

INTRODUÇÃO AO CARÁTER MISTO DOS GÊNEROS POÉTICOS E RETÓRICOS

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho
(Universidade Federal de São Paulo)

RESUMO

O presente artigo traz algumas reflexões preliminares sobre a ocorrência e contínua ascensão dos mistos nos poemas escritos no século XVII em língua portuguesa. Mesmo gêneros poéticos convencionais, imitados de autores modelos antigos, como Virgílio, foram apropriados a partir da inclusão da mescla de componentes textuais de outros gêneros, e assim reafirmaram seus lugares na convenção da poesia instruída por retóricas antigas e modernas. O artigo traz uma apreciação breve do conceito de gênero, o misto e relações entre poética e retórica.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco - século XVII - retórica - poética - imitação.

O objeto deste artigo incide sobre um quesito da teoria da literatura acerca do qual existem ainda bastantes indefinições teóricas. Para uns leitores, o assunto aparece obtuso, ou longínquo, ou fora da linha de interesse nos estudos literários; para outros leitores, o assunto ou remonta de conhecidas controvérsias historiográficas do âmbito da história da literatura, ou apresenta relevância historiográfica tateante, tendo em conta a militância que sua matéria exige para comparecer em meio aos interesses globais dos estudos da poesia, da ficção e das letras literárias. Trata-se dos gêneros mistos conforme aparecem nas letras em línguas nacionais modernas, nomeadamente as letras em língua portuguesa, pontualmente entre os séculos XVI e XVII.

A questão de um poema ser misto trazia problemas somente no passado, quando pertencer a um gênero específico do discurso era prerrogativa de todo bom texto escrito, o qual encontrava já nessa pertença certa margem de adequação discursiva por parte de sua autoria e da leitura de sua recepção. No caso do texto poético, quando ainda eram determinantes as finas distinções entre os diversos tipos de poesia – épica, lírica, satírica, trágica, didática, dentre outros –, antes que se formasse a ideia geral de poesia como a temos hoje, quando toda ela é “lírica”, a aceitação de um poema misto exigia que o mesmo fosse perfeito na sua mistura. Essa era a condição de poder figurar como alinhado à convenção dos gêneros que o derivaram. Desde o desterro da retórica, a partir de meados do século XVIII, até hoje, todavia, ser um poema misto é condição do texto literário e marca da poesia lírica, pois nenhum leitor dá importância ao fato de um poema pertencer ou não a determinado gênero, nos casos em que esse ainda sobrevive como estrutura textual.

A partir de meados do século XVIII, como se sabe, com a eclosão da modernidade nas artes, capitaneada a princípio pelo pensamento iluminista no plano filosófico, houve a mudança radical das estruturas que definiam o discurso em todas as instâncias das letras. A chamada revolução romântica ou da modernidade incidiu sobre todos os planos discursivos e alterou de maneira definitiva a configuração do texto em prosa e em verso. Exemplos podemos exibir em todas as práticas discursivas, desde a retirada das disciplinas chamadas humanistas dos currículos universitários em Portugal, levada a cabo pela política de intensa reforma do sistema educacional exigida pelo Marquês de Pombal em meados do século XVIII, até a expressão fulgurante do gênero provavelmente o de aparência mais manifestamente mista, o drama.¹ O sucesso estupendo da peça *Frei Luís de Sousa*, do escritor Almeida Garrett, em meados do século XIX, pode ser tomado como marco, a partir do drama português, da aceitação plena dos gêneros mistos na língua de Luís de Camões. No que diz respeito ao drama especificamente, um dos marcos textuais que contribuiu para consolidar a aceitação global dos gêneros que assimilavam estruturas e pressupostos de outros gêneros foi o famoso prefácio à obra *Cromwell*, escrito por Victor Hugo, na França, em 1827. Todavia, outros textos reverberaram com intensidade a tendência a definir a mistura dos gêneros como traço coadjuvante da modernidade literária.

