

## DISCRETO/VULGAR: MODELOS CULTURAIS NAS PRÁTICAS DA REPRESENTAÇÃO BARROCA

JOÃO ADOLFO HANSEN  
USP

Em julho de 1643, a Câmara de Salvador relatou ao Rei o que interpretava como "o excesso e a insolência do Bispo Dom Pedro da Silva", suplicando-lhe tomasse providências contra o prelado para ver-se desagradada<sup>1</sup>. Na procissão de **Corpus Christi** daquele ano, Dom Pedro saíra para o adro da Sé sem dar tempo para que a procissão saísse. Não tinha esperado que os oficiais da Câmara chegassem para acompanhar o cortejo, "como é costume", nem que houvesse músicos na Sé, nem "gente de qualidade como convinha" para carregar o púlpito, embora o deão e outras pessoas eclesiásticas o tivessem advertido da sua inconveniência. Segundo a Câmara, Dom Pedro fez "tudo de propósito": "tomando o Senhor nas mãos saiu tão antecipadamente e escandalosamente que fez força com a pouca gente para sair a procissão". Quando chegou o governador, às pressas, buscando a procissão, o bispo entrava pela Rua Direita "com toda descompostura". Ao chegando, largou o Senhor das mãos, foi para fora do púlpito, soltando também a Custódia do chantre, "com admiração de todo este povo". Aproximando-se de um homem de representação que no ano anterior tinha sido vereador da Bahia, deu-lhe um empurrão, segundo a Carta, ordenando-lhe que seguisse adiante com o guidão da Câmara, ameaçando-o com a excomunhão: "o fez ir assim intimidado para onde iam as bandeiras e as insígnias das mecânicas afrontosa e escandalosamente". Conforme a Carta, a população de Salvador testemunhou o sucesso em admirativo silêncio. O governador e os vereadores se portaram, por isso, "com toda a prudência e a dissimulação para não se alterar o povo, e romper em outro sucesso que julgava merecia o seu".

No relato, o conflito hierárquico se evidencia na relação das posições de bispo, governador e Câmara; de bispo e população; de governador, Câmara e população. Interpretada como "teima" pessoal pela Carta, a ação de Dom Pedro tem como condição de possibilidade a autoridade:

tem o poder de excomungar um "homem bom" e, mais, o de expeli-lo do corpo visível da Igreja entregando-o ao Diabo na frente de todos, quando lhe ordena que ande junto das mecânicas, indecorosamente misturado aos grupos representativos das corporações de ofícios de Salvador, que são "vulgares". A ruptura das regras protocolares das precedências é evidente arbitrariedade e exorbitância do uso do privilégio eclesiástico na revogação do privilégio. Primeiro, porque dá a ordem na frente da população, constituindo-a como testemunho desigual; segundo, por ordená-lo degradando o vereador e o guião da Câmara em posição hierarquicamente vulgar, indecorosa para pessoa e cargos de "mor qualidade".

É justamente o olhar da população assistente que impõe limites a medidas imediatas contra a afronta. O governador e a Câmara dissimulam o insulto "para não se alterar o povo"- o que também se faz sob o olhar do mesmo. Aqui se tem um espelhamento generalizado de representações em cujos reflexos a hierarquia se estilhaça e simultaneamente se recompõe: o povo vê o bispo e o vereador em situação irregular, o governador e a câmara vêem o bispo e o vereador sendo vistos, vendo-se a si mesmos ultrajados enquanto vêem que o povo os vê. A decisão é política: pela dissimulação, a quebra da hierarquia não é corrigida, em função da mesma hierarquia. O incidente da desestabilização momentânea da ordem é absorvido na mesma ordem através de uma representação adequada, prudência e dissimulação, em nome de um bem maior, que é o "bem comum da República". Por padrões do século XVII, o governador e os oficiais da Câmara de Salvador comportam-se como discretos.

Algo análogo ocorre no fim do século na Corte de Luís XIV quando, tendo chegado a Marselha um navio com o embaixador turco da Sublime Porta, preparou-se a sua recepção com grande pompa. Durante mais de um mês, de Marselha a Paris, o embaixador turco é honrado com festas, espetáculos, banquetes, em cada localidade por onde passa. A recepção preparada para ele em Versalhes é magnífica e pretende ultrapassar em ostentação tudo quando já se viu no Bósforo. O Rei veste um traje bordado a ouro, com botões de diamantes; toda a aristocracia o emula com as melhores roupas e jóias. Dias antes da recepção, descobriu-se que o embaixador turco da Sublime Porta era um mercador turco de tapetes tomado pelo outro por causa da aparência dos trajes. Nada se diz e a recepção é dada ao embaixador turco<sup>2</sup>. Reconhecer o engano seria admitir uma falha na naturalidade da ordem. A dissimulação se impõe, determinada pela prudência política. A Corte de Luís XIV comporta-se com discrição.

Em um e em outro caso, trata-se de manter a representação adequada às posições e aos cargos, evitando-se a todo custo a murmuração, mantendo-se também intactas a honra e a reputação das posições ex-

plicitadas na representação, bem como a reverência e a obediência que lhes são devidas. Honra, reputação e reverência são quase sinônimas nas práticas barrocas do século XVII, sendo doutrinadas politicamente como função da opinião. É ela que confere honra ou desonra a um ponto social determinado quando se aplica sobre ele. Por isso, reflexivamente, a honra deve ser mantida a qualquer preço pela manutenção das aparências, como moral da aparência e aparência da moral, **representação** de honra. A reputação do vereador obrigado a marchar junto com as classes mecânicas de Salvador seria duplamente ultrajada se o governador e a Câmara intervissem abertamente, pois forneciam ocasião ao povo presente para testemunhar um conflito em que os representantes do poder real na Bahia se exporiam à murmuração. Da mesma maneira, a Corte Francesa, se suspendesse a recepção ao embaixador turco. Conserva-se a honra, portanto, impedindo-se que a reputação seja abalada, pela representação adequada à posição como dissimulação. Não é o vereador ou a Câmara, o governador ou a Corte que têm honra, substancialmente, mas aqueles que, não a tendo institucionalmente, têm o poder de murmurar e deixar de atribuí-la quando seu olhar não encontra a representação adequada. Se o fizessem, deixariam também de reconhecer a autoridade sagrada, merecedora de reverência e obediência, rompendo em sucessos que alterariam a ordem natural. Em outras palavras, tem a honra quem tem o poder de tirá-la de outrem. Paradoxalmente, os grandes se mantêm em evidência pelos signos conspícuos da honra e recebem a fama e a glória por parte daqueles que não podem aparentar tais signos e que os reconhecem: o vulgo. Funcional, a honra é o produto de uma relação de representações que, barrocamente, implica sempre o ver e o dizer, um testemunho e uma opinião sedimentados num juízo de valor. Cabe à prudência, desta maneira, evitar a murmuração pela aparência adequada. É que, assim como é monstruoso um pé falante ou um braço reflexivo, pois é a cabeça que detém tais atribuições, também é barrocamente monstruoso que membros subordinados do corpo político do Estado deixem de reconhecer a soberania visível nas instituições e na representação dos melhores:

“Fue el caso que asomó por una de sus entradas, no la principal, donde todas son comunes, un monstruo, aunque raro, muy vulgar. No tenía cabeza y tenía lengua, sin brazos y con ombros para la carga, no tenía pecho, con llevar tantos, ni mano en cosa alguna; dedos sí, para señalar. Era su cuerpo en todo disforme, y como no tenía ojos, daba grandes caldas; era furioso en acometer, y luego se acobardaba (...) - Este es-respondió el Sabio-el

hijo primogénito de la Ignorancia, el padre de la Mentira, hermano de la Necedad, casado con su Malicia: este es el tan nombrado Vulgacho”<sup>3</sup>.

Como na alegoria do raro monstro de Gracián, a plebe não tem unidade nem julzo e sua murmuração é virtualmente pperigosa, pois pode tornar-se “furiosa em acometer”. Ultrapassando os limites, embaralham-se as representações, apagam-se, desfazendo-se na opinião a unidade virtuosa da política cristã regida pela cabeça dos melhores, retrato daquele Primeiro Móvel divino a que se reduz toda a universal hierarquia. A murmuração transforma-se em crime; sedição e traição, é pecado mortal. Por isso, também está prevista no século XVII como mecanismo de integração que constitui e mantém a fama de honradez e justiça dos que detêm o poder: mantém-se a murmuração sob controle através da ostentação de signos verossímeis da virtude:

“Con todo eso obra mucho el artificio y la industria en saber gobernar a satisfacción del pueblo y de la nobleza, huyendo de las ocasiones que pueden indignalle, y hciendo nacer buena opinión de su gobierno”<sup>4</sup>.

Espelhamento, reflexo, refração: sempre é outro o que tem honra- o que pode tirá-la de outro. No teatro de Lope de Vega, a articulação é explicitada:

**“Veintecuatro** - ¿ Sabes que es la honra?

**Rodrigo** - Sé que es una cosa que no la tiene el hombre.

**Veintecuatro** - Bien has dicho.

Honra es aquello que consiste en otro. Ningún hombre es honrado por sí mismo, que del otro recibe la honra un hombre. Ser virtuoso un hombre y tener méritos no es ser honrado; pero dar las causas para que los que tratan les den honra. El que quita la gorra cuando pasa el amigo o mayor, le da la honra; el que le da su lado, el que le asienta en el lugar mayor; de donde es cierto que la honra está en otro y no en él mismo.

