

O riso discreto e o soneto cômico: *A uns olhos tortos*, de Antônio Barbosa Bacelar

*The discreet laughter and the comic sonnet:
The crossed eyes, by Antônio Barbosa Bacelar*

CÁSSIO ROBERTO BORGES DA SILVA
VALERIA PEREIRA SILVA DE NOVAIS

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia



Resumo: Este ensaio versa sobre a codificação dos argumentos risíveis nas práticas discursivas da Sociedade Corte. Os tratados de cortesia e as poéticas do Antigo Regime, apropriando-se da noção aristotélica de cômico, definem a matéria risível como torpeza física ou moral. De acordo com tais textos, o emprego de ditos risíveis deveria atender a um decoro áulico, codificado, basicamente, em função de duas finalidades: por um lado, a recreação dos ânimos, por outro, a ordenação agradável dos modos. Identificamos, pois, um gradativo deslocamento na normativa ética e poética, centrada, inicialmente, em questões relativas à matéria do riso e, posteriormente, nos dispositivos elocutivos que poderiam ser empregados em seu tratamento, ou seja, se, inicialmente, os preceptores definem o dito gracioso como amplificação de deformidades aparentes, posteriormente, a codificação do riso discreto concentra-se no tratamento *engenhoso* de torpezas propriamente ditas. O soneto cômico *A uns olhos tortos*, atribuído a Bacelar, exemplifica tais usos.

Palavras-chave: riso; decoro; engenho.

Abstract: His essay deals with the coding of laughable arguments in the discursive practices of the Court Society. The treaties of courtesy and the poetic of the Old Regime, appropriating the Aristotelian notion of comic, define laughable matter as a physical or moral turpitude. According to these texts, the use of laughable sayings should serve to an aulic decorum, coded, mainly because of two purposes: on the one hand as the recreation of spirits and on the other hand as pleasant sort of manners. We identify a gradual shift in the ethical and poetic norm, focusing initially on issues related to the matter of laughter and subsequently in elocutive devices that could be used in its treatment, that is, if initially the tutors define the graceful saying as an amplification of apparent deformities, later on, the codification of discreet laughter focuses on ingenious treatment of shame itself. The comic sonnet *The crossed eyes*, attributed to Bacelar, exemplifies such use.

Keywords: laughter; decorum; ingenius.

1 Preliminares

Como aponta Aurora Egido, na introdução de sua edição do *Discreto* de Baltasar Gracián, a tradução castelhana do *Cortesão* de Castiglione, feita por Juan de Boscán, impressa em 1534, cumpriu um papel decisivo na difusão de reflexões sobre uso dos argumentos risíveis, na primeira metade do século XVI, na Península Ibérica. Se as retóricas latinas de Cícero e de Quintiliano haviam delimitado o traçado elementar do modelo de cortesia formulado por Castiglione, a figura do discreto seiscentista foi elaborada, por sua vez, sob matizes da matriz aristotélica, em debates que abarcavam temas éticos, retóricos e poéticos:

La reflexión sobre la risa se extendió a partir de *El cortesano* de Baltasar Castiglione y encontró terreno propicio en la lengua castellana, como el propio Boscán demostró en su traducción, al indicar además que “los españoles son hartos sueltos y graciosos en burlas”. Las bases ciceronianas e quintilianistas de la discusión ética y retórica sobre la risa generaron diversas teorías que alcanzan a cuestiones léxicas, estilísticas, genéricas y morales (EGIDO, 1997, p. 38).¹

¹ “A reflexão sobre o riso difundiu-se a partir do *Cortesão* de Baldassar Castiglione e encontrou terreno propício na língua castelhana, como o próprio Boscán demonstrou em sua tradução, ao indicar, ademais, que “os espanhóis são muito desvoltos e graciosos nas burlas”. As bases ciceronianas e quintilianistas da discussão ética e retórica sobre o riso geraram diversas teorías que alcançam questões lexicais, estilísticas, genéricas e morais.” (As traduções não referidas foram elaboradas pelos autores.)

No presente ensaio, empenhamo-nos em seguir as pistas apontadas por Egido, discutindo, inicialmente, a codificação do decoro risível nos tratados de racionalidade de corte de Castiglione, de Della Casa e de Gracián e, logo depois, nas poéticas de Pinciano e de Tesauro. Esse percurso permitiu a identificação de um gradativo deslocamento no que concerne às “teorias” quinhentistas e seiscentistas sobre o riso, focadas, inicialmente, em proposições sobre a matéria do risível, definida, então, como deformidade aparente², contudo, posteriormente, ganham destaque, nas formulações normativas, os procedimentos elocutivos que poderiam atribuir uma aparência honesta a uma matéria, de fato, indecorosa.³

Considerando, pois, tais deslocamentos na normativa ética e poética, examinamos, por fim, um soneto seiscentista de matéria cômica. A peça analisada, “A uns olhos tortos”, foi recolhida por Mathias Pereira da Sylva na *Fênix Renascida*, uma antologia de poesia seiscentista portuguesa, editada, em cinco volumes, na primeira metade do século XVIII, entre 1716 e 1728, e reapresentada em versão ampliada em 1746. Trata-se de uma composição de atribuição controversa, uma vez que, de acordo com levantamento realizado por Cunha (2007, p. 68), existem sete códices que atribuem o mesmo soneto a D. Tomás de Noronha; outros seis que o classificam como peça anônima e, além disso, o *Cancioneiro Fernandes Tomás* o apresenta sob a autoria de António Lopez Ulloa.

A controvérsia autoral entre a circulação manuscrita e impressa, estudada por Cunha, demonstra a relevância de questões relativas às convenções bibliográficas, aos protocolos de escrita e de leitura que especificam os empreendimentos antológicos realizados durante o Antigo Regime Ibérico. De acordo com as proposições formuladas por Chartier (2002), a apreciação histórica dos “documentos” deveria considerar os códices de composição, de circulação e de apropriação que particularizam os efeitos de sentido suscitados pelos textos ao longo do tempo. Nesse sentido, os aparatos textuais apensos aos volumes da *Fênix Renascida* fornecem indícios importantes a propósito das convenções bibliográficas que balizaram as escolhas de seu organizador. Como aponta Borges:

Mathias Pereira da Sylva refere-se, ainda, a uma preocupação adicional: selecionar apenas composições “edificantes”, tendo em vista o “proveito” dos potenciais leitores e a preservação dos “bons costumes”, o que, desse ponto de vista, implicava excluir da edição todos os papéis que, pertencendo a sua ampla coleção manuscrita, poderiam soar como “profanos” ou “impudicos”, ou seja, os critérios de “representatividade” do editor setecentista haviam sido moldados a partir de convicções claramente datadas (BORGES, 2016, p. 57).