A busca por uma compreensão do caráter misto dos gêneros no Quinhentos e no Seiscentos português demanda uma apreciação anterior do que constitui o conceito no período. O estudo dos gêneros poéticos mistos de então encontra-os inteiramente condicionados às poéticas antigas conforme foram apropriadas pelos autores modernos. Os poemas se encontram absolutamente subordinados aos gêneros tradicionais e os poetas buscam realizar seus fazeres o mais possível dentro das convenções genéricas, o que significa no interior do que as retóricas e a poéticas definiam como apropriados ao gênero escolhido para a realização do poema.

No entanto, essa acomodação ao gênero conforme a convenção que o definia nunca foi uniforme, e as apropriações que ocorreram às diversas inclinações das retóricas e poéticas, já por si variadas e circulantes em lugares vários da Europa, acabaram por multiplicar as formas aceitas como adequadas. De modo que o objeto deste artigo aparece demasiado fluido nos percursos transcorridos pelos gêneros da poesia de imitação séculos após séculos de imbricamento de procedimentos, técnicas, artifícios retórico-poéticos, pois se trata de um aspecto da composição poética, de um fator que, apesar de sempre presente desde pelo menos a Antiguidade latina, mostrou-se paulatinamente definidor dessa composição. Misto é o antagonista da convenção, um coadjuvante da composição discursiva que acabou por ofuscar a norma, assumindo seu lugar na maior parte dos gêneros poéticos praticados no Seiscentos. Tratemos antes do protagonista.

Gênero, no mundo da imitação das letras, pode ser entendido como uma forma discursiva que codifica modelos, aos quais essa formalização garante representatividade discursiva e simbólica. Dessa primeira concepção deriva claramente uma relação necessária entre gênero e modelo, sendo que um conceito alimenta o outro, pois o gênero opera sobre modelos e estes conquistam representatividade quando aparecem tomados pelos gêneros textuais. Como noção trazida da lógica aristotélica, gênero é termo pensado para explicar as relações entre as coisas, entre as coisas individuais e os conjuntos delas. Trata-se de um conceito que deriva diretamente da ideia de imitação conforme Aristóteles definiu na sua obra *Poética* (IV a. C.), pois ao determinar a poesia a partir das diferentes espécies - tragédia, epopeia, comédia - ele as uniu primeiramente como imitação, dizendo que imitação é o princípio ou a causa da poesia e das demais artes.

Gênero é um princípio central na arte verbal, na arte com a linguagem. O universo em que este conceito circula e releva remonta às primeiras reflexões em torno à linguagem que produz formas literárias. Na poética aristotélica, gênero é noção muito abrangente e designa imitação de homens em ação, ou imitação de ações humanas. No entanto, essa ampla noção reparte-se diante do fato de que, como o homem faz inumeráveis ações, aparecem variáveis espécies de imitação, ainda que essa primeira divisão em espécies agrupe imitações a partir de apenas três parâmetros: seus meios, modos e objetos. Então, dado que os homens são diferentes entre si, e suas ações são múltiplas em escala não mensurável, derivam daí espécies não menos variáveis de imitação. Esse é o primeiro sentido em que vemos empregado o termo gênero: um predicado generalizante em que se constitui toda poesia.

Ocorre que as espécies de imitação consolidam convenções que também são chamadas de gêneros – ou subgêneros, para maior clareza – que se agrupam segundo alguns critérios comuns a uns e a outros. Esse é o segundo uso do termo gênero. Assim, a tragédia é espécie de poesia em que o objeto imitado é homem superior, no que se emparelha com a epopeia e se diferencia da comédia; com a qual, contudo, emparelha-se no critério formal de serem ambas, comédia e tragédia, escritas em forma dialógica, e nisso diferenciam-se da narrativa épica. Esta conformação aristotélica constitui um esquema genérico que serve como ponto de partida para o estudo posterior dos tipos de poemas. Sua estrutura transparece sem dificuldades em parte porque lida com poucas e contáveis espécies de poesia e em parte porque não estuda todas as espécies que apresenta, limitando-se apenas em citá-las na *Poética*, como o ditirambo, os nomos, o canto coral.

