



**O retrato reverso da *donna*: retrato satírico
em metáforas de doce em *Fênix Renascida***

***The Reverse Portrait of the Donna: Satirical Portrait
in Candy Metaphors in Fênix Renascida***

Marcello Moreira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista, Bahia /
Brasil

moreira.marcello@gmail.com

José Fernando Sales Gonçalves

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista, Bahia /
Brasil

fernandosales18@hotmail.com

Resumo: Este artigo propõe-se analisar um dos gêneros mais produtivos da poesia palaciana portuguesa dos séculos XVI e XVII, o retrato elogioso da *donna*, de fundo petrarquista, largamente praticado no Quinhentos por poetas como Luís de Camões, Pero de Andrade Caminha e Sá de Miranda, e, no século seguinte, pelos poetas cujas obras foram reunidas nas coletâneas de verso *Fênix Renascida* e *Postilhão de Apolo*. Demonstra-se a prática de “notação” do retrato elogioso, discutem-se os preceitos retóricos e poéticos que o regravam, sua utilidade como controle dos afetos cortesãos, e como o seu contrário, o retrato cômico, especificamente aquele construído à base de metáforas de doce, valendo-se dos mesmos lugares comuns de invenção, disposição e elocução do gênero, articula a imagem reversa da *donna*, transformando a *illustratio* ou *evidentia* (de forte apelo visual), própria do retrato de tipo alto, em “apetite”, “gustação”, “gula” e “satisfação sexual”.

Palavras-chave: sátira; retrato poético; elogio da *donna*; *ars laudandi*; *Fênix Renascida*.

Abstract: This article proposes to analyze one of the most productive poetry genres of Portuguese palace in the 16th and 17th Centuries – praise of a lady, fundamentally Petrarchan, largely practiced in the 1500s by poets such as Luís de Camões, Pero de Andrade Caminha, and Sá de Miranda, and in the following century, by poets whose works were reunited in the collections of verses *Phoenix Reborn* (*Fênix Renascida*) and *Apollo's Postilion* (*Postilhão de Apolo*). The practice of “Notation” in the complimentary portrait is demonstrated, the rhetorical and poetic precepts that are rewritten are discussed, its usefulness as a control on courtier affections as well as how its opposite, the comedic portrait, specifically that one built upon sweet metaphors, using the same commonplaces of invention, arrangement and elocution of the genre, articulates the reverse image of a lady, transforming the *illustration* or *evidentia* (of strong visual appeal), typical of the higher type portrait, into “appetite”, “gustation”, “gluttony”, and “sexual satisfaction”.

Keywords: satire; poetic portrait; praise of a *donna*; ars laudandi; *Phoenix Reborn*.

Os retratos poéticos são, como informam seus aparatos didascálicos, contrafação de pintura, e, nesse sentido, sua leitura estaria de certo modo dependente do conhecimento de um “ausente” que se daria a ver por meio do poema que o contrafaz.¹ Michael Baxandall, em seu *Padrões de Intenção*, afirma que toda descrição que produzimos de um quadro como parte da operação para falar dele é ao mesmo tempo espécie de explicação: a descrição seria condição propedêutica para qualquer “recepção” de tipo analítico ou abstrato, mas, na verdade, quando dizemos em frente a um quadro que há “firmeza do desenho”, por exemplo, efetuamos em nossa “descrição” uma “explicação” do tipo de que anteriormente falamos (Cf. BAXANDALL, 2006, p. 32). O que importa salientar, por ora, como nos diz Michael Baxandall, é que “na crítica de arte ou na história da arte, o que determina o sentido das palavras é se o objeto está presente ou acessível, seja na realidade, seja na forma de uma reprodução ou de uma lembrança” (BAXANDALL, 2006, p. 41). Nesse sentido, a particularidade do efeito de sentido da descrição/explicação que se produz frente a um quadro implica, para os que se constituirão os leitores dessa descrição/explicação, a possibilidade

¹ Os retratos poéticos seriam espécie de ecfrese: “a ekphrasis é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura” (HANSEN, 2006, p. 86).

mínima, mas incontornável, de poder ver pelo menos uma reprodução do quadro que se descreve/explica; diante de um quadro específico, como o *Batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, o dizer “firmeza do desenho” especifica o comentário, pois não se trata mais apenas de:

[...] dar uma informação, mas de apontar para um aspecto que me desperta interesse quando olho para ele. Trata-se de uma demonstração: quando uso a palavra “desenho” estou chamando a atenção para um aspecto do quadro, e quando uso a palavra “firme” proponho uma maneira de caracterizá-lo. (BAXANDALL, 2006, p. 42).

A circunscrição do sentido do quadro como “efeito do quadro sobre o espectador”, que é efetuado em sua descrição/explicação, requer ao mesmo tempo, para que se possa ajuizá-lo como apropriado, o poder lê-lo, e, simultaneamente, o poder vê-lo, ao quadro; se não há acesso ao quadro, qual seria a validade da descrição/explicação crítica e/ou histórica, e como seria possível pensar critérios de validação da operação de descrição/explicação sem poder verificar como foi descrito/explicado o que o foi?

Quando lemos em volume da *Fênix Renascida* poemas que se intitulam “retrato” entendemos, por conhecer o procedimento de base em que se funda esse gênero, que o texto é descrição, mas, se nele alguém é descrito, cabe saber, sobretudo, como se produz essa descrição. Pode-se perguntar também se os objetos que se retratam são todos eles humanos e se não pode haver retratos de animais, por exemplo, e, se os há, a prática de notação de todos esses “objetos” é sempre a mesma?