**Rodrigo** - Bien dices que consiste la honra en otro. Porque si tu mujer no la tuviera

no pudera quitártela. De suerte  
que no la tienes tú: quien te la quita”<sup>5</sup>.

Como técnica retórica da vituperação e do insulto, a murmuração também é própria do gênero satírico em que personagem masculino ataca personagem masculino através da atribuição de desonra a mulheres da sua casa. Constituindo a imorabilidade hiperbólica do comportamento sexual feminino, o esquema torna a personagem uma esposa de corno ou mãe de bastardos, o que é mancha irreparável em sociedade de Corte, na qual o morgado e as alianças pressupõem a limpeza de sangue. Como na sátira anônima, publicada em Salvador nos anos finais do XVII em nome do vígário Lourenço Ribeiro, que ataca Gregório de Matos e Guerra jogando com o trocadilho propiciado pelo nome de Maria dos Povos, sua esposa:

“Quis por ser em tudo novo,  
que é somente o que ele quer,  
ter consigo uma mulher,  
que é também de todo o povo:  
eu só nesta parte o louvo  
de discreto, o entendido,  
pois que quis ser seu marido  
juntamente com mais cem;  
mas não o saiba ninguém”<sup>6</sup>

Os exemplos encenam dois tipos culturais das práticas barrocas de representação, o **discreto** e o **vulgar**. São modelos culturais de comportamento e, no caso das letras, estão codificados como personagens e temas, o que implica a divisão retórica dos estilos em alto ou baixo quando ocorrem. **Discreto** e **vulgar** são especificadores de decoro interno, adequação do discurso ao caso e ao gênero, e externo, adequação do discurso à circunstância. Como modelos, são diferenciais, dando-se como uma tensão permanente nas práticas de representação. Constituem uma distinção social pela diferença da sua caracterização hierarquicamente excludente: o discreto, viu-se nos exemplos, tem a prudência e sabe dissimular, logo é “melhor”; o vulgar tem caracterização negativa, por isso não tem unidade-como um monstro, é misto, excessivo, estúpido, “pior”. Como modelos culturais, são objeto das apropriações de grupos ou ordens para impor a classificação cultural positiva ou negativa a outras ordens ou a indivíduos de ordens, funcionando como mecanismos de constituição de unidades e de exclusão. Como modelos, ainda, são emulados socialmente.

Falar de **discreto** e **vulgar** consiste, desta maneira, em evidenciar modos de funcionamento de modelos culturais nas práticas da representação barroca levando-se em conta os registros institucionais que os diagramam e se refratam neles: registros retóricos, morais, teológico-políticos, jurídicos, basicamente.

Não se identifica sua ocorrência nas representações barrocas como simples difusão unidirecional de cima para baixo (do Estado para a Sociedade; da Corte para a população; dos dominantes para os dominados; da cultura letrada para a cultura popular etc.)<sup>7</sup>. Como convenções partilhadas socialmente, **discreto** e **vulgar** não têm nenhuma substancialidade que permita propor a representação em que aparecem como relação de adequação unívoca ou como "reflexo" de sujeitos e de situações pré-constituídas. Em outros termos, não se pressupõe nenhum "real" ou "social" prévios às práticas que os representassem. Como modelos culturais de todo o corpo político, esquemas modelizadores da representação adequada segundo critérios do campo institucional em que ocorrem, a unidade do tipo discreto e a não-unidade do tipo vulgar são objetivações de práticas de representação. Sua generalidade e refração se evidenciam na anedota sobre os hábitos do Doutor Gregório de Matos: bacharel formado em Cânones por Coimbra, desdenha a pragmática dos trajes quando, não usando o privilégio, costuma vestir um colete de pelica âmbar ou cor de rato, sendo várias vezes objeto da murmuração zombeteira dos mulatos, que vestem sedas e veludos proibidos para a gente de Infima condição. A anedota propõe uma inversão de regras do campo: hierarquicamente vulgares pelos ofícios mecânicos ou pela "limpeza de sangue", os mulatos ostentam a representação dos discretos- o julzo com que arbitram- evidenciando-se a apropriação do modelo por eles e sua inversão pelo Doutor Gregório que, sendo um discreto, veste-se como um vulgar.

Constituindo-se os tipos do discreto e do vulgar nas letras barrocas, é oportuno reiterar, assim, que não se trata de recuperar positivities supostamente dadas ou "refletidas" nos poemas, mas de constituir o modo histórico de funcionamento desses modelos no campo institucional da referência dos discursos. Na poesia barroca, **discreto** e **vulgar** são também convenção retórica, que prescreve um estilo adequado como léxico, casos e gênero. Como personagem, o modelo pode ser categorizado por posições e valores institucionais que asseguram, a cada vez que ocorre, o efeito da unidade prudente e superior do tipo, quando discreto, e da sua falta de unidade e irracionalidade, quando vulgar. São tais valores e posições que se modelizam no tipo segundo vários registros, conforme o gênero particular do poema. No caso do **discreto**, valor nuclear é a prudência, como já se viu. Outros são o auto-controle das paixões, que reatualiza a

**Ética a Nicômaco**, o estoicismo das sentenças morais de Sêneca e o taci-tismo político; ortodoxia católica do desprezo da carne; a excelência nas letras e armas; o desengano; a genealogia do tipo como superior às artes mecânicas; o ideal do cortesão e seus doces negócios, damas, letras e intriga política; a brancura da pele, sem laço algum com as “raças infectas de mouros, judeus, negros e mulatos”; a ostentação dos signos da posição, como formas pronominais de tratamento, roupas, adornos, gestualidade, dicção, eleições; a agudeza conceituosa do discurso, como “agudeza prudencial”. Um tipo como **discreto** condensa, desta forma, uma hierarquia de níveis hierárquicos ou de registros de valores na poesia, efetuados no poema particular conforme o relevo e o direcionamento específicos dados ao tipo pelo modelo do gênero e pela enunciação. O **discreto** tem por correlato, assim, o campo institucional das práticas de representação contemporâneas do poema, e define nele uma diferença social, seu privilégio, sua qualidade superior, seus signos distintivos, impondo-se como ideal pela educação e propaganda ou sendo emulado por membros subordinados do corpo político. Como a dissimulação é lei que implica a ambigüidade moral de verdade e falsidade, tratada na literatura barroca de modo sistêmico, o vulgar é o que aparenta o que não sabe:

“-?Qué piensas tú-dijo el Sabio-, que en yendo uno en littera ya por eso es sabio, en yendo bien vestido es entendido? Tan vulgares hay algunos y tan ignorantes como sus mismos lacayos. Y advierte que aunque sea un príncipe, en no sabiendo las cosas y quererse meter a hablar de ellas, a dar su voto en lo que no sabe ni entiende, al punto se declara hombre vulgar y plebeyo; porque vulgo no es otra cosa que una sinagoga de ignorantes presumidos y que hablan más de las cosas cuanto menos las entienden”<sup>8</sup>.

Caracterizado nas letras barrocas pelas virtudes letradas e heróicas do cortesão, segundo critérios teológico-político-retóricos, o discreto distingue-se pelo **engenho**, capacidade intelectual da invenção, e pelo **juízo**, capacidade analítica da avaliação, que fazem dele um tipo agudo e racional, dotado de instrumentos retóricos e dialéticos. Teoricamente, é discreto o que sempre é senhor das situações, pois para todas tem a fala e a interpretação mais oportunas. Barroicamente, tem prudência - **recta ratio agibilium** escolástica<sup>9</sup>; é discreto, contudo, não apenas o que a tem, mas o que sabe conseguí-la através da experiência e do cultivo da memória. No tipo, o barroco reatualiza, assim, o padrão tradicional da virtude medieval

das armas e da sabedoria cristã que definem o perfeito cavaleiro, como em *El Conde Lucanor*, do Infante Don Juan Manuel. O modelo também evidencia o conceito ciceroniano da **virtus** como foi interpretado, por exemplo, pelos humanistas florentinos da Academia de Careggi, no século XV: é possível a **excelência** através de uma educação adequada de retórica e filosofia antiga. Neste sentido, o tipo já comparece num gênero literário terminado de formar no século XV- “leal conselheiro” ou “espelho de Príncipe”-que se escreve como aconselhamento político-moral e tem intenso florescimento no XVII barroco. No Renascimento, o tipo vem articulado no **topos do uomo universale**, ou da excelência universal das letras e armas, exposta em Castiglione, *Della Casa*, em Antonio de Guevara, bispo de Mondonedo, ou em Jerônimo Osório, bispo de Silves<sup>10</sup>. Como se lê em Hamlet: “the courtier’s, soldier’s, scholar’s eye, tongue, sword”<sup>11</sup>. Também colabora na sua constituição a reatualização da crença estoica, via Horácio, de que é absurdo o orgulho da linhagem, pois a verdadeira nobreza é a da virtude. A partir do século XVI, principalmente, o modelo da virtude aristotélico-cristã que caracteriza o tipo é cindido pela intervenção da obra de Maquiavel, que prescinde da lei natural da Graça para propor a política ao Príncipe<sup>12</sup>.