Com efeito, uma noção fundamental embutida nesse termo afirma que todo gênero diz respeito a muitas espécies diferentes, e também que possui um sentido de ponto de partida de cada coisa. A este aspecto último vinculou-se precisamente o conceito já referido de modelo, muito próprio da poética antiga. Assim, os gêneros poéticos compõem modelos que devem ser imitados por poetas, o que constitui as tradições, ou valores de uso sedimentados pelo costume e abalizados pelos juízos e opiniões. Essas tradições são valorizadas não por outro motivo que não seja o fato de que tais poemas modelares já foram testados em suas eficácias junto à audiência, pois se trata de

poemas que alcançaram os efeitos indicados pelas finalidades retóricas de seus gêneros discursivos. Ou seja, a eminência valorativa dessas tradições se dá precisamente no âmbito retórico, e não em outro: moral, teológico, social ou político. O que significa uma composição “genérica” nas Antigüidades greco-latinas? Significa que ela corresponde a uma prática textual codificada que apresenta “adesão a um fundo comum, social, de preceitos e motivos poéticos” (ACHCAR, 1994, p. 18, p. 39). Os modelos apresentam os bons usos das técnicas genéricas; por esse sistema, as artes do domínio da palavra reproduzem regras para a utilização de componentes como princípios, procedimentos, usos e tópicos de autores de excelência, segundo cada gênero de discurso. Portanto, como na primeira concepção trazida, igualmente nessa segunda concepção o conceito de gênero imbrica-se ao de modelo, texto que apresenta os bons usos das técnicas genéricas, ou seja, de gênero.

Aparentemente, portanto, a ideia de misto surge como um contraponto, uma contradição à inteireza que a noção de gênero concebe. Não foi à toa, a propósito, que ocorreu, no discurso da teoria literária, o termo “pureza” para significar a inserção por completo num gênero previsto na convenção. Tentemos entender, assim, como se deu a incorporação desse outro paradigma. Na busca para compreender o misto, apontou-se até o momento uma imbricação intensa entre as noções de gênero e modelo. Há ainda a ideia de “lírico”, que apareceu na intercessão histórica desses três conceitos, posto que o caráter misto se manifesta com toda a inteireza nos gêneros intermediários entre os não heroicos e não cômicos, ou seja, entre os poemas que os estudos literários convencionaram chamar de “líricos”, precisamente poemas que não eram nem epopeias, nem tragédias ou comédias. Embora saibamos que, mesmo entre esses gêneros praticados pelos poetas antigos, houve mescla de formas, como veremos adiante com o caso de Plauto.

Apesar de ter referido acima o conceito de gênero retirado da lógica aristotélica, a pré-história do gênero lírico encontra-se localizada em escritos de Platão e aponta desde logo para a descendência conflituosa de seu tortuoso percurso teórico. Os termos mais próximos à noção de lírico usados por Platão foram [*melos*] e [*melopoiios*] para dizer precisamente “poesia para a voz” (ou *melè*) e “composito-

res de *melè*” (GUERRERO, 2000, p. 17-19). A aflitiva ausência de um termo da poética, ou seja, nascido no domínio da palavra para significar o que depois veio a dizer lírico, criou, já na origem do pensamento acerca da poesia, a nebulosa sobre a existência de uma poesia “musical” ou “musicada” ante o domínio da harmonia nas reflexões helênicas platônicas, que teriam assim reservado à lírica apenas um lugar complementar no nicho próprio da arte da música. Dos escritos de Platão restou ainda a divisão dos gêneros a partir do modo de enunciação da pessoa que fala no poema, atribuição que iria marcar de maneira definitiva o conceito de poesia.

Como se sabe, Aristóteles, embora tenha partido da repartição da voz enunciativa dada por Platão para divisar os vários gêneros poéticos, fez uso bastante diferenciado dos seus significados: quando a voz do poeta fala sempre por si, quando delega a enunciação aos personagens, e quando faz uso das duas opções. Na *Poética*, Aristóteles refere no capítulo III as formas de imitação pelas quais um poeta representa os referidos objetos: “... quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas” (ARISTÓTELES, 1998, 1448a21). Citadas as imitações épicas, via Homero, e as dramáticas, em que as personagens tomam diretamente a palavra no discurso, resta a forma narrativa em que o poeta fala na própria pessoa, sempre. A esta forma não dramática nem épica alinhar-se-ia posteriormente o modo de imitação da lírica, consagrando-se uma primeira pessoa do discurso como característica dessas enunciações. Sabe-se que o que conhecemos por lírica não é tratado nesse livro. Os poemas heróicos são estudados, a comédia é divisada, porém não há sequer uma noção que se possa vincular a uma presumível unidade lírica. Para além destes, os gêneros citados pelo filósofo grego são encômios, versos elegíacos, iambos e heróicos e os versos ditirâmbicos; Aristóteles não menciona os *melè*. Ao que parece, também nesse mundo helênico, “lírico” continua a ser música.

