãs, que no seio esconde seus rubis, e algumas tos mostram confiadas. As uvas, que em Abril, como em Outubro, apreciam seu néctar, sólidas e inteiras, como ele, mesmo que escondido, o descobre. E de junça, e de esparto nas grosseiras faixas, para hibernar, pendem melões acomodados em suas esferas. As sorvas imitadas por varões em suas pátrias são ásperos e rudes, até que a

> longas terras os trasportes. As nêsperas, que deixam de ser crus, bem que maduros são pele e caroço, junto com os marmelos lisos e lanosos. Os figos secos, com mais mel que os frescos: ao fim quanto se esculpe e se colora, sobre as cornucópias e grotescos. De Valência dão Pomona e Flora a cidra, e a laranja à nossa Palas, com as limas que o sol adoça e doura. Quando imitam breves mamilos virginais, conservando-lhes a figura com a qual crescem em fraterna união. A pera humilde resiste maciça e mais cordial entre as palhas, cujas virtudes com o rescaldo lento o fogo apura. As castanhas em forma de alaúdes, nozes e amêndoas, que amam a madeira, que lhes serve de berços e ataúdes.

Descrevendo, Bartolomé Lupercio Argénsola enumera as frutas ali encontradas e as qualifica. São as que seguem: camoesas, romãs, uvas, melões, sorvas, nêsperas, figos, laranjas e cidras, peros, castanhas, nozes e amêndoas[230]. Provavelmente não é um modelo de imitação, mas é certamente um exemplo do procedimento em que se podem expor e descrever frutas, muito próximo ao que Botelho de Oliveira emprega; ou seja, não há somente um inventário de frutas ou árvores frutíferas, mas sobretudo a qualificação, com a diferença de que Argénsola lhes dedica justamente três versos decassílabos (com exceção das laranjas e cidras, repartindo entre elas seis versos), já que o poema é uma longa epístola a um endereçado "Fabio", enquanto que os versos dedicados a cada fruta em Manuel Botelho de Oliveira variam em medida e quantidade, por ser da espécie da silva.

Ao nos aproximarmos de uma conclusão, reiterando que Bartolomé Argénsola não há de ser modelo de imitação, mas apenas um poeta que segue o mesmo procedimento compositivo e dispositivo de Manuel Botelho de Oliveira, trazemos agora um poeta ainda pouco discutido neste presente capítulo. De todas as *auctoritates* elencadas por Manuel Botelho de Oliveira na dedicatória da *Musica do Parnasso*, é Marino a que oferece maior sustento, ao menos para "A' Ilha de Maré", muito além de seu primeiro verso já abordado.

Ainda se tratando de *hortorum descriptiones*, a partir do Canto VI de *L'Adone* de Marino, Vênus conduz seu amado Adônis perpassando pelo Jardim do Prazer, divido em cinco partes, cada qual correspondendo a um sentido humano, se estendendo até o Canto VIII. No Canto VII, ou o Canto das *Delizie*, exploradas as sessões da visão, do olfato, e da audição, o casal chega à do paladar. A partir deste momento, entre as *stanze* 102 e 110, há a exposição das árvores frutíferas e de suas infrutescências que ali se encontram. Na ordem em que estão, identificam-se a figueira, a parreira, a romãzeira, a ameixeira, a amoreira, a amendoeira, a pessegueira, a sorveira, a cidreira, a oliveira, a macieira, a cana de açúcar, e a cerejeira, não necessariamente nesta ordem.

Permite-se admitir que foi peculiarmente árduo extrair a identificação das plantas

[230] Destas, há algumas não tão comuns, como as camoesas, os peros e as sorvas. As sorvas são endêmicas da ilha da madeira, e os peros e as camoesas são variações de pera e maçã, respectivamente.

trazidas acima; se as descrições das *Soledades* de Gôngora já eram perifrásticas, as de Marino beiram à iniciação arcana. Em certos casos, as plantas não são sequer nomeadas. Um exemplo se encontra na *stanza* 105 (MARINO, 1626, p. 148): "*Hauui il mãdorlo aprico, & hauui il Pome, / Che trahe di Persia il suo legnaggio, e'l nome.*" ["Há a amendoeira exposta ao sol, e há o Pomo, / Que retira da Pérsia a sua linhagem, e o nome"]. Oxalá qualquer letrado à época do poeta pudesse identificar de que fruto se trata este transladado da Pérsia, certamente deveria conhecer os versos de Columela, no livro em que trata justamente da cultura de jardins (*De re rust*. X, vv. 405-6): "[…] *et pomis, quae barbara Persis / miserat, ut fama est, patriis armata uenenis*[231]" ["e os pomos, que foram enviados pelos bárbaros persas, como é a fama, fornidos de veneno nativo"]; ou, mais especifico e proximamente, os de Luigi Alamanni[232]:

> Veggia il persico pomo, & ueggia come
> Il temprato calor, la lieta stanza,
> Il mirar chiaro & bel souente il sole
> Gli fa bello, & uenir di frutti pieni.
> (ALAMANNI, 1546, p. 19b)
>
> Vê o pérsico pomo, e vê como o temperado calor, o jovial cômodo, o olhar claro, e o frequente belo sol o faz belo, e a chegada de frutos cheios.

para que compreendesse que se tratava do pêssego[233]. Ou ainda, em sequência, na mesma *stanza* 105 do *Adone*, refere-se à amoreira nomeando seu fruto como "*moro*" ("*Men pigro il moro in sì beate parti*" ["Menos indolente é a amora em suas beatas parte"]), sendo este um arcaísmo emprestado do latim *morus*, que em italiano é *gelso*, e explica "*al verme serican serba le frondi*" ["ao verme sérico oferece suas frondes"], que é uma referência ao bicho-da-seda criado em seus ramos (cf. BLUTEAU, 1679, p. 8). Ora, neste aspecto, tal qual ocorre com Gôngora nas *Soledades*, Manuel Botelho de Oliveira a princípio não parece tê-lo como modelo de descrição.

Mas eis outro exemplo, a *stanza* 104:

> Scopre il Punico stelo il bel thesoro
> Degli aurei pomi di rossor dipinti.
> Apre un dolce sorriso i grani loro
> Ne' caui alberghi in ordine distinti;

[231]Versos conhecidos inclusive por Francisco Manuel de Melo, por ele citados no terceiro apólogo dialogal, *A Visita das Fontes* (MELO, 1962, p. 333).

[232]Deste autor, *La Coltivazione* (1546) é uma fonte imitativa radical para Marino, sobretudo neste passo comentado.

[233]O mesmo serve para os versos camonianos "O pomo que da patria Persia veio, / Milhor tornado no terreno alheio" (*Lus*. IX, str. LVIII)

Onde fà scintillar dal guscio d'oro
Molli rubini, e teneri giacinti,
E quasi in picciol iride, commisti
Sardonici, balassi, & ametisti.
(MARINO, 1626, p. 148).

O púnico caule desvela o belo tesouro dos áureos pomos pintados de vermelho. Abre um doce sorriso nas cavidades que hospedam, distintos em ordem, os seus grãos; onde cintilam da casca de ouro suaves rubis, tenros jacintos, e, mesclados quase em pequenina íris, ônix, rubis-espinelas, e ametistas.

Aqui se trata naturalmente da romã, mesmo esta não sendo nomeada, como ocorre com a romã. Apesar do emprego, ainda uma vez, de uma forma elocutiva que acaba por produzir praticamente um oximoro, pois esconde o que está ao mesmo tempo expondo, quase que um jogo de adivinhação, são propriamente estes versos um dos que Botelho de Oliveira mais toma por emulação. Veja-se, por exemplo, que a fruta, como um um tesouro, guarda em seus gomos rubis polidos e ametistas, em Marino; em Botelho de Oliveira há o mesmo, isto é, a fruta é tesouro para "rubìs suaves", vertendo exatamente "*molli rubini*" do Jardim do Paladar em *L'Adone*:

As Romãs rubicundas quando abertas
A' vista agrados saõ à lingua offertas
Saõ thesouro das fruytas entre affagos,
Pois saõ rubìs suaves os seus bagos.
(OLIVEIRA, 1705, p. 131).

"Rubicundas" aliás não são somente as romãs em seu interior, mas as pitangas em seu exterior[234]. Quem antes identificou semelhanças entre ambos os passos foi Carmelina M. Rodrigues de Almeida, em um belíssimo trabalho comparativo. Além desta comparação específica (ALMEIDA, 1975, p. 99), trazemos outra, a título de ilustração:

[Em Marino] As laranjas e as cidras, por obra de sábios enxertos, perderam seu azedo e não tem semente. Botelho falando das laranjas de sua ilha faz alusão à qualidade e tamanho; são muito mais doces e maiores do que as de Portugal. As cidras são amarelas como as do Adonis.
(id. ibidem, p. 100).

[234]"Rubicundas" é recorrente em descrições poéticas de vegetais em geral, como na canção "A la ciudad de Caracas", composta em 1723 por Alonso de Escobar: "Y en abundantes, fértiles cosechas, / rubicundas macollas te previene / que al acerado golpe divididas / en rezogantes granos se resuelven." (ALBAREDA & GARFIAS, 1958, p. 65); ou ainda no Canto IX d'*Os Lusíadas*, o adjetivo sendo qualificador justamente da romã, como será citada nas próximas páginas.

Quanto ao tratamento dado às romãs tanto por Marino como por Botelho de Oliveira, apesar de ser quase evidente que um tenha imitado o outro, há a opinião de Yuri Brunello, segundo a qual Manuel Botelho nem sequer teria lido Marino, mas sim uma polianteia composta pelo padre Giambattista Spada, o *Giardino degli Epiteti Poetici Italiani*. Eis o que diz:

> Os "rubis suaves" representam, em forma quiástica, a tradução *content-derivative* do sintagma "molli rubini". Os "molli rubini", como já foi dito, encontram-se no *Giardino*, de Spada, incluídos no verbete "Melogranato" […] como sintagma exemplar de poemas inspirados a tal suntuoso fruto.
> (BRUNELLO, 2016, p. 114).

Tratando ainda da silva, do início do poema, em que o há a metáfora da concha,

> Vista por fòra he pouco appetecida,
> Porque aos olhos por fea he parecida;
> Porèm dentro habitada
> He muyto bella, muyto desejada,
> He como a concha tosca, & deslustrosa,
> Que dentro cria a perola fermosa.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 128),

Brunello aponta outra comparação de Marino, agora de *La Galeria*, não mais de *L'Adone*, no verso "*Tien sozza conca eletta perla ascosa*" ("Tem disforme concha eleita pérola oculta"), no retrato de Aristófanes (MARINO, 1635, p. 197). Diz o seguinte:

> Contudo, se quisermos compreender melhor a relação entre Botelho e Marino, é preciso introduzir um dado a mais. Este verso de Marino ("Tien sozza conca eletta perla ascosa") não era – na época de Botelho – um verso qualquer. Nem sequer se fazia necessário ter lido *La Galeria* para conhecê-lo. Ele encontrava-se, de fato, entre milhares de imagens poéticas em versos […]; imagens divididas por assuntos, motivos, micro-temáticas exemplares da alta poesia no livro *Giardinho degli Epitteti, Traslati & Aggiunti Poetici Italiani*, do eclesiástico italiano Giambattista Spada. O manual, do qual Botelho provavelmente aproveitou de forma maciça imagens, rimas e ritmos e do qual nenhum dos historiadores da literatura brasileira que até agora estudaram Botelho perceberam a importância – e, pra dizer a verdade, notaram a existência – foi publicado em 1648, quando Botelho tinha doze anos de idade, ou seja, poucos anos antes dele ir a Portugal para se formar como advogado.
> (BRUNELLO, 2016, pp. 112-3).

Ora, de fato nada impede que se argumente que Botelho de Oliveira possa ter lançado mão de tal ferramenta, sobretudo de estudo. Por outro lado, discordamos da opinião de Brunello sobre a qual, por conta do *Giardino degli Epiteti Poetici Italiani*, supostamente lido por Botelho, excluir-se-ia qualquer possibilidade de que Manuel Botelho tivesse lido Marino.

À parte o fato de que, além de Marino, o poeta luso-brasileiro imita Camões, especificamente nos versos da estrofe LIX do Canto IX d'*Os Lusíadas* ("Abre a romã, mostrando a rubicunda / Côr, com que tu, rubi, teu preço perdes"), o equívoco, na nossa opinião, está na conclusão por método de indução. Não é porque há um indício de que um poeta tenha como fonte um instrumento ou, neste caso, uma *auctoritas*, que esta pode ser tomada como a sua única. Botelho pode ter usado o *Giardino*, mas também pode ter lido Marino; ambas as leituras não se excluem. Para que se pudesse fazer tal afirmação, dever-se-ia empreender um trabalho de consulta, passo a passo, de todo e qualquer vocábulo que componha a *Musica do Parnasso* e calcular a porcentagem de incidências. Contra este argumento, poderíamos trazer de volta qualquer exemplo já exposto neste capítulo, como é o caso do verbo "Jaz/*Giace*" em Botelho e em Marino, vocábulo que não consta na obra de Spada; ou também a bela metáfora erótica que Botelho de Oliveira imita de Marino ("*L'isola d'ogni parte abbraccia e chiude / come scorger ben puoi, l'onda letale*" e "Lhe dà muytos abraços por amante / E botandolhe os braços dentro della / a pretende gozar, por ser muy bella"), também não constando no "jardim dos epítetos". Porque Giambattista Spada cataloga somente lugares-comuns adjetivais, somente a leitura de sua polianteia seria insuficiente para que Botelho de Oliveira imitasse indiretamente Marino.

Outro indício de que Botelho de Oliveira teria imitado diretamente Marino se encontra no modo como o poeta finaliza seu poema. Após dar notícia das três capelas que têm espaço na ilha e, na primeira metade da última estrofe, reafirmar a ilha enquanto resumo de todo o Brasil (e, consequentemente, de todo o Império), há os seguintes versos, marcando a devida *peroratio*:

> […]
> E se algum tempo Cytherea a achàra,
> Por esta sua Chypre despresàra,
> Porèm tem com Maria verdadeyra
> Outra Venus melhor por padroeyra.
> (OLIVEIRA, 1705, p. 136).

Apesar de ser recorrente interpretar estes últimos versos como imitação do episódio da "Ilha do Amores", situada n'*Os Lusíadas*, como já dito no início deste capítulo[235], sabe-se que Chipre é a berço natal de Citereia, um dos epítetos de Afrodite, ou seja, Vênus. Em Marino, o monumental jardim percorrido por Adônis e sua amada, ao longo de todas as suas partes sensoriais, se encontra justamente em sua ilha.

[235]Cf. KALIL (2010), p. 65; MUHANA (2011), p. 143; TEIXEIRA (2012), pp. 110-1.

Na silva, nota-se que há um lugar-comum aparente por toda permanência do costume das *topographiae*: nos termos da invenção dialética, Manuel Botelho de Oliveira categoriza a ilha por um dos poucos acidentes presentes neste poema. Deve-se lembrar que nos dois últimos versos da primeira descrição virgiliana de Cartago, dando-se justamente pelos acidentes próprios (nos termos vernaculizados de Llull i Cases), está que no porto em que se dá o litoral descrito há uma gruta que serve para abrigo às ninfas. Tal lugar-comum é encontrado desde os poemas homéricos (os quais foram imitados por Virgílio), como no início do Canto XX da *Ilíada*, em que, sob demanda de Zeus, Têmis convoca os deuses para assembleia, não faltando nenhuma divindade dos rios, com exceção de Oceano e das ninfas, as quais habitam nos belos bosques, nas nascentes dos rios e nos prados herbáceos (*Il*., XX, 8-9); ou também na *Odisseia* (*Od*., VI, 123-4), pela mesma fórmula. Ocorre em profusão também em *stilus mediocris*, difusa por toda a tradição bucólica, quase sempre presente nos *loci amoeni*, como nas éclogas antigas ou dos séculos XV, XVI e XVII, que é o caso da écloga dos faunos de Camões, ou no *Pastor Fido* de Guarini. No caso de Manuel Botelho de Oliveira, a ninfa é moralizada, e a ilha passa a ser morada de Maria[236]. A justificação se dá pela vizinhança sonora entre os vocábulos "Maré" e "Maria". Quem primeiro assertivamente declarou tal percepção, em um dos poucos momentos em que a teoria do nativismo é contestada, foi o crítico Antônio Soares Amora, em sua miúda e concisa *História da Literatura Brasileira*:

> […] o que estava no espírito do poeta não era gabar a sua "pátria" e, sim, contrapor, à ilha de Chipre, pagã habitação de Vênus, uma ilha que era ainda mais afortunada, porque, às graças naturais, tinha a graça de ser habitação de Maria Santíssima, sua padroeira. A cristianização de um tópico da poesia pagã (as "ilhas afortunadas") e a visão devota da natureza brasílica eram, portanto, as intenções do Poeta, […].
> (AMORA, 1977, pp. 28-29).

De acordo justamente com o sistema imitativo, instituição patente nas letras seiscentistas, não há de se bastar somente a imitação servil, aquela simiesca, mas de se buscar a superação pela emulação, em amistosa competição com o poeta imitado. Para Sforza Pallavicino, devem ser distinguidos o furto, a imitação, e a emulação. Imitação é quando o produto final se assemelha com o objeto imitado nas suas melhores partes, a tal ponto que quem conhece o imitado reconhecerá a imitação; emular é intentar produzir no leitor um

[236]A moralização de tal lugar-comum está presente desde Ausônio, que inicia sua *descriptio* de várias cidades europeias, intitulada "*Ordo Urbium Nobilium*", começando por Roma, da seguinte forma: "Prima urbes inter, diuum domus, aurea Roma" (*Ordo. Nob. Urb*. 1. 1).

prazer igual ou maior conseguido pelo imitado, superando-o (PALLAVICINO, 1698)[237]. Desta forma diz Muhana, repetindo a opinião de Soares Amora, mas corrigindo-a:

> A imagem da ilha de Maré na silva de Botelho de Oliveira tem como fontes, que contrafaz, "o jardim das delícias" da ilha de Chipre, morada de Vênus, no canto VII do *Adone* de Marino, bem como a "ilha namorada", no canto IX d'*Os Lusíadas* de Camões. Porém, todos os confrontos entre as delícias da ilha do Recôncavo e aquelas encontradas nas outras partes do mundo dos antigos, cujo *paragone* resulta sempre na superioridade dos elementos presentes em Maré, estão emoldurados pelo cotejo final entre a deusa do amor pagã e a do amor cristão, com predomínio, evidente, da última, melhor deusa do amor, porque verdadeira, de nome derivado do próprio mar, "maria" […].
> (MUHANA, 2011, p. 143),

e finaliza o pensamento (id., p. 144): "Por isso, o poema todo há de ser lido como uma comparação epidítica que não visa senão ao elogio da ilha da Bahia, mostrada como uma maravilha, cuja sobrenaturalidade é fruto de bênção divina".