Quanto ao que concerne aos retratos poéticos de homens e donas produzidos no Império Português no século XVII, impõe-se uma ordem axial, que é aquela prescrita por Geoffroi de Vinsauf (1982): só se poderia dizer que do ponto de vista do “notado” haveria diferença frente à anotação caso pensássemos que o retrato remete a um modelo, que nos obrigaria a pensar o par “representação/empíria”. Pode-se descartar essa oposição, em que haveria uma anterioridade, a do modelo, bastando-se para isso ler os muitos retratos poéticos reunidos na *Fênix Renascida*. Neles, a ordem axial de todos é evidente costume de anotação, em que o notado só pode sê-lo atendendo-se a uma ordem verbal/visual em que o “corpo pictórico” é descrito a partir da cabeça, findando-se o procedimento nos pés: *caput é incipit* e pés são *remate*, não se podendo alterá-lo; notar o corpo pictórico é simultaneamente aderir ao costume de anotá-lo em dada ordem. Caso consideremos o começo de alguns

poemas intitulados “retrato”, publicados na *Fênix*, observaremos que a cabeça, cimo, também o é do poema, caso consideremos a disposição das estrofes na página, com os usadíssimos alto e baixo de página; desse modo, do cimo e *incipit*, descemos ao baixo e *remate*. Pode dar-se o caso de o princípio do retrato não referir a cabeça, mas os cabelos, que, nesse sentido, seriam empregados como tropo em seu lugar. Vejamos: no poema “Oução todos de rosas”, de Jerônimo Baía, o retrato começa com a quadra “A cabeça he tal, que acho/Não ha quem possa/Tirarlhe da cabeça/O ser formosa” (SYLVA, 1746, p. 115), e a essa primeira estrofe segue-se outra que tem como matéria justamente os cabelos da dona: “O cabelo nas aguas/He rio undoso,/Qual será sendo rio/Se não o Douro”; caso leiamos no mesmo volume o retrato que se segue a esse, “Vi Filis a bella”, também ele de Jerônimo Baía, deparamo-nos com a primeira estrofe, que trata dos cabelos, mas não da cabeça da dona: “Seu rico cabelo/Do mais precioso/Mil troféus alcança,/e logra mil louros” (SYLVA, 1746, p. 125). A primeira dessas estrofes foi composta por meio de elocução que articula lugares comuns da beleza da *donna*, como, por exemplo, os cabelos loiros e ondulantes, metaforizados como metal precioso e água fluente; a segunda, no entanto, pondo de lado recursos tópicos oriundos da poesia petrarquista de amor (DOTTI, 2006), largamente empregados por Luís de Camões, no século XVI, produz aproximações entre cognoscíveis extremos, por recurso à metáfora e a outros tropos do discurso: a *persona* afirma que o rico cabelo da *donna*, feito “do mais precioso”, logra “mil troféus” assim como “mil louros”; que troféus são aqueles conquistados pelos cabelos, que louros são os logrados? Se os cabelos, por ricos e preciosos, logram troféus, esses só podem ser o amor que os amantes lhe devotam; seus louros, atestado de suas conquistas, evidência pública de suas vitórias, são homófonos dos cabelos, o que torna cabelo a árvore “louro”, e, reversivamente, “louro”, cabelos louros, homofonia tropológica porque metafórica: bastíssimos os cabelos, bastantes são os louros que os ornam.

Pode-se dizer que os lugares comuns de elogio da *donna* da poesia petrarquista são espécie de matéria prima a ser operada quando da “pintura”. O que é importante ressaltar por ora é que a metáfora aurífera para designação da cabeleira tem relação direta com o preceito retórico de “evidência”, e, também, com o que se pode chamar de “acuidade visual”. Se nos recordarmos, como diz Michael Baxandall (2006, p. 129), que esta deve ser compreendida como “diferentes graus de

resposta sensitiva”, produzidos pela retina, que geram diversos “graus de nitidez do campo visual”, é preciso perguntar como a poesia, sendo palavra, sem impactar diretamente a sensibilidade visual, provoca, na ausência de estímulo luminoso, a cognição de efeitos de sentido verdadeiramente lucíferos pelo acúmulo de *verba* que significam luz e visão: a visão nítida ou evidente é uma função, não apenas do sujeito, mas, sobretudo, da linguagem, operada pelo tropo da metáfora, que, ao fazer colidir corpos de palavras, acumula aqueles semanticamente congruentes, que amplificam as ideias basilares de luz e visão, apresentando-os um a um, de modo que a inteligência possa captá-los como o olho o faz, sendo o próprio procedimento de apreensão análogo ao da captura ou apropriação visual. Sabia-se, desde o século XVII, que a visão nítida ou evidente, como nos ensina Michael Baxandall, dependia da atenção, sendo ao mesmo tempo um problema perceptual e psicológico, o que fica claro em excerto de Sébastien le Clerc, citado pelo estudioso britânico:

Embora se possa descortinar perfeitamente, com um único olhar, grandes extensões de pradaria, só se vê de modo distinto uma pequena porção de cada vez, e há duas razões para isso. A primeira [a acuidade física] é que os objetos só são representados com nitidez na vista em um ângulo muito reduzido, como acabamos de verificar; a segunda [a atenção] é que, sendo a mente incapaz de prestar atenção em muitas coisas ao mesmo tempo, ela somente examina os objetos pedaço por pedaço. Assim, embora seja possível percebermos com um simples olhar um objeto volumoso como um palácio, e que se forme em nossos olhos uma imagem que nos permite ter uma ideia favorável ou desfavorável dele, apesar disso faltará a essa ideia a nitidez das partes, porque a mente, nesse estágio, não se aplica de um modo particular a cada imagem [“visão global que precede a atenção”]. Mas quando a mente deseja saber a que ordem pertence a Arquitetura do palácio, e se ele é de bom ou mau gosto, ela se põe então a percorrê-lo com os olhos – ou melhor, com o eixo óptico do olho –, todas as partes, umas após outras, a fim de obter um conhecimento exato de cada uma em particular [“varredura atenta intencional”]. (LE CLERC, 1719 *apud* BAXANDALL, 2006, p. 135).

