
**OS LIMITES DA ESTÉTICA DO *UT PICTURA POESIS* NA ARTE:
UMA DEMONSTRAÇÃO**

A PARTIR DO OPÚSCULO *ORFEU BRASÍLICO*

The Limits of the Aesthetics of *Ut Pictura Poesis* in Art:
A Demonstration Based on the Opuscle *Orfeu Brasílico*

Cristina Mascarenhas da Silva¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir a estética do *ut pictura poesis* (a poesia como pintura), conceito horaciano, no documento *Orfeu Brasílico* (de 1736). Escrito integralmente em latim, *Orfeu Brasílico* homenageou o Padre José de Anchieta, na ocasião do recebimento do título de Venerável, no colégio da Companhia de Jesus, na Bahia. A obra tem composições nos moldes clássicos, como a ode, o idílio e o epigrama, e foi editada e organizada pelo Pe. Francisco de Almeida, professor de retórica da ordem. Por conseguinte, o século XVIII é signatário de uma tradição da eloquência na poesia, aspecto que remonta à Idade Antiga. Com o passar dos séculos, alguns tratadistas foram mais lidos que outros, de maneira que Horácio é um dos mais prestigiados no setecentos. Assim, o *ut pictura poesis* é um conceito muito importante para que a poesia inaciana seja eficaz. Como resultado, espera-se refletir acerca de aspectos do barroco, e como eles colaboram para a persistência da imagem mítica de Anchieta.

PALAVRAS-CHAVE: *Ut pictura poesis*; *Orfeu Brasílico*; José de Anchieta; Barroco.

ABSTRACT: The purpose of this article is to discuss the aesthetics of *ut pictura poesis* (poetry as painting), a Horatian concept, in the document *Orfeu Brasílico* (1736). Written entirely in Latin, *Orfeu Brasílico* honored Father José de Anchieta, on the occasion of receiving the title of Venerable, at the Companhia de Jesus college, in Bahia. The work has compositions along the classic lines, such as ode, idyll and epigram, e was edited and organized by Father Francisco de Almeida, professor of rhetoric of the Jesuit Order. Consequently, the 18th century continues a tradition of eloquence in poetry, an aspect that dates back to the Antiquity. Over the centuries, some writers have been more read than others, so that Horace is one of the most prestigious in the 1700s. Thus, *ut pictura poesis* is a very important concept for Jesuit poetry to be effective. As a result, it is expected to reflect on aspects of the Baroque, and how they contribute to the persistence of the mythical image of Anchieta.

KEYWORDS: *Ut pictura poesis*; *Orfeu Brasílico*; José de Anchieta; Baroque.

¹ A autora é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP-Assis; é doutoranda pelo mesmo programa.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é discutir o conceito da *ut pictura poesis*, no documento *Orfeu Brasílico* (1736), uma obra escrita pelos alunos do colégio jesuítico da Bahia, para homenagear o Pe. José de Anchieta, na ocasião de recebimento do título de Venerável. Escrito integralmente em latim, com composições que aludem ao mundo clássico, o opúsculo é uma obra coletiva, editada e organizada pelo Pe. Francisco de Almeida, professor de retórica.

Conseqüentemente, o conceito *ut pictura poesis* (a poesia como pintura) foi uma expressão encontrada nas cartas em que Horácio discutia a poesia, o seu valor e como deve ser um bom poeta. Nos séculos XVII e XVIII, esses documentos são retomados e ganham força de prescrição: para bem escrever, o poeta precisa atender a determinados postulados.

A obra *Orfeu Brasílico*, por ser uma obra produzida no contexto jesuítico, com normas de escrita muito bem fundamentadas, possibilita ilustrar o quanto esses tratados passaram a circular como prescrição. O contexto barroco cultivava um termo, a *agudeza* (HANSEN, 2000), que diz respeito até à forma como as pessoas se comportam, de tal maneira que Baltasar Gracian escreveu também *A arte da prudência*, aproximando o belo da moralidade.

Orientado pela *Ratio Studiorum*², o aluno jesuíta tinha a incumbência de escrever ao modo clássico, tendo como fim a emulação:

5. *Exercícios na aula* - Enquanto o professor corrige os trabalhos escritos, poderão os alunos fazer os exercícios seguintes: *imitar um trecho de algum orador ou poeta; fazer uma descrição, por exemplo, de um jardim, de uma igreja, de uma tempestade ou cousa assim; variar a mesma frase de diferentes modos; traduzir um trecho de prosa grega em latim; ou vice-versa; exprimir em prosa latina ou grega os versos de um poeta; passar uma forma poética para outra; compor epigramas, inscrições, epitáfios; respigar frases gregas ou latinas de bons oradores e poetas; adaptar certos assuntos ou figuras de retórica; tirar dos tópicos e lugares retóricos vários*

² A edição do *Ratio Studiorum* utilizada para consulta nesta pesquisa foi digitalizada pelo Grupo de Pesquisa “História, Sociedade e Educação no Brasil” (HISTEDBR), sediado na Faculdade de Educação da Unicamp, a partir da tradução do Pe. Jesuíta Leonel Franca (1952), digitalizado por Luciana Aparecida da Silva. O grupo de pesquisa disponibilizou na WEB uma série de documentos fundamentais para história da educação brasileira que foi projetado inicialmente em CD-ROM por Lombardi e Nascimento.

argumentos para um determinado assunto; ou fazer outros trabalhos deste gênero [grifos nossos] (s/d; s/p).