Na cultura ibérica do século XVII, em que a **forma mentis** é moldada pela retórica aristotélica e pela doutrina neo-escolástica de uma história providencialista, segundo a qual os casos exemplares vividos por varões ilustres do passado são modelos para a experiência política- no sentido ciceroniano da história como **magistra vitae** - é discreto aquele que pauta as ações pela **sollertia** ou sagacidade escolástica. Barrocamente dividida em “perspicuidade” e “versatilidade”, a **sollertia** faculta achar instantaneamente, nos **exempla** memorizados da tradição pela **eruditio**, o modelo da ação interpretado pela **divinatio** como adequado à ocasião. Assim, o discreto é senhor absoluto dos protocolos de decoro, com total discernimento daquilo que em cada ocasião é “melhor”- o que implica a possibilidade política de também operar o “pior”, quando discretamente mais adequado<sup>13</sup>.

Tão imediata é a conexão da agudeza retórico-poética com a prudência política no tipo do discreto que se tornam praticamente indiscerníveis, principalmente quando se fundem como dissimulação ou aparência adequada à vida de relação no grande teatro do mundo. O que implica, de imediato, que a representação decorosa da ocasião é sempre mais fundamental que qualquer veleidade de exteriorização “sincera” dos afetos. Contraditada pela base, aliás, pois barrocamente as paixões não são informais, ainda que estejam na natureza, pois têm formalização retórica. Como prescreve Saavedra Fajardo em seu **Empresa Políticas: Idea de un**

**Príncipe Político-Cristiano**, a inteireza discreta é certamente virtuosa, mas torna-se "danosa das conveniências", inteireza indiscreta, se é apenas inteireza sem dissimulação<sup>14</sup>. Também escreve Gracián, no **Oráculo Manual Y Arte de Prudencia**, que pela dissimulação se aprende a dizer o "sim" que significa o "não", ou o "talvez": a dissimulação implica a metáfora nas formas do dizer (ela mesma tem estrutura de metáfora) e é aguda, isto é, perspicaz (como análise do que se apresenta confuso) e versátil (como rapidez do pensamento e da expressão oportuna, que condensa o sentido da ocasião segundo um propósito oculto). É que a prudência antes de tudo é política, no sentido que se dá ao termo "política" no século XVII ibérico: uma arte que, além de garantir a segurança da República contra os inimigos externos, também cuida da concórdia interna, mantendo a ordem e a paz apesar das divergências de posições e conflitos de interesses e, ainda, através deles. Na chave típica do providencialismo oposto ferozmente a Maquiavel na interpretação do sentido da história e na teoria e ordenação da "razão de Estado", o termo "política" também é interpretado no "mau sentido", significando uma arte de triunfar nas competições da Cidade através da hipocrisia, da dissimulação e outros meios adequados ao fim<sup>15</sup>. O termo "política" aplica-se nas letras barrocas, desta maneira, tanto à caracterização de uma técnica cristã de policiar o Estado, "primeira parte da moral" que visa a unidade do bem comum, quanto ao jogo livre das paixões e à satisfação das ambições servidas por expedientes variados, como arte de triunfar e tirania maquiavélicas. A regra áurea do discreto seiscentista é, portanto, a aparência de auto-controle que nasce, segundo Gracián, do auto-conhecimento e da observação atenta dos outros:

"Alternase la fruición con los entendidos, logrando lo que se dice en el aplauso con que se recibe, y lo que se oye, en el amaestramiento"<sup>16</sup>.

Conforme a convenção renascentista-barroca do tipo, é discreto o que sempre aparenta reconhecer seu lugar na hierarquia através de uma representação adequada. Para fazê-lo, espelha-se na pessoa mística do Rei, cabeça imortal do corpo político e ponto fixo donde tudo se vê, que lhe reconhece a representação de "melhor" através dos privilégios que a fundam e fundamentam como representação. A superioridade social do tipo é confirmada, assim, pelos signos ostensivos da sua submissão política e simbólica. Seu ser social identifica-se totalmente com a opinião que os outros têm da representação que faz de si para eles, confirmando-o na sua posição<sup>17</sup>. Posição precária sempre, evidentemente, porque todo privilégio é revogável pela vontade soberana do Rei:

"(...) era valido, e caiu,  
que o cair é dos validos:  
tão certos são, e sabidos  
no monte, no lar, na praça  
estes reveses da graça,  
que é já dos Palácios lei,  
que quem da graça d'El-Rei  
cai, cai da sua desgraça"

Assim recita uma sátira atribuída a Gregório de Matos que refere o Conde da Ericeira, Dom Luís de Menezes, que se suicidou atirando-se de uma janela, depois que perdeu o favor real<sup>18</sup>. Donde, imediatamente, quando o tipo do discreto é encenado nas letras, também ocorrerem os temas correlatos, típicos da arte barroca, do grande teatro do mundo, da inconstância da Fortuna, do ser e do não-ser, do mundo às avessas e do **desengaño**.

Pela prudência, o discreto vive a **sindérese**, aquela "centelha de consciência" que impele as ações para o Bem e faz com que se murmure contra o mal quando, pelos primeiros princípios da lei eterna refletida na consciência, pautam-se as ações e julgam-se os sucessos<sup>19</sup>: o discreto, como em *La Vida es Sueño*, de Calderón, é o que sabe morrer. Tal saber é vivido como propõe a fórmula de Norbert Elias: como "economia aristocrática da ostentação". Assim, sua característica nuclear, a prudência política, dá-se a ver representada em signos distintivos, dos quais a agudeza conceituosa do discurso é talvez o principal, como agudeza prudencial. Por definição, a agudeza é hermética e sutil, metafórica sempre, apta para a dissimulação; por isso, o discreto seiscentista também é o "entendido", ou "culto", como senhor absoluto dos protocolos do conceito engenhoso. O que se evidencia, por exemplo, na prática barroca de evitar a publicidade da produção cultural, por parte de poetas discretos, que preferem vê-la correr em manuscritos nos círculos da intimidade, impedindo-se assim a sua generalização e apropriação por "vulgares"<sup>20</sup>. A agudeza artificiosa do conceito engenhoso distingue o discreto do vulgar, genericamente, porque o engenho e o juízo que a caracterizam são capacitados para construir a diferença social daqueles que estão habilitados a produzir e a compreender as letras como dificuldade ou hermetismo programáticos.

Herdeiros do aristotelismo, os preceitistas barrocos classificam o engenho e a prudência como distintos, em termos do seu **modus operandi** e do seu fim: geralmente, afirmam que o engenho é mais perspicaz, mais veloz. Considera as aparências e busca, antes de tudo, a admiração e o aplauso (*delectare*) que, evidentemente, também estão ao serviço da constituição da fama e da honra. Quanto à prudência, é mais sensata e lenta. Considera a verdade e busca, antes de tudo, a utilidade (*prodesse*). O ter-

mo nuclear em ambos é o **juízo**. Hobbes, no *Leviathan*, conceitua o **wit** da mesma maneira que Gracián e Tesauro conceituam a agudeza<sup>21</sup>. Propõe que a fantasia encontra semelhanças, ao passo que o juízo descobre diferenças. Por isso, a agudeza pode decorrer de um juízo sem fantasia, mas jamais da fantasia sem juízo. É o juízo, aliás, manifesto como discrição e dissimulação, que justifica as maiores vulgaridades da fantasia- caso exemplar, como adiante ainda se verá, de Lope de Vega em seu *Arte nuevo de hacer comédias en este tiempo*. É também tomando o juízo como critério que Matteo Peregrini faz a crítica da agudeza indiscriminada: segundo ele, os “novos” reduziram a Retórica a um mero exercício das forças naturais do engenho. Sem arte, sem prudência, sem juízo, o engenho é exercitado por muitos que buscam apenas a admiração e o aplauso e que se fazem vulgares por isso. Assim, a crítica de Peregrini à agudeza sem critério incide sobre a arbitrariedade: a fantasia “livre” é vulgar, néscia, porque não opera a maravilha com juízo. Evidencia-se em Peregrini, desta maneira, o que também é legível em Quevedo, em Jáuregui, em Vieira e em outros preceptistas barrocos: embora seja “moderno”, o barroco é modernidade em relação à cultura renascentista, que continua a ser seu critério avaliativo. Evidencia-se nas críticas também o intelectualismo barroco, que preceitua que na operação conceituosa e aguda deve agir sempre a **comensuratio** ou **congruentia partium** escolástica.

Em outras palavras, a proporção é o critério da maravilha aguda: toda incongruência deve ser produzida como desproporção proporcionada, não como mera desproporção, o que ocorre quando o juízo não intervém. O que se comprova claramente com Gracián:

“Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objectos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción entre las partes del visible, es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia; que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas las diferencias de objectos. Destinanse las Artes a estos artificios, que para su composición fueran inventadas, adelantando siempre y facilitando su perfección. Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo; y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura. De aquí se saca con evidencia, que el concepto, que la

agudeza, consiste también en artificio (...) No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. (...) Resaltan más que unos que con otros los extremos cognoscibles, si se unen, y el correlato, que el realce de sutileza para uno es lastre para otro”<sup>22</sup>

Como exemplo, Gracián refere o mote **Flamma mea**, escrito por Ovídio em uma pedra de ônix antes de enviá-la de presente, significando: O , nix ,flamma mea, que mesmo em romance é agudo: “Ó neve, chama minha!”.