Historicamente temos que, com os autores alexandrinos, ocorre a “retorização da poesia”, dá-se um aproveitamento intenso dos procedimentos retóricos assimilados pelo fazer poético e pela preceptiva poética. Nesse novo contexto, surgem os termos [*melikè poièsis*] e [*lurikos*], que serão aproveitados a partir de então. É dito assim que

Horácio, na língua latina, funda, com o cânone grego, a poesia lírica em Roma. Segundo o historiador da literatura Gustavo Guerrero,

(...) entre les IIe et Ie siècles, *lurikos* commence à envahir le discours théorique et que surgisse alors une *lurikè poièsis* dans le domaine des classements des genres. Son triomphe final en latin comme nom générique reflète l'influence déterminante du canon dans la réception romaine de la poésie grecque archaïque (GUERRERO, 2000, p. 38).

Desde sempre, o campo semântico em torno ao termo lírico é marcado pelos vazios de especificidade e por multiplicidades terminológicas. Quando se referem ao lírico, os autores escolhem termos como: “formas diversas”, “independentes”, “traços diversos”, “termos heterogêneos” e, sobretudo, “variedade”, noção esta que vai ser aproveitada com sucesso séculos depois, por autores cristãos como Baltasar Gracián, como traço muito positivo da retórica que instruiu a poesia do Seiscentos. Todavia, historicamente, a ausência de precisão do termo lírico trouxe-lhe o prejuízo definitivo da falta de lugar próprio mesmo no interior da arte poética. Até o século XVIII, as formulações textuais presentes nas artes retóricas e poéticas não raro destinavam ao termo lírico a categoria gramatical de adjetivo, caso da expressão “verso lírico”, consoante aparece no livro *Luzes da poesia* de Manoel Borralho (1724). Na maioria das ocorrências preceptivas sobre ‘lírico’, a expressão substantivada do termo é extraordinária.

De tudo resulta evidente que uma demanda de univocidade ao suposto gênero lírico não possui nenhuma aplicabilidade na questão dos gêneros poéticos, pois até mesmo as terminologias de seus títulos variam e raramente dizem os mesmos significados em diferentes lugares e tempos. “A terminologia dos gêneros se inscreve no interior da época que os reconhece” (MUHANA, 1997, p. 18). Certo é que o conceito de gênero carrega a referencialidade de seus procedimentos descritivos, de seu estatuto letrado (ou oral), de sua ascendência privilegiada ou desprestigiada etc. No entanto, a identificação dada a um gênero – ou, nos termos do estudioso Jean-Marie Schaeffer (1989), “a identidade genérica” – aporta sempre todas as diversidades incrustadas no mesmo gênero por tradição, por seu autor, leitores, críticos, teóricos ou pelos usos anônimos que se fazem dele no tempo e lugar de sua escrita e recepção e depois.

Para ilustrar como, mesmo no interior de um gênero poético, alarga-se a compreensão e aceitação de suas formalidades, vejamos estes dois sonetos: o primeiro atribuído a Luís de Camões e o segundo atribuído a um poeta do século XVII, Francisco de Vasconcelos. O soneto camoniano traz a argumentação desenvolvida em sentenças ligadas por subordinação, de maneira convencional na sintaxe da língua portuguesa que o próprio poeta ajudou a configurar, numa disposição de ideias que se consolidou na poesia portuguesa como o modelo do “soneto camoniano”. O soneto de Vasconcelos traz as características anáforas que constituem as agudezas várias da argumentação paratática, formada em diagrama de quiasmos, até desembocar na célebre enumeração do verso final, imitada de Luís de Gôngora:

No mundo quis o Tempo que se achasse
 O bem que por acerto ou sorte vinha;
 E, por exprimentar que dita tinha,
 Quis que a Fortuna em mim se exprimentasse.
 Mas por que meu destino me mostrasse
 Que nem ter esperanças me convinha,
 Nunca nesta tão longa vida minha
 Cousa me deixou ver que desejasse.
 Mudando andei costume, terra e estado,
 Por ver se se mudava a sorte dura;
 A vida pus nas mãos de um leve lenho.
 Mas, segundo o que o Céu me tem mostrado,
 Já sei que deste meu buscar ventura
 Achado tenho já que não a tenho

À morte de F.

Esse jasmim, que arminhos desacata,
 Essa aurora, que nácares aviva,
 Essa fonte, que aljôfares deriva,
 Essa rosa, que púrpuras desata;
 Troca em cinza voraz lustrosa prata,
 Brota em pranto cruel púrpura viva,
 Profana em turvo pez prata nativa,
 Muda em luto infeliz tersa escarlata.
 Jasmim na alvura foi, na luz Aurora,
 Fonte na graça, rosa no atributo,
 Essa heroica deidade que em luz repousa.
 Porém fora melhor que assim não fora,
 Pois a ser cinza, pranto, barro e luto,
 Nasceu jasmim, aurora, fonte, rosa.

Argumentação poética como essa construída por Francisco de Vasconcelos é perfeitamente verossímil pelo misto constituído no soneto do Seiscentos, quando presenciamos a proliferação de toda diversidade compositiva da peça lírica consagrada pela autoridade de Petrarca. No século XVII, é possível imaginar, porque plausível, com nada impedindo, a leitura deleitosa de um soneto escrito em versos redondilhos, por exemplo, quando a convenção do verso endecassilabo heroico é justamente um dos fatores formais que tornam o soneto um gênero ou subgênero – no caso, muito elevado. As agudezas dos achados da composição poética chancelavam a mescla bem sucedida de versos, argumentos, matérias, lugares, ritmos, sonoridades e de todos os ornatos.

A apreciação crítica do conceito de gênero foi objeto de investigação na teoria e na história da literatura. No final da década de 1970, surge um texto do crítico Gérard Genette que põe na cena dos estudos de literatura uma avaliação relevante da história dos gêneros literários conforme apareceram e se transformaram. O crítico francês propôs o conceito de *arquitrato* para significar a presença de um sistema de gêneros que relacionaria todo texto literário às suas formas ascendentes, às suas origens. Menos importante que o conceito de Genette, o que mais me chamou a atenção foi o levantamento da problemática genérica nos estudos literários precisamente porque o crítico criou um diagrama abrangente das variáveis principais que constam nessa problemática: “Les deux catégories d’objets recoupées par les deux catégories de mode vont donc déterminer une grille de quatre classes d’imitation, à quoi correspondent proprement ce que la tradition classique appellera des genres” (GENETTE, 1986, p. 99).

De modo geral, podemos dizer que Genette fez um cruzamento das variáveis dos modos de enunciação com que os temas determinam e incluem os gêneros a partir de Platão e Aristóteles, chegando à conclusão de que o conceito de gênero é formado por certo número de determinações temáticas, modais e formais relativamente constantes e transistóricas, e que não é possível cingi-lo a partir apenas de um ou outro fator que o defina (GENETTE, 1986, p. 154). O modo de enunciação, apesar de ser a baliza genérica no pensamento helênico, o ponto de partida de toda a teorização posterior, que seria afirmado ou negado, acabou por não definir os gêneros. Diversamente, de compleição heterogênea e complexa, os gêneros se definiram por suas séries de especificidades, tornadas visíveis pelos poemas e ensinados

pelas preceptivas várias que receberam no decorrer dos tempos. Genette conclui que, no pensamento aristotélico, os objetos imitados e não os modos de enunciação trazidos do ensino de Platão é que definiram as quatro classes de imitação que a tradição relacionaria aos gêneros: trágico, épico, cômico e, depois, lírico. Com efeito, veja-se o que diz a *Poética* de Aristóteles no seu capítulo II, quanto aos objetos de imitação poética:

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens, superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. (...) Homero imitou homens superiores; Cleofonte, semelhantes; Hegémon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*, imitaram homens inferiores. E a *mesma diversidade* se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar]gas, Timóteo e Filóxeno, nos *Cíclopes*. Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são (ARISTÓTELES, 1998, 1448a1).