A circulação impressa do soneto “A uns olhos tortos”, atribuído à uma autoridade poética como a de António Barbosa Bacelar, sugere, portanto, que os códices de composição mobilizados na escrita dessa peça estavam em conformidade com os princípios éticos e políticos que disciplinavam o trabalho executado nas oficinas do Antigo Regime lusitano, de tal forma que, a análise do soneto em questão, tendo em vista o exame dos graus de adequação entre o discurso normativo e a efetividade das práticas de escrita, acaba exemplificando um ajuste preciso entre a formulação normativa dos preceptores seiscentistas e os dispositivos editoriais que, na primeira metade do XVIII, operacionalizavam a fixação dos modelos poéticos.

2 O risível e a conversação cortês

Thaida Quintus amat. ‘Quam Thaida?’ Thaida Luscam.
Unun oculum Thais non habet, ille duos.⁴

Marcial

Deformidade e agudeza. Esse epigrama de Marcial, em sua radical concisão, coloca em cena, num átimo, todo o aparato que regulava o emprego dos argumentos risíveis nos usos das cortes ibéricas durante os séculos XVI e XVII: a deformidade física da “amada”, caolha, resvala e fundamenta a deformidade moral do “amante”, metaforicamente, cego. Nas traduções castelhanas desse texto, a autoridade da matriz latina atualiza-se como enunciação aguda que, por meio de um ato *discreto* do entendimento, encontra uma correlação inusitada entre a desproporção do corpo e a deformidade do ânimo; entre o sentido literal e o figurado; entre a parcialidade da deficiência física e a totalidade da falta ética. Deformidade sem dor? Prejuízo mínimo? Como discernir nitidamente o limite entre a grosseira maledicência e a brincadeira gentil? Tais questões são nucleares nas doutrinas monárquicas a propósito do risível.

Na tratadística toscana ou ibérica que, a partir do século XVI, empenhou-se em codificar os hábitos do “perfeito cortesão”, o decoro do riso discreto esteve ordinariamente em pauta. Ele foi tratado, por exemplo, n’*O livro do cortesão*, de Baldassare Castiglione, em 1528; em *Galateo ou dos costumes*, de Giovanni Della Casa, em 1558; n’*O discreto*, de Baltasar Gracián, em 1646. Tais textos, empenhados em forjar padrões de

² Ver, por exemplo, a formulação de Castiglione, discutida adiante.

³ Ver, por exemplo, a formulação de Tesauro, discutida adiante.

⁴ “Quinto está enamorado de Tais. De que Tais? De Tais, la tuerta. / A Thais falta un ojo; a él los dos.” In: MARCIAL, Marco Valério. *Epigramas*. Tradução Enrique Montero Cartelle. 1^o V. Livro 3. Madrid. CSIC, 2004. p. 95. Os epigramas de Marcial circularam copiosamente nas cortes ibéricas do século XVII. O texto citado nessa epigrafe aparece, por exemplo, no Parnaso Español de Quevedo, mais precisamente, nas estâncias preliminares da edição de 1713, denominadas *Elogios al parnaso español* de Don Joseph Antonio. Ver também: *Agudeza y Arte de Ingenio*, de Baltasar Gracián.

civilidade que deveriam balizar a formação da nobreza, conceberam a habilidade de incitar o riso, *a priori*, como um mecanismo de recreação.

Nos diálogos de Castiglione, as habilidades argumentativas que poderiam favorecer a condução agradável da conversação aparecem entre as qualidades elementares que configuram a perfeita cortesia. Nesse sentido, o gentil homem de corte não apenas deveria contar com bons argumentos, em profusão, ajustando-os perfeitamente às circunstâncias de enunciação, como também deveria saber “recrear” os interlocutores. O domínio dos códigos de comportamento que poderiam configurar essa postura faceta havia sido concebido como condição para o prazer e para civilidade da melhor companhia:

[...] por isso o que desejo no cortesão, além do que já foi dito, é que seja de tal maneira que não lhe faltem argumentos bons e adequados àqueles com quem fala, e que saiba com certa suavidade recrear o espírito dos ouvintes e, com ditos agradáveis e facécias, discretamente possa induzi-los à festa e ao riso de modo que, sem jamais aborrecer ou saturar, agrade continuamente (CASTIGLIONE, 1997, p. 130-131).

Postulava-se, pois, a insuficiência dos bons argumentos e adequados na condução agradável da conversação cortês, já que, nela, a facécia aparecia como um dispositivo decisivo para evitar o enfado dos interlocutores. Essa técnica dos ditos agradáveis exigia, pois, o domínio de artifícios de atenuação e de amplificação, além de habilidades narrativas que permitissem a figuração nítida e vivaz das ações, fazendo com que os ouvintes tivessem a impressão de terem visto, “com os próprios olhos”, o que ouviram. De acordo com essa matriz quinhentista, o fundamento da graça consistia em saber adornar a verdade, enfeitando-a “com algumas mentirinhas, aumentando ou diminuindo conforme a necessidade”. Tratava-se, portanto, de uma deliberada distorção da matéria narrada a fim de divertir os pares por meio da aplicação lúdica de alguns procedimentos discursivos que, desde a Antiguidade, haviam sido codificados pela retórica, basicamente, a exageração, a atenuação e a ecfrase:

Ora vedes como este tipo de facécia tem um lado elegante e bom, como convém a um frequentador da corte, seja verdadeiro ou falso aquilo que se narra; pois em tal caso é lícito fingir quanto se queira sem culpas; e, dizendo a verdade, enfeitá-la com algumas mentirinhas, aumentando ou diminuindo conforme a necessidade. Mas a graça perfeita e a verdadeira virtude disso é demonstrar tão bem e sem esforço, tanto com gestos quanto com palavras, aquilo que alguém quer exprimir para que aqueles que ouvem tenham a impressão de ver, com os próprios olhos, aquilo que se narra (CASTIGLIONE, 1997, p. 138-139).