Segundo a concepção, o intelecto humano é uma espécie de espelho sempre idêntico a si e sempre vário, pois exprime em si mesmo as imagens dos objetos de que se ocupa. As imagens são pensamentos, que se articulam como “discurso mental”, como ordem tecida de imagens. Por isso, o discurso exterior é uma ordem de signos sensíveis que imitam as imagens mentais, como metáforas<sup>23</sup>. O modo como tais imagens mentais são expressas na mente e representadas pelo discurso exterior varia, implicando alterações no engenho: há um modo natural, um modo que é exercício, um modo furioso. Cada um deles produz, por sua vez, um discurso característico, evidenciando-se também que o homem engenhoso - o discreto - é capaz, por exemplo, graças ao seu engenho natural, perspicaz e versátil, de imitar o modo furioso a frio, sem furor. O que atesta que as interpretações que psicologizam o discurso barroco são anacrônicas, pois atribuem o discurso à expressão imediata de uma subjetividade, e ele é artificio, exercício intelectualista cuja formalização prevê inclusive os efeitos informais. Como propõe Gracián, a proporção aguda estabelece um nexo analógico entre dois conceitos e seu efeito, muito simétrico, é metafórico (como condensação dos dois pela analogia que os relaciona) ou antitético (como oposição dos dois pela dialética que os distribui por outros análogos): a agudeza é “harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, expressa por um ato do entendimento”<sup>24</sup>. Como de preferência se aproximam (ou dividem) análogos **extremos**, a agudeza barroca é herméctica, como ornato dialético enigmático. O dito agudo é do gênero do belo e do deleitoso, não se ocupando da verdade ou da utilidade. Assim, no campo da eloquência, o belo e o deleitoso articulam-se amplamente através da diferença do “mais” e do “menos”, em termos de proporção. Neste intervalo, a agudeza sempre se distancia do “pouco” ou do “medíocre”: por definição, é maravilhosa, devido à amplificação da elocução que a produz. Justamente por isso, a agudeza de um discurso não se pauta

pela matéria ou pelo objeto significado, mas pelo artifício e modo de fábulação- como resultado da fantasia, enfim.

A fantasia, já se viu, implica os dois talentos da perspicácia, como faculdade de "penetração" e discernimento, e da versatilidade, como faculdade de "transferência" e condensação. Seria equivocado supor, assim, quando a maravilha é produzida pelo discreto, que ele a produz como "liberdade livre", no sentido de uma originalidade radical. O equívoco consiste em tomar-se o efeito sem considerar-se a proporção que o produz como desproporção distante do "pouco" e do "mediocre". Em outros termos, há um decoro para a agudeza discreta, o que implica restrição de seu uso e um desmentido retórico à sua interpretação vanguardista como "ruptura" ou "novidade estética": a novidade barroca é de outra ordem, dando-se como diferença, isto é, como análogo na repetição de um modelo. É óbvio reiterá-lo, mas o barroco é arte mimética: como representação, implica sempre a mediação da correta proporção em que mesmo o excesso e a incongruência são modelares e modelados pelo juízo discreto. Isto poderia tornar-se mais claro, talvez, quando se considerasse a relação da fantasia com o juízo, enunciada antes quando se referiram os nomes Hobbes, Gracián e Tesauro.

Segundo um lugar-comum do aristotelismo, os preceptistas barrocos propõem que as imagens são formadas na mente sempre segundo três modos. O primeiro deles, muito intelectual, consiste na produção de uma imagem mental pelo entendimento sem que a fantasia interfira no ato, a não ser como fornecedora das imagens que são a matéria do juízo. Levando-se em conta o que Peregrini escreve sobre a agudeza, tem-se no caso - e quando a imagem mental é representada no discurso exterior- uma imagem caracterizada como "menos" ou "pouco"- imagem, evidentemente, porque representação da imagem mental, ainda que retoricamente reduzida ao sentido próprio, em termos ideais. O segundo modo consiste na união do entendimento e da fantasia, que implica a proporção adequada como **meio-termo** de dialética e ornamento. O terceiro, enfim, ocorre quando a fantasia fabrica as imagens por si só, sem o critério do juízo. Esquemáticamente, tem-se: juízo sem fantasia; juízo a fantasia; fantasia sem juízo. Salvo em alguns gêneros, como o didático, o primeiro é "árido" e "pedestre"; o segundo, barrocamente "clássico"; e o terceiro- incluindo sempre o 2º como critério de produção e de avaliação- propriamente "barroco". A fantasia sem juízo é específica do tipo do "vulgar", nas práticas da representação do XVII, podendo ser afetada pelos discretos que, por sua vez, têm ou o juízo sem fantasia, ou o juízo com fantasia.

Pelo primeiro modo, o entendimento primeiro julga e seleciona as imagens fornecidas pela fantasia como matéria e delas deduz imagens

outras, novas, que a fantasia não havia inventado. Por exemplo, lugar-comum da abstração clássica, o entendimento opera sobre as imagens de inúmeros homens e, juntando-as todas, produz uma imagem que não existia antes, concebendo, por exemplo, uma qualidade humana qualquer em abstrato, uma espécie, ou um gênero. Aqui opera o engenho discreto, evidentemente, como perspicácia e versatilidade, uma vez que há artificio e artifice—por exemplo, o engenho dos vários raciocínios e reparos empregados na produção de imagem como abstração. Uma vez que os sentidos corporais não podem produzir tal imagem, evidencia-se que é apenas o entendimento ajuizado que as produz, apresentando-as depois à fantasia.

Pelo segundo modo, a fantasia recorre ao juízo e, iluminada por ele, expõe as imagens que havia apreendido por meio dos sentidos; pela união ou pela separação de tais imagens, confere ser e forma a novas imagens, que antes não tinha. O terceiro modo ocorre quando a fantasia “manda absolutamente com império na alma”— em outros termos, sem aconselhar-se com o juízo, sem iluminar-se da sua luz discreta, sem buscar-lhe a aprovação. Como o juízo não governa, “a mão da fantasia é que empunha então o cetro e rege a seu modo o reino da imagens”. Tais imagens sucedem nos sonhos, nos delírios, nos afetos veementes, nas hipcondrias que desordenam o cérebro<sup>25</sup>. Tais imagens são as da opinião do “vulgar”, enfim, e especificam seu gosto confuso e irracional.

Barrocamente, faz-se aqui a distinção entre duas espécies de poetas e também entre duas espécies de representação discreta: engenhosos e furiosos. Quando a fantasia trabalha livremente, tem-se o **furor**, que significa uma alteração da mente, causada ou por paixão, ou por inspiração, ou por loucura<sup>26</sup>. O **furor**, tradução que Cícero faz nas **Tusculanae disputationes** do grego **melancholia**, implica a **atra bile** e faz com que a expressão seja atrabiliária, como se lê freqüentes vezes, por exemplo, no **topos** corrente nas letras barrocas das “lagrimas de Heráclito e riso de Demócrito”. Ambos têm o ânimo perturbado pelo humor melancólico e, assim, não conseguem manter as adequações: Heráclito chora mesmo com as coisas ridículas, Demócrito ri mesmo com as dolorosas. É que a paixão aguça o engenho, conforme outro antigo **topos** legível em Sêneca, que escreve em algum lugar que grande parte da aloquência é dor: a paixão aguça o engenho porque adormece o juízo. Quanto à “inspiração”, os barrocos a concebem platonicamente como a divina **mania** “cheia de deus”, como **enthousiasmós**, por onde o sagrado se revela profeticamente (não se esquecendo, aqui, a componente neo-escolástica que propõe a Bíblia como repertório da **eruditio** e **divinatio** tipológicas, de casos de alegoria factual exemplares). Quanto ao furor como “loucura”, sua interpretação lembra a de Fredu:

“meglio che i sani (...) sono conditionati (i matti) a fabbricar nella loro fantasia metafora facete e simboli arguti; anzi la pazzia altro non è che metafora, laqual prende una cosa per altra”<sup>27</sup>.

Se o furor caracteriza, assim, a expressão da paixão, da inspiração e da loucura, sua falta de juízo especifica a vulgaridade: como o louco, o “vulgar” não tem domínio sobre a própria ficção, ao contrário do discreto, que é engenhoso. Em outras palavras, pelo engenho o discreto é apto para afetar a paixão -e também o seu controle. O que significa, ainda esta vez, que nas letras barrocas a representação da paixão é retórica. Como escreve Tesauro sobre os **grillos** ou caprichos dos pintores como Bosch, nada mais artificioso que pecar contra a arte, nada mais sensato que perder o senso, prescrevendo-se para o discreto a técnica ilusionista da **contrafação**, própria da dissimulação<sup>28</sup>.

Páginas atrás, viu-se com Gracián que a prudência também se adquire através do auto-conhecimento e da observação dos outros, tomados como modelos na emulação. Para aguçar um engenho por vezes um tanto obtuso, aplica-se o **exercício**. É uma prática metódica, reflexiva e categórica, consistindo em aplicar todas as coisas da experiência a qualquer afeto, interpretando-o através das dez categorias aristotélicas. O pressuposto do exercício é o de que a semelhança é base da metáfora e de que esta é a fonte de todos os signos; por isso, o exercício se aplica ao estabelecimento de analogias e diferenças, articulando-se nele o conceito da imitação como emulação, corrente nos livros barrocos de preceitos discretos, como **El Discreto** e **Oráculo Manual Y Arte de Prudencia**.