A ilha de Maré é tão bela e maravilhosa quanto a de Vênus, compartilhando desta tudo o que se poderia desfrutar de um *locus amoenus* cujas frutas medram não obstante as estações do ano e onde tudo floresce por si só, mais um outro lugar-comum do *locus amoenus* (cf. KALIL, 2010, p. 65). Por outro lado, ilha de Maré, por ser ilha de padroeira virgem, santa, e cristã, é melhor sítio que a de Vênus, que tem como deusa uma gentia, ela mesma preferindo a baiana à sua[238]. Logo, há o seguinte pensamento, segundo a emulação: Botelho de Oliveira, por descrever ilha melhor, por ser moralizada, que a descrita por Marino, supera-o, não nos aspectos universais, e sim nos particulares, isto é, no que diz respeito somente a este particular que é a descrição, não a *L'Adone* todo. E esta proposição não há como o poeta baiano a fazer meramente correndo os olhos por uma polianteia.

Todavia, não se rejeita a oportuna descoberta de Brunello, até porque Botelho de Oliveira de fato poderia ter tido contato com a obra de Giambattista Spada, assim como ocorreu com Rafael Bluteau, já que consta entre as suas referências no suplemento ao *Vocabulario Portuguez e Latino* (BLUTEAU, 1728, p. 540). Acreditamos, contudo, que, como já dissemos, um fato não exclui o outro, ainda mais porque o uso das polianteias, dentre as quais está a *Officina* de Ravisio Textor, era muito empregado como ferramenta de estudo, assim como o de índices, glossários, florilégios, compêndios, epítomes, e de catálogos,

---

[237]Para melhor exposição da matéria, cf. HANSEN (2000), p. 326; CARVALHO (2007), p. 102; LACHAT (2014), p. 46-50.

[238]A mesma recusa em favor da Virgem Maria é a que faz Antônio de São Caetano na *Apografia Metrica* que, elencadas as musas, diz (SÃO CAETANO, 1708, p. 2): Todas estas da fama construidas / Por Deidades Mentidas / Naõ quero que meu canto hoje me inspirem / Que outra Musa melhor, mais venerada / Em vós Virgem sagrada / Procura o meu engenho / Por sacra lus a altivo desempenho".

configurando um modo de leitura, herdado da escolástica, que possibilitasse ao letrado, ao compor, encontrar amparo e sustentação argumentativa nas *auctoritates* ou nas escrituras testamentárias com mais urgência, não excluindo de modo algum a consulta direta, posteriormente, à *actoritas* ou às próprias escrituras (cf. HAMESSE, 2001, pp. 187-202); prática esta a que Roger Chartier se refere como leitura fragmentada[239].

O leitor talvez tenha reparado que em momento algum se usou a expressão "descrição das frutas", mas sim "exposição", ou "frutas expostas" e não "descritas". Não há dúvidas de que "A' Ilha de Maré" seja de fato uma *descriptio*. Mas há de fato a das frutas? Em alguns casos sim, em outros não.

Considerando-se que frutas façam parte do mesmo gênero das plantas, há de se lembrar que a *ékphrasis* de plantas é autorizada por Aftônio, estando também presente em Prisciano, como espécies de *descriptio* destacadas das outras. Retomando, Desidério Erasmo a inclui na *descriptio rei*, assim como o fez com a descrição de animais, considerando a definição mais ampla do vocábulo *res*, o que não está de acordo com nenhum outro autor a ele coevo, nem ulterior ou posterior. De todo modo, o que está posto é que plantas são objetos descritíveis. Consta verbalizado no próprio poema o tratamento dado às frutas, logo quando se passa a expor os legumes, ou raízes: "Outras fruytas dicera, porèm basta / Das que tenho descrito a varia casta" (OLIVEIRA, 1705, p. 133). A despeito do que consta no próprio poema, observando todas as informações que puderam ser coligidas neste presente estudo acerca da *descriptio*, reparamos que os seguintes versos dificilmente configurariam uma descrição propriamente:

> Os limões naõ se presam,
> Antes por serem muytos se despresam.
> Ah se Hollanda os gozàra!
> Por nenhũa provincia se trocàra.
> As cidras amarellas
> Cahindo estão de bellas,
> E como saõ inchadas, presumidas,
> He bem que estejam pelo chaõ cahidas:
> (OLIVEIRA, 1705, p. 130).

[239]Nas palavras proferidas durante 195º aula inaugural do Collège de France, em 2007, Roger Chartier estabelece uma comparação de semelhança entre as práticas de leitura contemporâneas, que se ancoram no ecrã do computador, com práticas mais antigas (CHARTIER, 2010, p. 9): "A descontinuidade existe até mesmo nas aparente continuidades. Ante o monitor, a leitura é uma leitura descontínua, segmentada, mais ligada ao fragmento do que à totalidade. Não seria ela, por essa razão, a herdeira direta das práticas permitidas e suscitadas pelo *codex*? Com efeito, esse convida a folhetear os textos, ora recorrendo a seus índices, ora 'aos saltos e cabriolas' como dizia Montaigne. O *codex* convida a comparar diversas passagens, como o queira a leitura tipológica da Bíblia, ou a extrair e copiar citações e sentenças, como exigia a técnica humanista dos lugares-comuns."

Veja-se que, quanto às cidras, à parte a substância, encontramos a categoria de qualidade ("amarelas" e "belas"), de quantidade ("inchadas"), de lugar ("pelo chão") e finalmente de sítio ("caídas"). Neste caso, lugar e sítio determinam o seu acidente, e servem para dar um tom jocoso na estrofe (tão grandes que são, é preferível que estejam no chão para não se corra o risco de caírem sobre a cabeça de algum passante distraído). Apesar de haver elementos com os quais se poderia produzir uma descrição, por outro lado não produz visualização mental, pois não há nada referente ao formato da fruta, por exemplo. Menos ainda nos versos aos limões, nos quais, novamente à parte a categoria da substância, há somente a de quantidade ("por serem muitos"). Tal ocorre com quase todas as frutas trasladadas, há de se notar, oxalá com a exceção das romãs, em que há a *similitudo*, mais especificamente a *comparatio*, entre os arilos da fruta e os rubis. Entretanto, entre as próprias também não há nenhum engendramento de visualização na exposição das bananas, já que são "no Mundo conhecidas" (id., p. 132). Há na dos araçás, pelo uso da *imago* (uma das espécies da *similitudo*, tal qual a *comparatio*), que é o modo de explicar o formato de algo pelo mesmo gênero, neste caso as peras de Europa, referencial já muito conhecido[240].

De todo modo, uma hipótese inicial nossa, de que haveria uma distinção dos modos de exposição entre as frutas trasladadas, isto é, conhecidas pelo letrado europeu, e as próprias, não conhecidas, não se mostrou sustentável. Vem a ser mais um argumento que reforça a afirmação já citada de Muhana, segundo a qual a silva não intende estar "a serviço do *docere*, isto é, de ensinar a qualquer desavisado o que seja a ilha de Maré" (in OLIVEIRA, 2005b, p. lxxx). Além disso, ao menos aqui, não importa se a exposição das frutas sejam descrição ou não; nem mesmo em razão do fato de a descrição da ilha ser, em quase sua totalidade, a exposição das frutas e vegetais. Pois as frutas e os vegetais compõem, por si só, a substância e as partes da Ilha de Maré. E algumas frutas são descritas, outras apenas elogiadas. A natureza descritiva do poema se mantém incólume. Em resumo, a silva "A' Ilha de Maré" é uma *descriptio* na medida em que são expostas a substância da ilha, bem como as partes desta, quem vêm a ser sua situação (rodeada por mar) e a sua natureza (formada por outeiros, repleta de pescadores, pescados, frutas e raízes, descritos ou apenas nomeados e qualificados), bem como seu acidente próprio (pois serve como morada para Virgem Maria), tal qual a descrição usada por Llull i Cases para explicar a *descriptio*, mas em escala aumentada.

[240]A propósito, curiosamente o poeta cubano Manuel Justo de Rubalcava, na segunda metade do século XVIII, compõe um poema intitulado "*Las frutas de Cuba*" e, para dar maior evidência às frutas encontradas em sua ilha, emprega os mesmos tropos, como por exemplo: "La papaya sabrosa / al melón en su forma parecida" (*Poesia Colonial Hispanoamericana*, 1990, p. 329).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Musica do Parnasso, desde seu título até a sua disposição, organizada por coros de rimas e descantes cômicos, além da presença de gêneros tradicionalmente musicados, como o madrigal e a canção, apresenta o forte elo que há entre a lírica de Botelho e a música. Adma Muhana sintetiza:

> A constituição lírica que enforma essas obras, *Música do Parnasso* e *Lira Sacra*, é enfatizada pelos prólogos de ambas as obras, que se enraízam na caracterização de gênero, mostrando a vinculação, enaltecedora, do lírico como arte da Música.
> (in OLIVEIRA, 2005b, pp. xxxix-xl).

A partir deste passo, Muhana disserta sobre a importância da música para a poesia lírica desde as preceptivas poéticas gregas e romanas, até as ibéricas principalmente da segunda metade do século XVI. Vale dizer inclusive que a lírica (ou mélica[241]) em suas origens helênicas era um gênero cuja performance era o canto, seja coral, como a tradição dórica, seja monódica, como a eólica[242].

Patente a relação com a música[243], este trabalho demonstrou que, para este poeta, há também a pintura, já que a *descriptio*, utilizada com indústria pelo poeta, serve como agente emulsificante para a poesia e esta outra arte, produzindo visão projetada na mente. Por isso, a poesia de Manuel Botelho de Oliveira veio a ser, ao longo da dissertação, um testemunho fértil dos mecanismos poéticos de evidência. Antes de tudo, é exemplo privilegiado por praticar as quatro espécies de *descriptio* constantes e perenes em todas as preceptivas quinhentistas e seiscentistas. Além disso, suas composições revelam arte elocutória que congrega todo um acúmulo de conhecimentos não só retóricos, poéticos, gramaticais e dialéticos vigentes e institucionalizados no período, como também da hermenêutica simbólica, todas à disposição do poeta em benefício de maior evidência ao que se descreve. Com Botelho de Oliveira, tivemos a oportunidade de estabelecer contato com uma miríade de

---

241 Diz-se mélica para que não se confunda com a lírica enquanto termo que congrega três gêneros de poesia arcaica grega, a dizer: jambo, elegia, e mélica ou lírica propriamente dita.

242 Para melhor discussão acerca do gênero e da performance musical que o determina, cf. RAGUSA (2005), pp. 23-53.

243 Leitura que se sugere para maior aprofundamento da música em Manuel Botelho de Oliveira é o trabalho de Daniella Bibi Paez Coelho, *As Luzes e os Sons Madrigalescos de um Botelho Innamorato* (COELHO, 2018).

tratados escritos em espanhol, italiano, português, latim, grego e, em menor escala, francês, e com poetas tanto de grande circulação na época, como de pouca.

Daí, o contato com tais tratados e produções letradas de variados gêneros possibilitou-nos também aprofundar o entendimento coevo do que vem a ser *descriptio*, e as figuras e tropos que a ela se relacionam de alguma maneira, como *ékphrasis*, *enárgeia*, *hypotýpōsis*, *periḗgēsis*, *euidentia*, *demonstratio*, *effigies* etc. Longe de esgotar a matéria, ao menos conseguimos chegar a algumas conclusões interessantes. Por exemplo, um fenômeno que pôde ser observado foi que a *descriptio*, cada vez mais ao longo do século XVII, deixou de ser figura de amplificação, como se manifestava até o fim século XVI, para se tornar peça autonomizada, constituindo completos arrazoados, resgatando o que se fazia na antiguidade greco-latina. Tal processo pode ser coincidente ao que Alpers identifica nas figurações seiscentistas sobretudo dos Países Baixos. Em seu livro *The Art of Describing*, a autora estabelece uma distinção entre uma tradição pictórica narrativa, que predominou na pintura italiana, e uma descritiva, nas figurações holandesas do século XVII, cada um dos casos com as suas devidas exceções. Em suma, enquanto frutas, paisagens, objetos, de detalhes de uma pintura narrativa, que passam a ser os próprios elementos centrais de uma pintura descritiva, do mesmo modo os objetos descritíveis, que a princípio eram somente figuras de amplificação ou deleite, tomam cada vez mais espaço no arrazoado, até o ponto em que se tornam o próprio.

Deste modo, os poemas descritíveis, a partir do século XVII, não estariam acomodados à advertência de Bernardino Daniello, como visto ao fim do Capítulo IV. É certo que em "A' Ilha de Maré" Manuel Botelho de Oliveira, se não inclui descrições intercaladas a fingimentos, ao menos inclui um fingimento no início de uma descrição, que se estabelece nos seus primeiros versos da silva. Mas repare-se que em poemas descritivos posteriores, sobretudo as *chronographiae* e *topographiae*, já identificáveis aproximadamente a partir da metade do século XVIII, como por exemplo o *Giorno* de Giuseppe Parini, a imitação de ação se torna cada vez menos presente[244], processo que se intensifica, culminando na produção poética da primeira metade do século XIX. Em Portugal há *O Passeio* (1816), de José Maria da Costa e Silva, subintitulado "Poema Descriptivo", citado na nossa Introdução, e *A Primavera* (1822), de António Feliciano de Castilho, entre outros.

A *descriptio*, tal qual a vimos, não é restrita, aliás, às produções letradas em línguas

244 Na "Descrição da Ilha de Itaparica", de Frei Manuel de Santa Maria, por outro lado, tal característica não é encontrada, havendo ali inclusive mais presença de ação que no próprio poema que imita.

aqui analisadas. O recorte foi feito por considerarmos as quatro línguas expressas pelo poeta em sua dedicatória (daí a tímida presença das letras francesas), mas os preceitos presentes na tratadística aqui analisada regularam igualmente outras letras europeias que, mesmo não sendo românicas[245], serviram de veículo letrado para estados católicos, sobretudo sob forte influência itálica.

Um exemplo está na *chronographia* composta para a ocasião da entrada do Grão Mestre da Ordem de Malta, Nicolas Cotonar, produzida em maltês[246] por Gian Francesco (ou Ġan Franġisk) Bonamico (1639-1680). Iniciando a canção com o verso "*Mejju ġie bil-ward u ż-żahar*" ("Maio chegou com suas flores e seus rebentos"), segue então uma *descriptio* da primavera, ou do mês de maio.

Outro exemplo podemos encontrar nas produções neo-helênicas, sobretudo naquelas que vicejaram em Creta, entre os séculos XIII e XVII, período da chamada *Venetokratía* (ou *Enetokratía*), ou ainda Ducato di Candia, colônia veneziana[247]. São poetas como Vitséntzos Kornáros, autor do longo poema narrativo *Erotókritos* composto no início do século XVII, ou o anônimo *I Voskopoúla*, obra publicada em Veneza em 1627, ambos compondo descrições, sobretudo de personagens e lugares; ou ainda, anterior aos primeiros, Manólis Sklávos, na relação poética *Tis Krítis o halasmós* ("A ruína de Creta"), descrição que faz do terremoto que acometeu a ilha no ano de 1508. Deste último, por exemplo, o relato é introduzido por uma *chronographia*, seguindo o mesmo procedimento exposto no Capítulo V. Inicia-se da seguinte maneira, logo após o breve exórdio:

---

245 Das românicas, há ainda a grande produção seiscentista em língua catalã, com poetas como Francesc Vicent Garcia, Josep Blanch, e Francesc Fontanella; em vêneto, como o citado *Carta del Navigar Pitoresco*, de Marco Boschini; em língua siciliana, com as *Canzuni Siciliani*, editadas em 1658 em conjunto com as *Rime* toscanas, de Simone Rau e Requenses, ou com as poesias burlescas de Paulu Maura, e as petrarquistas (e também satíricas) de Antonio Veneziano; em genovês, com Gian Giacomo Cavalli; em friulano, como os sonetos de Ermes di Colloredo (ou di Colorêt), dentre os quais há um intitulado "*Donna brutta, sporca e pidocchiosa che vuol esser bella*" ("Mulher feia, suja, e pulguenta, que quer ser bela"), muito semelhante ao de Ludovico Tingoli visto no nosso Capítulo VI; na napolitana, com as éclogas (ou *egroche*) contidas em *Le Muse Napoletane*, de 1635, publicadas sob a autoria de Gian Alesio Abbattutis, pseudônimo de Giambattista Basile; e na sarda, com as *Rimas Diversas Spirituales* ou em *Sa Vida, Su Martiriu, et Morte dessos Gloriosos Martires Gavinu, Brothu, et Gianuariu*, ambos de Gerolamo Araolla publicados no fim do século XVI, ou ainda com os *gosos* (hinos sacros da tradição sarda) de Ludovico Grignano Roma, reunidos no *Legendariu de santas virgines, et martires de Jesu Christu* (1627).

246 Maltês, que hoje, junto com o inglês, é língua oficial, cultural, e popular da República de Malta, na época não configurava uma língua poética. Tanto é que o poemeto de Bonamico é o segundo testemunho de composição poética na língua, sendo o primeiro o intitulado *Cantilena*, de Pietru Caxaro, ainda do século XV, logo distando 200 anos um do outro. A língua maltesa é vista com maior difusão em textos a partir do século XVIII, com os esforços de valoração a cargo do historiador e linguista Ġann Piet Franġisk de Soldanis, que defendia as origens púnicas da língua (hoje o consenso é de que seja uma língua siculo-árabe).

247 Para mais informações da produção letrada em Creta durante o período na *Venetokratía*, cf. HOLTON (1991).

Εις ώρες δύο της νυκτός, ο κύκλος του ηλίου
  έτρεχεν τότες δεκαφτά, κι έξι του φεγγαρίου,
κι ήτον θεμέλιον 'κοσιοκτώ, και πρώτη με τον δρόμο,
  όντεν ο Θέος με τον σεισμόν μάς έστειλεν τον τρόμον.
Με κλόνον έσεισε την γην, ν' αλλάξουσιν οι τρόποι
  και τα πολλά ανομήματα τά κάμνουν οι ανθρώποι.
(SKLÁVOS, 2014, p. 80).

Foi às duas horas da madrugada, o ciclo do sol havia corrido dezessete vezes, seis clarões da lua, e a fundação da lua vinte e oito vezes, primeiro dia da lua nova, quando Deus, com o terremoto, nos enviou o terror. Com um tremor alçou a terra, para mudar as maneiras, e todos os pecados que os homens cometem.