A evidência é resultante da propriedade física de o olho poder perceber cada parte do edifício distintamente, porque sua apreensão destaca-se da apreensão da totalidade de que todas fazem parte. Mas a

“evidência” da poesia que pinta retratos ganha em nitidez frente à pintura porque, contrariamente a esta – que se vê obrigada, para manter o efeito de graus de nitidez e coloração que variam a diferentes distâncias do ponto fixo do olho do observador, a esmaecer e a borrar o pintado –, pode a poesia produzir a intensificação de efeitos de visualização, ou *enargeia*, sem atarse a problemas inerentes à perspectiva e suas implicações propriamente óticas. O que a poesia descritiva, típica dos retratos, faz é produzir, pela seleção prévia dos lugares comuns do louvor da *donna*, que funcionam como procedimento substitutivo da operação da atenção seletiva, exigida quando da contemplação de “partes” ou “seções” de uma dada pintura, uma economia “linguageira” que intensifica o modo perceptivo de ver ao ser lido por meio da descrição. Esse modelo genérico, como se disse acima, funciona como todos os outros gêneros da poética dos séculos XVI e XVII, funcionamento esse tratado minuciosamente, no caso da sátira, por João Adolfo Hansen (2004, p. 194) em seu *A Sátira e o Engenho*. Como nos assevera João Adolfo Hansen (2004, p. 195), toda operação de representação de um caráter, em termos poéticos, finge-o, apresentando-o para nós como notável, e o dá sempre “como anotado, em que se corrige o notado”, havendo um *notandum* para nortear a operação, “paradigma que orienta e interpreta a seleção”. Segundo ainda João Adolfo Hansen:

O poeta pinta o corpo feminino sobre um eixo vertical imaginário que desce da cabeça aos pés, aplicando a cada seção dele imagens relacionadas a motivos correntes que definem a excelência da parte como unidade de integração ou *unitas ordinis*, a unidade de ordem com que Santo Tomás de Aquino, em seu comentário sobre a *Metafísica* aristotélica, define o corpo humano como termo para a metáfora do corpo político do Estado. A perfeição da dama decorre da perfeição de cada parte do corpo subordinada ao todo, cuja unidade visa ao fim superior da alma, segundo o Catolicismo, que o define como corpo naturalmente subordinado à hierarquia do “corpo místico” do Estado. (HANSEN, 2011, p. 26).

Mais:

A imagem do corpo decorre da seleção de partes mais adequadas para figurar a perfeição petrarquista da dama – cabelos, olhos, rosto, boca, dentes, colo, mãos, por vezes pés – com alusões metafóricas que elidem as partes iludidas do desejo na pedraria mineral do corpo geométrico, sempre artificial. (HANSEN, 2011, p. 26).

A seleção das partes, para os fins a que visamos em nosso estudo, importa menos do que a compreensão da seleção costumeira do conjunto de metáforas que as substituem; ao tempo em que as partes “iludidas do desejo” o são pelo acúmulo de pedraria mineral que efetua na linguagem a preciosidade da *donna* e sua elevação espiritual – o que nota o juízo da *persona* lírica, que leva a termo a anotação –, o tornar a *donna* engaste, *locum* para a fatura de análogo de “vitral”, em que há intensa reflexão de luz e também sua refração, que é desejo refratado na luz-cor espiritualizada do desejo cortesão, é poder produzir a evidência pela potência radiante do acúmulo metafórico. O olho não tem como não notar o que “fisicamente” é condição da visão, e que, ao acumular-se, promove efeitos de visualização pela sugestão fotônica da *illustratio* retórica. Pode-se dizer ainda que a seleção prévia dos lugares comuns de composição do retrato da *donna* visa a achar equivalências verbais dos elementos da *commensuratio*, e que a adesão aos esquemas tópicos significa o haver esse contrato enunciativo, próprio de um gênero poético e de seu decoro. Se, como dizia Marsilio Ficino (*apud* BAXANDALL, 2006, p. 166), “existem pessoas que acreditam que a beleza é uma certa colocação de todas as partes de um corpo, ou *commensurazione* e proporção entre elas, aliada a uma agradabilidade da cor”, a seleção tópica própria do retrato opera simultaneamente a *commensuratio*, ao operar a seleção – com simultâneas inclusão e exclusão – de elementos mínimos constituintes da composição do caráter pintado em palavras, e, também, sua coloração, por meio da gama cromática dos análogos metafóricos que compõem o corpo da dama: olhos verdes/esmeraldas, dentes ebúrneos/marfim etc.

Pode-se dizer que tanto o retrato pictórico quanto o seu análogo poético imitam caracteres, mas – conquanto possam imitar os mesmos objetos conforme a definição que Aristóteles nos fornece deles em sua *Poética* (caracteres melhores do que nós, piores do que nós ou como nós) – não os imitam pelos mesmos meios. Aristóteles (1994) fala-nos em sua *Poética* de pintores e de poetas que se ativeram, sobretudo, à imitação de um desses três tipos caracteriais, havendo pintores que, como Polignoto, representava homens melhores; como Pausão, que preferia os piores, e como Dionísio, que gostava deles semelhantes a nós; quanto aos poetas, “Homero imitou homens superiores; Cleofonte, semelhantes; e Hegémon de Taso, o primeiro a escrever paródias, e Nicócares, autor da *Deiliada*, imitaram homens inferiores” (ARISTÓTELES, 1994, p. 105).