A agudeza conceituosa fundamenta um estilo e um modelo de comportamento, assim. Peregrini, que é dos primeiros a teorizá-la barrocamente, retoma os princípios da tradição clássica para opô-los aos “modernos”, que exercitam a retórica “senz’arte quasi del tutto, senza prudenza e senza giudicio”<sup>29</sup>; os modernos são vulgares. Em **Delle Acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano** (1639), propõe-se a teorizar “l’indiscreta affettazione delle acutezze”. A desqualificação que constitui o “vulgar” é também política, pois o uso indiscriminado da agudeza é “indiscrição”, como falta de decoro na consideração das hierarquias sociais<sup>30</sup>. Também é desqualificação cultural, em termos do comportamento social do lerado e de outros, pois a afetação é justamente a hiperdeterminação dos traços de um modelo de comportamento discreto e cortesão. Sendo ridícula pelo exagero, nem por isso deixa de evidenciar os limites da convenção de discrição, que se pretende naturalmente fundada. Procedimento evidente, por exemplo, no sucesso e na di-

lução seiscentistas de poetas difíceis como Gôngora e Marino, cujo hermetismo e melancolia sutilmente lasciva distinguem "cultos". Justamente por isso, são poetas apropriáveis por aqueles desejosos de parecer discretos ou, em outras palavras, de aparentar as aparências fundadas. Como objeto de ridicularização ou de maledicência, segundo as duas linhas aristotélicas do cômico, é corrente na sátira barroca a crítica à afetação dos que hiperdeterminam as agudezas, passando por outro nos trajés, nas formas de tratamento, nas ocupações, nas eleições:

"Bote sua casaca de veludo,  
E seja Capitão sequer dous dias,  
Converse à porta de Domingos Dias,  
Que pega fidalguia mais que tudo.

Seja um magano, um pícaro abelhudo,  
Vá ao palácio, e após das cortesias  
Perca quanto ganhar nas mercancias.  
E em que perca o alheio, esteja mudo.

Sempre se ande na caça, e montaria.  
Dê nova locução, novo epiteto,  
E diga-o sem propósito à porfia;

Que em dizendo 'facção, pretexto, effecto'  
Será no entendimento da Bahía  
Mui fidalgo, mui rico, e mui discreto"<sup>31</sup>

A agudeza também é louvada pelos "infinatti di lettere", formulação aguda de Peregrini contra o uso indiscriminado da agudeza. Metaforiza o polvilho de cabeleiras fidalgas, a representação de "melhor" representada nelas, o artifício e o excesso: os "infinatti" são pedantes, com pretensões de saber tudo. Como letrados do "estilo moderno" do ornato dialético enigmático, não têm a perfeição do juízo que aparentam no uso da agudeza porque, com a mesma presunção, evidenciam que o têm corrompido. Em suma, só os que não têm o juízo perfeito admiram a agudeza sempre, e pela sua novidade, que é grande, e que produz sempre o efeito de grandemente agradar: é que muita vez a matéria das "coisas"- dos casos da invenção- necessita de uma "discretezza giudiciosa" para ser bem conhecida e representada. Forma-se, assim, uma oposição: "indiscreta afetação"/"discrição judiciosa", opondo-se efetivamente "afetação/discrição" segundo suas duas qualificações principais, "indiscreta/judiciosa".

A "discrição" é postulada como racional, decorosa, justa, avaliadora das ocasiões, ao passo que a "afetação" é irracional, indecorosa, injusta e imprudente. Peregrini articula a crítica como oposição neo-escolástica, que inclui motivos platônicos, de "racionalidade/irracionalidade", ou de "proporção/desproporção", em que também se rebate a moralidade do "decente/indecente". Ocupando-se antes de tudo dos efeitos e só conseguindo atingir a "turba popular" através dele, que fazem uma coisa ser outra, misturar-se com outra, produzindo-se um ente a partir do nada, a agudeza indiscriminada é jogo da aparência e da multiplicidade enganosa, como pretensão de simulacro<sup>32</sup>. Além disso, a fama e o prestígio que seu autor recebe da admiração embasbacada do vulgo são indevidos, uma vez que a mesma "turba popular" é inepta para julgar e, assim, distribuir as honras. O verdadeiro discreto saberia, enfim, que muitas vezes o aplauso vulgar é desonra. Como já se disse, a distinção é político-cultural, ainda que num primeiro momento possa aparecer como simplesmente retórico-poética.

Na aplicação dos decoros, as "vinte e cinco cautelas" de Peregrini em *Delle Acutezze*, o "Índice categórico" de Tesauro em *Il Cannocchiale Aristotelico*, as "crisis" de Gracián em *Agudeza y Arte de Ingenio*, o "bom estilo" de Pallavicino em *Arte dello Stile* distinguem e especificam não só situações para o discurso, mas também o tipo que o produz: bufão, vulgar, pícaro, grave, magistral, jovem, jocoso, prudente, irônico, discreto etc. Peregrini, por exemplo, é tão minucioso porque subordina a agudeza ao decoro clássico quando propõe sua crítica à fraqueza do engenho, ao padantismo dos "infinaratti", à ignorância e ao gosto vulgar. Ao fazê-lo, contudo, não toca os pressupostos culturais do gosto contemporâneo, articulado nas mesmas situações e tipos, da transformação da vida cotidiana na surpresa perene da maravilha aguda em que se vive o puro mundo da arte. Antes que produto individual de um bufão, de "infinaratti" ou de um discreto, a agudeza é efetivamente cultural, como convenção partilhada, e define tipos e situações segundo uma racionalidade cortesã. Por isso, nela também se evidencia uma retórica do comportamento, generalizada como ordenação do corpo, dos afetos, dos hábitos. Nas preceptivas, é possível desentranhar, enfim, para além da imediata codificação retórica dos discursos, também a codificação que espacializa pragmaticamente o social como sistema de diferenças e oposições de modelos adequados a uma grande variedade de circunstâncias. É uma retórica do comportamento "teatral", pois propõe a cada vez, para cada tipo e para cada situação, um esquema de ações e uma aparência decorosa-um efeito- da boa representação, segundo os pressupostos naturalizados na doutrina do corpo político do Estado como ordens naturalmente hierarquizadas.

A racionalidade de Corte articulada no modelo cultural da agu-

deza tem assim, para aqui incorporar o trabalho clássico de Norbert Elias e as suas retomadas por Roger Chartier, três princípios paradoxais<sup>33</sup>. Primeiramente, a Corte é o lugar onde a maior distância social se manifesta na maior proximidade espacial. As condutas que na sociedade burguesa são do domínio da esfera privada, em oposição à esfera pública, na sociedade de Corte são signos ostensivos da ordem política na qual cada um é, ao mesmo tempo, ator e espectador. Em segundo lugar, na sociedade de Corte o ser social do indivíduo é identificado à representação que faz de si para outros. O reconhecimento da posição a partir de signos visíveis fundamenta a economia da ostentação em que o dispêndio é essencial, regulando-se de acordo com as exigências da posição -entre eles, o luxo da ostentação verbal da agudeza. Desta maneira, a identidade é definida pela representação e como representação: o poder é deduzido da aparência; a posição, da forma da representação. O que obviamente implica a disputa das representações, a sua identidade instável, a constituição da representação "verdadeira" e a exclusão de outras, na linha, por exemplo, que os inimigos de Gôngora produzem a crítica: o hiperurbanismo, a dicção latinizante e cultíssima, o teor sempre agudo e hermético de suas metáforas são muito evidentemente artifícios cuja pretensão de discrição e elegância a todo custo torna-se extremamente vulgar, também apropriável por vulgares. Finalmente, a superioridade social só se afirma pela submissão política e simbólica, estabelecendo-se uma lógica da distinção por dependência. Assim, só pela submissão à vontade real e à etiqueta a aristocracia mantém sua posição frente a concorrentes. Na sátira barroca, é corrente a crítica à confusão dos papéis, segundo os temas do arrivismo mercantil, dos foros falsos e do mundo às avessas. A ascensão do tipo vulgar esbarra nos estereótipos pejorativos que postulam o verdadeiro discreto, isto é, a verdadeira representação. Tratando-se de comerciante afidalgado, o desprezo pode evocar o caráter fecal da sua riqueza e posição como manipulador do fisco e do crédito real. Termos que metaforizam odores e substâncias malcheirosas são frequentes e o epíteto excremental é adequado para figurar a bastardia do tipo vulgar, uma vez que, barrocamente, "não é nascido quem quer". Significando o não-valor radical, a obscenidade do termo excremental e sinônimos tem o valor, na sátira barroca, de tradução negativa e inversão dos signos nobilitantes da aparência discreta e aplicam-se à caracterização do arrivista, estabelecendo-se homologia do termo e dos órgãos excretórios com ordens ou indivíduos de ordens do corpo político, constituídos como vis. O mesmo gênero de depreciação encontra-se, aliás, também na Espanha, na Áustria, na Inglaterra e na França do XVII. Lembre-se, como exemplo, a passagem das *Mémoires*, de Saint-Simon, em que Madame de Grignan diz que "É preciso esterco nas melho-

res terras”, referindo-se ao casamento de seu filho com a filha ricamente dotada de um grande proprietário burguês<sup>34</sup>. Na sátira barroca atribuída a Gregório de Matos, a ascensão do tipo figura o tema da corrupção dos costumes e da decadência política:

“(…)sai um pobrete de Cristo  
de Portugal ou de Algarve  
cheio de drogas alheias  
para daí tirar gages:  
o tal foi sota-tendeiro  
de um cristão-novo em tal parte  
que por aqueles serviços  
o despachou a embarcar-se(…)  
e ei-lo comissário feito  
de linhas, lonas, beirames.  
Entra pela barra dentro,  
dá fundo, e logo a entonar-se  
começa a bordo da Nau  
cum vestidinho flamante.  
Salta em terra, toma casas,  
arma a botica dos trastes,  
em casa come Baleia,  
na rua entoja manjares.  
Vendendo gato por lebre,  
antes que quatro anos passem,  
já tem tantos mil cruzados,  
segundo afirmam Pasguates.  
Começam a olhar para ele  
os Pais, que já querem dar-lhe  
Filha, e dote, porque querem  
homem, que coma, e não gaste(…)  
Casa-se o meu matachim,  
põe duas Negras, e um Pajem,  
uma rede com dous Minas,  
chapéu-de-sol, casas-grandes.  
Entra logo nos pilouros,  
e sai do primeiro lance,  
Vereador da Bahia,  
que é notável dignidade.  
Já temos o Canastreiro,  
que inda fede a seus beirames,  
metamorfosis da terra,  
transformando em homem grande:  
e eis aqui a personagem’<sup>35</sup>

A convenção do discreto foi elemento fundamental do processo de formação dos estados monárquicos absolutistas nos séculos XVI e XVII, como internalização psicossocial do constrangimento político externo através de uma crescente civilização e distinção das maneiras<sup>36</sup>. A centralização monárquica implicou a progressiva diferenciação das funções sociais, que multiplicou as interdependências, dando lugar aos mecanismos de auto-controle, como a etiqueta e a civilização dos costumes. A centralização implicou também a neutralização da aristocracia, agrupada numa Corte para maior controle dela por parte da Coroa através dos privilégios que a mantiveram coesa como ordem desunida como interesses. Sendo a Corte o modelo de centralização, o cortesão e suas maneiras são o modelo cultural proposto como ideal humano, como escreve Norbert Elias. O que não se fez sem tensões, evidentemente.

Em Portugal, a constituição do absolutismo correspondeu a uma reativação da escolástica, nos termos de doutrina teológico-política do Estado, principalmente na teorização do pacto de sujeição do corpo político ao Rei. A tradição humanista tinha produzido duas versões sobre a virtude. Por uma delas, a virtude é uma qualidade que capacita o governante a atingir os fins mais nobres do Estado. A outra, complementar, afirma que a sua posse se equipara à de todas as virtudes maiores. Segundo a doutrina jurídica, principalmente a de Suarez, se o Príncipe deseja manter seu reino e alcançar a honra, a reputação e a reverência de todo o corpo político, deve acima de tudo cultivar o elenco das virtudes cristãs. Corrente nas letras portuguesas do XVII, a concepção opõe-se à de Maquiavel, que afirma ser o objetivo do Príncipe efetivamente a honra, a reputação e a reverência, rejeitando a doutrina cristã de que o meio mais seguro de obtê-las é sempre um meio cristão. Os fins justificam os meios e nada é mais importante ao Príncipe que saber o quanto é fundamental, positivamente vantajoso, agir contrariamente à caridade, à boa fé, à religião. O Príncipe deve ser a raposa e o leão, sabendo sempre que a aparência virtuosa é tudo. Por isso, a murmuração do vulgo pode ser tolerada, mesmo incentivada, pelo governante, até certo limite, pois mantém a sua pessoa em evidência, também evidenciando sua magnanimidade de governante generoso, superior às críticas. Contra a interpretação do poder político que justifica toda arbitrariedade em nome da "razão de Estado", os contra-reformistas ibéricos afirmam que a honestidade católica é o maior poder com que o governante conta para manter a concórdia e a paz política do reino. Como afirma sátira atribuída a Gregório de Matos, o Príncipe deve ser "bom cristão temente a Deus" ou "socorrido pelos céus"<sup>37</sup>.

Maquiavelicamente, não há contradição alguma na dissimulação discreta. A tensão aparece imediatamente, contudo, quando se pensa

nos termos do ideal católico, como é o caso de Portugal: neo-escolasticamente, o fundamento da prudência política do discreto é a universalidade da lei divina, espelhada em cada alma como luz natural ou Graça inata, como opõe a Contra-Reforma a Lutero e a Maquiavel. Na prática, a conduta se pauta pelas conveniências da ocasião, o que determina um padrão duplo de moralidade e o casuismo barroco das interpretações. Não confiar em ninguém é receio de tirano e fiar-se de todos é facilidade de príncipe imprudente, como escreve Saavedra Fajardo, propondo um meio-termo de confiança e desconfiança:

“Estas arte y trazas son muy necesarias quando se trata con príncipes astutos y fraudulentos; porque en tales casos la difidencia y recato, la disimulación en el semblante, la generalidad y equivocación advertida en las palabras, para que no dejen empeñado al príncipe ni den lugar a los designios o al engaño, usando de semejantes artes no para ofender ni para burlar la fe pública, que otra cosa es sino doblar las guardas al ánimo? Necia sería la ingenuidad que descubriese el corazón, y peligroso el imperio sin recato. Decir siempre la verdad sería peligrosa sencillez, siendo el silencio el principal instrumento de reinar”<sup>38</sup>.

Mais uma vez, a dissimulação discreta é regra- contudo, também mente, desmentindo a virtude pressuposta. Nos textos ibéricos do XVII, a tensão vem interpretada pela justificativa da ação imoral como adequação a um bem maior, quase que a afirmação de que um pecado venial pode evitar um mal maior. De qualquer maneira, a proliferação dos livros de etiqueta, de aconselhamento de príncipes, de emblemas moralizados, de exemplos de Sêneca e Tácito, de regras de conversação etc. evidencia, pelo próprio sucesso de suas inúmeras edições no século XVII, que a questão não era unívoca e que muitos, se não todos, desejavam a representação discreta.

O discreto e seu ideal de prudência e dissimulação postas entre a ética e a etiqueta tiveram codificação na Itália renascentista, principalmente. Enquanto Castiglione- *Il Libro del Cortegiano* é de 1528- propõe seu modelo de discreto restritivamente, como padrão a ser seguido por cortesãos discretos das cortes italianas, no século XVII Gracián- e seus tradutores Franceses, como Antoine de Courtin e Amelot de La Houssaye- retomam Castiglione e dilatam sua proposição. Em *El Discreto* (1646) e em *Oráculo Manual y Arte de Prudencia*(1647), Gracián dá a entender que é a

aplicação das receitas de discrição que fornece que permite a qualquer um tornar-se discreto, dentro dos limites hierárquicos óbvios. Tal extensão do modelo para todo o corpo político caracteriza as práticas barrocas também em Portugal.

Como no século XVII o Estado português sofre uma espécie de inchação burocrática, absorvendo mais e mais um novo tipo social, o de indivíduos enriquecidos com o comércio da Índia e do Brasil, com a especulação de preços, a manipulação do crédito real, o tráfico de escravos, e que passam a formar uma espécie de nobreza togada, principalmente quando conseguem acesso à Universidade e ao padrão letrado da cultura, ou quando firmam alianças com a velha nobreza através dos casamentos, passando a usar dos privilégios concedidos pela Coroa ou simplesmente ostentando foros falsificados, ascensão que freqüentes vezes encontra a oposição da velha fidalguia da terra e da espada- o caso dos cristãos-novos e judeus defendidos por Vieira é típico-, evidencia-se também que, nas práticas discursivas, a agudeza é das primeiras coisas a ser apropriada por esse tipo recém-chegado às imediações do poder central<sup>39</sup>. Passa por discreto e é afetado, ou vulgar, segundo o julgamento dos que se constituem autênticos discretos. A agudeza pressupõe a perspicácia e a versatilidade de um espírito treinado nas coisas do mundo, segundo padrão cortesão do ócio e da prudência política, e também a referência de uma tradição literária latina, teoricamente do domínio de poucos que tiveram o privilégio de a ela aceder. Outras práticas contemporâneas, como as dos senhores de engenho baianos do XVII, têm homologia com a apropriação social do modelo cultural da agudeza discreta: não têm títulos de fidalguia e formam uma aristocracia local dos "melhores" como proprietários de terras, pela emulação contínua dos modelos culturais da fidalguia portuguesa. É um padrão recorrente o consumo conspícuo dos signos de "representação" e a competição e a luta das representações, reveladas na ordenação da altura dos sobrados em Salvador; no emprego na Câmara e outros ofícios não-remunerados que asseguram distinção; no ter filha em convento; no uso de golas de renda de fina volta; nos trajes de veludo e seda; nos cavalos ajaezados de prata; na posse de negros Minas carregados de colares, brincos e pulseiras de ouro etc. Em outros termos, evidencia-se que aquilo legível como crítica ao ridículo da afetação e da pretensão hierarquicamente injustificada de querer ser outro em *O Fidalgo Aprendiz*, de D. Francisco Manuel de Melo, ou nas sátiras contemporâneas, encontra um equivalente ou correlato nas práticas da ascensão mercantil às posições falgas.