Outrossim, observa-se nesse trecho a predominância de uma poesia descritiva e emulatória: quanto mais descritiva, mais clara, melhor era a poesia. Em relação à emulação, todavia, os poetas a serem superados eram os antigos, por não serem cristãos; além disso, o retorno aos clássicos é movimentado pelos ideais humanistas da Renascença.

Dessa maneira, a obra *Orfeu Brasileiro* incorpora um tom emulatório já no seu título, fazendo menção ao mito de Orfeu, mas já não é mais aquele semideus pagão, é um mito cristianizado. A língua latina e as formas poemáticas são decorosas com a figura do homenageado, e também atendem a um ideal de escrita do século XVIII.

Sublinha-se que a Arte Poética horaciana fundamentou os estudos do *Orfeu Brasileiro* já realizados até o momento (Silva, 2015), e corrobora a visão desse Orfeu, atualmente santo, como um mito, que, por meio da tradição do *ut pictura poesis*, é um mito verossímil.

2. O CONCEITO *UT PICTURA POESIS* E A SUA RECEPÇÃO NOS SÉCULOS XVII E XVIII

Para melhor compreensão, divide-se essa seção em duas partes: a discussão do conceito de *ut pictura poesis* como legado da literatura europeia; e a recepção do século XVIII da tradição clássica e como a literatura religiosa e de corte adaptou esse conceito.

2.1 BREVE PANORAMA DO CONCEITO *UT PICTURA POESIS* COMO FORMA DA MÍMESIS

Desde a Antiguidade, o conceito de *mimesis* (imitação) é questionado. Aristóteles concebe a imitação como algo natural do ser humano, como forma de aprendizado, não havendo imitação melhor nem pior, apenas por meios diferentes:

A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma (ARISTÓTELES, 1997, p. 19).

A poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores; uns, mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outros, mais vulgares as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios (*op.cit*, p. 22).

Embora ele já o drama trágico como gênero mais altivo, preferindo a tragédia, Aristóteles esboça a ideia de que tudo é linguagem, perpassando por meios diferentes de imitações e arte, que pode ser entendida como técnica. Assim, o filósofo grego estabelece a noção de representação da natureza; essas representações, no âmbito da Poesia, devem ser verossímeis, ou seja, terem uma aparência de verdade, serem críveis, no momento da encenação ou leitura, com os recursos técnicos ou estilísticos.

Ainda é importante salientar que essas referências surgem da *Arte Retórica*, que são meios para a persuasão de discursos, não necessariamente artísticos, no máximo solenes. A partir do Livro III – Gênero Demonstrativo –, inicia-se uma discussão de solenidades, que a literatura do Brasil Colônia ressignifica em poesia:

A Poética aristotélica vincula fortemente o enunciado à argumentação, na medida em que, conforme também a Retórica, condiciona a persuasão à demonstração eficiente dos argumentos. Com efeito, é precisamente a argumentação analógica que assegura a translação de conceitos por demais distantes [...] (CARVALHO, 2007, p. 52).

Em consequência, os romanos também começam a pensar o discurso e, para eles, dava-se de forma muito pragmática, orientava-se uma retórica para alcançar a anuência nos foros romanos, no Senado e em outras situações públicas. Não por acaso, Horácio segue uma visão prática da poesia, focada na disciplina e no trabalho.

O conceito horaciano de *ut pictura poesis* foi uma forma encontrada para explicar para a família dos Pisões como se deve escrever poesia. É importante ressaltar que, ao contrário da *Arte Poética*, de Aristóteles, o texto horaciano era menos filosófico e mais didático, reforçando o uso da disciplina, de bem conhecer determinados gêneros, além de uma releitura de conceitos já discutidos por Aristóteles.

Sendo assim, acredita-se que a expressão horaciana, que se tornou uma corrente estética, nada mais é do que uma forma que Horácio encontrou para explicar a importância da unidade, da verossimilhança, do decoro numa obra:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno (HORÁCIO, 1997, p. 55).

Evidentemente o contexto horaciano se aproximava do belo, não sendo permitida, por exemplo, a presença do universo onírico numa pintura ou numa poesia, mas a ideia de uma obra com unidade, sem contradições de temas, de estilos, tanto que ele prossegue: “Começou-se a fabricar uma ânfora; por que, ao girar o torno do oleiro, vai saindo um pote? Em suma, o que quer que se faça seja, pelo menos, simples, uno” (p. 55).

A defesa da unidade também é uma defesa aristotélica, mais voltada ao teatro, porém é algo relevante na obra literária: não se pode usar o metro da tragédia num texto cômico. No século XVIII, na obra *Orfeu Brasileiro*, não caberia usar uma décima, que era uma composição popular, para homenagear um Venerável, que gerou naquele momento uma grande expectativa de canonização. O bom funcionamento da obra certificará a verossimilhança, que culminará numa apreciação pública positiva, pois um texto indecoroso jamais seria publicado.

Como o próprio Horácio atesta, cada gênero deve ter seu domínio respeitado:

A um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos; doutro lado, o Jantar de Tiestes indigna ser contado em composições caseiras, dignas, por assim dizer, do soco. Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta (HORÁCIO, [1997], p. 57).

De tal forma, os séculos XVII e XVIII trabalham essas questões no âmbito do decoro ou da conveniência. A poesia como pintura se torna uma estética pelo movimento consciente do Renascimento fomentar o humanismo; dessa forma, o referencial que eles possuem é da Antiguidade Clássica e, por isso as obras emuladas são as antigas e os referenciais de poesia e pintura também são os clássicos.