Não somente nos estados católicos e contra-reformistas[248], contudo, que encontramos a prática da *descriptio*, pois é evidente também nas letras alemãs, inglesas, holandesas, etc., isto é, nas letras circulantes em estados majoritariamente reformados. Por exemplo, nas duas maiores obras retóricas de língua inglesa do século XVI, as de George Puttenham e Henry Peacham, encontramos quase os mesmos preceitos que estão em Alfonso de Torres, professor católico. Ambos os casos, fazendo uso das mesmas fontes, com seus preceitos e suas prescrições, direcionam, por sua vez, produções letradas que, mesmo provindo de contextos culturais diversos (às vezes conflitantes, sobretudo na intensificação dos conflitos religiosos durante o século XVII), no que diz respeito à elocução, muito se assemelham. Ao menos nesse aspecto em particular, não haveria diferenças entre autores reformados e contra-reformistas, cisão esta já muito utilizada para estabelecer o "estilo Barroco" como predominantemente católico (cf. MARAVALL, 1975, p. 32). E, na prática, assistimos à mesma autonomização da *descriptio* em língua inglesa, em poemas completamente descritivos a partir do século XVII, com a *topographia* Poly-Olbion (1612), do poeta elisabetano Michael Drayton, mas principalmente no XVIII, com *The Seasons* (1726-1730) pelo escocês James Thomson, uma *chronographia*, como o título indica. Trechos deste último, aliás, são encontrados como epígrafes ao longo d'*O Passeio* de José Maria da Costa e Silva.

248 Há ainda o caso da produção letrada na Albânia Veneziana, colônia da Repubblica di Venezia, onde nasceu o libretista Cristoforo Ivanovich, e que corresponde atualmente a Montenegro; e a chamada Respublica Ragusina, ou República de Ragusa (atual Dubrovnik), que tem entre os mais célebres poetas seiscentistas Ivan Gundulić. Não é o mesmo caso de Malta, já que, muito embora em toda a região da Dalmácia o italiano, ao lado do latim e do dálmata, havia uma grande presença sobretudo como língua administrativa, a produção em idioma croata circulou profusamente desde o século XVI. Por não termos conhecimento algum do idioma serbo-croata, não arriscaremos trazer qualquer exemplo, mesmo tendo a convicção de que encontraríamos os mesmos mecanismos retóricos descritivos na poesias circulantes na região. O mesmo se diz das produções letradas nas línguas tcheca e polonesa.

Podemos dizer o mesmo das letras alemãs[249], que já em Andreas Gryphius, no famoso soneto "*Threnen des Vatterlandes / Anno 1636*", por ser uma compacta *rei descriptio* dos efeitos devastadores de uma batalha durante a Guerra dos Trinta Anos, vemos um poema puramente descritivo. De todo o modo, sairá de Ewald Christian von Kleist o modelo alemão confeccionado de poesia descritiva, ou campesina, como José Maria da Costa e Silva a denomina enquanto gênero. Daí que, como dito na nossa Introdução, o crítico, em seu *Ensaio Crítico-Biographico*, não só não reconhece Manuel Botelho de Oliveira como um dos "modêlos do genero descriptivo", como atesta que o poeta não os pôde conhecer (COSTA E SILVA, 1855, p. 83). Nas primeiras páginas do prólogo de seu poema *O Passeio*, diz que:

> Este Poema, foi em sua origem, uma composição dos meus primeiros annos: leitura de numerosos Poemas descriptivos, tanto Alemães, e Francezes, como Italianos, e da Latinidade moderna, não só influio em mim, um vivo gosto por este genero de Poesia, mas me levou a compô-lo, quando não existia na lingua Portugueza, um único exemplar de Poema descriptivo.
> (COSTA E SILVA, 1816, p. v.).

Não havendo poema descritivo composto em língua portuguesa, Costa e Silva se propõe como pioneiro. Em seguida, como já dito, aparece o poema *A Primavera*, de António Feliciano de Castilho, o qual também elege os alemães do século XVIII como modelos descritivos; não só Ewald Christian von Kleist, como também o suíço Solomon Gessner (CASTILHO, 1837, pp. 39-40).

Retornando aos limites dos usos da *descriptio* aquém dos que foram tratados ao longo da dissertação, não se restringindo somente às letras produzidas e circuladas em contextos reformados e contra-reformistas, vemos manifestos inclusive em contextos mais vastos, à princípio de aparente falta de contato com as matrizes gregas. De todo modo, podemos citar três casos em que a descrição possui aparentemente as mesmas características, regras, e usos que a *descriptio* aqui estudada, todas produzidas em línguas semíticas, dentre as quais apenas duas possuem mais contato com a matrizes gregas, uma incertamente.

O primeiro caso é que a sequência das partes do corpos descritas que segue eixo decrescente, preceituada nos *progymnásmata* sofísticos, e empregada na Europa Ocidental sobretudo durante o século XVII, da qual faz uso inclusive Manuel Botelho de Oliveira, como

249 Também protestante, conhecemos ainda os *Metai* (*Estações*), escritos entre 1765 e 1775 pelo poeta prusso-lituano Kristijonas Donelaitis

exposto no nosso Capítulo VI, não é restrita a esta cultura. Um exemplo é o *mälkəʾ* (መልክእ), gênero poético praticado na cultura oral etíope, em geês. *Mälkəʾ*, de acordo com o *Concise Dictionary of Geʿez*, de Wolf Leslau, quer dizer exatamente, em inglês, (LESLAU, 2010, p. 11): "*form, image, figure, effigy, icon, portrait, likeness, aspect, a seal impression, kind of poetry (consisting of five verses) which eulogizes a saint by enumerating and praising the various partis of the body*" ["forma, imagem, figura, efígie, ícone, retrato, semelhança, aspecto, impressão de selo, tipo de poesia que consiste de cinco versos {por estrofe}, e que elogia um santo enumerando e louvando as várias partes de seu corpo"], ou seja, quase exatamente a definição que expusemos ao longo desta dissertação não somente de *personarum descriptio*, mas de *descriptio* em geral. Havendo de santas e rainhas, não se restringem ao corpo feminino, pois existem *mälkəʾāt* (forma plural) de Jesus Cristo, do Espírito Santo, e de reis (GÄLAWDEWOS, 2015, p. 25). Um exemplar ao qual tivemos acesso deste gênero é o poema composto sob a lavra de Gälawdewos, monge do XVII, chamado *Mälkəʾ Wälättä Ṭeṭros*, isto é, retrato de Walatta Petros, santa da igreja ortodoxa etíope. O poema, que pode ser conferido na tradução bilíngue de Derek Gideon (id., pp. 353-79), oferece em cada estrofe a descrição de cada parte do corpo da santa, exatamente na mesma sequência já vista anteriormente, ou seja, da cabeça aos pés. Contudo, pelo desconhecimento da matéria, não pudemos dizer se tal semelhança é devido à fonte comum (melhor dizendo, se os etíopes tiveram acesso aos *progymnásmata* de Teão e Aftônio, ou até mesmo os *praexercitamina* de Prisciano, durante a conversão ao cristianismo do Reino de Axum com São Frumêncio, nativo de Tiro e de cultura helênica), ou se os *mälkəʾāt* são composições poéticas independentes mas coincidentes. O interessante, de qualquer modo, é observar esta semelhança.

Há também indícios na poesia, também cristã, de matiz siríaca. O manuscrito Add. 17141, depositado na British Library, contém alguns fólios (ff. 98b.-110a.) que correspondem a uma coleção de *soghyatha*, isto é, cantos de pregação da tradição cristã assíria. Dentre estes, há uma espécie de poema dialogado cujos personagens são os meses do ano que disputam entre si. Neste *paragone*, cada mês se descreve em sua defesa, ou descreve o outro, em acusação. Todo o poema parece ser uma *chronographia* aos moldes das descrições de tempos bizantinas. Segundo S. P. Brock[250] (1985, p. 184), com quem concorda John Watt (1993, p. 61, n. 76), ali se manifestam preceitos provenientes dos *progymnásmata*, sobretudo a

250 Brock também traz, em seu artigo, o poema editado em siríaco e traduzido para o inglês (1985, pp. 189-96).

ékphrasis. Teão e Aftônio teriam alcançado textos litúrgicos devido à transmissão a cargo de Antão (ou Antônio) de Tagrit, também tradutor da *Retórica* de Aristóteles para o siríaco, e ele mesmo autor de uma retórica em sua língua, e pela obra enciclopédica de Bar Hebreu (ou também chamado de Gregório Abulfarágio) chamada *Ḥeʾwṯā Hekhmatha* (ܚܘܬܐ ܗܟܡܬܐ), algo como *Creme do Conhecimento*[251] (cf. WATT, 1993; VAGELPOHL, 2008, pp. 51-61).

Por último é o termo da língua árabe *waṣf* (وَصْف), que, de modo geral, traduz "descrição". Já a forma verbal *waṣafa* não quer dizer somente "descrever", mas também "louvar", "exaltar", "elogiar". Logo a aplicação de *waṣf*, sobretudo em poesia, é algo próximo de descrever para elogiar, próximo do uso de *descriptio* visto no nosso Capítulo V, lembrando que nem toda *descriptio* é louvor, nem todo louvor é *descriptio*. É um processo composicional encontrado em diversas formas poéticas, mas parece ter uma função muito clara em *qaṣīda*, gênero que não admite variação de rima, permitindo a repetição de somente uma estabelecida, e que é geralmente visto como o equivalente árabe de "ode". Devido à divulgação da cultura árabe como hegemônica pela expansão do Islã, podemos encontrar a composição de *ʾawṣāf* (plural) em poesia produzida não somente em árabe, mas também em persa, urdu, pachto, wolof, turco, hindi etc.

Além de ser uma composição descritiva, a definição de *waṣf* dada por Ibn Rashīq (século XI) desvela alguma semelhança entre o termo árabe e *ékphrasis* ou *enárgeia*. Segundo Akiko Motoyoshi Sumi, uma das maiores autoridades sobre o assunto:

> *Enargeia* attempts to represent verbally the object before the hearer's/reader's eye, tranforming the listener to spectator. As for the concept of *waṣf* in the Arabic tradition, Ibn Rashīq likewise claims that the best *waṣf* is a description that represents its object in such a way that the listener almost envisions it with his/her own eyes. Ibn Rashīq further says that some of his contemporary littérateurs (*al-muta'akhkhirūn*) argue that the most eloquent *waṣf* is a tranformation of hearing (*sam'*) into seeing/vision (*baṣar*). According to him, the origin of *waṣf* is "revealing" (*kashf*) and "showing" (*iẓhār*), as seen in the statement, "The attire described (*wuṣifat*) the body underneath it".
> (SUMI, 2004, p. 8).
>
> *Enárgeia* visa representar verbalmente o objeto diante da vista do ouvinte/leitor, transformando-o em espectador. Quanto à definição de *waṣf* na tradição árabe, do mesmo modo Ibn Rashīq afirma que o melhor *waṣf* é uma descrição que representa o seu objeto de tal maneira que o ouvinte quase o vislumbre com o seus próprios olhos. Além disso, Ibn Rashīq diz que alguns dos seus contemporâneos "escritores" (*al-muta'akhkhirūn*) argumentam que o *waṣf* mais eloquente é a transformação da audição (*sam'*) em olhar/visão (*baṣar*). De acordo com ele, a origem do *waṣf* é "revelar" (*kashf*) e "mostrar" (*iẓhār*), como se vê na declaração "a vestimenta

251 O vocábulo *ḥeʾwṯā* quer dizer algo como entre "manteiga" e "creme de leite".

descreveu o corpo que está por baixo”

Além disso, *waṣf* também compõe o vocabulário dialético de filósofos como Avicena e Alfarrábi, que por sua vez eram comentadores das obras de Aristóteles. Um exemplo está contido na tradução árabe da *Retórica* de Aristóteles que está preservado no manuscrito *Parisinus Arabus 2346*. Um termo como *parádeigma* (“exemplo”), embora seja transladado para o árabe como *miṯāl* ou *tamṯīl* por Alfarábi, e *burhān* por Averrois, o tradutor da *Retórica* prefere defini-lo como *taṯbīt aw waṣf*, sendo que *taṯbīt*, recorrentemente, traduz o grego *lógos*, “discurso” ou “arrazoado”; portanto *parádeigma* é, para este tradutor, “arrazoado ou descrição”. Isto pode ser justificado pois no termo grego encontramos *deîgma*, isto é, “amostra”, mas que deriva do verbo *deíknymi*, “demonstrar”, propriamente um dos resultados da descrição (cf. CELLI, 2018, pp. 89-115).

Diante das informações aqui trazidas (algumas de modo superficial, admitimos), justifica-se que o recorte feito para que se estudasse Manuel Botelho de Oliveira, que era alheio à poesia etíope, siríaca, árabe, ou qualquer outra que porventura possua descrição como um dos processos elocutórios relevantes. Não era alheio, por outro lado, da cultura letrada e da produção poética dos séculos XVI e XVII, sobretudo a que circulou pelas penínsulas Ibérica e Itálica; nem dos fundamentos retóricos, principalmente no que diz respeito à elocução, nem dos preceitos da invenção dialética, bases do ensino letrado vigente em sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Edições da *Musica do Parnasso*.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Musica do Parnasso dividida em quatro coros de Rimas Portuguesas, Castelhanas, Italianas, & Latinas. Com seu descante comico redusido em duas Comedias, offerecida ao Excellentissimo Senhor Dom Nuno Alvares Pereyra de Mello, Duque do Cadaval, &c. E entoada pelo Campitam Mor Manoel Botelho de Oliveyra, Fidaglo da Caza de Sua Magestade*. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal, Impressor do Santo Officio, 1705.

_____. *Música do Parnasso*. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1957.

_____. *Música do Parnasso*. Edição Fac-similar. Organização e estudo crítico por Ivan Teixeira. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Poesia Completa*. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

2. Estudos sobre Manuel Botelho de Oliveira.

ALMEIDA, Carmelina Magnavita Rodrigues de. *O marinismo de Botelho*. Tese apresentada para concurso à Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1975.

BRUNELLO, Yuri. "O sequestro do barroco italiano: Botelho e a tradução oculta de Padre Spada", in *Cadernos de Tradução*. Vol. 36, nº 03, set./dez. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016, pp. 109-23.

COELHO, Daniella Bibi Paez. *As luzes e os sons madrigalescos de um Botelho innamorato.* Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2018.

COSTA, Wagner José Maurício. *O gênero misto nas comédias de Manuel Botelho de Oliveira*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Piauí. Teresina, 2011.

FURTADO, Daniel de Assis. *Manuel Botelho de Oliveira: A estética barroca, o nativismo e o mito do Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2018.

GOMES, Eugênio. "O Mito do Ufanismo", in *A Literatura no Brasil Volume 2*. Direção de Afrânio Coutinho. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2001, pp. 126-61.

KALIL, Sérgio Augusto. *A constituição de Botelho de Oliveira: As leituras de À Ilha da Maré*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

LÓPEZ, Enrique Martínez. "Poesía religiosa de Manuel Botelho de Oliveira", in *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXV, mayo-agosto, n. 68. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1969, pp. 303-327.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira Volume I* (1550-1794). 5. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MOREIRA, Marcello. "O Louvor ao Marquês de Marialva: Um Estudo Sobre o Panegírico", in *Revista USP*. n.88. São Paulo: EDUSP, 2010-2011, p. 183-192.

MUHANA, Adma. "Introdução", in OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia Completa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. xi-xci.

MUNIZO, Raeltom Santos. *Encômio e Memória em Panegíricos ao Marquês de Marialva*.

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista: 2018.

RIBEIRO, João Roberto Inácio. *Música do Parnaso e a Poesia Latina de Manuel Botelho de Oliveira*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Assis: 1990.

_____. "O Gongorismo na poesia latina de Manuel Botelho de Oliveira", in *Revista de Letras / Universidade Estadual Paulista.* Vol. 32. São Paulo: UNESP, 1992, pp. 199-206.

RODRIGUES-MOURE, Enrique. "Manoel Botelho de Oliveira em Coimbra. A comédia *Hay amigo para amigo* (1663)", in *Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*. v. 2, n.1. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009, pp. 31-8.

TEIXEIRA, Ivan. "O engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira", in *Revista USP.* n. 50. São Paulo: Superintendência de Comunicação Social da Universidade de São Paulo, 2001, pp. 178-209.

_____. "A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira", in OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Edição fac-similar. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, pp. 7-96.

_____. "Maré, Ilha de Botelho: Fundamento histórico & retórico", in *Revista Brasileira*. n. 72 vol. I. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2012, pp. 109-34.

VIANNA, Marlene Machado Zica. *Música do Parnasso. Temas, formas, linguagem*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.

3. Fontes primárias.

Academias dos Singulares de Lisboa, Dedicadas a Apollo. Primeira Parte. Lisboa: Na Officina de Manoel Lopes Ferreyra, & à sua custa impresso. M.DC.XC.II [1692].

AFTÔNIO. *Aphthonii declamatoris praexercitamenta Ioanne Maria Cataneo interprete*. 1522.

_____. *Aphthonii sophistae progymnasmata, partim à Rodolpho Agricola, partim à Ioanne Maria Catanaeo latinitate quondam donata: Iam recens longè tersius edita, simul ac Scholijs luculentis, nouisque complurib. Exemplis illustrata, per Reinhardum Lorichium Hadamarium*. Marpvrgi [Marburg]: In officina Christiani Egenolphi, 1542.

_____. *Aphthonii sophistae progymnasmata rhetorica, Rodolpho Agricola Phrisio interprete*. Lvtetiae [Paris]: Michaëlis Vascosani, M.D.LII [1552].

_____. *Aphthonii sophistae progymnasmata rhetorica. Rodolpho Agricola Phrisio interprete. Cum scholijs nuper additis per Franciscum Sanctium Brocensem Rhetorices professorem*. Samlanticae [Salamanca]: Andreas à Portonarijs, M.D.L.VI [1556].

_____. Αφθονιου σοφιστου προγυμνάσματα καὶ μῦθοι. *Aphthonii sophistae progymnasmata: Francisco Scobario interprete: cum notis ex commentarijs Hadamarij*. Heidelberg: Hieronymus Commelinus, 1597.

_____. *Aphthonius reformatus, seu fons eloquentiae rhetoricvs: ex Aphthonii sophistae progymnasmatibus eiusque commentatoribus desumptus utilissima praecepta et exempla romanae facundiae; nec non regulas artificiosae pronunciationis & actionis assequendae suppeditans*. Coloniae [Colônia]: Konradum Butgenium, M.DC.XX [1620].

_____. Αφθονιου σοφιστου προγυμνάσματα καὶ μῦθοι. *Aphthonii sophistae progymnasmata: Francisco Scobario interprete: cum notis ex commentarijs Hadamarij*. Parisiis: Sebastianvm Cramoisy, 1621.

_____. Αφθονιου σοφιστου προγυμνάσματα. *Aphthonii sophistae progymnasmata. Accedit ejusdem interpretatio, ita emendata, vt noua videri possit*. Lvgdvni Batavorvm [Leiden], Abrahamvm Commelinvm, 1626.

AGUIRRE, Juan Bautista & BASTIDAS, Antonio de. *Los dos primeros poeta coloniales ecuatorianos: Siglos XVII y XVIII*. Biblioteca Ecuatoriana Minima. Puebla: Editorial J. M. Cajica Jr. S. A., 1960.

AGRICOLA, Georgius. *Georgii Agricolae medici bermannvs, sive De Re Metallica*. Basileae [Basileia]: Frobenianis, M.D.XXX [1630].