A descrição dessa habilidade faceta, capaz de entreter a “melhor companhia”, gravita ao redor de uma noção que, no caso do livro de Castiglione, é nuclear: a *sprezzatura*. No debate em questão, os interlocutores de Urbino encenam uma discussão sobre a *graça*, entendida como uma faculdade política que, em última instância, configura-se como uma técnica da ação aparentemente natural, um efeito de improviso ou um desleixo calculado: saber fazer, sem demonstrar esforços. Como aponta Pécora, “nas pegadas de J. R. Hale”, a *sprezzatura* poderia ser traduzida como “faculdade ou facilidade espontânea para o fazer, ou, como diz ainda, pelo aroma da superioridade sem esforço” (PÉCORA in CASTIGLIONE, 1997, p. XI).

A *sprezzatura*, contudo, configura-se, em Castiglione, como uma qualidade universal da cortesia, afetando todos os domínios que balizam os hábitos da nobreza, desde os mais graves aos mais sutis. A facécia, entretanto, apresenta-se como um dispositivo de conversação mais específico e envolve, basicamente, as habilidades narrativas da *evidência* e do *dito agudo* a fim de mover o *riso discreto*. No domínio específico desse debate sobre o risível, há uma aporia que é cada vez mais discutida na tratadística de racionalidade de corte: a questão do *decoro*. O traçado dos limites entre o gracejo urbano e o dito mordaz demanda inúmeras reflexões a propósito das circunstâncias de enunciação: “[...] é preciso ser prudente em relação ao local, ao tempo e às pessoas com as quais se fala e não cair na bufonaria nem sair de certos limites” (CASTIGLIONE, 1997, p. 139).

Em Castiglione, a moção do riso, ainda que, em certo sentido, tenha sido pensada como algo “natural” e “prazeroso”,⁵ como habilidade crucial para a condução aprazível da conversação cortês, é tratada também como uma postura potencialmente depreciativa, não apenas em relação às pessoas e às ações narradas comicamente, mas também em relação à dignidade daquele que emprega esse tipo de enunciado, uma vez que, extrapolados certos limites, aquele que deprecia os demais poderia comprometer a própria reputação. O potencial admoestatório do riso, nesse sentido, traduz-se como um cálculo de desprezo, de tal forma que hábitos de fato viciosos ou que pareçam viciosos, poderiam ser reprimidos por meio do riso.

Na reflexão sobre esse ponto, *O Cortesão* relembra o argumento da *Poética* aristotélica a propósito da matéria do gênero cômico, delimitando-a como deformidade:

⁵ [...] para descrever o homem, costuma-se dizer que ele é um animal inclinado ao riso, pois só entre os homens ele é encontrado e é quase sempre testemunho de uma certa hilaridade que se sente no espírito, o qual por natureza inclina-se para o prazer e busca o repouso e a recreação; disso resulta que muitas coisas foram inventadas pelo homem para esse efeito, como as festas e tantos tipos de espetáculos. (CASTIGLIONE, 1997, p. 134-135).

Assim, o lugar e como que a fonte onde nascem as coisas risíveis consiste em uma certa deformidade; porque somente se ri daquelas coisas que apresentam incongruências e parecem estar mal, mas sem o estar de fato (CASTIGLIONE, 1997, p. 135-136).

Não deixa de ser curioso observar que, ao apropriar-se do texto da *Poética*, Castiglione modifica o sintagma que versa sobre o decoro no tratamento da matéria risível, sintagma que a restringia às “deformidades sem dor, com o mínimo prejuízo”. Em Castiglione, essa restrição recebe uma configuração bem diferente, uma vez que ele opõe deformidade aparente e deformidade efetiva e considera apenas a primeira adequada ao motejo discreto, ou seja, nessa releitura do código aristotélico as torpezas sem dor são atualizadas como torpezas aparentes que, por não configurarem, de fato, indecências e desonestidades, poderiam ser amplificadas a fim de divertir, sem, contudo, ferir ou desonrar os membros da companhia.

Se, no *Livro do Cortesão*, a “deformidade aparente”, fundamento do motejo discreto, é codificada como amplificação de ações aparentemente viciosas ou disformes, a narração vivaz de tais ações deveria ser executada de tal forma que ficasse claro para os interlocutores que se tratava de uma “brincadeira”, de um “gracejo”, movendo o riso por meio do tratamento amplificado de matérias que, apesar de não constituírem defeitos efetivos, poderiam ser discursivamente representadas como tais, ou seja, em Castiglione, a matéria do riso discreto é fixada, em última instância, como uma distorção programática da representação discursiva, distorção que, ao produzir uma figuração vivaz de falsas indecências, seria capaz de fazer ver não apenas a feiura do vício falsamente figurado, mas também de demonstrar performaticamente técnicas argumentativas produtoras de efeitos de presença, de amplificação e de atenuação: efeitos deformantes que, trabalhando sobre uma matéria, de fato, honesta, poderiam resultar em uma figuração disforme, tola, indecente ou desonesta, ou seja, risível.

Em Castiglione, portanto, prevalece um modelo de cortesia que previa a elisão de matérias, de fato, viciosas, de tal forma que os ditos facetos foram caracterizados como uma representação amplificada de ações que efetivamente não estavam mal. A tratadística posterior, contudo, concentra-se, cada vez mais, na censura de comportamentos ofensivos que pretendiam mover o riso apenas pelo prazer de depreciar. Nessa linha de raciocínio, alguns lustros mais tarde, Giovanni Della Casa, em *Galateo ou dos costumes*, empreende um tratamento dos mecanismos risíveis de conversação em função dos graus de ofensividade que eles poderiam implicar.

Centrado num critério de versatilidade que previa a adaptação em relação à variedade dos costumes cultivados nas distintas cortes europeias, “ordenação dos modos pela

companhia” (PÉCORA in DELLA CASA, 1999, p. XXII), Della Casa trata a maledicência como hábito detestável, cujo resultado seria o repúdio dos pares, uma vez que, ordinariamente, presumir-se-ia que “o que dizem de outros a nós, também dizem de nós aos outros” (DELLA CASA, 1999, p. 44). De acordo com esse princípio, em matérias de pouca relevância, sobretudo, seria prudente empenhar-se em ser condescendente com a opinião dos outros, consentindo com a maioria e, até mesmo, com os mais inoportunos, deixando para os outros a inconveniente tarefa de discordar e de promover o debate sobre assuntos frívolos, atitude considerada “vergonhosa” e “inconveniente” (DELLA CASA, 1999, p. 45).