O mesmo valor da agudeza retrata-se pelas práticas conforme a posição da sua encenação e do seu julgamento: caracterizando o discreto, a prudência política e a alta cultura letrada, também é índice de vulgarida-

de, de impropriedade política e de afetação. Mas não só: também se evidencia, pela leitura dos preceptistas e pela prática efetiva de poetas e prosadores do XVII, que a agudeza distintiva de discretos e objeto de emulação dos que sobem ao longo da hierarquia é preceito técnico bastante específico de gêneros particulares, como a tragicomédia. Aplicada desde o século XVI pelos poetas espanhóis da tragicomédia, como Lope de Vega, e seguidores, como Tirso de Molina, a agudeza é proposta como “política perfeição” ou instrumento adequado para produzir discursos aparentemente informais, que aparentemente não são formulados conforme regras nem necessitam do conhecimento delas para serem fruídos. Caracterizam-se pela mistura estilística e pela monstruosidade retórica da falta de proporção das tópicos da invenção, da disposição e da elocução. Como discursos em que a fantasia poética aparentemente está livre de regras, as misturas e os monstros são fabricados tendo em vista um público também específico, típico do XVII, constituído como vulgar. Tem um perfil nítido, sendo formado pelos ofícios mecânicos, como se pode ler em **Ortografía Castellana**, texto de 1690 de Alcázar, um pader espanhol:

“En el teatro el juez es el vulgo necio y sin letras, que no distingue el relámpago del rayo, que no penetra los conceptos y solamente se deleita con la transposición desusada de las palabras. No son el vulgo los ciudadanos, ni los maestros de las artes más nobles, sino los sastres, los zapateros, los cocheros, los litereros y otros semejantes, que por el ruido que meten se llaman ‘mosqueteros’”<sup>40</sup>.

Nas discussões espanholas sobre a tragicomédia, acusada pelos “terensiarcos” e “plautistas”, críticos tradicionalistas, de mistura inverossímil de gêneros e estilos, Lope de Vega escreve, respondendo às críticas:

“(...)e escrevo com a arte que inventaram os que o vulgar aplauso pretenderam, porque, como as paga o vulgo, é justo falar-lhe como néscio para dar-lhe gosto”<sup>41</sup>.

Tem-se, aqui, uma das representações barrocas do discreto, capaz de se fingir vulgar ou néscio quando se dirige ao vulgo. Em uma das sátiras atribuídas a Gregório de Matos, que tem por tema o mundo às avessas, faz-se a seguinte questão: entre vulgares, o discreto continua dis-

creto ou é vulgar, conforme o julgamento dos néscios, que não sabem julgar? E não será mais néscio ainda agir sempre por meios discretos num lugar em que os néscios sempre têm razão e no qual toda ação prudente é erro? Numa das décimas do poema, a **persona** satírica afirma que:

“Dei por besta em mais valer,  
um me serve, outro me presta;  
não sou eu de todo besta,  
pois tratei de o parecer:  
assim vim a merecer  
favores, e aplausos tantos  
pelos meus néscios encantos(...)”<sup>42</sup>

Pela convenção, o vulgo é néscio; o discreto o satisfaz ao “falar-lhe como néscio”, no verso de Lope, ou, com os versos sinônimos da sátira atribuída a Gregório, “não sou eu de todo basta/pois tratei de o parecer”. É esta representação que permite, aqui, falar de mais um fingimento discreto da vulgaridade nas letras barrocas- o fingimento da obscenidade. Veja-se o trecho:

“Cansado de vos pregar  
cultíssimas profecias  
quero das culteranias  
hoje o hábito enforçar:  
de que serve arrebentar  
por quem de mim não tem mágoa?  
Verdades direi como água  
porque todos entendais  
os ladinos, e os boçais  
a Musa praguejadora.  
Entendeis-me agora?  
O falar de intercadência  
entre silêncio, e palavra,  
crer, que a testa se vos abra,  
e encaixar-vos, que é prudência:  
alerta homens de Ciência  
que quer o Xisgaravis,  
que aquilo, que voz não diz  
por lho impedir a rudeza,  
avaliéis madureza,  
sendo ignorância traidora.  
Entendeis-me agora?”<sup>43</sup>

Enuncia-se no poema a adequação de agudeza discreta conforme a situação e o público. No caso, é público vulgar e a agudeza é inadequada porque é "cultíssima profecia" ou "culterania": hermética, aproxima conceitos distantes, funde-os numa única metáfora cuja interpretação necessita do engenho e do juízo que o vulgo não tem, segundo a convenção. Assim, o que nas letras barrocas é o discurso adequado para caracterizar a representação do discreto e também, negativamente, para descrever a representação apropriável por aqueles que aparentam as aparências discretas, aqui é totalmente inadequado. Propõe-se a virtude retórica da clareza "porque todos entendais". É que o vulgo também confunde o silêncio - no caso, de Xisgaravis - com a representação discreta da "madureza" e não entende que é "rudeza", porque é rude. No caso, não se trata propriamente de dissimulação de Xisgaravis - pois então seria discreto - mas de silêncio causado pela rudeza, que o impede de falar. "Ladinos" e "boçais", dois termos correntes no Brasil colonial para nomear negros escravizados, "ladinos" os que falam Português, "boçais" os que não o falam, aplicam-se metaforicamente, como traduções locais de "discreto" e "vulgar". Sua significação se estende para "todos", aos quais a sátira se dirige compondo a clareza. No caso, clareza da espécie maledicente do cômico como "Musa praguejadora": nela, a obscenidade, vulgar é claríssima, torna-se apta ou decorosa para a recepção e o entendimento de "boçais".

Desta maneira, quando compõe seus tipos e destinatários como vulgares, o discurso barroco também o faz como se fosse independente de qualquer regra do juízo, uma vez que a recepção vulgar, por ser néscia, não domina nenhum código discreto. Fingimento poético da fantasia como dissimulação, portanto, que produz o artifício de uma natureza estúpida, néscia, para divertir os néscios com falas vulgares, obscenas. Em outros termos, a fantasia poética é uma operação discreta de produção de efeitos vulgares, agradando sem postular o juízo. Como se lê em outro poema:

"O néscio, o ignorante, o inexperto,  
Que não elege o bom, nem mau reprova,  
Por tudo passa deslumbrado, e incerto.  
(...)  
Néscio: se disso entendes nada, ou pouco,  
Como mofas com riso, e algazaras,  
Musas que estimo ter, quando as invoco?"<sup>44</sup>

Na poesia barroca do século XVII, essas convenções discretas da fantasia poética recuperam a Antigüidade Clássica e a Idade Média: caracteres de Teofrasto, paixões da *Ética* a *Nicômaco*, citações de Ovídio,

Juvenal, Cícero, Tácito, definições e contradefinições escolásticas do bem comum, da prudência, das causas segundas, da monarquia bem representada etc. Como artifício que calcula a adequação do discurso ao tipo e ao destinatário, é suficientemente discreta para ser entendida como estilização, imitação, paródia, por discretos que conhecem as referências letradas e, no caso da sátira, como agressão e sarcasmo pelo vulgar, produzido como néscio que se diverte com imagens obscenas, ignorando as convenções que o produzem. A intersecção dos modelos culturais do discreto e do vulgar, tratados como sujeito de enunciação, destinatário e tema referencial, evidencia-se na sátira barroca na mistura de alusões mitológicas de estilo alto, discreto, e referências descritivas imediatas, baixas e vulgares. Na sátira barroca, "Dafne" é, várias vezes, apelido discretamente irônico de negras e putas, convencionalmente vulgares.

Cotia, 16/17 de junho de 1991

## NOTAS

1. Cf. **Cartas do Senado 1638-1673**. Salvador, Prefeitura do Município de Salvador, Documentos Históricos do Arquivo Municipal, 1951, 1º vol., p.18-19.
2. Cf. BEAUSSANT, Phillipe - **Versailles Opéra**. Paris, Gallimard, 1981.  
Cf. também SOLNON, Jean-François- "La Mécanique de la Cour" in **La Cour de France**. Paris, Fayard, 1987.
3. GRACIÁN, Baltasar- "Crisi V: Plaza del populacho y corral del vulgo" in **El Crítico**, II, in **Obras Completas**. Madrid, Aguilar, 1967, p.739.
4. SAAVEDRA FAJARDO, Diego - "Empresa 11" in **Empresas Políticas: Idea de un Príncipe Político-Cristiano**. Ed. preparada por Quintín Aldea Vaquero. Madrid, Ed.Nacional, 1976, 2 vols, vol.1.
5. LOPE DE VEGA- **Los Comendadores de Córdoba**.
6. MATOS, Gregório de - **Obras Completas** (Crônica do Viver Baiano Seiscentista). Ed. James Amado. Salvador, Janaína, 1968, 7 vols., vol.IV, p.783.
7. Cf. CHARTIER, Roger - "Trajectoires et tensions culturelles de l'Ancien Régime". Texto mimeografado. Paris. EHESS, 1989.
8. GRACIÁN, Baltasar - "Crisi V: Plaza del populacho y corral del vulgo" in **El Crítico**, II, in **Obras Completas**. Madrid, Aguilar, 1967, p.732.