Salienta-se que o primado da retórica e da eloquência não desapareceram na Idade Média, mas as artes retóricas ficam sob o domínio da

religião, predominantemente em exercícios escolares, há a leitura de outros filósofos e/ou doutores da igreja que tratam dessa arte. Como exemplo de continuidade, e não ruptura, segundo Curtius (1979), o maneirismo cultivado no barroco, por exemplo, remonta à baixa latinidade e à Idade Média, em poetas como Sidônio e Alano. O alegorismo, por sua vez, também é cultivado na Idade Média. Hansen (2006) considera:

A alegoria (grego *allós* = outro, *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constituiu, teorizando como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso. Retomando definições de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, entre outros Lausberg assim a define: ‘A alegoria é a metáfora continuada como tropo do pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança. Nesse sentido, ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina cristã, continuada pela Idade Média, chamou de ‘alegoria dos poetas’ [...] (HANSEN, 2006, p. 7).

Alguns clássicos perdem o prestígio, na Idade Média, com a substituição por outros retores, mas Horácio continua sendo lido: Curtius (1979) afirma que no século XII, a sua Arte Poética prossegue sendo lida, e já no século XIII também a sua obra poética.

Por isso, quando a poesia dos séculos XVII e XVIII retoma Horácio, isso se deve à continuidade de uma tradição da eloquência, que só é arrefecida na poesia no Romantismo. O Renascimento se volta para o humanismo, resgatando os manuais e várias tópicas, mas não existe um intervalo em que a retórica se tenha desprendido da poesia, que também, para além da função do deleite, congregava a função de educar:

Somente no Renascimento a *Poética* se tornou objeto de curiosidade, de edições, estudos e traduções. Georgius Valla é quem publica em Veneza, no ano de 1498, a primeira tradução latina do original grego: *Aristotelis Ars Poetica GV Interprete*, mas só em 1508 Aldo Manuzio publica pela primeira vez o texto grego (SPINA, 1995, p. 47-48).

É a Itália o berço das investigações filológicas e das discussões teóricas à volta da Poética de Aristóteles, que resultaram na construção do grande edifício clássico. A estética elaborada ao longo do século XVI na Itália por uma legião de teóricos e

comentadores tem seu fundamento no pequenino código aristotélico, cuja importância se impôs soberanamente sobre a *Epistula ad Pisones* do lírico latino. Mas o prestígio do filósofo grego só se firmou após o movimento humanístico, pois na segunda metade do séc. XV e nas primeiras décadas do séc. XVI domina triunfante a figura de Platão, culto esse trazido pelos gregos fugitivos quando da tomada de Constantinopla pelos turcos (1453) (*op.cit.*, p. 48).

Na Idade Média, os textos de Aristóteles e Horácio são esquecidos (Spina, 1995; Curtius, 1979), de forma que Spina (1995) afirma que a Poética aristotélica sequer é amplamente lida na Antiguidade. Os exercícios retóricos perdem a função que tinham na época clássica, sobretudo em Roma, tornando-se bastante artificiais e escolares; quiçá as reproduções acadêmicas, no século XVIII, congreguem do mesmo espírito.

O livro de Aristóteles, muito pouco lido, não logrou tanto êxito como a longa série de manuais retóricos, iniciada com o de Anaxímenes, por volta de 340. A eloquência perdeu toda a importância. O discurso forense retrogradou, pois não havia mais processo público. A retórica helênica refugiou-se nos exercícios escolares, entre os quais figuravam processos forenses simulados (CURTIUS, 1979, p. 67).

Destaca-se que a tradição de crítica com base na Antiguidade Clássica, sobretudo embasada em Horácio, tem o auge no século XVIII, mas esses textos já circulavam em séculos anteriores, com mais tempo o texto horaciano:

A afirmação de Eudoro de Sousa não exclui a existência, embora esporádica, de certo interesse pela obra de Aristóteles, cuja primeira tradução em língua portuguesa parece ter sido a do Licenciado Manuel Piores de Almeida na primeira metade do séc. XVII, ainda inédita, mas feita sobre a tradução latina de Daniel Heinsius publicada em 1611. Só no séc. XVI surge uma tradução portuguesa da *Poética de Aristóteles*, anônima e de cujo parco valor filológico fala o mesmo Eudoro de Sousa. Por outro lado, um largo e direto conhecimento da *Arte Poética* horaciana é atestado desde o séc. XVI entre os autores clássicos portugueses, especialmente Antônio Ferreira, cuja *Carta XII a Diogo Bernardes* é uma transposição dos princípios fundamentais da *Epistula ad Pisones*. Ainda que

Antônio Ferreira fizesse profissão de fé ao teórico latino (...o meu Horácio a quem obedeço) (SPINA, 1995, p. 53).

Esse trecho fundamenta a herança clássica, especialmente a releitura da Renascença, que chega aos portugueses e ao Brasil Colônia, e a preferência por Horácio, que oportuniza o debate do legado da *ut pictura poesis*, nas artes dos séculos XVII e XVIII, que é o caso do *Orfeu Brasílico*.

Além dessa tradição, tem-se a *Ratio Studiorum* com seu conteúdo amplamente humanista que discutia gramática (entende-se a língua latina), retórica e filosofia, como uma herança da literatura europeia e, sobretudo, da latinidade medieval.