Tomando como ponto de partida a censura à maledicência, o argumento, nesse caso, empenha-se em discutir o decoro dos ditos risíveis, levantando considerações a propósito de três padrões de comportamento: o escárnio, a zombaria e o motejo. A primeira dessas formas, a mais ofensiva, é descrita como um “prazer” que consiste em constranger os outros, expondo os “defeitos” alheios sem que isso implique qualquer benefício próprio:

É o escárnio um deleitar-se com a vergonha a que levamos alguém, sem proveito algum para nós. Por isso requer-se no trato abster-se de escarnecer de alguém; no que fazem mal os que reprovam os defeitos de alguém àqueles que os têm, seja com palavras, como fez o senhor Forese da Rabatta ao rir das feições do mestre Giotto, seja com atos, como muitos têm o hábito, imitando os gagos, coxos, ou algum corcunda. Igualmente quem ri de alguém defeituoso, malformado, franzino ou pequenino; ou festeje e dê sonoras gargalhadas da tolice que alguém fale; e quem se deleita em fazer com que os outros enrubescam; todos esses têm modos detestáveis, merecidamente odiados (DELLA CASA, 1999, p. 47).

Note-se que os exemplos levantados nessa passagem incluem deformidades físicas, morais e intelectuais, deformidades efetivas que são expostas a fim de prejudicar a reputação alheia e que implicam em prejuízo para a própria reputação, uma vez que caracterizam uma explícita maledicência. Apesar de empregar uma formulação mais enfática, até aqui, o argumento de Della Casa não se distancia tanto das advertências levantadas por Castiglione em relação à *bufonaria*. Ademais, assim como no *Livro do Cortesão*, o *Galateo* também admite um aspecto recreativo inerente ao riso:

É verdade que não podemos de modo algum levar esta cansativa vida mortal totalmente sem diversão ou repouso; e, como as zombarias são razão de festa e riso e, por conseguinte, de recreação, gostamos daqueles que são alegres, zombeteiros e divertidos. Razão pela qual parece que também se possa dizer o contrário, isto é, que no trato, às vezes, convenha zombar e igualmente motejar (DELLA CASA, 1999, p. 48)

Se a zombaria, como divertimento, poderia convir ao trato na corte, como distinguir, enfim, a injúria da recreação? A solução proposta por Della Casa envolve duas advertências: uma, em relação ao fim, outra, em relação às consequências. Se a finalidade do escárnio é constranger e prejudicar, a zombaria, por sua vez, deveria ter como finalidade apenas o divertimento: “Sabe que nenhuma diferença há entre escarnecer e zombar, a não ser de proposta e intenção, uma vez que a zombaria é feita por divertimento e os escárnios para prejudicar” (DELLA CASA, 1999, p. 47). O outro critério, relativo às consequências da zombaria, prevê que “nenhuma vergonha notável, nenhum grave dano se lhe siga”, uma vez que “de outro modo mal se poderia distinguir as zombarias das injúrias” (DELLA CASA, 1999, p. 49). Já não se trata, pois, da amplificação de deformidades aparentes, como propunha Castiglione, mas de “deformidade sem graves danos ou vergonhas notáveis”, formulação que, ao se aproximar da matriz aristotélica, levanta, conseqüentemente, uma outra aporia, relativa à maneira gentil de expor os “pequenos defeitos”, sem mordacidade. Nesse ponto, o argumento do *Galateo* recorre ao étimo a fim de distinguir dois tipos de “mordida”: a da ovelha e a do cão, caracterizando aquela como a que rara e levemente punge alguém, esta, como vilania. A descrição dessa habilidade discursiva que, inicialmente, toma como correlato a mordida da ovelha, passa, então, a ser caracterizada como o terceiro hábito discursivo relativo aos argumentos risíveis: os motejos.

Na caracterização desse uso, o livro de Della Casa coloca em primeiro plano a perspicácia de entendimento, concebida como uma faculdade inata que favoreceria “uma forma especial de prontidão e elegância, e um rápido movimento de espírito” (DELLA CASA, 1999, p. 51), o que se traduz como uma eloquência versátil, capaz de inferir correlações inusitadas entre conceitos e de proferi-las, imediatamente, com máxima eficácia persuasiva. Nesse ponto, o fundamento dos atos discursivos que poderiam promover a recreação dos ouvintes desloca-se dos defeitos alheios, que serviriam de matéria ao mote, para a performance engenhosa do motejador que, dotado de uma inteligência superior, seria capaz de calcular rápida e precisamente a medida venial da articulação entre graça e pungência, recreando a companhia, sem, contudo, faltar com o *decoro*.

Se, em Castiglione, a matéria dos argumentos risíveis é delimitada como algo que, de fato, não estava mal, em Della Casa, a matéria do motejo, uma vez mais definida como deformidade, permanece, por assim dizer, em segundo plano, pois o critério que se destaca na descrição dos modos “graciosos” que deveriam moldar a conversação cortês é a prontidão inata do entendimento, o engenho abundante e versátil, ou seja, em *Galateo*, a

matéria do motejo já não se situa no núcleo da discussão, centrada agora na perspicácia inata e na eloquência do motejador.

Um século mais tarde, quando a faculdade engenhosa do entendimento deixa de ser tratada como uma qualidade inata, dando curso à difusão seiscentista das “artes de engenho”, emerge um modelo agudo de discrição que se distancia, consideravelmente, da comunicabilidade aprazível proposta por Castiglione, como aponta Alcir Pécora, no prefácio d’*O cortesão*:

Assim, o herói *discreto, prudente e político* prescrito pelo jesuíta espanhol Baltasar Gracián (1601-1658) está demasiado longe do equilíbrio suposto na *sprezzatura*: em vez de clareza e elegância prescreve-se como regra primeira a posse de um *cabedal de incompreensibilidades*, que possam impedir a sociedade, sempre êmula, de determinar o alcance efetivo de seu saber e poder. A língua vulgar, aqui, já não lida para elevar-se à altura mítica proporcionada pela cultura latina, mas para dissimular os seus sentidos por meio de uma técnica de proliferação de *equivocos e ponderações misteriosas* suscitados pela forma elíptica e picante da *agudeza* (PÉCORA in CASTIGLIONE, 1997, p. XIII).