9. AQUINO, Santo Tomás de - *Summa theologica* Ia, IIae, 57.
10. Cf. CASTIGLIONE, Baldassare - Il Libro del Cortegiano e DELLA CASA, Giovanni - *Galateo ovvero de 'Costumi in Opere di Baldassare Castiglione- Giovanni della Casa-Benvenuto Cellini*. A cura di Carlo Cordié. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960 (La Letteratura Italiana, 27); GUAVARA, António de- *Despertador de Cortesanos*. Paris, Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, s/d; OSÓRIO, D. Jerónimo- *Da Instituição Real e sua Disciplina*. Lisboa, Edições Pro Domo, 1944. Nos reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, acham-se GRACIÁN DANTISCO- *Galateo Español*. Lisboa, Jorge Rodrigues, 1598 (Res. 2744-P) e ORACIO RIMINALDO, BOLOÑEZ- *Destierro de Ignorancia*. Lisboa, Jorge Rodriguez, 1598 (Res. 2744-P). O Códice 1551- *Miscelânea História Portuguesa*- traz a "Lembrança que o Marechal Dom Fernando Coutinho deu por escrito e seus filhos Dom Álvaro e Dom Francisco partindo eles para a jornada da Bahia (1964)" e "Instrução que Martim Crasto dos Rios deu a dous filhos a primeira vez que se embarcaram na Armada", textos escritos segundo a tópica discreta das "letras e armas".
11. SHAKESPEARE, W.- *Hamlet* III, i, 155.
12. Cf. MAQUIAVEL, N.- *The Prince*. London, Harmondsworth, 1961, p.91 e segs.
13. Cf. TESAURO, Emanuele- "Argutie humane" in *Il Cannocchiale Aristotelico*. Torino, Per Bartolomeo Zauatta, 1670, p.82:  
 "L'ingegno naturale, è una maravigliosa forza dell'Intelletto che comprende due naturali talenti, PERSPICACIA & VERSABILITA. La **Perspicacia** penetra le più lontane & minute **Circonstanze** di ogni soggetto; come **Sostanza, Materia, Forma, Accidente, Proprietà, Cagioni, Effetti, Fini, Simpatie, il Simile, il Contrario, l'Uguale, il Superiore, l'Inferiore, le Insegne, i Nomi propri, & gli Equivochi**: le quali cose giacciono in qualunque soggetto aggomitolate & ascose, come à suo luogo diremo.  
 La **Versabilità**, velocemente raffronta tutte queste **Circonstanze** infra loro, ò col Soggetto; le annoda ò divide; le cresce ò minuisce; deduce l'una dall'altra; accenna l'una per l'una per l'altra; & con maravigliosa destrezza pon l'una in luogo dell'altra, come i Giocolieri i lor calcoli. Et questa è la **Metafora, Madre delle Poesie, de' Simboli, & delle Imprese**. Et quegli è più ingegnoso, che può conoscere & accopiar circonstanze più lontane".
14. SAAVEDRA FAJARDO, Diego- 'Empresa 28' in *Empresas Políticas: Idea de un Príncipe Político-Cristiano*. Ed.preparada por Quintin Aldea Vaquero. Madrid, Ed. Nacional, 1976, 2 vols., vol.1.
15. Na Seção de Reservados da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, achase o Códice 43, *Papéis Vários*, que contém um manuscrito do XVII com o título de "Caráter dos cortesãos maquiavélicos e refalsados, descrito por Boileau e por outros escritores", em que a concepção é legível. Na mesma linha, o Códice 191, que contém "Espelho de Murmuradores em que se descrevem, e demonstram, os defeitos, danos e misérias do vício da murmuração", manuscrito do XVII.

16. GRACIÁN, Baltasar - **Oraculo Manual y Arte de Prudencia** in **Obras Completas**. Madrid, Aguilar, 1967, p.156.
17. Cf. ELIAS, Norbert - **La Société de Cour**. Paris, Flammarion, 1985; CHARTIER, Roger - "Trajectoires et tensions culturelles de l'Ancien Régime". Mimeografado. Paris, EHESS, 1989.
18. MATOS, Gregório de - **Obras Completas**. Ed. James Amado, vol.I, pp.143-144.
19. AQUINO, Santo Tomás de - **Summa theologica** 2º, I, 94, art.I, 82.
20. Cf. MOLL, Jaime - "El libro en el Siglo de Oro" e POU, Pablo Jauralde- "El público y la realidad histórica de la Literatura Española de los siglos XVI y XVII in **Edad de Oro**. Madrid, Departamento de Literatura Española/Universidad Autónoma de Madrid, 1982, vol.I.
21. HOBBS, Thomas - **Leviathan**. London, Everyman's Library, 1973, cap.VIII.
22. GRACIÁN, Baltasar - "Esencia de la agudeza ilustrada" in **Agudeza y Arte de Ingenio** in **Obras Completas**. Madrid, Aguilar, 1960, cap.II.
23. Cf. TESAURO, Em anuele - "Cagioni instrumentali delle argutezze oratorie, simboliche, e lapidarie" in **Il Cannocchiale Aristotelico**, ed. cit., cap.II. Cf. também a fonte dessa concepção, ARIST. **De anima**, cap.2.
24. GRACIÁN, Baltasar - **Agudeza y Arte de Ingenio**, cap. I, II, in op. cit.
25. Cf. FERREIRA Francisco Leitão - **Nova Arte de Conceitos**, cit. por CASTRO, Aníbal Pinto de - "A 'Nova Arte de Conceitos'" in **Retórica e Teorização Literária em Portugal-Do Humanismo ao Neoclassicismo**. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973.
26. TESAURO, Emanuele - "Argutie Humane" in **Il Cannocchiale Aristotelico**, ed. cit. No caso, Tesauro reatualiza Aristóteles, **Poética**, 14; poetas engenhosos/inspirados.
27. TESAURO, Emanuele - op. cit., p.93.
28. TESAURIC, Emanuele - **Idea delle Perfette Imprese**. Firenze, Leo Olschki, 1975, cap.XX.
29. PEREGRINI, Matteo - **I Fonti Dell'Ingegno Ridotti Ad Arte** in **Trattatisti e Narratori del Seicento**. Milano-Napoli, riccardo Ricciardi Editora, 1960, p.179.
30. PEREGRINI, Matteo - **Delle Acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano** in **Trattatisti e Narratori del Seicento**, ed. cit.
31. MATOS, Gregório de - **Obras Completas**, ed.cit., vol. IV, p.839.

32. Cf. PALLAVICINO, Sforza - *Arte dello Stile, ove nel cercarsi l'ideal dello scrivere insegnativo*. Bologna, Giacomo Monti, 1647, cap.II, p.18:  
 "Le ragioni del Pico in sostanza son queste: che gli ornamenti dell'elo-  
 quenza tolgon la fede alla verità, e la rendono incerta; mentre il Lettore dubita, si  
 la forza che sente farli all'intelletto, derivi dall'efficacia della ragione, ò dell' arti-  
 ficio dello Scrittore; Perciò, nelle sacre Lettere haver Dio voluto uno stile sempli-  
 ce, e piano; col quale s'è convertito il mondo".  
 A reatualização do critério clássico no barroco é central no empenho da "**Devotio  
 moderna**" própria do jesuitismo, a posição de Pallavicino se encontra, por exem-  
 plo, no "Sermão da Sexágésima", do Pe. António Vieira.
33. Cf. CHARTIER, Roger - "Trajectoires et tensions culturelles de l'Ancien Régime".  
 Mimeografado. Paris, EHESS, 1980.
34. Cf. SAINT-SIMON - "La famille de Grignan" in *Mémoires*. Paris, Hachette, 1951,  
 vol.1.
35. MATOS, Gregório de - *Obras Completas*, ed. cit., vol.II, pp.430-431.
36. Cf. ELIAS, Norbert - *La civilisation des moeurs*. Paris, Calmann-Lévy; 1973; *La  
 Société de Cour*. Paris, Flammarion, 1985.
37. MATOS, Gregório de - *Obras Completas*, ed.cit., vol.I, p.202.
38. SAAVEDRA FAJARDO, Diego - "Ut Sciat Regnare" - "Empresa 46" in *Empresas  
 Políticas: Idea de um Príncipe Político-Cristiano*. Ed.Quintín Aldea Vaquero, Ma-  
 drid, Ed. Nacional, 1976, 2 vols., vol.1, p.406.
39. Indicativo do procedimento é o título de manuscrito da Biblioteca Geral da Uni-  
 versidade de Coimbra: "Templo da Memória: Compêndio Breve de agudeza para  
 os principiantes entenderem poemas e escreverem versos" (Seção de Reserva-  
 dos, cod. 365, séc. XVII, fls.201).
40. ALCÁZAR, Pe.- *Ortografia Castellana*(1690) in ESCRIBANO, Federico Sánchez e  
 MAYO, Alberto Porqueraz- *Preceptiva Dramática Española*(Del Renacimiento y el  
 Barroco). Madrid, Gredos, 1965.
41. LOPE DE VEGA - *Arte nuevo de hacer comédias en este tiempo*(1609) in ESCRI-  
 BANO, F.S. e MAYO, A.P.- *Preceptiva Dramática Española*(Del Renacimiento y el  
 Barroco), Madrid, Gredos, 1965, vs. 44-48.
42. MATOS, Gregório de - *Obras Completas*, ed.cit.vol.II, p.449.
43. MATOS, Gregório de - *Obras completas*, ed.cit., vol.II, p.472.
44. Idem, ibidem, vol.II, p.470.