Outro ponto muito importante para essa discussão é que o legado do *ut pictura poesis* também está relacionado com as traduções, uma vez que o objetivo de a poesia ser descritiva e harmônica, tal como a pintura, levaria ao decoro e a verossimilhança; contudo, ocorre que o vocábulo “verossimilhança” é uma criação renascentista: a tradução mais próxima do grego seria probabilidade ou plausibilidade:

Uma razão para a usual negligência ou trivialização do critério aristotélico de unidade foi o rompimento deste com a noção de probabilidade, conforme aplicada ao plano da ação dramática. A probabilidade aristotélica, embora não desconectada das ideias ordinárias e retóricas do crível ou plausível, era, como argumentei no capítulo III, majoritariamente um princípio de coerência e continuidade estruturais e, portanto, de inteligibilidade da estrutura do enredo. Mas os teóricos renascentistas e neoclassicistas em geral transformaram a probabilidade em uma noção insípida do meramente acreditável ou convincente (a “proxima veris” de Horácio AP 338) – uma noção que, não importando o que mais possa ser dito dela, não tem relação essencial com a *estrutura* artística enquanto tal, e é portanto radicalmente diferente da probabilidade da *Poética*. A aplicação do cânone da credibilidade retórica ou *vraisemblance* era um assunto difuso, trazendo poucas implicações para a unidade de ação em qualquer sentido sério (HALLIWELL³, 1998, p. 298).

³.Tradução minha do trecho: “One reason for common neglect of trivialisation of Aristotle’s criterion of unity was the severance of it from the notion of probability as applied to the design of the dramatic action. Aristotelian probability, though not unconnected with ordinary and rhetorical ideas of the credible or plausible, was, as I argued in ch. III, chiefly a principle of structural coherence and continuity, and therefore of the intelligibility of the plot-structure. But Renaissance and neo-classical theorists typically turned probability into a jejune notion of the

Por esse fato, a semelhança com a verdade (verossimilhança) nasce no Renascimento, e quiçá por essa feita, o apego por uma poesia ilustrativa, alegórica, reforçando ainda mais o primado da poesia eloquente, seja amplamente cultivado no século XVIII.

2.2 RECEPÇÃO DO *UT PICTURA POESIS*

Em relação aos tratados sobre poética que são relidos a partir da Renascença, em Portugal o tratadista mais lido foi Horácio, seguido de Aristóteles; segundo Hansen (2000) e Carvalho (2007), os poetas transformam o apreço pela metáfora em agudeza. A poesia é utilizada com funções sociais, com objetivo de instruir:

A agudeza conforme vemos como conceito que integra os vários modelos de poesia coexistentes na península Ibérica no período em questão, realiza-se enquanto procedimento lógico-retórico e poético também na interlocução. O mecanismo de translação de significados imprime efeito também na leitura, ou audição, pois ao leitor ou ouvinte cabe reconhecer e reconstituir intelectualmente o processo que se origina e possibilita as analogias desenvolvidas nos textos (CARVALHO, 2007, p. 27).

Deve-se ter sempre em conta que, conforme veremos, a verossimilhança da poesia do século XVII tem larga base nos efeitos de instrução e deleite, de ‘rendimento e recreação’ do público: é com a finalidade de alcançar esses efeitos que a elocução arremata a construção de uma unidade de sentido ao poema (*op.cit.*, p. 28).

A agudeza, segundo Carvalho (2007), é o domínio da metáfora, que visava a educação do leitor; para que as metáforas sejam agudas, eram necessárias aproximações da palavra ao objeto, como símiles distantes:

merely believable or convincing (the ‘proxima veris’ of Horace *AP* 338) – a notion which, whatever else can be said of it, has no essential bearing on artistic *structure* as such, and is therefore radically different from probability in the *Poetics*. The application of the canon of rhetorical credibility or *vraisemblance* was a diffuse matter, carrying few implications for unity of action in any serious sense” (HALLIWELL, 1998)

Em termos retóricos, reiterando o que também já vimos, o procedimento só pode ter proporção a partir da congruência entre res e verba. A busca de uma regra geral de verossimilhança para a poesia de agudeza encontra respaldo na idéia de decoro, conceito que reúne a medida da verossimilhança, mas também certo sentido da conveniência (CARVALHO, 2007, p. 150).

Porém, essa relação só pode ser mediada pelo decoro, que é uma condição para que haja verossimilhança, no sentido de similitude com a verdade. De tal forma, há o seguinte trecho de Muhana que analisa essas noções aproximando Aristóteles e Horácio:

A Arte poética horaciana unira com felicidade essas duas noções – a de verossímil, contida em Aristóteles como o resultado da imitação, e a de conveniência, como pressuposto da persuasão – na noção de decoro, entendida multiplamente como unidade de obra adquirida pela concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, aos fins, e ao auditório, como ao poeta, e contrária portanto a toda ‘monstruosidade’ e ‘bizarria’, desprovida de ornação interna (MUHANA, 1997, p. 53-54 *apud* CARVALHO, 2007, p. 150).

Igualmente, para se garantir a agudeza eram fundamentais as emulações, que não significavam, pelo menos em sua intenção, produzir uma cópia caricata da obra original:

Basicamente, a emulação visa a produzir por outros modos e por outros meios, um prazer semelhante ou superior ao da obra imitada. Para isso, pretende produzir agudezas mais agudas que as da obra imitada (HANSEN, 2000, p. 326).

Garantir o decoro era fundamental numa sociedade em que a produção poética ficava restrita às academias e à Igreja, de forma que as censuras estavam muito presentes no cotidiano do poeta, que muitas vezes era uma pessoa importante da corte. O Brasil Colônia, via Portugal, gestou a poesia acadêmica e escolástica, sendo que o não-seguimento de determinadas regras acarretaria a não-publicação.