Por esta tipologia de Aristóteles, homens não superiores nem inferiores devem ser representados em lugares que não os da tragédia e comédia. Pontualmente são citados ditirambos e nomos.

O levantamento feito por Genette apontou as razões do que ele chamou de “caleidoscópico taxionômico”, a imprecisão terminológica e classificatória que envolve a compreensão do conceito de gênero desde que as “situações de enunciação” ou o “modo misto” referidos por Platão foram assimilados à poética aristotélica, desembocando todos os elementos num sistema cruzado de gêneros que definia para a enunciação poética dois usos – de mimético puro e de narrativo puro. Ora, as decorrências dessas atribuições foram colossais e são a origem da exclusão do modo narrativo como poesia mimética e, corolário, de todas as incertezas em torno do lugar do lírico nas convenções de poesia uma vez que, sabe-se, a mímese não diria respeito a representações em que a voz do poeta falasse sempre por si (MUHANA, 1997). Sobre essa pendência, afirma Genette (1986, p. 107):

“Le narratif pur (...) est un pur possible. (...) Si le dithyrambe est un genre fantôme, le narratif pur est un mode fictif, ou du moins “théorique”, et son abandon est aussi chez Aristote une manifestation caractérisée d’empirisme.”

Essa discussão nos move diretamente, pois é a noção de pureza que vai consolidar as convenções dos gêneros heroicos e do cômico, sendo sua contrapartida os gêneros mistos. Veja-se. Segundo Genette, a pureza de gênero está relacionada, na *Poética*, ao modo de enunciação, e não à realização verbal do poema. Ou seja, considerando uma conceituação de gênero dada pelo crítico como aquele que conta em sua definição com a presença dos afetos previstos a sua finalidade, apresentar um modo de enunciação puro ou misto não é o que levará ao sucesso (ou ao fracasso) um poema. Noutras palavras, pureza (de modo) não é perfeição. Sobre este termo, convém fazer uma breve apreciação.

O caráter convencional dos gêneros poéticos pensados no mundo helênico e em várias vertentes retóricas e poéticas posteriores encontra seu correlato na noção de perfeição. E por que um poema só podia ser pensado a partir de sua perfeição? Porque era a única garantia retórica de que operaria com eficácia desde sua composição até a atuação dos efeitos junto ao leitor. Se pudessemos imaginar um conceito ideal de gênero “perfeito” seria aquele para o qual as normas são dirigidas em especificidade, e que, portanto, não se misturaria com outros. Um poema antigo que poderia ilustrar o significado da ação de um modelo pode ser dado pela écloga *Galo*, de Virgílio.

Concede-me, Aretusa, este trabalho
 Último: poucos versos ao meu Galo
 Se hão de dizer; porém que os leia a mesma
 Lícoris. Há quem negue a Galo versos?
 Assim Doris salgada não misture
 Contigo o seu licor, quando correres
 Por debaixo das ondas sicilianas:
 Começa tu, digamos os amores
 Solícitos de Galo, enquanto as cabras,
 Que tem rombos narizes, as vergontas
 Tenras pascem; não cantamos aos surdos;
 Os bosques todas as cousas respondem.
 Que florestas, ó Naiádes, que bosques
 Vos tiveram então, quando o meu Galo