A discussão sobre o decoro no uso dos argumentos risíveis continua, contudo, a configurar-se como um tema fulcral nas artes seiscentistas de prudência. Baltasar Gracián, em *El discreto*, dedica um capítulo, especificamente, à censura dos hábitos burlescos, propondo que a seriedade e a gravidade no trato cortês são condições para a “veneração” e, portanto, para o reconhecimento coletivo das posições políticas representadas na corte. Nesse sentido, o jesuíta é veemente ao censurar a afetação da graça, descrevendo aqueles que “estão sempre de burlas” como pessoas fadadas ao mais absoluto descrédito:

El que siempre está de burlas nunca es hombre de veras, y hay algunos que siempre lo están; tiénelo por ventaja de discreción y lo afectan, que no hay monstruosidad sin padrino; pero no hay mayor desaire que el continuo donaire. Su rato han de tener las burlas; todos los demás, las veras. El mismo nombre de *sales* está avisando cómo se han de usar. Hase de hacer distinción de tiempos, y mucho más de personas. El burlarse con otro es tratarle de inferior y, a lo más, de igual, pues se le aja el decoro y se le niega la veneración (GRACIÁN, 1997, p. 230).⁶

⁶ “Quem sempre está de burlas nunca é homem de verdades, e alguns sempre estão. Concebem-no como vantagem de discrição e o afetam; não existe monstruosidade sem padrino e não há, contudo, maior desaire que o continuo donaire. Seu instante não de ter as burlas, todos os demais, as verdades. O próprio nome, *sais*, está avisando como se não de usar. Deve-se fazer a distinção de tempos e muito mais de pessoas. Burlar com o outro é tratá-lo como inferior e, ademais, como igual, quebra-se, pois, o decoro, nega-se a veneração”.

Trata-se, antes de mais nada, de uma questão de medida: se as burlas têm seu “instante”, de acordo com Gracián, o *discreto* deveria portar-se, regularmente, com a máxima seriedade. O uso desse “tempero” gracioso da conversação exigiria uma avaliação cuidadosa das posições hierárquicas envolvidas nas circunstâncias de enunciação e uma observação criteriosa do momento adequado para o pronunciamento do dito agudamente risível, uma vez que essa atitude poderia implicar a depreciação de um membro da companhia e, eventualmente, a depreciação da própria reputação, comprometida pela afetação da graça. Nesse ponto, o argumento de Gracián é contundente: a afetação da graça é tratada como uma falta de juízo voluntária, configurando, portanto, algo ainda mais vergonhoso que a carência dessa faculdade racional, “monstruosidade dobrada”:

Estos tales nunca se sabe cuándo hablan de veras, y así los igualamos con los mentirosos, no dándoles crédito a los unos por recelo de mentira, a los otros de burla. Nunca hablan en juicio, que es tanto como no tenerle, y más culpable, porque no usar dél por no querer, más es que por no poder; y así no se diferencian de los faltos sino en ser voluntarios, que es doblada monstruosidad (GRACIÁN, 1997, p. 230).⁷

Adotando, a princípio, uma posição predominantemente censória, Gracián descreve, contudo, na conclusão de seu argumento, a medida apropriada da graça, ponderando sobre a correlação metafórica que, na língua espanhola, denomina esse procedimento discursivo: o “*sal*”, que, em doses ajustadas, realça o sabor dos alimentos, mas, em excesso, ofende qualquer paladar cultivado. A justa “medida” proposta por Gracián permite, pois, a distinção entre esse “*donaire*” de discretos, comparado a uma pérola e a um único grão de sal, venialmente administrado, e o hábito burlesco, intolerável, daqueles que, querendo fazer rir, acabam ridicularizados:

Siempre la afectación fue enfadosa, pero en el gracejo, intolerable, porque sumamente enfada y, queriendo hacer reír, queda ella por ridícula; y si comúnmente viven desacreditados los graciosos, cuánto más los afectados, pues con su frialdad doblan el desprecio. Hay donosos y hay burlescos, que es mucha la diferencia. El varón discreto juega también esta pieza de donaire, no la afecta, y esto en su sazón; déjase caer, como al descuido, un grano desta sal, que se estimó más que una perla, rara veces, haciendo la salva a la cordura y pidiendo al decoro la venia. Mucho vale una gracia en su ocasión (GRACIÁN, 1997, p. 233).⁸

Observa-se, portanto, que, em Gracián, o uso adequado dos ditos graciosos, característica peculiar ao nobre discreto, dependia, por um lado, de uma rigorosa atinência

às circunstâncias de pessoa, de tempo e de lugar, por outro, do achado de uma justa medida, ou seja, de acordo com o modelo de discrição proposto pelo jesuíta espanhol, a moção do riso deveria restringir-se a raríssimas ocasiões, de tal forma que a mobilização de argumentos risíveis não fosse percebida como uma atitude habitual, o que resultaria em um comprometimento de credibilidade.

3 O riso na preceptiva poética

Como vimos, os tratados de racionalidade de corte apropriavam-se de matrizes retóricas antigas a fim de caracterizar o uso decoroso de argumentos risíveis, traçando padrões de comportamento que, ao caracterizarem-se regularmente por posturas graves, poderiam, contudo, admitir a ocorrência moderada de motejos “amigáveis”, ou seja, motejos que, evitando a maledicência ou mordacidade, poderiam ser mobilizados como dispositivos argumentativos relevantes nas disputas por prestígio que caracterizavam as relações na corte.

A preceptiva poética, por sua vez, empenhada em fixar tipologias textuais que visavam, prioritariamente, à recreação dos ouvintes, sem, contudo, perder de vista a utilidade de tais práticas discursivas, concebidas como dispositivos de ordenação de modos e de difusão de valores, enfrentava, basicamente, os mesmos dilemas nas discussões a propósito do decoro dos gêneros vinculados à moção do riso.

Nesse sentido, a normativa poética investe inicialmente na caracterização da sátira como um gênero que teria sido suplantado pelo cômico, estabelecendo uma distinção entre os textos que nomeavam explicitamente as pessoas submetidas ao vitupério risível, satíricos, e os textos cômicos, que tratavam genericamente os vícios, sem apontar a manifestação individual das deformidades censuradas. Esse argumento aparece, por exemplo, na *Philosophia Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano, que discute inclusive as estratégias inventadas por alguns poetas a fim de burlar a normativa jurídica que vetava os empregos satíricos:

⁷ “Tais pessoas, nunca se sabe quando falam verdadeiramente e, assim, os igualamos aos mentirosos, não dando crédito, a uns, por receio de mentira e, a outros, de burla. Nunca falam em juízo, que é o mesmo que não o ter e são ainda mais culpados, pois não o utilizar por não querer é pior que por não poder. E, assim, não se diferenciam dos que não o tem, exceto por serem voluntários, o que é dobrada a monstruosidade”.