_____. *De Re Metallica libri XII. Quibus officia, instrumenta, machinae, ac omnia donique ad metallicam spectantia, non modo luculentissime describintur; sed & per effigies, suis locis insertas, adjunctis Latinis, Germanicisque appellationibus, ita ob oculos ponuntur, ut clariùs tradi non possint*. Basileae [Basileia]: Emanuelis König, M.DC.LVII [1657].

AGRICOLA, Rudolph. *Rudolphi Agricolae Phrisii, de inuentione Dialectica libri tres, cum scholiis Ioannis Matthaei Phrissemii*. Lvgdvni [Lyon]: apud haeredes Simonis Vincentij, 1539.

AGUSTÍ, Miguel. *Llibre dels Secrets de Agricultura, casa y pastoril*. Barcelona: Esteue Liberôs, M.DC.XVII [1617].

ALAMANNI, Luigi. *La Coltivazione*. Parigi [Paris]: Ruberto Stephano, 1546.

ALBAREDA, Gines de & GARFIAS, Francisco (orgs.). *Antologia de la Poesia Hispanoamericana: Venezuela*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1958.

ALCIATO, Andrea. *Los Emblemas de Alciato, Traducidos em rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nueuos Emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Gulielmum Rouillium, 1548.

_____. *Andreae Alciati Emblemata cvm commentariis Clavdii Minois I. C.Francisci Sanctii Brocensis, & Notis Lavrentii Pignorii Patavini*. Patauij [Pádua]: Pauli Frambotti, M.DC.LXI [1621].

_____. *Emblemi di Andrea Alciato Hvomo Chiarissimo Dal Latino Nel Vulgare Italiano Ridotti Contenenti Il Fiore Et la Sostanza De' Più Scelti Scrittori & Delle Oiù Celebri Discispline dell'Vniverso Ripieni di Ottimi Consigli & Saluteuoli Documenti Per l'Vso Ciuile Et Morale della Vita Humana*. In Padoua: per P. P. Tozzi, MDCXXVI [1626].

_____. *Il Libro degli Emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e de 1534.* Introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele. Milano: Adelphi, 2009.

AMMIRATO, *Scipione. Il Rota, overo Dell'Imprese: Dialogo del S. Scipione Ammirato nem qval si ragiona di molte imprese di diversi accellenti autori, & di alcune regole & auertimenti intorno questa materia, scritto al S. Vincenzo Carrafa*. Napoli, M. D. LXII [1562].

_____. *Gli Opvscoli de Scipione Ammirato*. Fiorenza [Florença]: Apresso Giorgio Marescotti, MDLXXXIII [1583].

ÁQUILA ROMANO. "Aqvilæ Romani De Figvris Sententiarvm et Elocvtionis Liber" in *Antiqui rhetores latini. Ex bibliotheca Francisci Pithoei*. Parisiis: Hadrianvm Perier, 1599, pp. 13-23.

ARGENSOLA, Bartolomé Lupércio. *Rimas de Lvpercio i del dotor Bartolome Leonardo de Argensola*. Zaragoza, Hospital Real i General de nuestra Señora de Graci, 1634.

ARISTÓTELES. *Meteorolo. Tomus sextus operum. Aristotelis Stagiritae, Peripateticorvm Principi Natualis eam Phylosophiae adferens sectionem, Qva ad Meteorologicorvm,*

seu sublimium corporum, & vegetabilium quidditates species, & passiones, Animalium Vero Histriam, parte, & Incessium spectare dignoscitur. Cvncta vsque ad eo clara, nitida, Illustrata, distinctaq; prodeunt vt Aritotelem, Auerroemq; ipsum, viuentes haec differere videatur. Qvae hoc Clavdvntvr tomo sequens indicat pagina. Venetiis [Veneza]: Al segno della Fontana, MDLX [1560].

_____. *The Rhetoric of Aristotle, with a Commentary by Edward Meredith Cope*. London: Cambridge University Press, 1877.

_____. *Categories, On Interpretation, Prior Analytics*. Trans. by H. P. Cooke & Hugh Tredennick. Loeb Classical Library. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1938.

_____. Aristotelis *Topica et Sophistici Elenchi*. Recensvit brevique adnotatione critica instrvxit W. D. Ross. Scriptorvm Classicorvm Bibliotheca Oxoniensis. Oxford: Oxford University Press, 1958.

_____. *Retorica*. Introduzione di Franco Montanari. testo critico, traduzione e note a cura di Marco Dorati. Milano: Arnoldo Mondatori editore, 1996.

_____. *Poetica*. A cura di Domenico Pesce. Milano: Bompiani, 2000.

_____. *Organon*. A cura di Giorgio Colli. ed. 10. Milano: Adelphi edizioni, 2003.

_____. *Fisica*. Testo greco a fronte. Introduzione, traduzione, note e apparati di Roberto Radice. Appendice bibliografica e lessicografica a cura di Lucia Palpacelli. Milano: Bompiani, 2011.

ARQUIMEDES. *Greek Mathematical Works Vol. 2*. Trans. by Ivor Thomas. Loeb Classical Library. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1980.

ATENEU. ΑΘΗΝΑΙΟΥ ΔΕΙΠΝΟΣΟΦΙΣΤΩΝ βιβλια πεντεκαιδεκα. *Atheiaei Deipnosophistarvm libri XV. Isaacvs Casavbonvs recensuit, & ex antiquismembranis supleuit, auxtítque. Adiecti sunt eiusdem Casavboni in eundem scriptorem Animaduersionum libri XV*. Hieronymum Commelinum, M.D.XCVIII [1598].

AVELAR, André de. *Chronographia ov Repertorio dos Tempos o Mias copioso qve te agora sayo a lvz, conforme a noua reformação do sancto Papa Gregorio XIII. Feito por Andre de Avellar natural de Lisboa, lente das Mathematicas na Vniuersidade de Coimbra. Nesta terceira impressaõ reformado & acrecentado pello mesmo Author, com hum tratado do Pronostico da mudança do ar, & algũs principios que tocão, assi à Philosophia natural, como a Astrologia rustica, & com hũas breues, mas muy proueitosas regras pera as sementeiras, & cultura das aruores, & criação dos anaimaes*. Lisboa: Em casa de Simão Lopez, M.D.X.CIIII [1594].

Biblioteca Italiana, o sia notizia de' libri rari italiani. Tomo II. Milano: Giuseppe Galeazzi, 1773

BLONDEL, Pierre Marin. ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ ΚΩΟΥ ΙΑΤΡΟΥ ΠΑΛΑΙΟΤΑΤΟΥ ΠΡΟΓΝΩΣΤΙΚΑ. *Divi Hippocratis Coi Prognosticωn latina ecphrasis ex mente Galeni. Avtore P. Blondello Calexio, medico regio*. Lvtetiae [Paris]: Roberti Stephani, M.D.LXXV [1575].

BLUTEAU, Rafael. *Instrvcçam sobre a cvltvra das Amoreiras, & criaçaõ dos Bichos da seda, dirigida a conseruaçaõ, & augmento das manufacturas da seda, estabelecidas Pelo muito aot, & poderoso Principe Dom Pedro Governador, e Regente dos Reinhos de Portugal*. Lisboa: Na Officina de Ioam da Costa, 1679.

BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel. *La lira de las mvas, de hvmanas, y Sagradas vozes; juntos con las demas obras Poeticas antes divulgadas*. Madrid: Carlos Sanchez, 1637.

BONANNI, Filippo. *Recreatio mentis et ocvli in Obseruatione Animalium Testaceorum. Curiosis Naturae Inspectoribus*. Romae: Ex Typographia Veresij. MDCLXXXIV

[1684].
BOSCHINI, Marco. *La Carta del Nevegar Pitoresco. Dialogo tra vn Senator venetian deletante, e vn professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare. Comparti in oto venti con i quali la Naue venetiana vien conduta in l'alto Mar dela Pitura, come assoluta dominante de qualo a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita*. Venetia: li Baba, M.DC.LX [1630].
BOTERO, Giovanni. *La Primavera, il Monte Calvario, e le Feste, di Monsignor Giovanni Botero, Abbate di S. Michele della Chiusa, &c. Poesia piene di rarissimi concetti, e d'infinite curiosità di nuouo corrette, & accresciute dall' Autorie*. Milano: Apresso girolamo Bordono, 1611.
BRACAMONTE, Domingos Pereira. *Banquete que Apolo hizo a los Embajadores del Rey de Portugal don Juan Quarto. Em cvyos platos hallaran los señores combidados, mesclada con lo dulce de alguma poezia, y politica, la coonseruacion de la salud humana*. Lisboa: Lourenço de Amberes, 1642.
BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogo das Grandezas do Brasil*. Organização e introdução: José Antônio Gonsalves de Mello. Prefácio: Leonardo Dantas Silva. ed. 3. Recife: Editora Massangana, 1997.
BRUNI, Antonio. *Le Tre Gratie, rime del Bruni*. Roma: ad istanza di Ottauio Ingrillani, libraro alla Luna, 1630.
CABRERA DE CÓRDOBA, Luís. *De Historia, para entenderla y escribirla*. Madrid: Luis Sanchez, 1611.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La Vida es Sveño. Camedia famosa*. Lisboa: Pablo Craesbeeck, 1647.
CALÍSTRATO. *Descriptions*. With an english translation by Arthur Fairbanks. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1979.
CAMERARIUS, *Joachim. Elementa rhetoricare, sive Capita Exercitationum studij puerilis & stili, ad comparandam utriusque linguae facultatem, collecta àIOACHIMO CAMERARIO, ninćqʒ denuò cùm emendatiora, tum locis aliquot auctiora, in lucem edita*. Basileae [Basileira]: 1541.
CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lvsiadas de Lvys de Camoẽs*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1626.
_____. *Lvsiadas de Lvis de Camoens, Principe de los Poetas de España. Al Rey N. Señor. Felipe Qvarto el Grande. Comentadas por Manvel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real, Contienen lo mas de lo Principal de la Historia, i Geografia del mundo; i singularmente de España. Mucha politica excelente, i Catolica: Varia moralidad, i doctrina; Aguda, y entretenida satira en comum à los vicios. I de profession los lances de la Poesia verdadera i grave; I su mas alto, i solido pensar. Todo sin salir de la idèa del Poeta. Primero i Segundo Tomo*. Madrid: Por Ivan Sanchez. A costa de Pedro Coello, Mercader de libros, 1639.
_____. *Lvis de Camões Principe dos Poetas Portugveses. Segunda Parte. Emendadas, & acrescentadas pello Lecenceado Ioão Franco Barreto*. Lisboa: Por Antonio Craesbeck, 1669.
CAMPEGGI, Ridolfo. Filarmindo. *Favola Pastorale del Rvgginoso Gelato il Conte Ridolfo Campeggi*. Venetia: Gio. Bat. Ciotti, M.D.C.V [1605].
CAPELA, Marciano. *Le nozze di Filologia e Mercurio*. Introduzione, traduzione, commentario e appendici di Ilaria Ramelli. Milano: Bompiani, 2004.
_____. *Tutti i commenti a Marziano Capella*. Presentazione di Giovanni Reale. Introduzione, traduzione, note e apparati di Ilaria Ramelli. Milano. Bompiani, 2006.
CARTARI, Vincenzo. *Le Imagini Degli Dei degli Antichi, Del Signor Vincenzo Cartari Regiano, Nouamente ristampate & ricorette. Nelle quali sono descritte la Religione*

degli Antichi, li Idoli, riti, & Ceremonie Loro, com l'agiunta di molte principali Imagini, che nell'altre mancauano, Et con la espositione in epilogo di ciasceduna & suo significato. Estratta dall'istesso Cartari per Cesare Malfatti Padoano, con vn Cathalogo del Medesimo de 100 è piu famosi Dei loro natura è proprietà estrato da questo & altri Autori, Opera vtilissima à historici, Poeti, Pittori, Scultori, & professori di belle lettere. Padoa: appresso Pietro Paulo Tozzi librario, 1608.

CASTELVETRO, Ludovico. *Poetica d'Aristotele vvulgarizzata, et sposta per Ludouico Casteluetro*. Vienna: Gaspar Stainhofer, M.D.LXX [1570].

CASTRO, Gabriel Pereira de. *Vlyssea, ov Lysboa Edificada. Poema Heroica. Composto pelo Insigne Doutor Gabriel Pereira de Castro, Corregedor que foy do crime da Corte, & nomeado por S. Magestade pera Chanceler mòr do Reyno de Portugal*. Lisboa: Lourenço Crasbeeck, 1636.

CAUSSIN, Nicolas. *De Symbolica Ægyptiorvn Sapientia: Electorvn Symbolicorvm et Parabolarvm Historicarvm Syntagma. Ex Horo, Clemente, Epiphanio & aliis cum Notis & Obseruationibus. Auctore P. Nicolao Caußino Trecensi è Societate Iesv*. Parisiis [Paris]: Sumptibus Romani de Devvais Bibliopolæ Rothomagensis, M.DCXVIII [1618].

_____. *Nicolai Cavssini. Trecensis, è Societate Iesv, De eloquentia Sacra et Hvmana, Libri XVI. Editio Tertia, non ignobili acceßione locupletata.* Parisiis [Paris]: apud Sebastianvm Chappelet, viâ Iacobæâ, M. DC XXVII [1627].

Catalogo della Copiosa Biblioteca già Appartenuta all' Ecellentissima Famiglia de' Principi Albani. Parte Prima. Roma: Fratelli Pallotta Tipografi, 1858.

CAVIEDES, Juan del Valle y. *Obras de Don Juan del Valle y Caviedes. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte*. Lima: Rávago y hijos, 1947.

_____. *Obra Completa*. Edición, prólogo, notas y cronología: Daniel R. Reedy. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1984

CERDA, Melchior de la. *Apparatus latini sermonis per Topographiam, Chronographiam, & Prosopographiam, perque locos communes, ad Ciceronis normam exactus*. Hispali [Sevilha]: Rodericus Cabrera, 1598.

CHAVES, Jerónimo de. *Chronographia o Repertorio de los Tiempos, el mas copioso y preciso que hasta ahora há salido a luz. Compvesto por Hieronymo de Chaues Astrologo y Cosmographo. Añado se le en vltima impressiona vna Tabla perpetua para saber las Lunas nueuas: y otra regla y tabla perpetua para saber la hora de la marea: y assi mismo otra tabla perpetua de las fiestas mouibles.* Lisboa: por Antonio Ribeiro, 1576.

CÍCERO. *Marco Túlio. Ciceronis Rhetorica, Tomus II. A. S. Wilkins. Oxonii. e Typographeo Clarendoniano. Oxonia: Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, 1911*.

_____. *Le Tusculane.* A cura di Adolfo di Virgilio. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1962.

COLONNA, Fabio. *Minus cognitarum stirpium aliquot ac etim rariorum nostro coelo orientum* εκφρασις. Roma: Guilielmum Facciottum, M.DC.X [1610].

COLORÊT, *Ermes di. Poesie Scelte edite e inedite in dialetto friulano di Ermes Co. Di Colloredo con aggiunte di Petro Zorutti Vol. 1*. Udine: Pei Fratello Matiuzzi, 1828.

CONRADI, Giovanni Battista. *Rhetorica Monimenta. Vnà cum Exemplis, & Argumentationum formulis Ex Cicerone, & Quintiliano, caterisque tum veteribus, tum nouis Scriptoribus collecta per Io. Baptistam Conradvm à Monte D. Pauli sub dit. Ascul. citrà Truentum ad mare Adriaticum in Piceno*. Roma: Pauli Monetae, 1681.

Corpus rhetoricum. Tome I: Anonyme: Préambule à la rhétorique. Aphthonios: Progymnasmata. Em annexe: Pseudo-Hermogène: Progymnasmata. Textes établis

et traduíts par Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Poëmas de la vnica poestisa americana, musa dezima, Soror Juana Ines de la Cruz, Religiosa Professa en el Monasterio de San Geronimo de la Imperial Ciudad de Mexico. Que en varios metros, idiomas, y estilos, Fertiliza varios Assumptos: con Elegantes, Sutiles, Claros, Ingeniosos, Utiles versos: Para enseñanza, recreo, y admiracion*. Barcelona: por Joseph Llopìs, 1691.

_____. *Segundo tomo de las obras de Soror Juana Ines de la Cruz, monja professa en el monasterio del Señor San Gegorimo de la Ciudad de Mexico, anñadido en esta segunda impression por su autora*. Barcelona: Por Joseph Llopìs, 1693.

CUNHA, Félix de Azevedo da. *Patrocinio Empenhado Pelos clamores de hum prezo. Assumpto pio dirigido ao Senhor Luis Cesar de Menezes Governador, & Capitaõ General do Estado do Brasil; e Dedaco ao senhor Vasco Fernandes Cesar de Menezes Seu filho primogenito, Sargento mayor de Batalha do Exercito, & Provincia do Alemtejo; Escrito por Felix de Azevedo D'a Cunha Capitaõ do Terço d'Armada Real*. Lisboa: Na Officina de Valentim da Costa Deslandes, M.DCC.VI [1706].

DANIELLO, Bernardino. *La Poetica di Bernardino Daniello lucchese*. Vinegia [Veneza]: Giovan' Antonio di Nocolini da Sabio.

DEMÉTRIO. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΦΑΛΗΡΕΩΣ ΠΕΡΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ. *Demetrii Phalerei De Elocvtione*. Florentiae: Ivntas, M.D.LII [1552].

_____. *Petri Victorii commentarii in librvm Demetrii Phalerei de Elocutione. Positis ante singvlas Delcarationes Greacis vocibus Auctoris: ijsdemque ad verbum Latine expressis. Additvs est rervm et verborvm memorabilivm index copiosvs.* Florentiae: Philippvm Iuntam, M.D.XCIIII [1594].

_____. *Lo Stile.* Introduzione, traduzione e commento di Nicoletta Marini. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2007.

DESPAUTERIUS, Johannes. *Ioannis Despauterij Ninivitae De Figuris, Liber ex Quintiliano, Donato, Diomede, Valla, Placentino, Mancinello, Nigro, pluribusque diligenter concinnatus*. Antverpiae [Antuérpia]: Ioannis Vvithagij, M.D.LVIII [1558].

_____. *Grammatica Ioannis Despauterii Ninivitae, in commodiorem docendi & discendi vsum redacta*. Lvgdvni [Lyon]: Claudium la Riuiere, M.DC.LVII [1657].

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Critial Essays Vol. 1*. Trans. by Stephen Usher. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1974.

Dionysii Alex. Et Pomp. Melae Situs orbis descriptio. Aethici Cosmographia. C. I. Solini Polyistor. In Dionysii poematium Commentarij Evstathii. Interpretatio eiusdem poematij ad verbum, ab. Henr. Stephano scripta. necnon Annotationes eius in idem, & quorundam aliorum. In Melam Annotationes Ioannis Oliuarii. In Aethicvm Scholia Iosiae Simleri. In Solinvm Emendationes Martini Antonii Delrio. Parisiis: Henricus Stephanus, M.D.LXXVII [1527].