Se em poesia o meio de imitação é a palavra, o retrato poético, análogo do pictórico, é apreendido sempre e entendido como arte do tempo, em que o leitor ou ouvinte adere à linearidade do sintagma, em oposição à percepção da simultaneidade da pintura, mesmo que depois tenha de haver quanto a esta última o procedimento da atenção seletiva. O retrato poético, conquanto seja representação de caráter, e embora nele se possa falar de certa semelhança e seus graus, não permite que se possa dizer que é propriamente “imagem”, análoga aos antigos ídolos, que permite com os olhos o reconhecimento dos que já foram, como nos ensina Lomazzo:

O retratar ao natural, isto é, o fazer imagens de homens semelhantes ao modelo, que permite a qualquer um que as vê reconhecê-los como se fossem eles mesmos, creio que seja prática um tanto antiga, que nasceu no mesmo momento que a própria arte da pintura, a qual foi primeiramente encontrada para com ela se fazer imagens, isto é, retratos dos grandes homens como se fossem ídolos na terra. Donde deriva que naqueles tempos primeiros só os Príncipes usavam do retrato, como o escreve Lactâncio, dizendo que as imagens ou retratos, assim os feitos em relevo na pedra como os pintados, foram produzidos para comemorar a memória dos reis, que, tendo vivido bem, e bem governado os povos, ao morrer deixavam de si um grande desejo aos pósteros, de que, ao verem-nos representados naquelas pinturas, ou estátuas, movessem-se diante de suas memórias a fazer coisas ilustres eles mesmos, e se pusessem a imitá-los. (LOMAZZO, 1585, p. 430-431, tradução nossa).²

É óbvio que Lomazzo refere nesse curto fragmento a possibilidade de a pintura fixar traços fisionômicos e características pessoais, recurso que é próprio da arte e do meio porque ela imita o que imita; mas a

² “L’Vso del ritrarre dal naturale cioè di far le imagini de gli huomini simili à loro, si che da chiunque gli vede siano riconosciuti per quei medesimi; credo io che sia tanto antico, che nascesse in vn punto insieme con l’arte istessa da dipingere, la quale da prima fù ritrouata ad altro che à fare le imagini, cioè i ritratti dè grandi huomini come d’Idoli in terra. Onde ne è che in quei primi tempi solo i Principi l’usarono, come scrisse Lattantio, dicendo che le imagini ouer ritratti cosi di rilieuo come di pittura furono fatte prima per memoria de i Rè, i quali uiuendo haueano bene gouernate i popoli, acciò che morendo lasciassero di se grandissimo Desiderio à posterì, suegliati da quelli pitture, ò statone spesso ripetessero nella memoria i loro fatti illustri, & opere gloriose, & s’accendessero col imitarle.”

pintura podia também representar, com sutileza, “qualquer variação perceptível no caráter e no humor do modelo” (CASTELNUOVO, 2006, p. 16), e é essa anotação de base caracterial que permite tornar pintura e poesia análogas, o que já se fazia claro em Aristóteles (1994).³ Mas se o retrato pictórico, tal como pensado e praticado nos séculos XVI e XVII, por mais modelar que seja, não resume a “enorme multiplicidade dos indivíduos [...] a um número restrito de tipos com caracteres estruturais fixos e atributos eventualmente modificáveis e intercambiáveis” (CASTELNUOVO, 2006, p. 17), seu antecessor, o “retrato” medieval, assim operava, procedimento próximo da forma de notação poética, em que a ideia de *ethos* é central. A individualização como finalidade do próprio gênero “retrato” é atestada em incontáveis passagens do tratado de Lomazzo, e em muitos outros escritos sobre a pintura, produzidos na Europa dos séculos XVI e XVII. Lomazzo, embora exalte o retrato de pontífices, imperadores, nobres, e gentes principais como condição de os dar à comemoração dos pósteros e como fim a que se visa ao pintá-los, acrescenta que é costume em seu próprio tempo, porque já o fora entre os antigos, que homens virtuosos, em quaisquer artes, sejam também objeto da arte da pintura, para que vejam os que vierem ao mundo que a virtude tem de ser imitada, porque é sempre condição de certa “imortalidade”; é por terem sido maximamente virtuosos que homens como Sócrates, Pitágoras e Esculápio se viram retratados, mesmo que, como no caso do primeiro, depois de morto (LOMAZZO, 1585, p. 431).

Lomazzo ainda refere o hábito de homens proeminentes e sábios, em seus campos de ação, levarem costumeiramente no bolso a imagem de seus antecessores ilustres como forma de jamais esquecer suas obras e virtudes (“É daqui que nasceram os usos de que todos os homens sábios tinham como memória as imagens de seus antecessores, pois, vendo-os, recordavam-se de suas obras e deles tomavam exemplo” (LOMAZZO, 1585, p. 430, tradução nossa)),⁴ o que faz entender que a visão da imagem é condição de atualização na memória de quem a vê de virtudes e feitos do homem representado, o que salienta uma vez mais a relação entre imagem e valor caracterial. Há em Lomazzo um dado que nos é apresentado como histórico e é por isso que o consideramos importante,

³ Cf. ARISTÓTELES, 1994, seções 4, 7, 8 e 9, sobretudo.