⁸ “A afetação sempre foi enfadonha, no gracejo, porém, é intolerável, porque aborrece sumamente e, querendo fazer rir, fica ridícula. E se, comumente, os graciosos vivem desacreditados, ainda mais os afetados, pois com sua frieza dobram o desprezo. Há graciosos e há burlescos e é enorme a diferença. O homem discreto joga também com esta peça de donaire, não a afeta, e, isto, em sua ocasião; deixa cair, como se fosse por descuido, um grão desse sal, o que é mais estimado que uma pérola, raras vezes, saudando a sensatez e pedindo licença ao decoro. Muito vale uma graça em sua ocasião”.

Las leyes justas moderaron esta demasía, y ordenaron, que ningún cómico trajese a la acción nombre particular de hombre alguno por los escándalos que dello resultaban; y como hecha la ley, se inventa la malicia, la inventaron algunos poetas poniendo en sus escritos los propios nombres de los que querían reprehender fuera de las acciones y representaciones; a este poema dijeron sátira: el cual quitados los nombres, era entonces un santo poema, y del cual no es ahora tempo. Otros poetas cómicos no buscaron malicia contra las leyes, sino obedeciendo las siguieron en sus poemas de la manera que hoy se usan, describiendo y representando, no al individuo, sino a la especie de los hombres malos y viciosos, sin poner nombre a alguno. (PINCIANO, 1596, p. 377)⁹.

Avesso da tragédia, que, de acordo com Pinciano, ensinava “valor para sofrer”, “chorando”, o gênero cômico é definido aristotelicamente como uma “[...] imitación activa, hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio de deleite y risa”¹⁰ (PINCIANO, 1596, p. 378), ou seja, o tratamento generalizante dos vícios, opunha-se à mordacidade e à maledicência da sátira que, apesar de também operar como um mecanismo de repreensão de vícios, não poderia ser admitida em usos áulicos: “será pues la sátira un razonamiento maledico y mordaz, hecho para reprehender los vicios de los hombres”¹¹ (PINCIANO, 1596, p. 499).

Apesar das restrições normativas e jurídicas, como se sabe, muitos textos satíricos circularam sub-repticiamente, tendo sido conservados e atribuídos a autoridades de primeira ordem, entretanto, mesmo os textos que se atinham à regulação referida, suprimindo a menção aos nomes próprios, poderiam suscitar constrangimentos, dada a matéria baixa implicada na convenção de tais práticas de escrita, sobretudo, no que concerne o uso de palavras “baixas”. Sendo assim, aditavam-se, regularmente, às recomendações a propósito do tratamento genérico dos vícios outras advertências sobre a dignidade dos lugares de interlocução, frequentemente, avessos à “feitura”. Esse

tipo de recomendação também aparece na *Philosophia Antigua Poética*, que sugere ao poeta cômico que se abstenha, diante de reis e príncipes, de empregar palavras que manifestem explicitamente “dicacidade, murmuração, feiura ou torpeza”:

[...] de las palabras unas son urbanas e discretas, que sin perjuicio de nadie notable dan materia de risa: y esta especie es tal, que pude parecer delante de Reyes. Las demás que nacen de la dicacidad y murmuración y fealdad y torpeza de palabras, son malas; y así se guarde el cómico de ellas en todo caso en acciones delante de Reyes e príncipes grandes: los cuales aborrecen naturalmente a toda fealdad¹² (PINCIANO, 1596, p. 393).

Depois de uma discussão relativamente sucinta a propósito do decoro, Pinciano explora exaustivamente os lugares comuns da invenção, proliferando exemplos de argumentos risíveis derivados do tempo, do lugar, da condição, das metáforas, dos equívocos, das similitudes, dos sinais, dos adjuntos, da pessoa, da disposição etc. Contudo, a epístola de Pinciano sobre o cômico apenas tangencia a dificuldade relativa à questão do tratamento honesto da torpeza. Questão que, entretanto, foi abordada frontalmente por Emanuele Tesauro, no *Tratado dos ridículos*, um breve anexo de sua monumental arte de engenho: *Il Cannocchiale Aristotelico*.

Trata-se, como fica evidente já no título, de uma obra visceralmente vinculada à autoridade de Aristóteles, algo que envolve também o tratamento da matéria risível. Assim como os outros textos aqui examinados, o *Tratado* de Tesauro recorre à brevíssima proposição da *Poética* a fim de desdobrá-la em uma reflexão mais ampla sobre o uso de argumentos risíveis. Citando amiúde traduções latinas das categorias, da ética, da retórica e da poética, Tesauro, depois de expor os temas relativos à delimitação da matéria, definida, uma vez mais, como a imitação dos piores, de suas torpezas e deformidades, físicas e morais, investe na questão nuclear: o sutil limiar que permite a distinção entre a graça e a mordacidade.

Nesse ponto, admite-se, em primeiro lugar, que a formação dos auditórios particulares poderia acarretar diferenças de juízo no que concerne a esse limite, uma vez que uma mesma situação poderia parecer ofensiva para um homem bem-educado e engraçada para um indivíduo pueril, de tal forma que a prudência no uso de argumentos risíveis dependeria de um exame cuidadoso das pessoas envolvidas na situação de interlocução. Um segundo ponto diz respeito à natureza da deformidade que fundamenta o motejo, pois, se a virtude se definia aristotelicamente como justa medida, a falta, em linhas gerais, seria mais engraçada que o excesso, como, por exemplo, nos vícios relativos à liberalidade, em que a avareza é considerada

⁹ “As leis justas moderaram essa demasia e ordenaram que nenhum cômico trouxesse à ação nome particular de homem algum, pelos escândalos que disso resultavam. E como, feita a lei, inventa-se a malícia, inventaram-na alguns poetas, colocando em seus escritos os nomes próprios dos que queriam repreender fora das ações e representações. Esse poema chamaram de sátira, o qual, retirados os nomes, tornava-se, então, um santo poema. Agora, já não é o tempo dele. Outros poetas cómicos não buscaram a malícia contra as leis e, obedecendo-as, compuseram seus poemas da maneira que hoje se usa: descrevendo e representando, não o indivíduo, mas a espécie dos homens maus e viciosos, sem por nome algum”.

¹⁰ “[...] imitación ativa feita para limpar o ânimo das paixões por meio de deleite e riso”

¹¹ “Será, pois, a sátira um raciocínio maledicente e mordaz, feito para repreender os vícios dos homens”.