Eccos que o clarim da Fama da': Postilhão de Apollo. Montado no Pegazo. Girando o Universo, para divulgar ao Orbe literario as peregrinas flores da Poezia Portugueza, com que vistosamente se esmaltaõ os jardins das Musas do Parnazo. Academia Universal. Em a qual se recolhem os crystaes mais puros, que os famigerados Engenhos Lusitanos beberaõ nas fontes do Hipocrene, Helicona, e Aganipe. Ecco I. Por Joseph Maregelo de Osan. Lisboa: Na Offic. De Francisco Borges de Souza, MDCCLXI [1761].

_____. Ecco II. Por Joseph Maregelo de Osan. Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Sousa, MDCCLXII [1762].

ELIANO, Cláudio. *On animals*. 3 vols. Translated by A. F. Scholfield. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1958-59

ENCARNAÇÃO, D. Pedro da. *Oraçam Funebre nas Exequias da Serenissima Rainha, e S. N. D. Maria Sofia Isabel de Neoburg, celebradas no Real Mosteyro de S. Dinis de Odivellas no dia 19. de Outubro de 1699. Pregou-a Dom Pedro da Encarnaçam, Conigo Regular de Santo Augustinho da Congregaçaõ de Santa Cruz de Coimbra, e a dedica ao Eminentissimo Senhor Luis de Sousa, Cardeal da Santa Igreja de Roma, Arcebisbo de Lisboa, do Concelho de Estado de Sua Magestade, & seu Cappellaõ Mòr, &c*. Lisboa: Na officina de Manoel Lopes Ferreyra, M. DCC [1700].

ERASMO, Desiderio. *Moriae encomivm Erasmi Roterdami declamatio*. Basilae [Basileia]: 1511.

_____. *De duplici copia rerum ac verborum commentarii duo. De ratione studii & instituendi pueros commentarii*. Lutetia [Paris]: Ascensius, 1512.

_____. *Des. Erasmi Roterdami De dvplici Copia uerborum, ac rerum Cõmentarij duo*. Basileam [Basileia], 1516.

_____. *De utraque verborum ac rerum copia lib. II ad sermonem & stylum formandum utilissimi*. Amsterdam: Johannes Janssonius, 1645.

_____. *Desiderii Erasmi Roterdami, De utraque Verborvm ac rerum copia, libri II*. Francofvurti [Frankfurt]: Georgium Mullerum, M.DC.LIIX [1658].

_____. Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami. Recognita et adnotatione critica instrvcta notisqve illvstrata. Ordinis Primi, Tomvs Sextvs. Amsterdam: Elsevier Science Publisher, M.CM.LXXXVIII [1988].

_____. *On Copia of Words and Ideas*. Translated from the Latin With an Introduction by Donald B. King and H. David Rix. Milwaukee: Marquette University Press, 2007.

_____. *Elogio da Loucura*. Tradução do Latim e organização: Elaine C. Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2013.

ESMIRNEU ARTABASDA, Nicolau. *Nic. Smyrnaei Artabasdae Graeci mathematic ΕΚΦΡΑΣΙC Numerorum Notationis per gestum digitorum. Fed. Morellvs, interpres*. Lvtetiae [Paris]: Fed. Morellvm, M.DC.XIV [1614].

ESOPO. *Aesopo Phrygis Fabellae Graece et Latine, cum aliis opusulis, quorum index proxima refertur pagella*. Basilae [Basileia]: in officina Frobeniana, M D XXXIIII [1534].

ESTÁCIO. *Silvae*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. ambridge: Harvard University Press, 2003.

ESTRABÃO. *The Geography of Strabo*. ed. H. L. Jones. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1924.

EUCLIDES. *Greek Mathematical Works Vol. 1*. Trans. by Ivor Thomas. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1957.

Fenix renascida ou obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes: dedicadas ao Excelentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, etc. / publica-o Mathias Pereyra da Saylva. Lisboa Occidental: Antonio Pedrozo Galrão, 1716-1728, 5 tomos.

FERREIRA, Francisco Leitão. *Idea Poetica, Epithalamica, Panegyrica, que servio no arco triunfal, que a Nação Italiana mandou levantar na occasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugual Dom Joam V. & D. Marinanna de Avstria foram a' cathedral de Lisboa no dia de Sabbado 22. de Dezembro de 1708. Pelo beneficiado Francisco Leitam Ferreira*. Lisboa: Na Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1709.

_____. *Nova Arte de Conceitos que com o titulo de Licções Academicas na publica*

Academia dos Anonymos de Lisboa, dictava, e explicava o beneficiado Francisco Leytam Ferreyra, Academico Anonymo. Lisboa Occidental: Antonio Pedrozo Garlam, 1718.

FILÓSTRATO. *La Svuite de Philostrate par Blaise de Vigenère Bourbonnois*. Paris: Abel Langellier, 1597.

_____. *Imagines*. With an english translation by Arthur Fairbanks. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1979.

Flor de Academias y Diente del Parnaso. Edición Oficial. Lima: Oficina tipográfica de El Tiempo por L.H. Jiménez, 1899.

FONSECA E PAIVA, Sebastião da. *Relaçam da Feliz Chegada da Serenissima Senhora D. Maria Sofia Isabel, Raynha de Portugal, à Cidade, & Corte de Lisboa, em II. de Agosto de 1687. & descripçaõ da ponte da Casa da India. Dedicada a Lourenc,o Pires Carvalho, do Concelho de Sua Magestade, & seu Sumilher da cortina: Provèdor das obras, & Paços reaes, Deputado da Mesa da Consciencia, & ordens, & da Iunta dos tres Estados: & Arcediago de Santarem na Sè de Lisboa*. Lisboa: Na Officina de Domingos Carneyro, M.DC.LXXX.VII [1687].

_____. *Relaçam da Magnifica, e Sumptuosa Pompa Fvneral com que o Real Convento de Palmella da Ordem Militar de Santiago, celebrou as Exequias da Serenissima Rainha N. Senhora D. Maria Sofia Isabel de Neobvrg sendo Prior mor o Illustrissimo & Reverendissimo Senhor D. Francisco Lobo da Silveira, do Concelho de Sua Magestade. Dedicada a Serenissima Senhora Nossa D. Catherina Rainha da Gran Bertanha. Pelo P. Sebastiam da Fonseca e Payva Capellaõ Compositor que foy da sua Real Capella, Mestre Presidente do Hospital Real de todos os Santos, & ao presente Freire Capitular, & Mestre da Capella, no Real Convento da Palmella.* Lisboa: Na Officina dos Herdeiros de Domingos Carneiro. 1699.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du Discours*. Introduction par Gérard Genette. Paris: Flammarion, 1977.

FRANCAVILLA, Frei Tomaso Luigi. *Il Novizzo a scuola, fiori di rettorica, ciò è Scelte Massime per l' Arte Oratoria Distinte in Libri Tre: I. De' Theoremi. II. Dell' Ornato. III. Delle Parti Principali dell' Eloquenza. Operetta Dilucidata, e complilata da 20 Autori, cò quale puole ogni Giouine studiar Rettorica da sè stesso. Del M. R. P. M. già Prouincilae F. Tomaso Lvigi Francavilla d' Acquauiua, de' Predicatori*. In Venetia: Appresso Andrea Poletti, MDCXCII [1692].

FRUGONI, Francesco Fulvio. *De' Ritratti Critici abbozzati, e contornati dal P. Francesco Fvlvio Frvgoni*. In Venetia: Presso Combi, & La Noù, M.DCLXIX [1669].

GÄLAWDEWOS. *The Life and Struggles of Our Mother Walatta Petros: A seventeenth-century african biography of and ethiopian woman*. Translated & Edited by Wendy Laura Belcher & Michael Kleiner. Written by Galawdewos. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2015.

GALILEI, Galileu. *Sidereus nuncius: magna, longeque admirabilia spectacula pandens, suspiciendaq́ue proponens vnicuique, praesertim verò philosophis, atq́[ue] astronomis, quae à Galileo Galileo ... perspicilli nuper à se reperti beneficio sunt obseruata in lunae facie, fixis innumeris, lacteo circulo, stellis nebulosis, apprime verò in quatuor planetis circa Iouis stellam disparibus interuallis, atque periodis, celeritate mirabilicircumuolutis; quos, nemini in hanc vsque diem cognitos, nouissimè author depraehendit primus; atque Medicea sidera nuncupandos decreuit.* Venetiis: Thoman Baglionum, M.DC.X [1610].

_____. *Considerazioni al Tasso di Galileo Galilei e Discorso di Giuseppe Iseo sopra il poema di M. Torquato Tasso per dimostrazione di alcuni luoghi in diversi autori da lui felicemente emulati*. Roma: Nella stamperia Pagliarini, MDCCXCIII [1793].

GAMA, Luís de Siqueira da. *Eclipse da Fermosvra Observado no Espelho da Saudade Pelo cõmum sentimento na sempre lamentavel morte da Serenissima Senhosa D. Maria Sofia Isabel de Nevbvrg, Rainha de Portugal: Glosa ao seguinte Soneto do mais canoro Cysne do nosso seculo Antonio da Fonseca Soares*. Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes, 1699.

GARCIA I FERRANDIS, Francesc Vicent. *La Armonia del Parnàs, Mes Nvmerosa en las Poesia Vaarias, del Atlant del Cel Poetic, Lod*[r] *Vicent Garcia, Rector de la Parroqvial de Santa Maria de Vallfogona. Recopiladas, y emendadas per los Ingenis de la Molt Illvstre Academia dels Desconfiats, Erigida en la Exelentissima Civtat de Barcelona*. Barcelona: Per Rafel Figueró, 1700.

GARIBERTO, Girolamo. *Concetti Divinissimi di Girolamo Gariberto, e d'altri degni autori raccolti da lui per iscriuere, et ragionar familiarmente. Di nvovo con somma diligenza, et giudicio, per maggiore utilità del lettore, corretti, & emendati con la gionta*. Vinegia [Veneza]: Francesco Imperatori, M.D.LVIII [1558].

GAURICO, Pomponio. *Pompo. Gavrici Neapolitani De scvlptvra Liber*. Atverpiani [Antuérpia]: Abrahami Grolaei, 1609.

GEOFFROI DE VINSAUF. *La Poética Nueva*. Presentación y traducción: Carolina Ponce. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

GIOVANETTI, Marcello. *Poesie di Marcello Giouanetti, Nuouamente accresciute, e compartite in Sonetto, Canzoni, Madrigali*. Venetiis [Veneza]: apud Sessas, 1622.

GIRALDI, Giglio Gregorio. *Historiae poetarvm tam graecorvm qvam latinorvm dialogi decem*. Basileae [Basileia]: Palma Ising [Michael Isingrin], 1545.

GOIDTSENHOVEN, Laurens van Haecht. Μικροκόσμος*: Parvvs Mundv*s. Arnhemi [Arnhem]: Apud Ioannem Iansonium, 1610.

GÔNGORA Y ARGOTE, Luís de. *Todas las Obras de Don Lvis de Gongora en Varios Poemas. Recogidos por Don Gonzalo de Hozes y Cordoua, natural de la ciudad de Cordoua.* Madrid: Alonso Perez, 1633.

_____. *Fábula de Polifemo e Galatéia e outros poemas*. Organização e tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008

_____. *Soledades*. Edición de John Beverly. ed. 16. Madrid: Cátedra, 2014.

_____. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Jesús Ponce Cárdenas. ed. 3. Madrid: Cátedra, 2015.

HAYM, Nicola Francesco. *Biblioteca Italiana, o sia notizia de' libri rari italiani. Tomo II*. Milano: Giuseppe Galeazzi, 1773.

HEBRERA, Fray José António de. *Jardin de la Eloqvencia: Flores qve ofrece la Retorica; a los Oradores, Poetas, y Politicos. Sacadas de la Antigva, y Moderna Amenidad*. Zaragoça: Por los Herederos de Diogo Dormer, 1677.

HERÓDOTO. *Histoires*. v. 1. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand. Quatrième tirage. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

HERRERA, Antonio Alonso de. *Libro de Agricvultura de Alonso de Herrera, qve trata de la labrança de los campos y muchas particularidades y prouechos suyos*. Pamplona: Mathias Mares, 1605.

HERRERA, Francisco de. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Catedra, 2001.

HIGINO. *L'Astronomie*. Texte établi et traduit par André Le Boeuffle. Paris: Les Belles Lettres, 1983.

HOMERO. *Odissea*. A cura di Vincenzo Di Benedetto. Testo Greco a fronte. Milano: Rizzoli, 2010.

_____. *Iliade*. Con un saggio di Wolfgang Schadewalt. Introduzione e traduzione di Giovanni Cerri. Commento di Antonietta Gostoli. ed. 3. Milano: Rizzoli, 2016.

HORÁCIO. *Francisci Philippi Pedimontii ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*. Venetiis: Aldi Filii, M.D.XLVI [1546]

_____. *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Trans. by H. Rushton Fairclough. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1926.

_____. *Odi e Epodi*. Introduzione di Alfonso Traina. Traduzione e note di Enzo Mandruzzato. Testo Latino a fronte. 3. d. Milano: Rizzoli, 1990.

_____. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. ed. 4. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2012.

HORAPOLO. *Oro Apolline Niliaco Delli Segni Hierogliphici, cioe delle Significationi di scolture sacre appresso gli Egittij. Tradotto in Lingva Volgare per M. Pietro Basolli di Fiuizano*. Vinegia [Veneza]: Giolito de Ferrari, MDXLVII [1547].

_____. *Ori Apollinis Niliaci, de Sacris notis & sculpturis libri duo, vbi ad fidem vetusti codicis manu scripti restituta sunt loca permulta, corrupta ante ac deplorata. Quibus acceßit uersio recens, per Io. Mercerum Vticẽsem concinnata, & obseruationes non infrugifera*. Parisiis [Paris], Apud Iacobum Keruer, via Iacobæa, sub duobus Gallis, M. D. LI. [1551].

IMPERATO, Ferrante. *Dell'Historia Natvurale di Ferrante Imperato Napolitano. Libri XXVIII. Nella qvale ordinatamente si tratta della diuersa condition di miniere, e pietre. con alcune historie di Piante & Animali, sin'hora non date non date in luce.* Napoli: Nella Stamparia à Porta Reale, MDIC [1599].

IMPERIALE, *Giovanni Vincenzio. Lo Stato Rustico de Gio. Vincenzio Imperiale*. Roma: per Gioseppe Pauoni, 1611.

Indices Librorvm Prohibitorvm et Expvrgandorvm Novissimi, Hispanicvs et Romanvs. Madriti [Madrid]: Didaci Diaz, M. DC. LXVII [1667].

ISIDORO DE SEVILHA. *Etimologías*. Edición bilíngue. Versión española y notas por José Oroz Reta. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

IVANOVITCH, Cristoforo. *Minerva al tavolino. Lettere diuerse di Proposta, e Risposta à varij Personaggi, sparse d'alcuni componimenti in Prosa, & in Verso: Nel fine Le memorie teatrali di Venezia. Di Cristoforo Ivanovich*. Venezia: Nicolò Pezzana. MDCLXXXI [1681]

JOÃO GEÔMETRA. *Ioannis Geometrae christiani poetae graeci Paradisvs. Tetrasticha Moralia, Sanctorum hominum sententijs referta, completctens, cum singulorum argumentis. Opus Latinè nunca primùm in lucem editum, interprete Fed. Morello*. Lvtetiae [Paris]: Federicvm Morellvm, M.D.LXXXXIII [1593].

_____. *The Progymnasmata of Ioannes Geometres.* Edited by A. R. Littlewood. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher, 1972.

_____. *Poèmes em hexamètres et em distiques élégiaques*. Edition, traduction, commentaire par Emilie Marlène van Opstall. Leiden: Brill, 2008.

JORGE DE TREBIZONDA. *Continentur hoc volumine Georgii Trapezuntii rhetoricorum libri v*. Venetia: Aldus Pius Manutius & Andreas Torresanus, 1523.

KIRCHER, Athanasius. *China monumentis quà sacris quà profanis nec non variis naturae & artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumntis illustrata, auspiciis Leopoldi Primi Roman. Imper. Semper Augusti*. Amstelodami [Amsterdã]: Apud Joannem Janssonium, 1667.

LATINI, Brunetto. *Tresor*. A cura di Pietro. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni. Testo a fronte. Torino: Einaudi, 2007.

LIBÂNIO. ΛΙΒΑΝΙΟΥ ΣΟΦΙΣΤΟΥ ἔκφρασις Καλανδῶν. *Cum interpretatione Latina & notis, Theodori Marcilij Professoris Eloq. Regij*. Parisiis: Steph. Preousteau, 1603.

_____. ΛΙΒΑΝΙΟΥ ΣΟΦΙΣΤΟΥ προγυμνασματα και μελεται. *Libanii Sophistae*

praelvdia oratoria LXXII. Declamationes XLV. et dissertationes morales. Federcvs Morellvs Regivs interpres. Parisiis: Clavdii Morelli, M.DC.VI. [1606].
_____. *Progymnasmata*. Translated by Craig A. Gibson. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2008.
LOMAZZO, Gian Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1585.
LUCIANO. *Tutti gli scritti*. Traduzione di Luigi Settembrini. Milano: Bompiani, 2014.
LLULL I CASES, *Antonii Lulli Progymnasmata Rhetorica, ad Franciscum Baumensem*. Basileae: por Ioan Oporinum, 1551.
_____. *Antoni. Antonii Lvlli Balearis de Oratione Libri septem. Quibus non modò Hermogenes ipse totus, uerumentiam quicquid ferè à reliquis Graecis ac Latinis de Arte dicendi traditũ est, suis locis apstissimè explicatur*. Basileae [Basileia]: Ioannes Oporinus, 1558.
_____. *Progymasmata rhetorica*. Lyon: Guillaume Rouillé, 1577.
MACEDO, Antônio de Sousa de. *Flores de España, Excelencias de Portvgal. En que breuemente se trata lo mejor de historias, y de todas las del mundo desde su principio hasta nuestros tiempos, y se descubren muchas cosas nueuas de prouecho, y curiosidad. PRIMEIRA PARTE*. Lisboa: Jorge Rodriguez, 1631.
_____. *Vlyssippo. Poema heroico de Antonio de Sousa de Macedo*. Lisboa: Por Antonio Aluarez, 1640.
MAFFEI, Raffaelo. *Commentarium rerum urbanorum libri XXXVIII*. Roma: 1506.
MAFFEO, Giovanni Pietro. *Io. Petri Maffeii Bergomatis e Societate Iesv Historiarvm Indicarvm libri XVI*. Venetiis: Damianum Zenarium, 1589.
MARINO, Giambattista. *Della Lira del Cavalier Marino Parte III*. Venetia: Babi, 1614.
_____. *Il ritratto del Serenissimo Don Carlo Emmanvello, Dvuca di Savoia: Panegirico del Marino, al Figino*. Milano: 1614.
_____. *La Galeria del Cavalier Marino Distinta in Pittvre & Sculture*. Ancona: Appresso Cesare Scaccioppa, 1620.
_____. *Lettere del cavalier Gio: Battista Marino: Graui, Argute, e Familiari. Facete, e Piaceuoli. Dedicatorie: Aggiunteui alcune Poesie, che nell'altre sue Rome non sono stampate*. Venetia [Veneza]: Per gli Heredi di Francesco Baba, M.DC.LXXIII [1623].
_____. *L' Adone. Poema del Cavalier Marino, con gli argomenti de Conte Fortvniano Sanvitale et l' allegorie di Don Lorenzo Scoto*. Venetia: Sarzina, 1626.
_____. *Lettere del Cavalier Marino Gravi, Argute e Facete Non più stampate Con alcune Poesie dell'istesso*. Torino: i Caualleris, M.DC.XXIX [1629].
_____. *La Galeria del Cavalier Marino. Distinta in Pittvre, e Sculture. In questa quarta impressione ricorretta*. Venetia: Giovanni Battista Ciotti, M.DC.XXXV [1635].
_____. *Epitalami del Cavalier Marino.* In Venetia: MDCXLVI [1646].
_____. *Della Lira del Cavalier Marino Parte II*. Venetia: Per il [Francesco] Baba, 1653.
_____. *Della Lira del Cavalier Marino Parte III*. Venetia: Per il [Francesco] Baba, 1653.
_____. *Opere Scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*. 2 volumi. A cura di Giovanni Getto. Torino: Editrice Torinese, 1949.
_____. *Adone*. A cura di Emilio Russo. 2 vols. Milano: Rizzoli, 2013.
MASCARDI, Agostino. *Dell'arte historica di Agostino Mascardi. Trattati Cinque. Coi sommarii di tvtta l'opera estratti dal Sig. Girolamo Marcvcci*. Roma: Giacomo Facciotti, M.CD.XXXVI [1636].
MATOS, D. Francisco de. *Dor sem Lenitivos dividida em seis discursos concionatorios, que por exequias para honras funeraes da Augustissima Rainha Senhora Nossa D. Maria Sofia Isabel, &c. Offerece ao seu real tumulo o P. Francisco de Mattos da*

Companhia de Jesus, Reytor do Collegio da Bahia. Lisboa: Na Officina de Valentim da Costa Deslandes, M.DCCIII [1703].