⁴ “E di qui ne nacque che tutti i saui tenevano per memoria le imagini de gli antecessori saui, acciò che vedendogli si ricordassero dell’opere loro, & ne pigliassero essemplio.”

porque se argumenta no *Tratado da Pintura* que entre os antigos somente príncipes, nobres e homens sábios podiam ser retratados, e os ricos, por mais que o fossem, não tinham direito a imagens de si mesmos, porque o mérito era o único critério para fazer-se pintar: “Outro tipo de gente, portanto, como se lê, não podia fazer-se retratar entre os antigos, a não ser Príncipes e homens virtuosos. A todos os outros isso era proibido, a despeito de poderem ser riquíssimos” (LOMAZZO, 1585, p. 431, tradução nossa).⁵ Lomazzo argumenta ainda em seu *Tratado da Pintura* que a par de homens nobres e excelentes, objetos da arte pictórica entre os antigos, exigia-se que os pintores também fossem excelentes em seu ofício, para fazer jus àquilo que o pincel imortalizava; em seu tempo, contudo, critica que qualquer homem pode, caso possa custeá-lo, fazer retratar-se, e que o pede muita vez a homens sem a menor qualificação, o que lança a arte da pintura em grande desapareço. Isso se deveria ao contrário evitar, mesmo que sob intervenção do príncipe:

[...] agora, em nossos tempos, a pintura divulgou-se tanto, que já perdeu quase toda a sua dignidade, não só porque, sem qualquer distinção, é tolerado por príncipes e pelas repúblicas que qualquer um por meio de retratos busque conservar de si memória eterna, mas também porque qualquer pintor tosco, que mal sabe o que é empastar uma tela, quer retratar outrem. (LOMAZZO, 1585, p. 432, tradução nossa).⁶

Ao pintar, deve o pintor, segundo Lomazzo, atender à qualidade do retratado, e esse atendimento torna-se evidente do ponto de vista da prática artística no uso de lugares comuns da articulação caracterial; talvez, na caracterização tipológica implicada na ideia de “qualidade”, o tropo mais recorrente seja o da metonímia e, isso, por razões óbvias. Leiamos em primeiro lugar um excerto de Lomazzo para em seguida discorrermos sobre o uso desse tropo:

⁵ “Altra sorte di gente adunque (perquanto si legge) non si poteua far ritrahere appresso gl’antichi de i Principi & i uirtuosi. A tutti gl’altri era prohibito, tutti che richissimi fossero.”

⁶ “[...] ancora che à tempi nostri si sia diulgata tanto che quase tutta la sua dignità è perduta, non solamente perche senza alcuna distintione si tolera da principi, & dalle republiche, che ogn’uno con ritratti cerchi di conseruare la memoria sua eterna, & immortale, ma ancor perche ogni rozzo pittore che à pena sà che cosa sai empiastare carta uol ritrahere.”

Primeiramente, portanto, é preciso considerar a qualidade daquele que se retrata, e, em segundo lugar, é preciso dar-lhe, à qualidade, seu particular sinal, que a dá a conhecer publicamente, como o seria ao imperador a coroa de louros, como se pode ver nas estátuas antigas e como judiciosamente observou Ticiano no retrato de César que pintou para o Duque de Mântua, com louro na cabeça e com bastão imperial na mão, que demonstram domínio, como o denotam também o cetro e as armas antigas. (LOMAZZO, 1585, p. 432, tradução nossa).⁷

A qualidade evidencia-se na caracterização, porque se trata, em suma, de um caráter a ser imitado; esta implica na atualidade da imagem os atributos que permitem torná-la evidente. Recorda-se, aqui, que nos tratados de retórica dos séculos XVI e XVII define-se a metonímia como tropo em que um corpo de palavra substitui outro, mas de forma relativamente unívoca: o escudo, por Ares; o cálice, por Dionísio, o feixe de grãos, por Ceres, a coroa de louros e o bastão, pelo imperador (ARISTOTILE, 1548, p. 141). É evidente aqui aquilo que Heinrich Lausberg denomina de implicação “real” da causa e efeito – *quibus auxiliis, cur?* (LAUSBERG, 2011, p. 159) –, definidora do tropo metonímico em oposição a outras estruturas tropológicas. Embora as metonímias, como as que acima referimos, possam ser denominadas tecnicamente de tropos de salto, “já que o corpo de palavra empregado tropicamente não está diretamente aparentado com o da palavra que vai substituir-se” (LAUSBERG, 2011, p. 144), em todas elas há o que se pode chamar de habitualização da substituição, o que possibilita inclusive a naturalidade da proposta “atributiva” na caracterização do imperador por Cesare Ripa, como veremos em seguida. O tropo metonímico, dessa forma, é empregado topicamente para produzir a caracterização no que concerne à ideia de qualidade; esse procedimento torna-se padrão em livros que doutrinam a arte da pintura e que têm como objetivo produzir de tudo a evidência de sua particular “qualidade”. Caso leiamos um único

⁷ “Primieramente adunque bisogna considerare la qualità di colui che si hà da ritrarre, & secondo quella dargli il suo particolare segno, che lo dia à conoscere, come sarebbe ad uno Imperatore la corona di lauro come si vede osseruato nelle statoue antiche, & come giudiciosamente hà osseruato Titiano né Cesari ch’egli dipinse al Duca di Mantoua con lauro appresso, & con bastoni in mano che denotano il suo dominio, come lo denota ancora lo scetetro, & le armi all’anticha.”

verbete do *Iconologia*, de Cesare Ripa, em qualquer de suas incontáveis edições, veremos que caracterização, qualidade e atributos unívocos são expedientes recorrentes em todas as prescrições concernentes à representação de algo ou alguém. No caso da representação do “governo”, Ripa prescreve o que segue:

Mulher símile a Minerva, que porta na mão direita um ramo de oliveira, com o braço esquerdo portando um escudo, e na mesma mão carrega um dardo, trazendo ainda um elmo à cabeça. A veste semelhante à de Minerva evidencia que a sabedoria é o princípio do bom regimento. O elmo significa que a república deve ser fortificada, e segura contra as forças de fora. A oliveira, e o dardo significam que a guerra e a paz são bens da República, uma, porque dá experiência, valor e coragem; a outra, porque proporciona ócio, por meio do qual adquirimos ciência e prudência no governar, e se a oliveira está na mão direita, isso é porque a paz é mais digna do que a guerra, como seu fim, e é grande parte da felicidade humana. (RIPA, 1618, p. 227-228, tradução nossa).⁸

Caso pensemos no retrato pictórico, faz-se necessário transferir o procedimento considerando-se a mudança de “meio”, como diria Aristóteles, mas o que sempre há é o tropo que põe em cena a figura que representa a “qualidade”, mesmo que a qualidade seja aquela sobressalente da “virtude” de homens como Sócrates. Em artigo intitulado “Renaissance Faciality”, Mariah H. Loh tenta empreender uma crítica dos estudos de história da arte do Renascimento, sobretudo porque eles enfatizariam em excesso o que ela denomina “classical mimesis”: a mimese clássica implicaria a pressuposição de que o retrato renascentista seria por necessidade uma imagem verdadeira que poderia ser utilizada no presente da análise como um documento que nos permitiria ter acesso a sujeitos

⁸ “Donna símile à Minerua, nella destra mano tiene un ramo d’oliuo, col braccio sinistro un scudo, & nella medesima mano un dardo, & con un morione in capo. Il portamento símile à quello di Minerua ci dimostra, che la sapienza è il principio del buon regimento. Il morione che la Republica deve essere fortificata, & sicura dalla forza di fuora. L’oliuo, & il dardo significano, che la guerra, & la pace sono, beni della Republica, l’una, perche da esperienza, valore, & ardire; l’altra, perche somministra l’otio, per mezzo del quale acquistiamo scienza, & prudenza nel gouernare, & si dà l’oliuo nella mano destra, perche la pace è più degna della guerra, come suo fine, & è gran parte dela publica felicità.”

cujas imagens sobreviveram: “Uma excessiva ênfase na importância da mimesis clássica para o retrato renascentista pressupõe que as imagens são verdadeiros documentos que podem ser usados para a recomposição da história dos seus modelos” (LOH, 2009, p. 346, tradução nossa).⁹ Mas desde quando a *mimesis* pode ser chamada, nos séculos XVI e XVII, clássica? E o que se entendia por imitação nos séculos XVI e XVII, com base em leituras da *Poética* de Aristóteles, implica desde quando adesão à empiria ou ao dito “real”? A pintura, como fruto de uma prática de notação, transformava por necessidade o corpo em significação, mas se complementarmente implicava subjetivação, esta só nos parece possível se em alguma medida o retrato parecesse verossímil, já que o sujeito se reconhecia assujeitado como “tipo”. João Adolfo Hansen, ao definir “público” em um de seus estudos, define correlatamente “indivíduo”, reunindo-os no teatro corporativo da monarquia, que era pacto de sujeição:

Público significava a esfera política definida como “pública” porque era nela que se dava em representação a autoridade real que fundamentava todas as representações do bem comum nas quais a noção de “público” aparecia figurada e efetivada como a totalidade da subordinação das ordens sociais, estamentos e indivíduos no pacto de sujeição. [...] Os destinatários dos discursos se incluíam nessa totalidade e todos reconheciam – e deviam reconhecer – sua posição subordinada. Assim, a fala particular reproduzia o que a totalidade dos membros do corpo político [...] já eram; ao mesmo tempo, a fala determinava o que eles “deviam ser”, convencendo-os a “permanecer sendo o que já eram”. (HANSEN, 2018, p. 70-71).

No assujeitamento do pacto de sujeição, que é teatro corporativo encabeçado pelo monarca, cada retrato atesta como “notado” a crença na prática da notação e em seu valor opinativo que se quer valor universal de mediação entre o parecer e o ver. O parecer, resultado da operação de notação do verossímil da imitação, implica a conjugação de prescrição e costume genérico do retrato, de um lado, e, de outro, o espelhamento do que já é “nó de ideia e imagem” (HANSEN, 2018, p. 66), e que, portanto, distancia-se um grau mais da *ideia*, o que se dá a entender no seguinte fragmento de Marsilio Ficino:

⁹ “An overemphasis upon ‘classical mimesis’ regarding Renaissance portraits presupposes that real images are truthful documents which can be used to recompose their subjects from the past.”

Todas as obras que pertencem à visão ou à audição proclamam a totalidade da mente do artista. Em pinturas e em edifícios, a sabedoria e talento do artista brilham frente a nós. Além do mais, podemos ver nelas o trabalho e a imagem da mente do artista, porque nessas obras a mente expressa-se e reflete-se do mesmo modo que um espelho reflete a face de um homem que se mirasse nele. A mente revela-se no máximo grau em falas, canções e harmonias compostas de forma habilidosa. Nelas, a disposição e vontade da mente tornam-se manifestas. Qualquer que seja a emoção do artista, sua obra estimulará em nós uma idêntica emoção, e, desse modo, uma voz melancólica e chorosa nos compelirá a chorar, uma, furiosa, nos tornará coléricos, uma outra, sensual, nos estimulará à lascívia. As obras que pertencem à visão e à audição são as que estão mais próximas da mente do artista. (FICINO, 1576, p. 239).