¹² “Das palavras umas são urbanas e discretas e, sem prejuízo de ninguém notável, dão matéria ao riso, essa espécie pode aparecer diante de Reis. As demais, que nascem da dicacidade, da murmuração, da feiura e da torpeza das palavras, são más, de tal forma que o cômico deve evitá-las em todos os casos na presença de Reis e de príncipes grandes, que se aborrecem, naturalmente, diante de qualquer feitura”.

mais risível que prodigalidade, pois esta envolve, ao menos em alguma medida, certa grandiosidade de ânimo. Por fim, Tesouro considera os modos de enunciação, tratando os dispositivos engenhosos da metáfora aguda como um instrumento eficaz para a representação aparentemente honesta da matéria torpe, ou seja, Tesouro, no *Tratado dos Ridículos*, propõe uma solução para o decoro dos ditos risíveis diametralmente oposta àquela formulada, inicialmente, por Castiglione, que postulava a amplificação de vícios aparentes, uma vez que ela prevê o emprego de artifícios engenhosos a fim de produzir um efeito de sentido aparentemente modesto no tratamento de uma matéria, de fato, vil: “a FORMA do Ridículo Urbano consiste em uma tal maneira de representá-lo que, se o Mote é Mordaz, que pareça inocente; e se é obsceno, que pareça modesto” (TESAURO, 1992, p. 47). Nesse caso, o exemplo remete a um dito de César:

Se César tivesse dito: Este servo é um Ladrão: teria sido uma injúria. Mas dizendo: Este é o único Servo para o qual nenhuma coisa está guardada, a Maledicência torna-se Ridícula Ironia, pelo Equívoco: o qual tão bem a cobre que, se tu te preocupas com o som das palavras, ela louva; se te preocupas com o significado, ela punge (TESAURO, 1992, p. 49).

De acordo com esse modelo, enfim, as práticas cômicas de escrita demandariam não apenas a prontidão de entendimento do motejador, a abundância de seu engenho, mas também deveriam encobrir a censura de deformidades, indecências e desonestidades efetivas sob a capa do louvor, lobos mordendo como cordeiros: “Estes são os Ridículos, que com palavras honestas e nobres encobrem conceitos servis” (TESAURO, 1992, p. 51-53).

Depois dos apontamentos até aqui realizados a propósito dos códigos éticos e poéticos que balizaram as reflexões sobre o “riso discreto” nas práticas sociais e nas práticas de escrita do Antigo Regime, convém, por fim, examinar os efeitos particulares de sentido suscitados por uma composição desse gênero. O soneto *A uns olhos tortos*, se não a única, uma das únicas peças cômicas atribuídas a Bacelar pela *Fênix Renascida*, mobiliza tais convenções, motejando deformidades e torpezas sob a forma aparente do louvor.

4 O soneto cômico *A uns olhos tortos*

Como já mencionamos, nos paratextos da *Fênix Renascida*¹³, Mathias Pereira da Sylva afirma explicitamente que um dos critérios que haviam orientado a sua recolha foi a exclusão de composições “profanas”

ou “impudicas” que poderiam causar prejuízo aos bons costumes. Essa afirmação explica, em alguma medida, a escassez de composições cômicas na antologia. No caso dos sonetos atribuídos a Bacelar, as peças que poderiam ser alocadas sob esta rubrica configuram-se como exceções em seu conjunto, entretanto, se tais composições passaram pelo crivo do colecionador, podemos supor que elas atendiam satisfatoriamente aos critérios básicos que configuravam o decoro do poema cômico como censura de “deformidades”.

Nesse caso, como já diz o título, a composição efetua o motejo *a uns olhos tortos*, insinuando, por meio da proliferação de equívocos, uma articulação entre uma deformidade física, o estrabismo, e uma deformidade moral, a inveja. Note-se, em primeiro lugar, que o soneto em questão trata genericamente a matéria viciosa, evitando a individuação da censura, em conformidade com o protocolo cômico que veta a explícita maledicência:

Travessos olhos, que na travessia
Deixais os olhos todos derrubados,
Contra quem só três dedos cavalgados
São na manhã remédio a todo dia:

Dos milagres, que fez Santa Luzia,
Nenhum sabemos de olhos enfrestados,
E mais de olhos que são tão namorados,
Que olham um para o outro à mor porfia:

Ciosos olhos, pois essas meninas
Escondeis no mais alto das capelas,
Não consintais haver delas suspeita:

Torcei-lhe a condição de pequeninas,
Porque nunca se possa dizer delas
Quem torto nasce, tarde se endireita
(BARCELAR in SYLVA, 1746, Tomo I, p. 162).

A composição opera, tecnicamente, sob a formalidade do encômio, explorando sistematicamente as ambiguidades lexicais a fim de encobrir a censura implícita, como aponta Carvalho em sua leitura desse soneto:

O artifício predominante no soneto é o equívoco (uma só palavra para designar várias coisas), e também a alusão, que pode ser entendida como irônica, o que instala o ridículo de um falso elogio, sugerido pela dedicatória no título (CARVALHO, 2007, p. 348).

A matéria cômica, compreendida como uma torpeza física, moralmente desdobrada, manifesta-se desde o primeiro verso, que qualifica ambigualmente os olhos como “travessos”, ou seja, atravessados ou tortos, num sentido primário, e maliciosos ou malvados num sentido

¹³ Ver o aviso “ao leitor” incluído no princípio do primeiro volume, mais precisamente, na quarta página do texto impresso em 1746.

secundário. Nesse ponto, vale lembrar que o *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias Orozco, já registrava o sentido da voz “travesso” como um atributo pueril que mereceria repreensão: “Travieso. El inquieto y desasosegado, que hace algunas cosas dignas de reprehensión, cuasi TRANSVERSUS; 2. y de allí travesura y 3, travesar. És propio de gente moza” (OROZCO, 1995, p. 934). Ainda nesse mesmo verso, a ambiguidade referida ressoa na anáfora, travessia, que descreve a ação de tais olhos e o consequente efeito de sua “travessura” nos demais olhos: “derrubados”. Novamente, o sentido primário se duplica sobre os efeitos da ação enunciada: derrubados pela travessura ou constrangidos pela atitude do olhar motejado. Depois de disseminar a ambiguidade dos atributos da matéria tratada sobre os efeitos de sua ação indiscreta, a proposição do soneto retorna ao sentido literal do tema motejado, o estrabismo, referindo-se ao exercício diário que deveria remediar a deformidade evidenciada: “Contra quem só três dedos cavalgados / são na manhã remédio a todo dia”.