A poesia acadêmica era produzida em sessões com temas e estruturas definidas, passando, posteriormente, por uma correção do presidente da academia:

[...] há as academias, ainda atos ou sessões, em homenagem a santos, em celebrações de acontecimentos religiosos ou em louvor de reis e príncipes, como parte integrante de festejos públicos comemorativos, quando então se dizia, conforme se lê em muitas relações desses festejos, que também se fez uma academia. Em terceiro lugar, notamos que foram freqüentes e mesmo obrigatórias, em cumprimento de determinações oficiais, em alguns casos feitas espontaneamente, tanto em Portugal como no Brasil, sobretudo no decorrer do século XVIII e até em princípios do século XIX, as celebrações de festejos públicos comemorativos (às vezes fúnebres, o que restringia o caráter festivo dessas comemorações) [...] Compreendiam desde as celebrações religiosas, com missa, Te Deum, sermões, procissões, até as festas profanas como cavalhadas, luminárias, representações dramáticas e finalmente as sessões acadêmicas com recitativos e panegíricos. (CASTELLO, 1975, p. 101).

Por seu turno, as academias não são meras invenções portuguesas, mas surgem no Quinhentos italiano:

O mecenato literário e artístico de Quinhentos, particularmente na Itália, impulsiona o movimento acadêmico que congrega, em instituições razoavelmente herméticas, com estatutos definidos, grupos de sábios, diletantes, eruditos e doutos (FERREIRA, 1982, p. 9).

A presença da aristocracia reforça um decoro, que é da própria obra-de-arte, bem como do decoro público do acadêmico. Isso posto, destaca-se também o perfil dos acadêmicos, conforme Beline (2017), que estudou a censura na *Academia Brasílica dos Esquecidos*:

No desenvolvimento da pesquisa, notou-se que havia outra (depois se constatou que não era “outra”) censura que extrapolava não só o momento histórico, com domínio –e interferências– da Coroa e da Igreja, como também os parâmetros (retóricos) de escrita e que dizia respeito à forma como as pessoas deveriam comportar-se. Percebeu-se que, na verdade, não havia várias censuras, mas apenas uma, que incorporava características (ou virtudes) que delineavam o

homem de corte e/ou letrado da época. Desse modo, notou-se que essas características estavam vinculadas a parâmetros não só intelectuais, como o domínio da arte retórica aristotélica, da agudeza, emulação, mas também morais, que contemplavam a obediência –à Coroa e à Igreja –e consciência da hierarquia, ordem e do bem-comum, aspectos que tipificavam a racionalidade cortês (BELINE, 2017, p. 16-17).

Além de ter o perfil social, os acadêmicos deveriam possuir um conhecimento técnico, que consistia no domínio –e aplicação– de preceitos da retórica aristotélica. Ser detentor das leis da retórica fazia parte da representação do letrado naquela sociedade, naquele momento, configurando-se este modo de ser num elemento de distinção. Seguir tais regras era uma maneira de julgar a qualidade da produção letrada e, por conseguinte, determinava se o acadêmico teria o aval da autoridade (no caso, do Secretário José da Cunha Cardoso) para a sua existência –e publicação (BELINE, 2017, p. 118).

O que a autora chama de perfil social é ser letrado, católico, respeitar as hierarquias; como ela salienta, o próprio público deve ser letrado, para compreender as metáforas agudas, que é para o que Hansen (2000) chama a atenção.

Por esse fato, o cultivo do decoro era de suma importância, já que ele surge a partir da reunião do mecenato renascentista. E esse movimento é fortemente cultivado, no Brasil, devido à *Companhia de Jesus*, que estimulava a competição e a criação de academias:

As competições faziam florescer um outro braço de apoio ao desenvolvimento intelectual dos alunos: as Academias. Estas, como bem frisa o *Ratio* nas Regras da Academia, eram ‘uma união de estudantes (distintos pelo talento e pela piedade), escolhidos entre todos os alunos, que, sob a presidência de um membro da Companhia, se congregavam para entregar-se a certos exercícios relacionados com os assuntos’ (BORTOLOTTI, 2003, p. 5).

Destaca-se que a metáfora aguda era direcionada para um público isolado, o das academias, sejam elas agremiações “independentes” ou criadas nas práticas educacionais jesuíticas.

3. UMA DEMONSTRAÇÃO DA ESTÉTICA DO *UT PICTURA POESIS* NO DOCUMENTO *ORFEU BRASÍLICO*

Essas reflexões têm como alvo a compreensão da imagem mitificada de José de Anchieta, no opúsculo *Orfeu Brasílico*. Ressalta-se que o tratamento de Anchieta como mito surgiu do artigo da professora Maria Aparecida Ribeiro, da Universidade de Coimbra, que também prefaciou a versão fac-similada da obra:

No século XVI, pouco depois da morte de Anchieta, o jesuíta Pero Rodrigues escreveu *Vida do Padre José*, incorporando testemunhos de ‘pessoas antigas e graves’ não pertencentes à Companhia. A imagem aí denunciada foi-se repetindo, refletindo ou refazendo em outros textos – todos biográficos – que os jesuítas publicaram na Europa durante o século XVI, sendo também incorporada à literatura brasileira em que até hoje mostra vitalidade. São os contornos assumidos pelo mito – orfeu, taumaturgo, harmosta, apóstolo, santo, poeta, bandeirante, fundador, ambíguo, pérfido (RIBEIRO, 2003, p. 21).