A maioria dos estudiosos da arte do retrato, no entanto, adere ao hábito disciplinar de pensar a pintura como sistema simbólico, fruto de convenção, que adere em certa extensão àquilo que representa. Ben Blumson, no entanto, ao tempo em que assegura ser a ideia de “semelhança” central para se poder pensar a pintura como sistema simbólico específico, distingue-a de outros sistemas simbólicos ao afirmar que “semelhança” não é fruto de convenção, como se pensa essa ideia ao se falar de sistema linguístico, pois “semelhança” em pintura substitui paralelamente e contrariamente “arbitrariedade” em língua:

Isso sugere que o papel da semelhança na representação pictórica é análogo ao papel da convenção na representação descritiva, e, desse modo, ao invés de simplesmente declarar que os sistemas simbólicos pictóricos são aqueles cujos caracteres se assemelham às suas extensões, sistemas simbólicos pictóricos podem ser definidos pela substituição de sistemas simbólicos por linguagens e, semelhança, por arbitrariedade, na análise da linguagem convencional.¹⁰ (BLUMSON, 2014, p. 77, tradução nossa).

¹⁰ “That suggests that the role of resemblance in depictive representation is analogous to the role of convention in descriptive representation, so that instead of simply stating that depictive symbol systems are those whose characters resemble their extensions, depictive symbol systems may be defined by substituting symbol systems for languages and resemblance for arbitrariness in the analysis of conventional language.”

O procedimento de notação, no entanto, remete não apenas ao costume, que é convenção, mas ao sistêmico da retoricização implicado na arte do retrato poético.

Se o retrato para Lomazzo e outros tratadistas e artífices dos séculos XVI e XVII associava-se à produção da memória visual de gentes principais e de gentes virtuosas, o que pensar da produção de retratos poéticos cômicos no Portugal do século XVII? Como explicar as relações substitutivas entre as metáforas que estão na base da notação do retrato da *donna*, de tipo petrarquista, e aquelas outras, que são suas análogas cômicas no retrato de dama em metáforas de doce?

Mikhail Bakhtin, em seu conhecido livro sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, ao falar do cômico, diz que este, no que concerne à figura humana representada na pintura, torna-se manifesto na boca e nariz; partes como cabeça, orelhas só adquirem caráter cômico “quando se transformam em figuras de animais ou coisas” (BAKHTIN, 1987, p. 276); os olhos, segundo Mikhail Bakhtin, “não têm nenhuma função” cômica, porque “exprimem a vida puramente individual, e de alguma forma interna, que tem sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 276). Mas no retrato poético composto em metáforas de doce, os olhos são um dos confeitos que não apenas enfeitam os olhos, que provocam o olfato, mas que espicaçam, sobretudo, o apetite; se é verdade que no corpo cômico toda excrecência, ramificação ou extensão são importantes, porque o colocam em contato com o mundo e com outros corpos (BAKHTIN, 1987, p. 277), as guloseimas que metaforizam as partes do corpo “retratado” estimulam a gula, a gustação, e levam por um movimento natural ao gostar, ao comer, ao ingerir e ao tornar o outro parte do que come; comer é tomar posse, é integrar; se o desejo é iludido em retratos de *donna* ao modo de Francesco Petrarca, como diz João Adolfo Hansen, no retrato composto com metáforas de doces a imagem remete ao vício, à gula (que é espécie de sensualidade) e, também, ao seu correlato no ventre, à luxúria.

Ao ler-se o retrato poético cômico, é preciso recordar que, embora o leiamos, ou o ouçamos, é a boca que desempenha a tarefa mais importante em termos de recepção e o poema desloca repetidamente a atenção do ler/ouvir, para o “ver”, e, depois, para o “gostar”. Não cremos por essa razão que Mikhail Bakhtin esteja plenamente correto quando diz que:

[...] a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo. (BAKHTIN, 1987, p. 279).

A superfície do corpo, ao ser pintada com metáforas de doce, torna todos os elementos que o constituem análogos a fendas e orifícios, porque, por meio de cada metáfora comestível, o corpo torna-se abertura para outro corpo, ou, por outro lado, é tropo da “penetrabilidade” do corpo que ingere por aquele que é ingerido; nesse sentido, a *donna* penetra entranhas adentro, inversão comicíssima, é claro. Quando pensamos no retrato poético da *donna* ao modo petrarquista, e caso consideremos o valor de troca das metáforas que compõem esse corpo, o tropo que substitui o termo próprio incrementa seu valor, e, desse modo, boca torna-se mais preciosa justamente porque “rubi”, olhos, porque “esmeralda”. O “retrato poético em metáforas de doce” principia pelos olhos da amada, que, contrariamente ao costume do retrato poético em estilo elevado, não são metaforizados por pedra preciosa, luz, astro, mas são ditos “feiticeiros das almas”, no plural, a significar os muitos cativos que fazem; a referência à feitiçaria, no entanto, não é elogiosa, porque modo torpe de conquista, ligado a práticas não cristãs; a nomeação da amada – Jacinta –, flor no feminino, é agudíssima remissão à metamorfose narrada por Ovídio no livro X, versos 162-219, de seu *Metamorfoses*; a persona satírica propõe-se desde o início do poema metamorfosear o que seria *donna* em algo que lhe está muito abaixo, e a Jacinta que nos é apresentada no poema é justamente o resultado dessa operação de transformação. Após os olhos, vem a boca, metaforizada como “cravo”; a possível equivocidade lexical é elidida pela congruência das metáforas que compõem o retrato satírico de Jacinta, e nele cravo não é flor, metáfora do léxico petrarquista, mas especiaria, que condimenta para espicaçar o apetite: da boca de cravo é expelido o hálito de “calambuco”,¹¹ nascido na China, e que produz o mesmo efeito de tornar mais saboroso o que se come, e que é, portanto, retoricamente, espécie de *exaggeratio* aromática e gustativa, própria do gênero cômico.