MATOS, Gregório de. *Poemas Atribuídos. Códice Asensio-Cunha*. João Adolfo Hansen; Marcello Moreira: Edição e Estudo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013, vols. 1 e 2.

MAUROPO, João. *The Poems of Christopher of Mytilene and John Mauropous*. Edited and Translated by Floris Bernard and Christopher Livanos. London: Harvard University Press, 2018.

MELO, D. Francisco Manuel de. *A Visita das Fontes: Apólogo Dialogal Terceiro*. Edição fac-similada e leitura do autógrafo (1657). Introdução e comentário por Giacinto Manuppella. Coimbra: Acta Universtitatis Conimbrigensis, 1962.

MENANDRO RETOR. *Menandri acvtissimi ac sapientiss. rhetoris de genere Demonstratiuo libri dvo. A Natale de Comitibvs veneto nunca primum è Graeco in Latinum ad omnium utilitatê translati, & multis in locis partim erroribus purgati, partim ubi fuerant corrupti,integrum restituti.* Venetiis: Petrum Bosellum, 1558.

_____. "ΠΕΡΙ ΕΠΙΔΕΙΚΤΙΚΩΝ", in *Rhetores Graeci Vol. 9*. Edit Christian Walz. Reproductio phototypica editionis 1832-1836. Osnabrück: Otto Zeller, 1968.

_____. *Menander Rhetor*. Edited with translation and commentaty by D. A. Russell and N. G. Wilson. Oxoford: Clarendon Press, 1981.

_____. *Dos tratados de retórica epidíctica*. Introducción de Fernando Gascó. Traducción y notas de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón. Madrid: Gredos, 1996.

MENINNI, Federigo. *Il ritratto del sonetto, e della canzone, discorsi di Federigo Meninni*. Venetia: Bertani, 1678.

MONTEMOR, Jorge de. *La Diana de Iorge de Monte Mior, nvevamente corregida y reuista por Alonso de Vlloa. Parte Primera. Han se añadido en esta vltima impression los verdaderos amores de Abencerrage, y la hermosa Xarifa. La infelice historia de Piramo y Tisbe. Van tanbien las Damas de Aragon, y Catalanas, y algunas Castelhanas, que hasta aqui no hauian sido impressas*. Milan: por Iuan Baptista Bidelo, M.DC.XVI [1616].

MOYA, Juan Pérez de. *Tratado de Astronomia y Cosmografia, y Philosophia Natural.* em Alcalá: por Ivan Gracian, M.D.LXXIII [1573].

MYLPHORT, Henricus. *Aphorismorum, epideimion, & prognostico Hippocratis. Ecphrasis analytica*. Olsnae Silerior [Oleśnica]: Johan Bössemesseri, M.DC.XXI [1621].

NICÉFORO BASILÁCIO. *The Rhetorical Exercises of Nikephoros Basilakes: Progymnasmata from Twelfth-Century Byzantium*. Edited and Translated by Jeffrey Beneker & Craig A. Gibson. London: Harvard University Press, 2016.

NICOLAU. *Progymnasmata*. Edited by Joseph Felton. Leipzig: Teubner, 1813.

_____. "Progymnasmata", in SPENGEL, Leonhard von. *Rhetores Graeci*. Vol. III. Lipsiae [Leipzig]: Teubneri, MDCCCLVI [1856].

NÚÑEZ, Pedro Juan. *Tabvlae institvtionvm rhetoricarvm Petri Iohannis Nvnnesii Valentini. Altera editio multo accuratior priori. Galenus in arte parua*. Barcinone [Barcelona]: Iacobus Cendrat, 1588.

_____. *Pet. Iohan Nvnnesii institvtionvm rhetoricarvm libri quinque. Editio tertia ceteris multo correctior, & locupletior exempis, & in dicib. & noua accessione artificij, quo possit ars copiosius, & vtilius exerceri*. Barcinone [Barcelona]: Sebastiani à Cormellas, 1593.

OVÍDIO. *Metamorfosi*. Testo a fronte. A Cura di Piero Bernardini Marzolla. Con un saggio di Italo Calvino. ed. 3. Torino: Giulio Einaudi editore, 2015.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigvedad y grandezas. Descrivense los hombres eminentes que han auido en ella; assi entiguos como modernos, del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion y estofado, del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas.* Sevilla: Simon Faxardo, 1649.

PALLAVICINO, Sforza. *Trattato dello Stile e del Dialogo. Oue nel cercarsi l'Idea dello scriuere insegnatiuo, Discorresi partitamente de' varij pregi dello Stile sì Latino come Italiano. E della natura, dell'imitazione, e dell'utilità del Dialogo. Composto dal Padre Sforza Pallavicino della Compagnia di Giesv'. Ed in questa Terza Diuolgazione emendato ed accresciuto*. Venetia [Veneza], apresso Lorenzo Basegio, M. DC. XCVIII [1698].

PALMIRENO, Juan Lorenzo. *Prima pars rhetoricae Laurentii Palmyreni*. Valentiae: IoannisMey, 1567.

_____. *Segunda parte del Latino de repẽte, donde estan las platicas, exercicios, y comento sobre las Elegancias de Paulo Manucio. Hay tambien Plamyreni Index, que es breue comentario sobre las Epistolas de Ciceron ad Familiares*. Valencia: Pedro de Huete, 1573.

_____. *El latino de repente de Lorenço Palmyreno. Palinodia Latina eiusdem. Descurso en Romãce sobre las enegãcias. Elegancias de phrases de Manucio. Elegancias de vocablos de Nizolio. Indice nueuo y copioso. Apologia Latina. Que no se han de traer elegancias en la licion de Cesar, y a esta ocasion se declara la methodo de leer Comentarios de Cesar a Caualleros. Qvinta editio.* Çaragoça [Zaragoza]: Lorẽço y Diego de Robles, 1588.

PANIGAROLA, Francesco. *Il Predicatore di F. Francesco Panig. Vescovo d'Asti, Ouero Parafrase, Commento, e Discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo,Oue vengono i precetti, e gli essempi del dire, che già furono dati a'Greci, ridottichiaramente alla prattica del ben parlare in prose Italiane e la vana Elocutione de gli Autori profani accommodata alla Sacra Eloquenza de'nostri Dicitori, e Scrittori Ecclesiastici*. Venetia: Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, & Compagni, M.DC.IX [1609].

PATÓN, Bartholomé Ximénez. *Eloqvencia Española em Arte*. Toledo: Thomas de Gazmã, 1604.

_____. *Perfeto Predicador, por el Maestro Bartolome Ximenez Paton*. Baeça: Mariana de Mõtoya, 1612.

_____. *Mercvrivs Trismegistvs, sive De triplici eloqventia sacra, española, rimana. Opvs concionatoribvs verbi sacri*. Biatiae [Baeza], 1621.

PEACHAM, Henry. *The Garden of Eloquence Conteyning the Figures of Grammar and Rhetorick [...] Set foorth in Englishe, by Henry Peacham Minister*. London: H. Iackson, 1577.

PELLEGRINO, Fulvio. *Significato de i colori e de' mazzolli. Di Fvlvio Pellegrino Mantovano. Di nuouo con somma diligenza ristampato*. Venetia [Veneza]: Apresso Michele Bonibelli, MDXCV [1595].

PELLETIER, Gérard. *Palatvm Reginae Eloqventiae*. Pariis: Nicolai Bvon et Ioannis Camvsat & Clavdii Sonni, M.DC.XLI [1641].

PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José. *Lecciones solemnes a las obras de Don Lvis de Gongora y Argote, Pindaro Andalvz, Principe de los Poëtas Líricos de España*. Madrid: En la Imprensa del Reino, M.DC.XXX [1630].

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan. *Progymnasmata artis rhetoricae, Ioannis Petreii Toletani vna cum Annotationibus in Senecae declamationes, controuersias, &*

deliberatiuas. Madrid: 1589.
PÉRSIO, AULO. *A. Persii Flacci Satyrae, obscurissimae alioqui, luculentissima ecphrasi simil et scholiis doctiss. uiri Iohannis Murmellij illustrate*. Alcamaria [Alkmaar]: 1528.
_____. *Aulii Persii Flacii Saturae sex. Cum ecphrasi, et scholiis Franc. Sanctij Brocen*. Salmantica [Salamanca]: Cussio, M.D.XC.IX [1599].
PETRARCA, Francesco. *Le Rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro. Edizione Corretta Illustrata, e Accresciuta, siccome dalla seguente Prefazione apparisce. Tomo Secondo*. Venezia: Presso Antonio Zatta, MDCCLVI [1756].
PICCOLOMINI, Francesco. *Francisci Piccolominei Senesis, in Academia Patavina Philosophi Primi. Librorum ad Scientiam de Natura attinentium. Pars Qvarta. In qua Meteorologica explicantur, & connexa cum eis*. Venetiis [Veneza]: Apud Haeredes Francisci de Franciscis, MDC [1600].
PIGNA, Giovanni Battista. *I Romanzi di M. Giouan Battista Pigna divisi in tre libri. Ne quali della Poesia, & della vita dell' Ariosto con un nuouo modo si tratta*. Vinegia [Veneza]: Vincenzo Valgrisi, 1554.
PINCIANO, Alonso López. *Philosophia Antigva Poetica de doctor Lopez Pinciano, Medico Cesareo*. Madrid: Thomas Iunti, M.D.XCVI [1596].
PINELO, António de León. *Epitome de la Bibliotheca Oriental y Occidenta, Nautica, y Geographica de Don António de León Pinelo*. 2 tomos. Madrid: Francisco Martinez Abad, M.D.CC.XXXVII [1737].
PITA, Sebastião da Rocha. *Historia da America Portugueza, desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil e setecentos e vinte e quatro*. Lisboa Occidental: Na officina de Joseph Antonio da Sylva, M.DCC.XXX [1730].
PLÍNIO velho. *Natural History: Books 33-35*. Vol. IX. Translated bt H. Rackham. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1952.
PLUTARCO. *Moralia, in fifteen volumes*. Vol. IV. Translated by Frank Cole Babbit. Cambridge [MA]: Harvard Univeristy Press, 1972.
Poesia Catalana del Barroc: Antologia. A cura d'Albert Rossich i Pep Valsalobre. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la, 2006.
Poesia Colonial Hispanoamericana. Selección, prólogo y blibliografía: Horacio Jorge Blecco. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
Poesia Italiana: il Duecento. A cura di Piero Cudini. Milano: Aldo Garzanti Editrice, 1978.
POLIZIANO, Angelo. *Omnium Angeli Politiani operii*. Parisiis: Ascensionis, 1550.
_____. *Angeli Politiani miscellaneorvm centvria vna*. Basilea: 1552.
_____. *Silvae*. Edited and translated by Charles Fantazzi. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 2004.
PONA, Francesco. *Il Paradiso de' Fiori, overo Lo Archetipo de' Giardini*. Verona: Presso Angelo Tamo, 1622.
PORTA, Giambattista della. *De humana physiognomia libri IIII*. Vici Aequensis [Vico Equense]: Apud Iosephum Cacchium, 1586.
POSSEVINO, Antonio. *Apparato all'historia di tutte le nationi. et il modo distvdiare la geografia*. Venetia: Gio. Battista Ciotti, 1598.
PRETI, Girolamo. *Poesie di Girolamo Preti*. Roma: Guiglielmo Facciotti, 1625.
PRISCIANO. "Priscianvs Caesariensis de praeexercitaminamentis Rhetoricae", in *Antiqui rhetores latini. Ex bibliotheca Francisci Pithoei*. Parisiis: Hadrianvm Perier, 1599, pp. 322-31.
PROCÓPIO. *On Buildings*. Translated by H. B. Dewing. Loeb Classical Library. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1940.

PTOLOMEU, Cláudio. *Clavdii Ptolemæi* de Prædictionibvs *Astronomicis, Cui Titulum fecerunt, Qvadripartivm, Libri Quatuor. Eiusdem Fructus Librorum suorum, Centvm Dicta. Posterior Editio*. Pervsæ [Perugia]: Ex Typographia Hæredum Petri Thomasij, MDCXLVI [1646].

PUTTENHAM, George. *The Arte of English Poesie. [June ?] 1589*. English Reprints. Carefully Edited by Edward Arber. London: Alex Murray & Son, 30, Queen Square, W.C., 1869.

QUEBEDO, Vasco Mouzinho. *Discurso sobre a vida, e a morte, da Santa Isabel Rainha de Portugal, & outras varias rimas*. Lisboa: por Manoel de Lyre, 1596.

_____. *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco.* Introdução, transcrição e arranjo de Rubem Amaral Jr. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisbo, 2005.

QUEVEDO, Francisco de. *El Parnasso Español y Mvsas Castellanas, de Don Francisco de Qvevedo Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, Señor de la Villa de la Torre de Ivan Abad. Corregidas, i Enmendadas de nueuo en esta impression, por el Doctor Amuso Cultifragio, Academico ocioso de Lobaina.* Madrid: por Pablo de Val, M.DC.LIX [1659].

_____. *Poesía Original Completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Editorial Planeta S. A., 2004.

QUINTILIANO. *Instituiçoens Oratorias de M. Fabio Quintiliano escolhidas dos seos XII livros, Traduzidas em linguagem, e illustradas com notas Criticas, Historicas, e Rhetoricas, para uso dos que aprendem. Por Jeronymo Soares Barboza. Tomo Segundo*. Coimbra: Na Imprensa Real da Universidade. M.DCC.LXXXX [1790].

_____. *La formazione dell'oratore*. Traduzione di Cesare Marco Calcante. 3 volumi. ed. 3. Milano: Rizzoli, 2006.

Ratio studiorum. Sev facilis et compendiosa ad scientias capessendas stratavia, in gratiam meorum, cuique etiam alij (si non displicet) vtilis ac profutura. Parisiis [Paris]: Sebastianvm Cramoisy, M.CD.XXXIX [1639].

Rhetores graeci. Rhetores in hoc Voluminem Habentvr hi.: Aphtonii Sophistae Progymnasmata. Hermogenis ars Rhetorica. Aristotelis Rhetoricorum ad Theodecten libri tres. Eiusdem Rhetorice ad Alexandrum. Eiusdem ars Poetica. Sopatri Rhetoris quaestiones ad compone[n]dis declamationibus in causis praecipuae iudicialibus. Cyri Sophistae differentiae satatuum. Dionysii Alicarnasei ars Rhetorica. Demetrii Phalerei de interpretatione. Alexandri Sophistae de figuris sensus & dictionis. Adnotationes innominati de figuris Rhetoricis. Menandri Rhetoris diuisio causarum in genere demonstratiuo. Aristeidis de ciuili oratione. Eiusdem de simplici oratione. Apsini de arte Rhetorica praecepta. Venetiis: Aldus Pius Manutius, 1508.

Rhetores graeci [vol. II]. *In Aphthonii progymnasmata commentarii innominati autoris. Syriani, Sopatri, Marcellini commentarii in Hermogenis Rhetorica*. Venetia: Demetrios Ducas & Aldus Pius Manutius, 1509.

Rhetores graeci ex codibus florentinis, mediolanensibus, monacensibus, neapolitanis, parisiensibus, romanis, venetis, taurinensibus et vindobonensibus. Emendatiores et auctiores edidit Christianus Walz. Vol. I. Stuttgartiae [Stuttgart] et Tubingae: J. G. Cottae. M.DCCC.XXXII [1832].

Rhetores graeci ex codibus florentinis, mediolanensibus, monacensibus, neapolitanis, parisiensibus, romanis, venetis, taurinensibus et vindobonensibus. Emendatiores et auctiores edidit Christianus Walz. Vol. VIII. Stuttgartiae [Stuttgart] et Tubingae: J. G. Cottae. M.DCCC.XXXV [1835].

Rhetores latini minoris. Ex Codibus Maximam Partem Primum Adhibitis. Emandabat Carolus Halm. Lipsiae [Leipzig]: Teubner, 1863.

Rhetorica ad Herennium. *[Cícero] Retórca a Herênio*. Tradução e introdução: Ana Paula Celestino Faria; Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

RINALDI, Giovanni dei. *Il Mostrvosissimo Mostro. Di giovanni De' Rinaldi, Diuiso in due Trattati, nel primo de' qvali si reagiona del significato de' Colori, nel secondo si tratta dell'herbe, & Fiore*. Ferrada: per Vittorio Baldini, 1584.

RINALDINI, Carlo. *Caroli Renaldinii Philosophia Rationalis, Natvralis, atqve Moralis, opvs in qvo praesertim physica vniversa ex accvratis Naturalium eddectuum observationibus deducta, & ubi rei Natura Patitur Geometricè demonstrata exhibetur. Tomvs Primvs Rationalem Philosophiam distributam in Dialecticam, Rhetoricam, atque Poeticam complectens*. Patavii [Pádua]: Petri Mariae Frambetti, M.DC.LXXXI [1681].

RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione di Diverse Imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione, Trouate, & dichiarate da Cesare Ripa Pervgino, Caualiere de Santi Mauritio, & Lazaro. Di nuouo reuista, & dal medesimo ampliata di 400. & più Imagini, Et di Figure d intaglio adornata. Opera Non meno vtile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori, & altri, per rappresentare le Virtù, Vitij, Affetti, & Passioni humane*. Roma: Appresso Leido Fatij, M. DC. III [1603].

ROSÁRIO, Antonio. *Frutas do Brasil. Frutas do Brasil numa nova, e ascetica Monarchia consagrada à Santissima Senhora do Rosário*. Fac-símile da edição de 1702. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

RUFINIANO, Júlio. "Ivlii Rvfiniani De Figvris Sententiarvm et Elocvtionis Liber", in *Antiqui rhetores latini. Ex bibliotheca Francisci Pithoei.* Parisiis: Hadrianvm Perier, 1599, pp. 23-38.

RUTÍLIO LUPO. "Ex P. Rvtilii Lvpi De Figuris Sententiarvm et Elocvtionis Libro I", in *Antiqui rhetores latini. Ex bibliotheca Francisci Pithoei.* Parisiis: Hadrianvm Perier, 1599, pp. 1-12.

SABEO, Fausto. *Picta Poesis Ovidiana. Thesavrvs propemodvm omnivm fabvlarvm poeticarvm, Favsti Sabaei Brixiani, aliorumque clarorum virorum (quorum Nomenclatura Dedicationem proximè sequiturÇ tam Veterum, quàm Recentium, Epigrammatis expositarum*. Francoforti [Frankfurt]: Collegij Societatis Jesu, M.D.LXXX [1580].

SABUCO, Oliva. *Nveva Filosofia de la Naturaleza del hombre, no conocida, ni alcançada de los grandes filosofos antiguos*. Braga: Lourenço de Basto, M.DC.XXII [1622].

Saggi di Naturali Esperienze Fatte nell' Accademia del Cimento Sotto la Protezione del Serenissimo Principe Leopoldo di Toscana e Descritte dal Segretario di Essa Accademia. Firenze: Giuseppe Cocchini, 1667.

SALCEDO CORONEL, Garcia de. *El Polifemo de Don Lvis de Gongora comentado por Don Garcia de Salzedo Coronel*. Madrid: Por Iuan Gonçalez, 1629.

SALINAS, Miguel de. *Rhetorica en lengua Castellana*. Alcalá: Joan de Brocar, 1541.

SANTA CATARINA, *Frei Lucas de. Seram Politico, Abuso Emendado, Dividido em tres Noites para divertimento dos curiosos, Offerecido ao Senhor Fernam Sardinha de Saa, Arcediago de Fonte Arcada, &c. Por Felix da Castanheira Turacem*. Lisboa: Na Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1704.

SÃO CAETANO, António de. *Apografia metrica, & triunfal narraçam do plausivel apparato, que a illustre familia Carmelitana majestosamente consagrou ao maximo dos sacrame[n]tos na sua translação para o sumptuoso Templo, que à Senhora do Monte do Carmo generosamente se erigio na muyto nobre, & sempre leal Villa de Santarem a oyto de Settembro de 1708. Sendo prior do ditto mosteyro o M.R. P. M. Fr. Antonio da Assumpçam*. Lisboa: na Officina de Manoel, & Joseph Lopes Ferreyra, 1708.

SCALIGERO, Giulio Cesare. *Poetices libre septem*. Roma: Apvd Antonivm Vincentivm, M. D. LXI [1561].

SÉBILLET, Thomas. *Art Poetique François. Pour l'instruction des ieunes fludieus, & encorpeu auancez en la Pöesie Françoise*. Paris: Gilles Corrozet, 1548.

SEQUEIRA, Gaspar Cardoso de. *Thesovro de Prudentes*. Coimbra: Na impressaõ de Nicolao Carualho, 1626.

SÉRVIO HONORATO, Mário. *Servii Grammatici qvi fervntvr in Vergilii Carmina commentarii.* Recensvervnt Georgivs Thilo et Hermannvs Hagen. Vol. I. Aeneidos Librorvm I – V commentarii. Lipsiae [Leipzig]: Teubner, MDCCCLXXXI [1881].

SEVERO. *I Progimnasmi di Severo di Alessandria (Severo di Antiochia?)*. A cura di Eugenio Amato & Gianluca Ventrella. Berlin: De Gruyter, 2009.

SICILE, Jean Coutois. *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise di Sicillo Araldo del Re Alfonso d'Aragona*. Vinetia [Veneza]: Presso Giorgio de' Caualli, MDLXV [1565].

_____. *Le Blason des Covlevrs en Armes, Livress et Devises. Liure tres-utile & subtil pour sçauoir & congnoistre d'vne & chacune couleur la vertu & proprieté. Et la maniere de blasonner, & faire liures, deuises, & leur blason*. Paris: Pour Anthoine Hoüic, demeurant ruë sainct Iacques, à l'enseigne de l'Elephant, 1582.

SILENCIÁRIO, Paulo. *Pavli Silentiarii Descriptio magnae ecclesiae et Ambonis et Ioannis Gazaei Descriptio Tabvlae Mvndi*. Recensvit Fridericvs Graefe. Lipsiae [Leipzig], 1822.

SKLÁVOS, Manólis. *Της Κρήτης ο χαλασμός (Η Συμφορά της Κρήτης)*. Επιμέλια Τασούλα Μ. Μαρκομιχελάκη. Θεσσαλονίκη (Salônica): Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2014.

SOARES, Cipriano. *De Arte Rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone & Quintiliano praecipue deprompti*. Conimbircae [Coimbra]: Ioannem Barrerium, 1562.

SOTO DE ROJAS, Pedro. *Paraiso cerrado para muchos, Jardines abiertos para pocos / Los fragmentos de Adonis*. Edición de Aurora Egido. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descriptivo do Brasil em 1587. Edição castigada pelo estudo e exame de mui[t]os codices manuscriptos existentes no Brasil, em Portugal, Hespanha e França, e acrescentada de alguns commentarios á obra por Francisco Adolpho de Vernhagen*. ed. 2. Rio de Janeiro: João Ignacio da Silva, 1879.

SPADA, Giambattista. *Giadino de gli Epiteti, Traslati, et Aggivnti Poetici Italiani*. Bologna: Per l'Herede di Vittorio Benacci, 1642.

STIGLIANI, Tommaso. *Dello Occhiale: Opera difensiva del Caualier Fr. Tomaso Stigliani, scritta in risposta al Caualier Gio. Battista Marini.* Venetia: Pietro Carampello, M.DC.XXVII [1627].

SUSENBROTUS, Johannes. *Epitome troporvm ac schematvm et grammaticorum & Rhetorum, ad Authores tum prophanos tum sacros intelligendos non minus utilis quàm necessaria*. Tigvri [Zurique]: Christophorum Froschouerum, 1541.

TEÃO, Élio. Θεωνος σοφιστοου προγυμνασματα. *Theonos sophistae primae apvd rhetorem exercitationes, innumeris quibus scatebant antea mendis Ioachimi Camerarii Pabergensis opera purgatae, & in sermonem latinum conuersae*. Basiliae [Basileia]: Johannes Oporinus, 1541.

_____. *Progymnasmata*. Texte établi et traduit par Michel Patillon. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. Editado por Marcello Moreira, in TEIXEIRA, Ivan (org.). *Multiclássicos: Épicos*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo/Imprensaoficial, 2008, pp. 119-55.

TEOFRASTO. *Theophrastus: Characters*. Edited with introduction, translation and commentary by James Diggle. Cambridge Classical Texts and Commentaries. Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 2004.

TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia Idea dell'Argvta et Ingeniosa Elocvtione che serue à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica Esaminata co' Principij del Divino Aristotele dal Conte D. Emanvele Tesavro, Cavalier Gran Croce De' Santi Mavritio, et Lazaro. Quinta Impressione. Accresciuta dall' Autore di due nuoui Trattati, coiè, de' Concetti Predicabili, et degli Emblemi.* Venetia: Paolo Baglioni, M.DC.LXIX [1669].

_____. *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia Idea dell'Argvta et Ingeniosa Elocvtione che serue à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica Esaminata co'Principij del Divino Aristotele dal Conte & Caualier Gran Croce D. Emanvele Tesavro Patritio Torinese.* Torino: Bartolomeo Zauatta, M.DC.LXX [1670].

TASSO, Torquato. *Gerusalemme Liberata*. A cura di Franco Tomasi. Settima edizione. Milano: Rizzoli Libri S,p.A., 2017.

TEXTOR, Ravisius. *Officina*. Venetia, 1617.

The Greek Anthology. With an english translation by W. R. Paton. In five volumes. London: William Heinemann; Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1960.

TINGOLI, *Ludovico. I Cigni del Rvbicone, Poesie Liriche De gl'Illustriss. Signor Ludovico Tingoli, e Filippo Marcheselli da Rimino*. Bologna: Giacomo Monti, MDCLXXIII [1673].

TORRES, Alfonso de. *Rhetoricae exercitationes magistri Alfonsi Turritani, amplissimi diui Isidori collegij patroni, & eloquẽtiae professoris in Academia Complutensi*. Alcalá: Apud Ioãema Villanoua, 1569.

_____. *Ejercicios de Retórica*. Edición a cargo de Violeta Pérez Custódio. Alcañiz / Madrid, 2003.

TOSCANELLA, Orazio. *Essecitii di Aftonio Sofista tirati in lingua italiana da O. Toscanella*. Venezia: Domenico & Giovanni Battista Guerra, 1578.

TRIMARCHI, Andrea. *Discorso Anatomico, Capriccio del Dottot in Filosofia, e Medicina Andrea Trimarchi Nobilissimo Messinese. Dottore Ordinario, e gia Priore del Collegio de' Filosofia, e Medici*. Messina: Per gl'Heredi di Pietro Brea, MDCXLIV [1644].

TRISSINO, Gian Giorgio. *La quinta e la sesta divisione della Poetica del Trissino*. Venetia: Andrea Arriuabene, M.D.LXIII [1563].

URRIES, Pietro Casaburi. *Le Sirene. Poesia Liriche del Signor Pietro Casabvri, Vrries*. Napoli: Per Nouello de Bonis, M.DC.LXXVI [1626].

VALADARES, Manuel Pacheco de. *Ideas da Saudade, imagens do Sentimento formadas Na lamentavel morte da Senhora D. Marria Sofia Isabel N. Senhora Rainha de Portugual*. Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes, Impressor de Sua Magestade, 1699.

VALERIANO, Pierio. *Ioannis Pieri Valeriani Bellvnensis Hieroglyphica sive De Sacris Ægiptiorvm aliarumq́; gentium literis, Commentariorum Libri LVIII. cum duobus alijs ab eruditissimo viro annexis. Accesserunt loco auctarij, Hieroglyphicorum Collectanea, ex veteribus & recentioribus auctoribus descripta, & in sex libros digesta. Horapollinis item hieroglyphicorum libri duo, ex postrema Dauidis Hœscherij correctione. Prætereà eiusdem Pierij declamatiuncula pro barbis sacerdotum, & reliqua opuscula siue poemata omnia. Editio nouißima, annotationibus ad marginem ac Indicibus necessarÿs, adornata; emendata, & locupletata*. Coloniæ Agrippinæ [Colônia]: Sumbptibus Antonij Hierati, M. DC. XVI [1614].

VALLA, Lorenzo. *Laurentii Valle Repastinatio Dialectice et Philosophie*. Edidit Gianni Zippel. Padova: Editrice Antenore, MCMLXXXII [1982].

VARRÃO. *Das coisas do campo*. Introdução, tradução e notas Matheys Trevizam. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

VEGA, Lope de. *Rimas de Lope de Vega Carpio.* Primera parte. Lisboa: 1605.

_____. *La Filomena con otras diuersas Rimas, Prosa, y Versos, de Lope de Vega y Carpio*. Madrid: Alonso Martin, 1621.

_____. *Obras Poéticas*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1989.

VEREPAEUS, Simon. *Praeceptiones de Verborvm er Revm copia, per quaestiones in vsum Scholarum luculenter & breuiter explicatae, Et diligenter nunca rocognitae. Auctore Somne Verepaeo Dommelano*. Coloniae [Köln]: Geruinum Calenium, & Haeredes Quentelios, M.D.XC [1590].

VICTORIA, Baltasar de. *Primera Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad. Avtor el Padre Fray Baltasar de Vitoria Predicador de San Francisco de Salamanca, y natural de la mesma Ciudad*. Valencia: en casa de los herederos de Crysostomo Garriz por Bernardo Nogués, 1646.

VIEIRA, P. Antônio. *Sermoens do P. Antonio Vieira. Primeyra Parte, dedicada ao Principe, N.S*. Lisboa: Na Officina de Ioam da Costa, M. DC.LXXIX [1679].

VILLANI, Nicola. *Raggionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani, com alcune Poesia Piacevoli del medesimo avtore*. Venetia: Pietro Pinelli, M.DC.XXXIV [1634].

VINCI, Leonardo da. *Trattato della Pittura*. Roma: Staperia de Romanis, 1817.

VIRGÍLIO. *Eneide*. Traduzione di Luca Canali. Introduzione di Ettore Paratore. ed. 3. Milano: Arnoldo Mondatori editore, 1991.

_____. *Eneida Brasileira, ou tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro por Manuel Odorico Mendes, da cidade de S. Luís do Maranhão*. Edição Bilíngue. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.

_____. *Eneida*. Edição Bilíngue. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e noitas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

VITORINO, Mario. "Marii Victorinii Rhetoris Vrbis Romae Expositio in Primvm Rhetoricon Ciceronis", in *Antiqui rhetores latini. Ex bibliotheca Francisci Pithoei*. Parisiis: Hadrianvm Perier, 1599, pp. 79-239.

VITRÚVIO. *De Architectura Libri Decem. Cum notis, Castigationibus & Observationibus Guilielmi Philandri integris, Danielis Barbari excerptis, & Claudii Salmasii passim insertis. Praemittuntur Elementa Architecturae collecta Illustri Viro Henrico Wottono Equite Anglo. Accedunt Lexicon Vitruvianum Bernardini Baldi Urbinatis*. Antwerpia: 1739.

_____. *On Architecture*. 2 Vol. Ed. by G. P. Goold. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1983.

Vocabolario degli Accademici della Crvsca, con tre indici delle voci, locuzioni, e preuerbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. Venezia: Giouanni Alberti M.DC.XII [1612].

Vocabolario degli Accademici della Crvsca, in questa terza impressione. volvme 2. Firenze: M.DC.XCI [1691].

VOSSIUS, Gerardus Johannes. *Commentariorum rhetoricorum, sive Oratoriarum institutionem libri sex*. Lvgdvni Batavorvm [Leiden]: Joannes Maire, 1630.

WORM, Ole. *Museum Wormianum. Seu Historia Rerum Rariorum, Tam Naturalium, quam Artificialium, tam Domesticarum, quam Exoticarum, quæ Hafniæ Danorum in ædibus Authoris servantur. Adornata ab Olao Worm, med. Doct., &, in Regiâ*

Hafniensi Academiâ, olim Professore publico. Variis & accuratis Iconibus illustrata. Lugduni Batavorum [Leiden]: Ex Officina Elsevioriorum, Acad. Typograph., 1655.

ZANI, Celso. *Rettorica e Poetica Ecclesiatica, e Civile di Fra Celso Zani*. Roma: Ludouico Grignani, 1643.

4. Fontes secundárias.

ADAM, Jean-Michel. "Une Rhétorique de la Description", in *Figures et Conflits Rhétoriques*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1990 pp. 165-92.

AGAPITOS, Panagiotis A. "Literary criticism", in *The Oxford Handbooks of Byzantine Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ALONSO, Dámaso. *Obras Completas*. Vol. V: Gôngora y el Gongorismo. Madrid: Editorial Gredos, 1978.

_____. *Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 2008.

AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura Brasileira*. 9ª ed. São Paulo: Edição Saraiva, 1977.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2018.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado. Revisão da tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BASILE, Bruno, "Galilei e la letteratura scientifica", in *Storia della Letteratura Italiana*. Volume V: La Fine del Cinquecento e il Seicento. Diretta da Enrico Malato. Roma: Editrice Salerno, 1997, pp. 905-51.

BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.

_____. *Giotto and the Orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*. New York: Oxford University Press, 2006.

BECKETT, Samuel. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes By S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995.

BETTELLA, Patrizia. *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

BONFANTI, Giuliano & Larissa. *The Etruscan Language: An Introduction*. Revised Edition. Manchester: Manchester University Press, 2002.

BRAIDER, Christopher. "The paradoxical sisterhood: 'ut pictura poesis', in *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume3: The Renaissance*. Edited by Glyn P. Norton. Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 1999, pp. 168-75.

BROCK, S. P. "A Dispute of the Months and some Related Syriac Texts", in *Journal of Semitics Studies.* XXX/2 Autumn 1985, pp. 181-211.

BRUMBLE, H. David. "Let Us Make Gods in Our Image: Greek Myth in Medieval and Renaissance Literature", in *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Edited by Roger D. Woodard. New York: Cambridge University Press, 2009, 407-24.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. 1º volume. 3ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1969.

CASTILHO, António Feliciano de. *A Primavera, por Antonio Feliciano de Castilho*. Segunda edição. Lisboa: Na Typografia de A. J. S. de Bulhões, 1837.

CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e Teorização Literária em Portugal: Do Humanismo ao Neoclassicismo*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

CAVERO, Laura Miguélez. "La *Nyktomachia* de Trifiodoro: una *ékphrasis* mixta", in *Escuela y Literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional Universidade de Salamanca 17-19 Noviembre de 2004*. José Antonio Fernández Delgado; Francisca Pordomingo; Antonio Stramaglia (eds.). Cassino: Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2007, pp. 497-509.

CELLI, Gaia. "Avicenna and Aristotle's *Rhetoric*: Lexical Options", in *Commenting on Aristotle's Rhetoric, from Antiquity to the Present*. Edited by Frédérique Woerther. Leiden/Boston: Brill, 2018, pp. 89-115.

CERQUEIRA, André Sekkel. *A Donzela Alada: Reflexão sobre retórica e história em Portugal no século XVII*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

CHARTIER, Roger. "*Escutar os mortos com os olhos*", in Estudos Avançados. v. 24, n. 69. Traduzido por Jean Briant. São Paulo: IEA-USP, 2010, pp. 7-30.

COSTA E SILVA, José Maria da. O Passeio. *Poema Descriptivo de Jose' Maria da Costa e Silva, Traductor da Iliada*. Lisboa: Na Officina de J. F. M. de Campos, 1816.

_____. *Ensaio Biographico-Critico sobre os melhores Poetas Portuguezes*. Tomo X. Lisboa: Na Imprensa Silviana, 1835.

COUTINHO, Afrânio. *Do barroco: ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.

CROCE, Benedetto. *Lirici Marinisti*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1910.

CROCE, Orazio. I*nflussi del De amore di Andrea Cappellano nella Scuola poetica siciliana. una revisione critica*. Tesi di Dottorato. Catania: Università degli Studi di Catania, 2009/10.

CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke, 1948.

_____. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução: Teodoro Cabral. 3ª edição. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013.