O Anchieta mitificado na obra é uma das faces da alegoria, já que as fronteiras da realidade ainda não o haviam canonizado; dessa forma, os inicianos recorrem ao lendário, tendo como base histórica a obra de Simão de Vasconcelos ([1943]), como apontou Ribeiro (2003). Dessa maneira, acredita-se que a mitificação é alegoria da canonização.

Não havendo milagres, recorre-se ao lendário, e é preciso estar dentro dos domínios setecentistas; por isso, em seu título já se tem uma analogia: *Orfeu*, um semideus capaz de encantar pela música, amansando as feras e plantas. Anchieta era conhecido por sua boa oratória, capacidade com vários idiomas; além da metáfora ter de dar contornos a um santo-poeta, a sua aplicação é extremamente oportuna.

O documento é estruturado em uma Oração de abertura, escrita pelo Pe. Francisco de Almeida, visto que nas academias os presidentes estabeleciam o mote em uma didascália ou em uma composição, e os acadêmicos glosavam esses temas. Essa estrutura é uma ressignificação dos preceitos retóricos de *amplificatio* (amplificação) e *concisio* (concisão).

Em seguida, os inicianos compuseram para cada elemento um poema: terra (oração epidítica); mar (poema); fogo (ode) e ar (elegia). Hansen (2000) considera alusão aos elementos da natureza, como uma metáfora de *substância*, que é uma classificação de um grande expoente da

agudeza, Emanuele Tesauro; para ele, essas alusões sintetizam a matéria e ainda exploram seu potencial de elocução:

Tesauro explica que, sob a categoria de *substância*, vem Deus, ainda que esteja acima de toda categoria: as divinas pessoas da Trindade; a Idéia; os deuses fabulosos. Os deuses celestes, aéreos, marinhos, terrenos, infernais; os heróis, homens deificados. Anjos e demônios. O céu e as estrelas. Os signos celestes e as constelações, ou imagens da oitava esfera. O Zodíaco e todos os círculos e esferas imaginários. Os quatro elementos, os vapores, que são fumos quentes, e as exalações, frios. O fogo, a esfera ígnea, os fogos subterrâneos. O ar e seus meteoros, estrelas cadentes, cometas, raios, ventos, neves, chuvas. A água e os mares, rios, fontes, lagos. A terra, campos, prados, solidões, montes, colinas, promontórios, vales, precipícios (HANSEN, 200, p. 327).

Os elementos traduzem a capacidade de Anchieta em relação à catequização, ao domínio da natureza encontrada em terras tropicais, que revela uma face do mito, do lendário. Sob esse aspecto ele domina também o indígena, que faz parte desse território.

No elogio (Silva, 2019), reúnem-se os quatro elementos novamente, o que, segundo Ribeiro (2003), se dá em forma de sinopse, mas não se encontra ocorrência desse gênero no Brasil Colônia, nem menção nos dicionários da época, como o de Rafael Bluteau (1712-1728). Numa das coletâneas organizadas por Castello (1969): O movimento academicista no Brasil (1641-1820/22), encontram-se elogios, mas não sinopses, tendo esses gêneros predominância em língua latina, mas também composições em língua portuguesa.

Acredita-se que esse gênero seja uma emulação do Livro III da *Arte Retórica*, do gênero demonstrativo, já que há ocorrências dele tanto em prosa como verso, em várias extensões.

Ao tentar criar um discurso solene compatível com a retórica, criou-se um novo gênero, que teve circulação apenas no Brasil Colônia, nas sessões acadêmicas. No elogio, os elementos se reúnem novamente, sintetizando os argumentos de substância:

Os ombros de Anchieta foram o primeiro sustentáculo da Terra/
Este ele fixa, assim, o centro de sua magnitude/ [...] Anchieta
aparenta ser mais forte que Atlas/ Ao mesmo tempo carrega nos
ombros o céu e a terra/ De tal modo o peso sustentou/ Que
jamais inclinou/ Ainda que tivesse as costas curvadas./ Motivo

pelo qual Adão soube do novo mundo,/ Apresentou uma medida (solução) para conceber (que haveria de conceber/formar) uma nova descendência

Atestado por Ribeiro (2003), ocorre a comparação de Anchieta a Atlas, um mito grego, sendo que dessa vez o mito consegue sustentar a terra. Além disso, a autora considera essa divisão em elementos, uma característica da metáfora barroca que é a fragmentação. A fragmentação era o exercício de retórica; um exemplo disso é a presença, no *Orfeu Brasília*, de vários episódios narrados em *A vida do Venerável Pe. Anchieta*, de Simão de Vasconcelos, de forma fragmentada e repetida em vários poemas.

Dessa feita, o gênero elogio sendo uma emulação da retórica, também emprega a fragmentação do corpo de Anchieta, um artifício retórico barroco. Isso posto também demonstra um contraste entre corpo e alma, já que ainda que seja curvado, um corpo franzino e decadente, ele susteve a fé e gerou uma prole, que é a de novos cristãos.

A memória tem outro treinamento no século XVII baiano, bastando lembrar as técnicas mnemônicas eficientíssimas da Companhia de Jesus. A composição geral de poemas longos, como é o caso de inúmeros romances atribuídos a Gregório de Matos, era então prática corrente. Da tradição medieval, os romances montam-se por justaposição de lugares comuns de tipos e situações narrativas, evidenciando que era relativamente simples sua combinatória numa trama típica como glosa de um mote determinado na ocasião. Dramatizando o referencial dos discursos locais segundo tais lugares e situações [...] (HANSEN, 2004, p. 63).