Se, inicialmente, a proposição do soneto efetua a caracterização ambígua de tais olhos, literalmente disformes e, metaforicamente, torpes, o desenvolvimento do argumento, no segundo quarteto, alude aos milagres de Santa Luzia, que promoveriam, de acordo com a crença católica, não apenas a cura de enfermidades visuais, mas também poderiam proporcionar a iluminação da graça, sindérese, ou seja, faculdade de discernir virtudes e vícios. Tal alusão, contudo, efetua-se negativamente, alegando que entre tais milagres não se tem notícia de algum que tenha concedido a graça de olhares enfrestados. Enfrestados, participio de enfrestar, significa “por em frestas”, espreitar, e namorados, por sua vez, designa uma afecção do ânimo que bloqueia o discernimento racional, de tal forma que tais olhos, isentos das graças de Santa Luzia, espreitam não apenas um ao outro, em sentido literal, pois são estrábicos, mas também espiam o alheio, “a mor porfia”, ou seja, de forma obstinada.

Logo em seguida, a preparação da sentença final, no primeiro terceto, reforça, uma vez mais, a exploração das ambiguidades, permitindo duas leituras bem distintas. Na primeira delas, a expressão “ciosos olhos” poderia configurar uma apostrofe, de tal forma que ela já não designaria os “olhos tortos” que constituem o alvo do motejo, mas os olhos “atentos e zelosos” que deveriam remediar, a tempo, o defeito motejado, escondendo essas “meninas” “no mais alto das capelas”. Para o termo “capela” há uma acepção dicionarizada que designa pálpebra, especialmente a pálpebra superior. Curiosamente, em alguns dicionários, o exemplo dessa rara acepção é extraído justamente desse verso

de Bacelar.¹⁴ Se considerarmos essa acepção, o termo “meninas” designará, então, por metonímia, os “olhos tortos”, significando, portanto, que os tutores “ciosos” deveriam reprimir a postura travessa ou bisbilhoteira, ou seja, que eles deveriam ordenar o “fechamento” dos “olhos tortos”, “escondendo-os” sob as pálpebras.

Se lêssemos, porém, a expressão “ciosos olhos” como uma reiteração de olhos tortos, outra acepção de “ciosos” poderia suprimir a primeira, designando uma atitude “invejosa”, “cobiçosa”,¹⁵ ou seja, tais olhos, “viciados”, deveriam dirigir-se à parte mais alta das capelas, portanto, à parte mais alta do vão que abriga o altar, de tal forma que o verbo “esconder” estaria sendo empregado, metaforicamente, no sentido de “direcionar”, “apontar”, ou seja, nesse caso, os olhos tortos deveriam observar a parte mais alta das capelas, onde, ordinariamente, estaria exposta a imagem de Cristo, ícone de virtude, remédio, portanto, para a cobiça motejada.

Em ambos os casos, contudo, o efeito concludente será idêntico: a repreensão do vício, forjada no último terceto por meio do emprego de uma máxima que se ajusta ao caso particular narrado:

Torcei-lhe a condição de pequeninas,
Porque nunca se possa dizer delas
Quem torto nasce, tarde se endireita.

Torcer a condição de pequeninas implica, pois, engrandecer, educar, corrigir, em tempo, as deformidades, reprimindo as “travessuras” por meio do contínuo exercício, seja ele físico ou intelectual. A sentença, por sua vez, ajusta-se perfeitamente ao caso, uma vez que ela recobre tanto o sentido físico quanto o sentido ético do argumento narrado.

Enfim, a composição em questão exemplifica a censura discreta de uma deformidade leve, tratada genericamente, a fim de mover o riso, em perfeita consonância com os protocolos de escrita forjados por Emanuele Tesauro no *Tratado dos Ridículos*. A disseminação de ambiguidades, agudamente arquitetadas, favorece, nesse caso, a efetiva repreensão de um hábito indecoroso, mantendo, contudo, a aparência de um encômio. O estrabismo, inicialmente levantado como matéria do “encômio paradoxal”, acaba por figurar-se como consequência, comicamente figurada, de um caráter vicioso, bisbilhoteiro: indecência que, de fato, não chega a mover indignação, sem, contudo, deixar de ser *ridícula*.

¹⁴ O verbete do dicionário *Caldas Aulete* recolhe a seguinte acepção: “Capela do olho. 1. cada uma das pálpebras: Ciosos olhos, pois essas meninas escondes no mais alto das capelas (Bacelar).”

¹⁵ A terceira acepção do *Aulete* descreve o termo da seguinte forma: “Que sente inveja, despeito, cobiça por bens ou atributos de outrem.”

Referências

- ANTONIO, Joseph. Elogios al parnaso. In: QUEVEDO, Francisco de. *El parnaso español, monte en dos cumbres dividido, com las nueve musas castellanas*. Madri: Imprenta de Manuel Roman, 1713.
- AULETE, Júlio Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1986.
- BORGES, Cássio. A antologia poética no Antigo Regime: apontamentos sobre os aparatos bibliográficos da *Fênix Renascida*. In: *Revista Texto Poético*, v. 20, 2016.1, p. 38-61, jul. 2016.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Algés: Difel, 2002.
- CUNHA, Mafalda Ferin (org.). *Obras poéticas de António Barbosa Bacelar (1610-1663)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou dos costumes*. Tradução Edileine Vieira Machado; revisão da tradução Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GRACIÁN, Baltasar. *El discreto*. Edição, introdução e notas Aurora Egido. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- OROZCO, Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castelhana o española*. 2. ed. rev. (Edição Felipe C.R. Maldonado; revisão Manuel Camarero). Madrid: Castalia, 1995.
- PINCIANO, Alonso Lopez. *Philosophia Antigua Poetica*. Madrid: Thomas Iunti, 1596.
- SYLVA, Mathias Pereira da (org.). *A fênix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*. (Segunda vez impresso e acrescentado). Lisboa: Oficina dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746.
- TESAURO, Emanuele. Tratado dos ridículos. Tradução Cláudia de Luca Nathan. *Referências*, v. 1, n. 1, Campinas: CEDAE/Unicamp, p. 1-59, jul. 1992.

Recebido: 23 de março de 2016

Aprovado: 25 de maio de 2016

Contato: cassiorbertoborges@hotmail.com

letras.valeria@gmail.com