CUSTÓDIO, Violeta Pérez. "La amplificación retórica de la fábula del asno y la raposa en el ms. 6513 de Biblioteca Nacional de España", in *Humanitas* 72. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, pp. 113-42.

DOWNEY, Glanville. "Nikolaos Mesarites: Descriptio of the Church of the Holy Apostles at Constantinple", in *Transactions of the American Philosophical Society*. Vol. 47, nº 6. Philadelphia: American Philosophical Society, 1957, pp. 885-924.

DUBEL, Sandrine. "*Ekphrasis* et *enargeia*: la description antique comme parcours", in *Dire l'Évidence (Philosophie et Rhétorique Antiques)*. Textes réunis par Carlos Lévy et Laurent Pernot. Cahiers de philosophie de l'Université de Paris XII – Val de Marne numéro 2. Paris: L'Harmattan, 1997.

FAHNESTOCK, Jeanne. *Rhetorical Figures in Science*. New York: Oxford University Press, 1999.

FARAL, Edmond. *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: Recherches et Documents du Moyen Age*. Par Edmond Faral, directeur d'études a l'École des Hautes Études. Paris: Libraire Honoré Champion, Éditeur, 1962.

FERNANDES, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho. *Poesia de Agudeza em Portugal: Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

FULCO, Giorgio. "Giovan Battista Marino", in *Storia della Letteratura Italiana*. Volume V: La Fine del Cinquecento e il Seicento. Diretta da Enrico Malato. Roma: Editrice Salerno, 1997, pp. 597-652.

FUMAROLI, Marc. *L'École du Silence: le sentiment des images au XVIIe siècle*. Paris: Flammarion, 1988.

GALLO, Ernest. "Matthew of Vendôme: Introductory Treatise on the Art of Poetry", in *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 118, No. 1. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1974, pp. 51-92.

GINZBURG, Carlo. *O Fio e os Rastros: Verdadeiro, falso, fictício*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GREEN, Lawrence D. & MURPHY, James J. *Renaissance Rhetoric: Short-Title Catalogue 1460-1700*. 2. ed. Aldershot: Ashgate, 2006.

GRIGERA, Luisa López. *La Retórica en la España del Siglo de Oro: Teoría y práctica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

_____. *Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles: Estudo preliminar, edição das anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles em versão paleográfica e moderna com notas, Salamanca, 1998*. Tradução do latim: Paulo Vasconcellos. Tradução do espanhol: Cássio Borges. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

HAMESSE, Jacqueline. "El modelo escolástico de lectura", in *Historia de la Lectura em el Mundo Occidental*. Bajo la dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Altea/Taurus/Alfaguara, 2001, pp. 182-210.

HAMON, Philippe & BAUDON, Patricia. "Rhetorical Status of the Descriptive", in *Yale French Studies, No. 61, Towards a Theory of Description*. Yale: Yale University Press, 1981, pp. 1-26.

HANSEN, João Adolfo. "*Ut Pictura Poesis* e Verossimilhança na Doutrina do *Conceito* no Século XVII", in *Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1995, pp. 201-14.

_____. "Retórica da Agudeza", in *Letras Clássicas*. n. 4. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2000, pp. 317-42.

_____. "A categoria 'representação' nas festas coloniais dos séculos XVII e XVIII", in *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. Volume II. István Jancsó e Iris Kantor (Organizadores). São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2001, pp. 735-55

_____. "Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas", in *Estudios Portugueses.* v. 3. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003, pp. 171-217.

_____. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. 2. ed. São Paulo / Campinas: Ateliê Editorial / Editora da Unicamp, 2004

_____. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo / Campinas: Hedra / Editora da Unicamp, 2006.

_____. "Categorias Epidíticas da *Ekphrasis*", in *Revista USP*, n.71, São Paulo: Edusp, 2006, pp. 85-105.

_____. "Lugar-comum", in MUHANA, Adma; LAUDANNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando (orgs.). *Retórica*. São Paulo: IEB-USP/ ANNABLUME editora, 2012, pp. 159-77.

HATHERLY, Ana. *O Ladrão Cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HIGHET, Gilbert. *The classical tradition: Greek and Roman influences on western literature*. New York: Oxford University Press, 1985.

HOLTON, David (ed.). *Literature and Society in Renaissance Crete*. Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 1991.

HUMBLE, H. David. "Let Us Make Gods in Our Image: Greek Myth in Medieval and

Renaissance Literature", in *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Edited by Roger D. Woodard. New York: Cambridge University Press, 2007. pp. 407-24.

KANTOR, Iris. "Impressos Flamengos nas Academias Coloniais: Leitores de Ortelius e Justus Lipsius na América Portuguesa", in THOMAS, Werner; STOLS, Eddy;

KANTOR; Iris; FURTADO, Júnia (orgs.). *Um Mundo sobre Papel: Livros, Gravuras e Impressos Flamengos Português e Espanhol (Séculos XVI-XVIII)*. São Paulo / Belo Horizonte: EDUSP / Editora UFMG pp. 439-46.

KENNEDY, George A. *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Renaissance thought and its sources*. Edited by Michael Mooney. New York: Columbia University Press, 1979.

KOELB, Janice Hewlett. *The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

KOOPMAN, Niels. *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration: Five Linguistic and Narratological Case Studies*. Leiden; Boston: Brill, 2018.

KOTHE, Flávio René. *O Cânone Colonial: Ensaio*. Brasília: Editoria Universidade de Brasília, 1997.

LACHAT, Marcelo. "A Lírica Amorosa Seiscentista: poesia que deleita e ensina", in *Floema*. Ano VIII, n. 10. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2014, pp. 27-64.

_____. "A Lírica Galego-Portuguesa e a Poesia Amorosa Seiscentista: Artes de Amar, Cantigas e Cantos Escritos", in *Revista Línguas & Letras*. Volume 17 Número 36. Cascavel: Unioeste, 2016, pp. 49-69.

LITTLEWOOD, Anthony, MAGUIRE, Henry, WOLSCHKE-BULMAHN, Joachim. *Byzantine Garden Culture*. Washington: Dumbarton Oaks, 2002.

MACK, Peter. *Renaissance Argument: Valla and Agricola in the Traditions of Rhetoric and Dialectic*. Leiden: Brill, 1993.

_____. *A History of Renaissance Rhetoric: 1380-1620.* New York: Oxord University Press, 2011.

MAGUIRE, Henry. "Epigrams, art, and the 'Macedonian Renaissance', in *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 48. London: Harvard University Press, 1994, pp. 105-15.

_____. "Gardens and Parks in Constantinople", in *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 54. London: Harvard University Press, 2000, pp. 251-64.

MÄNNLEIN-ROBERT, Irmgard. "Epigrams on art: voice and voicelessness in ecphrastic epigram", in *Brill's Companion to Hellenistic Epigram: Down to Philip*. Edited by Peter Bing and Jon Steffen Bruss. Leiden / Boston: Brill, 2007.

MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco: Análisis de una Estructura Histórica*. Esplugues de Lloberat / Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

MARNOTO, Rita. *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Por ordem da Universidade de Coimbra, 1997.

MARTÍ, Antonio. *La Preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1972.

MARTINS, Heitor. Do Barroco a Guimarães Rosa. Belo Horizonte – Brasília: Editoria Itatiaia Limitada, 1983.

MARTINS, Maria Teresa Esteves Payan. *A Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2005.

MARTINS, Paulo. *Pictura Loquens, Poesis Tacens: Limites da Representação*. Tese para obtenção de título de Livre-Docente apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

MARTINS, Wilson. "A Literatura e o Conhecimento da Terra", in *A Literatura no Brasil*

Volume 1. Direção de Afrânio Coutinho. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2003, pp. 233-43.

MOREIRA, Marcello. "Ut Architectura poesis: Uma leitura de Du Bellay, Anet, Ronsard, Saint Come, e Manuel Botelho de Oliveira, Para um edifício de colunas e arcos" in *Floema*. Ano I, n. 2. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2005, pp. 59-100.

_____. "Caramurus da Bahia: a tópica *natio* e procedimentos descritivos na composição de retratos satíricos do *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra", in *Contexto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, n. 22 (2012). Vitória: Ufes, 2012, pp. 293-354.

MUHANA, Adma. *A Epopéia em Prosa Seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Tradução do latim: João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Nas envolturas das ficções não há participação da retórica: mera poesis est*. Tese de Livre-Docência apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011.

MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages*. Los Angeles: University of California Press, 1981.

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del Barroco de poesia y pintura*. Edición facsímil. Introducción por António Sanchez Trigueros. Granada: Universidad de Granada, 1989.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros, novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage*. São Paulo: EDUSP, 2001.

PEREIRA, Belmiro Fernandes. *Retórica e Eloquência em Portugal na Época do Renascimento*.Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

PINEDA, Victoria. "La retórica epidíctica de Menandro y los cuestionarios para las Relaciones Geográficas de Indias", in *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*. Vol. 18, No. 2. Los Angeles: University of California Press, 2000, pp. 147-73.

PINTO, Rodrigo Gomes de Oliveira. *Doutrina do misto e anatomia do monstro: usos da retórica de Hermógenes entre os séculos XVI e XVIII*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

PLETT, Heinrich F. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Leiden / Boston: Brill, 2012.

RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma Deusa: A Representação de Afrodite na Lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

RAIMONDI, Ezio. *Anatomie secentesche*. Pisa: Nistri-Lischi Editori, 1966.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva Ramos (org.). *Poesia Barrôca: Antologia*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

REYNOLDS, L. D. & WILSON, N. G. *Scribes and scholars: a guide to the transmission of Greek and Latin literature*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

RIGOLOT, François. "The rhetoric of presence: art, literature, and illusion", in *The Cambridge History of Literary Criticism. Volume3: The Renaissance*. Edited by Glyn P. Norton. Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 1999, pp. 161-67.

ROBY, Courtney. *Technical Ekphrasis in Greek and Roman Science and Literature: The Written Machine between Alexandria and Rome*. Cambridge [UK]: Cambridge University Press, 2006.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e Evidência nas Letras Latinas: Doutrina e Práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012.

_____. *De Physiognomonia Liber: considerações a respeito do ethos e da*

fisiognomonia em textos da Antiguidade Clássica. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo: 2015.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira. Tomo Segundo: Formação e Desenvolvimento Autonômico da Literatura Nacional.* Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943.

SANTOS, Marcos Martinho dos. "O *monstrum* da *Arte Poética* de Horácio", in *Letras Clássicas*. Ano 4. Número 4. São Paulo: Humanitas, 2000, pp. 191-265.

_____. "Acerca das diferenças doutrinais entre os *Praeexercitamina* de Prisciano e os *Progymnásmata* do Ps.-Hermógenes", in ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó; FLORES-JÚNIOR, Olimar; MARTINHO, Marcos (orgs.). *Ensaios de Retórica Antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, pp. 269-89.

SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca: A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Editorial Estampa,1994.

SPINA, Segismundo. *Ensaios de Crítica Literária*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SPINA, Segismundo & SANTILLI, Maria Aparecida. *Apresentação da Poesia Barrôca Portuguêsa*. Introdução: Segismundo Spina. Seleção, estabelecimento de texto e notas: Maria Aparecida Santilli. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.

SPITZER, Leo. "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar", in *Comparative Literature*. Vol. 7, No. 3. Durham: Duke University Press, 1955, pp. 203-25.

STAVRU, Alessandro. "L'*ekphrasis* antica tra visualità e scrittura: Genealogia di un concetto", in *Visualità e Scrittura*. A cura di Mario Martino e Mauro Ponzi. Roma: Lithos, 2017, pp. 19-31.

SUMI, Akiko Motoyoshi. *Description in Classical Arabic Poetry: Waṣf, Ekphrasis, and Interarts Theory*. Leiden/Boston: Brill, 2004

TOPCHYAN, Aram. *David the Invincible: Commentary on Aristotle's Prior Analytics*. Old Armenian Text with an English Translation, Introduction and Notes by Aram Topchyan. Leiden / Boston: Brill, 2010.

VAGELPOHL, Uwe. *Aristotle's Rhetoric in the East: The Syriac and Arabic translation and commentary tradition*. Leiden/Boston: Brill, 2008.

VAN DAM, Harm-Jan. "Wandering woods again: from Poliziano to Grotius", in *The Poetry of Statius*. Editeb by Johannes J.L. Smolenaars; Harm-Jan van Dam; Ruurd R. Nauta. Leiden: Brill, 2008.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

VOSSLER, Karl. *La poesía de la soledad en España*. Buenos Aires: Losada, 1946.

WATT, John. "Grammar, Rhetoric, and the Enkyklios Paideia in Syriac", in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.* Vol. 143, No. 1. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1993, pp. 45-71.

WEBB, Ruth. "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings", in *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 53. Cambridge [MA]: Harvard University Press, 1999, pp. 59-74.

_____. *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate, 2009.

5. Dicionários, léxicos, e mapas cartográficos.

ANTÓNIO DE NEBRIJA, Élio. *Vocabularium Nebrissense ex latino sermone in siciliensem & hispaniensem*. Granatam [Granada]: Christophorus Scobar, M.D.LXX [1520].

BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizados com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos... pelo padre D. Raphael Bluteau.* Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, M.DCC.XIII [1713].

_____. *Supplemento ao Vocabulario Portuguez, e Latino que acabou de sahir a luz, anno de M.DCC.XXI dividido em outro [sic] volumes deidcados aos Magnifico Rey de Portugal D. João V, Parte II. Pelo P. D. Rafael Bluteau*. Lisboa Occidental: Na Patriarcal Officina da Musica, M. DCC. XXVIII [1728].

BRAUM, Georg & HOGENBERG, Francis. *Civitates Orbis Terrarum: Cities of the World. 363 Engravings Revolutionize the View of the World. Complete Edition of the Colour Plates of 1572-1617*. Edited by Stephan Füssel. Based on the Copy in the Historisches Museum Frankfurt. Directed and Produced by Benedikt Taschen. Köln: TASCHEN GmbH, 2017.

CORTESÃO, Armando & MOTA, Avelino Teixeira. *Portvgaliae Monvmenta Cartographica*. Reprodução Fac-Similada da Edição de 1960. Volume V. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

COVARRUBIAS, Sebastian de. *Tesoro de la Lengva Castellana, o Española. Compvesto por el licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco, Capellan de su Magestad, Mastre scuela y Canonigo de la santa Yglesia de Cuenca, y Consultor del santo Oficio de la Inquisicion*. Madrid: por Luis Sanchez, M.DC.XI [1611].

CURIO, Valentinus. *Lexicon Graecum iam denvo svpra omneis omnivm auctiones longe auctissimum, & locupletissimum, cui praeter superiores aeditiones magna uis dictionum accessit, ex optimis quibusque autoribus deprompta, non sine locorum citatione, & accuratissima restittutione eorum, quae aut deprauata erant, aut tumultuarie assuta Accessit & libellorum aliquot ex non pessimis nõ poenitenda [?], eaque in numeros, & indices suos tam apte digesta, ut nihil superuacuum resecari, nihil diminutum desiderari possit*. Basileae [Basileia], M.D.XXV [1525].

DANCKERT, Theodor. *Novissima Regnorum Portugalliae et Algarbiae Descriptio*. URL: http://purl.pt/3905

FORLANI, Paolo. *La descrittione di tutto il Peru*. Roma: Antoine Lafréry, 1575[?]. URL: https://www.loc.gov/resource/g3200m.gct00410 sp=73&r=0.075,0.03,0.862,0.506,0

HESÍQUIO. *Hesychiou lexikon. Hesychii dictionarium*. Hagenoae [Haguenau]: Thomae Anshelmi Badensis, M.D.XXI [1521].

HOUAISS, Antônio.; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO FRANCO, Francisco Manoel de (orgs.). *Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HULSIUS, Levinus. *Nova et exacta delineatio Americae partis avstralis. qve est: Brasilia, Caribana, Gvuiana regnũm noũũm, Castilia del Oro, Nicaragva, insũlae Antillas et Perv. Et sub Tropico Capricorni, Chile, Rio della Plata, Patagonṽ, & Fretṽ Magellancv̄*. URL: *https://www.loc.gov/item/2004629170*

LESLAU, Wolf. *Concise Dictionary of Geʿez (Classical Ethiopic)*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010.

LIDDELL, Henry George & SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. ed. 9. Oxford:

Clarendon Press, 1996.

MÜNSTER, Sebastian. *Cosmographiae uniuersalis Lib[ri] VI. in quibus, iuxta certioris fidei scriptorum traditionem describuntur, Omniu[m] habitabilis orbis partiu[m] situs, propriaeq[ue] dotes. Regionum Topographicae effigies. Terrae ingenia, quibus fit ut tam differentes & uarias species res, & animatas & inanimatas, ferat. Animalium peregrinorum naturae & picturae. Nobiliorum ciuitatum icones & descriptiones. Regnorum initia, incrementa & translationes. Omnium gentium mores, leges, religio, res gestae, mutationes Item regum & principium genealogiae / Autore Sebast[iano] Munstero*. Basileae [Basileia]: apud Henrichum Petri, 1552.

_____. *Sei Libri Della Cosmografia Vniuersale, ne quali secondo che nªhanno parlato i piu ueraci scrittori son disegnati, I siti de tutte le parti del mondo habitabile & le proprie doti : Le Tauole topographice delle Regioni. Le naturali qualita del terreno, onde nascono tante diferenze, & uarieta dicose, & animate & non animate. Le nature, & le dipinture degli animali pellegrini. Lªimagini, & descrittioni della citta piu nobili: I principij de Regni, gli accrescimenti, é tramutamenti. I costumi di tutti le genti, le leggi, la Religione, i fatti. Le mutationi: le genealogie altresi de Re, e de principi / Autore Sebastiano Munstero*. Basileia: stampato a spese di Henrigo Pietro, 1558.

ORTELIUS, Abraham. *Theatrum Orbis Terrarum*. Antverpiae [Antuérpia]: apvd Ioannem Bapt. Vrintinum, 1561.

POIARES, Frei Pedro de. *Diccionario Lvsitano-Latino de nomes proprios de Regioens; Reinos; Prouincias; Cidades; Villas; Castellos; Lugares; Rios; Mares; Montes; Fontes; Ilhas; Peninsulas; Isthmos; &c; Com o nome Latino, dando a esse nome Latino o vulgar que hoje tem, pera boa intelligencia de Liuros Sagrados, & Prophanos.* Lisboa: Ioam da Costa, M. DC. LXVII [1667].

PORZIO, Simone. *Dictionarivm Latinvm, Graeco-Barbarvm, et Litterale in qvo dictionibvs latinis svae qvoqve Graecae linguae Vernaculae, nec non etiam Litteralis voces respondent*. Lvutetiae Parisiorvm [Paris]: Imprensis Societatis Typographicae Librorum Officij Ecclesiatici, Iussu Regis constitutae, M. DC. XXXV [1635].

VALDERUS, Johannes. *Lexicon Graecolatinum*. Basileae [Basileia]: Ioan. Valderi, M.D.XXXVII [1537].