Essa fragmentação a partir de um mote ocorre na obra toda. Na *Apêndice Poética*, onde estão os conjuntos de epigramas, o tema de domínio da natureza não desaparece. Nessas seções, há inúmeros epigramas, sem que esse gênero nunca abrisse uma delas, nos três epigramas analisados na dissertação.

No primeiro epigrama analisado, Anchieta amansa o touro (*Taurum circumat*), o episódio em que Anchieta consegue dominar os ímpetos de um touro, comparando isso ao ensino da fé cristã. Esse episódio, também narrado na obra de Simão de Vasconcelos, compara o jugo com a fé que se estabelece. Nota-se que o touro também é um mito europeu, que narra o surgimento do continente, povoado por Zeus que se transforma nesse animal (Chevalier e Gheerbrant, 1994).

Porém, ele se verte num mito cristão, capaz de, por meio da fé, instaurar a civilidade, levar o cristianismo e os valores europeus aos povos indígenas. O touro, na obra, pode ser metáfora do indígena.

Ainda se destaca não só o aspecto simbólico, mas também a persistência na metáfora da natureza e no seu domínio. De forma que o próximo epigrama analisado narra um episódio de um livro perdido no litoral, que Anchieta consegue salvar, podendo ser representação da Bíblia:

As águas⁴ arrastam José e o libélo/Espalhadas ao redor;
entretanto, no rio, o livro estava livre./ A linfa salta pelo litoral,
mas exila o livro sacro em sua margem/A letra exila, separa,
detém a agitação das ondas/ O glorioso Júlio salva algum livro
das ondas?/ Se outrora o livro fugiu da onda, hoje, a onda foge
do livro./A destruição emerge das águas para a abóbada
(ALMEIDA, [1998], p. 74).

Observa-se aí, além de um apreço pela cultura cristã letrada, um poema curto, que obedece a estrutura do epigrama, a presença da figura de Júlio, que pode ser em referência a Júlio César, que na obra *De bello gallico*, opta por salvar os soldados. A preocupação de Anchieta é com a fé, com o livro, que ampliará a fé cristã no mundo; há uma comparação com um general, sendo representativo pela própria estrutura hierárquica da *Companhia de Jesus*.

Essa alusão a uma figura militar ilustra ainda o fato de Inácio de Loyola ser um militar; nesse sentido, essa alusão é bastante oportuna para aquele momento. E o livro é uma metáfora de substância, relacionada à natureza, mas de forma artificial.

Em sequência, no terceiro epigrama analisado, Anchieta cessa o domínio de uma chuva, que atrapalharia a encenação de um auto, constado por Simão de Vasconcelos ([1943]) como o Auto de São Lourenço, que é um dos mais famosos de autoria do santo poeta:

As arquibancadas⁵ agradáveis e as cenas do teatro introduziram
o espetáculo,/ A fábula principal já não sofreu nenhum

⁴Tradução minha do epigrama: Aequora Josephum tractantem fusa libellum /Circūstant; liber at flumine liber erat./3. Littore lympha salit, sacri sed margine libri/Exulat: ablegat littera quaeque fretum. /Julius elatum quid librum sospitat undis?/Si liber olim undā, nunc fugit unda librū. / Naufragium sub aquarum fornice easit.

⁵Tradução minha do epigrama: Grata theatralis subeunt spectacula scenae, /Jam patitur nullas fabula prima moras. /Interea it toto tempestas turbida caelo; / Sed propè lapsuram, nec mora, sistis aquam, / Tum postquā excedit sublimi turba teatro./ Horrida diffuso turbine saevit hyems. /Et plaudit quādoq polus: [...] imbrē. /Ne forte extremum Plaudite desit, abit

obstáculo, /Enquanto isso a tórbida tempestade se espalha por todo o céu;/Mas próxima de cair incessantemente, sem pausa, [Anchieta] susteve a água/Então depois que a multidão chegou ao sublime teatro, *O inverno enfureceu-se espalhado no sombrio redemoinho*. E o céu aplaude na medida em que totalmente embebido na chuva/ No final não afundou-se. Por acaso, partiu. Aplausos (ALMEIDA, [1998], p.83)

Dos três epigramas eleitos para uma visão global da obra, esse é o que, pela fragmentação, tem mais ícones do trabalho de catequização: o teatro, que era um instrumento de aprendizado, e os *aplausos* no final, alegoria do seu imenso trabalho. É o domínio de Anchieta sobre a natureza e sobre a cultura europeia-católica, como símbolo do seu trabalho.

Nessas análises, reforça-se o caráter estético do barroco da fração em diversas partes, a fim de construir uma poesia essencialmente aguda. É uma poesia capaz de convencer o público. Convém lembrar que D. Andrea de Melo e Castro assistiu ao ato acadêmico; Ribeiro (2003) afirma que ele foi um vice-rei, mas não há registro histórico disso; o que se sabe é que ele foi muito importante no diálogo entre a Sé e a Coroa, o que reforça o caráter publicitário da obra, em prol da permanência dos jesuítas nas colônias de Portugal.

As metáforas agudas de domínio da natureza alegorizam a santidade de Anchieta. Elas simbolizam uma passagem do místico (que é a santidade) para o mito (o lendário), as descrições são bastante claras, não se busca nesse texto a elipse, mas uma *pintura* bastante vívida da catequização dos jesuítas.