A substituição cômica de partes do corpo por gulodices continua nas estrofes seguintes, em que garganta é “feitiço guloso”, porque feita de açúcar e nata; o talhe é feito de “alcorça”, massa de açúcar com que

¹¹ BLUTEAU, 1789, p. 214.

se recobrem outros doces, nova hipérbole; as mãos da “rapariguinha” que se retrata – designativo que indicia sua qualidade –, por serem róseas, são de açúcar rosa; os pés, que arrematam o retrato – atendendo-se desse modo sua ordem axial, como já dito – são confeitos do Porto, e todo o corpo, afirma-se no remate, é feito de mel, açúcar e manteiga. Caso se revertam as metáforas, não há como valorar Jacinta por aquilo que a metaforiza, e ela, tornada doce pelo engenho da *persona* satírica, fenece no céu da boca de quem a gosta, céu invertido da gula ridícula e risível.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

ARISTOTILE. *Traduttione antica de la rettorica d’Aristotile, nuovamente trovata*. Padova: [S. n.], 1548.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BLUMSON, Ben. Depiction and Convention. In: _____. *Resemblance and Representation: An Essay in the Philosophy of Pictures*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2014. p. 67-83. Doi: <https://doi.org/10.11647/OBP.0046.04>.

BLUTEAU, D. Rafael. *Diccionario da lingua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau*. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1789. t. 1 (A-K).

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DOTTI, Ugo. *Vida de Petrarca*. Tradução de Luís André Nepomuceno. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

FICINO, Marsilio. *Opera omnia*. Basel: [S. n.], 1576.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo/Campinas: Ateliê: Editora da Unicamp, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Códigos bibliográficos, escribas, manuscritura e códices da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: MOREIRA, Marcello. *Critica textualis in caelum revocata?* Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Edusp, 2011. p. 13-41.

HANSEN, João Adolfo. Retórica e *actio* nos discursos coloniais. In: DAHER, Andrea (org.). *Oral por escrito*. A oralidade na ordem da escrita, da retórica à literatura. Chapecó/Florianópolis: Argos: Editora UFSC, 2018. p. 61-85.

HANSEN, João Adolfo: Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, 2006. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i71p85-105>.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

LOH, Mariah H. Renaissance Faciality. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 32, n. 3, p. 343-363, 2009. Doi: <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcp032>.

LOMAZZO, G. Paolo. *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura, dio Gio. Paolo Lomazzo, milanese pittore, diuiso in sette libri*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1585.

NASO, Publius Ovidius. *Methamorphoses*. Translated by Sir Samuel Garth, John Dryden, et al. [S. l.: s. n., 171-?]. Disponível em: <http://classics.mit.edu/Ovid/metam.10.tenth.html>. Acesso em: 12 abr. 2019.

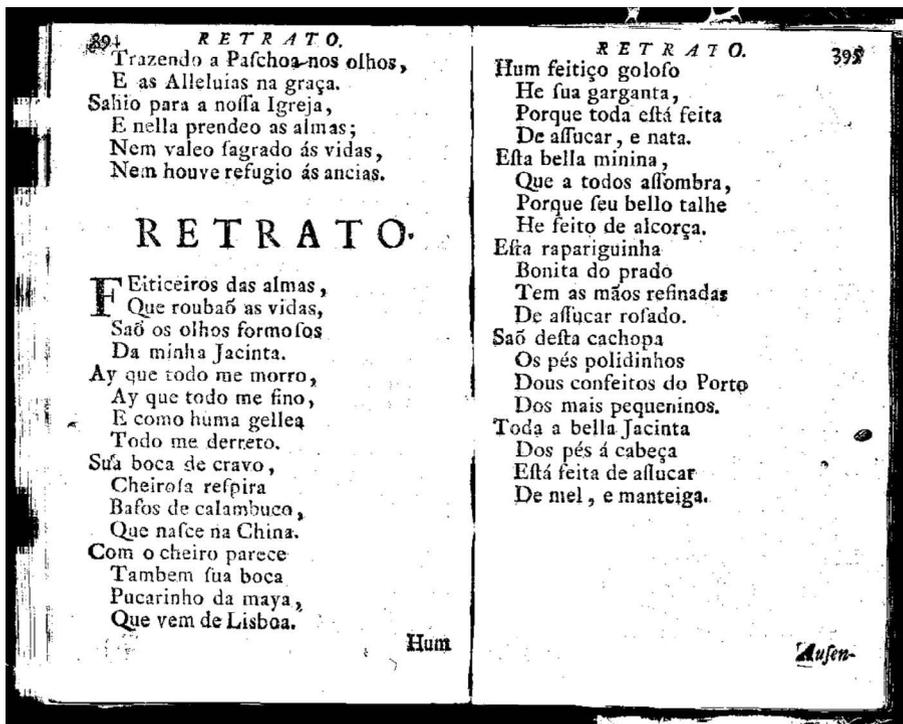
RIPA, Cesare. *Iconologia di Cesare Ripa Perugino*. Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1618.

SYLVA, Mathias Pereira da. *A Fênix Renascida ou Obras Poeticas dos melhores Engenhos Portuguezes*. Segunda vez impresso e acrescentado por Mathias Pereira da Sylva. Lisboa: Antônio Pedrozo Galram, 1746. t. III.

VINSAUF, Geoffroi de. Poetria Nova. In: FARAL, Edmond. *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe Siècle: Recherches et Documents sur la Technique Littéraire du Moyen Âge*. Genève: Slaktine; Paris: Champion, 1982.

Anexo

FIGURA 1 – Retrato poético em metáforas de doce



Fonte: Sylva, 1746.

Recebido em: 28 de novembro de 2018.

Aprovado em: 24 de abril de 2019.