Portanto, as metáforas são bastante decorosas e similares à verdade, corroborando o bom funcionamento da emulação; a própria escolha do idioma é adequada ao homenageado, uma vez que, segundo Carvalho (2007), a escrita em língua vernácula ou em língua latina, era uma escolha que dependia da interpretação da *mimesis*, nos tratados a partir do Renascimento. Por se tratar de um colégio jesuítico, a escolha é conveniente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documento *Orfeu Brasílico* integra uma série de relatos, no Brasil Colônia, que narram a história de José de Anchieta; inclusive, ele é muito fiel ao texto de Simão de Vasconcelos (1943), que era lido como um texto histórico, na época. A obra inaciana emprega o discurso literário. Acredita-se que a representação adquire tons de épico, pois esse gênero antigo muito acena para o lendário, o mítico, as próprias metáforas escolhidas como da categoria de *substância*, pintando um domínio da natureza.

O domínio da natureza como alegoria para o trabalho de catequização era muito importante, já que mesmo com a expulsão dos jesuítas decretada em 1759, já havia, na Europa, antes disso, um sentimento anti-jesuítico. A possível canonização de José de Anchieta surge como propaganda em prol da instituição. Dominar a natureza tropical e, por extensão, conseguir a *civilização* dos povos indígenas, só poderia ser pintada de forma heroica/épica.

O épico, desde a Antiguidade, estava associado ao mítico, especialmente ao que se propagava por meio da oralidade, por gerações, ao encontro com a natureza, ao homem estar colado no ideal de nacionalidade, o herói pode ser arrogante e inquieto, como analisa Curtius (1979), tudo isso perpassou por milênios, mas desde a *Eneida*, esses feitos podem ser manipulados, artificializados e transformados em épico; os alunos da Companhia de Jesus têm consciência disso.

Em busca desse ideal, mítico e heroico, o aluno inaciano, com o aparato retórico que possui, construirá uma imagem de mito de Anchieta, harmônica, condizente com a de santo, a que se espera, mas a dúvida que fica: há algo que se escapa? É possível a compreensão de como essa imagem é coerente ainda hoje, utilizando as categorias alegóricas e a metáfora barroca?

Assim, o conceito *ut pictura poesis* é eficaz, sobretudo para a escrita inaciana que visa a formalização literária da vida e obra do Pe. Anchieta. O seu emprego adequou-se ao conjunto de preceitos que formavam o escopo do denominado barroco, e também ao público, que era formado por estudiosos de Retórica e Poética.

Tendo em vista o Anchieta colonizador, pérfido, como classificou Ribeiro (2003), e essa ausência de milagres, há outra categoria para a compreensão, que é a tautegoria, cunhada no romantismo, que significa a explicação do mito por ele mesmo: o mito não surge de uma alegoria, por isso só se apreenderia totalmente na esfera sensível, e, no caso de um texto literário, em sua repetição.

Nota-se que, nos poemas analisados, há uma volúpia indômita a ser domada (epigrama 1), resolvida pelo jugo (instrumento de purificação), um santo que sacrifica seus soldados para salvar a fé e uma chuva que ameaça seu domínio. Bem como no elogio, um Atlas que não cede, mas está curvado, diante de uma natureza violenta. Sousa (1988) defende, a partir desse conceito de tautegoria, algumas categorias, em que Anchieta pode ser um mito de cosmogonia, que é de um passado inalcançável, longínquo; não que a morte de Anchieta fosse milenar, mas a poesia o torna lendário.

Por isso, por mais que o olhar para a obra sob o crivo da metáfora e alegoria barroca, deem conta de formalizações da obra, porventura, esse olhar noturno, tautegórico explique as contradições desse mito, que seria uma

perspectiva atualizada, englobando mais faces dessa persona, haja vista que a obra-de-arte é inesgotável, tentando demonstrar o que o alegorismo mostra e o que ele esconde (BENJAMIIN, 2013).

REFERÊNCIAS FONTE:

ALMEIDA, Francisco de. *Orfeu Brasílico: Elemental, o venerável Padre José de Anchieta, taumaturgo do novo mundo e apóstolo do Brasil*. Coimbra, 1998. (Edição fac-similada).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTÓTELES. *Arte Retórica*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. 17ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BELINE, Heloísa Viccari Jugeick. *A(s) censura(s) nas práticas letradas da Academia Brasílica dos Esquecidos*. 2017.135f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). –Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.

BORTOLOTI, Karen Fernanda da Silva. *O Ratio Studiorum e a missão no Brasil*. São Paulo: Revista História Hoje, nº2, 2003.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial, Edusp, FAPESP; 2007.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias da era colonial*. Vol I. 3ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. SILVA, Vera da Costa et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. -2ed. - Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, n.4, p.317-342, 2000.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2 ed. ver. São Paulo: Ateliê Editorial, Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. 2. ed. Londres: Duckworth, 1998.

PALMA-FERREIRA, João. *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1982.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Anchieta no Brasil: que memória? In: *História Revista*, vol. 8 (1/2): p. 21-56 jan./dez. 2003.

SILVA, Cristina Mascarenhas da. *Anchieta, o “Orfeu Brasílico”*: a prática do gênero epidíctico em três epigramas. 2015. 108 fl. Dissertação (Mestrado em Letras). –Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis-SP, 2015.

SILVA, C.M. O elogio como tema em Orfeu Brasílico: In: MORAES, C.E.M; MAGALHÃES, R. B. (orgs.). *Capítulos lusoamericanos (história, filologia, literatura e linguística)*. São Paulo: UNESP Campus de Assis, 2019. p.173-188

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. Martins Fontes. São Paulo, 1995.

VASCONCELOS, Simão. *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*. 2º volume. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

Recebido em 5 jan. 2021

Aprovado em 15 mar. 2021