Com amor tão indigno perecia?
 Porque nem as alturas do Parnaso,
 Nem as do Pindo, nem a fonte sacra
 Aganipe de Boécia vos tiveram.
 Os loureiros também, e as tamargueiras
 O choraram então, e o monte Menalo,
 Que tem muitos pinheiros; e o choraram
 Os penedos do monte Liceu frio,
 Jazendo só debaixo do rochedo.
 As ovelhas também estão à roda,
 Nem de nós se envergonham; nem tu divo
 Poeta te envergonhes do rebanho:
 Também junto dos rios o fermoso
 Adonis as ovelhas pastorou.
 Veio o pastor de ovelhas, e vieram
 Os tardios vaqueiros; também veio
 Menalcas todo lento da invernosa
 Boleta; todos te perguntam, donde
 Nasce este amor? A ti também Apolo
 Vem, dizendo, por que razão, ó Galo,
 Endoideces? Licoris teu cuidado,
 Outro já por exércitos medonhos
 Seguindo foi, e pelas neves frias.
 Veio também Silvano com agreste
 Ornato da cabeça, sacudindo
 As fêrulas floridas, e as cebolas
 Cecens grandes; e veio o Deus de Arcádia
 Pan, que nós os Pastores mesmos vimos
 Vermelho com o mínio, e com as bagas
 Do ébulo cor de sangue; e diz, que modo
 Haverá? Com tais cousas amor fero
 Não tem de ver; nem este amor iníquo
 Com lágrimas te farta; nem os campos
 Com águas, nem com citiso as abelhas,
 Nem com folhas as cabras; mas contudo
 Ele triste assim diz: vós, ó pastores
 Árcades, cantareis nos vossos montes
 Estas cousas; a vós Pastores digo
 Peritos no cantar: quão brandamente
 Repousarão meus olhos então, quando
 Em outro tempo vossa fruta diga
 Os meus amores! E oxalá que eu fora
 Um de vós, ou pastor do vosso gado,
 Ou das maduras uvas o vinheiro:

Por certo te tivera então a Filis,
Ou Amintas, ou qualquer outro amor,
(mas então para que, se é preto Amintas?
E negras também são as violetas)
Se deitara comigo entre os salgueiros
E debaixo da vide dobradiça,
E Filis as capelas me colhera,
E Amintas brandos versos me cantara.
Aqui, Lícoris, tens as fontes frias,
Aqui prados, aqui floresta, aqui
Contigo toda a idade consumira.
Agora, ó doido amor, nos instrumentos
De Marte, e bem no meio de suas armas,
E de meus adversários, me detém,
E tu longe da pátria (não me seja
Lícito crê-lo) vês, ah dura, as neves
Alpinas só sem mim, e os congelados
Frios do rio Reno. Ah! Não te ofendam
Os frios; ah Lícoris, não te corte
As delicadas plantas o regelo.
Irei; e os versos, que composto tenho
No calcídico verso, cantarei
Com'stilo do pastor Siciliano,
É certo que mais quero padecer
Nos bosques entre as covas, aposento
Das feras, e 'sculpir, os meus amores
Em as árvores tenras, e mimosas;
Crescerão elas, crescereis, amores,
Entretanto com as Ninfas misturadas
O monte Menalo andarei cercando,
Ou caçarei os bravos javalis.
Nenhuns frios cercar me tolherão
C'os cães os grandes bosques de Parteno.
Já me parece, vou pelos rochedos,
E também pelos bosques sonorosos;
Já me vem a vontade arremessar
Do Pártico arco as setas de Cidônia.
Com se do furor nosso a mezinha
Esta seja, ou se aquele deus aprenda
Com os males humanos abrandar-se.
Outra vez nem as ninfas das florestas,
Nem nossos mesmos versos nos agradam,
Obedecei florestas com as Ninfas,
Não o podem mudar nossos trabalhos;

Nem que bebamos água do Hebro rio
 Em o meio dos frios, nem que vamos
 Às trásias neves do chuvoso Inverno.
 Nem que debaixo da 'strela do Canero
 (Quando morrendo a casca no alto ulmeiro
 Se seca) apascentemos as ovelhas
 Dos ardentes, e negros Etíopes.
 Amor todas as cousas doma e vence,
 Nós também ao Amor obedeçamos.
 Ó Piéredes sacras, isto agora
 Bastará ter cantado o vosso Poeta.
 Enquanto está sentado, e vai tecendo
 A cestinha com fraco malvaisco,
 Estes versos fareis grandes a galo,
 A Galo, cujo amor tanto cad'hora
 Em mim crescendo vai, quanto ao novo
 Verão o álamo verde vai crescendo.
 Ergamo-nos; costuma a ser pesada
 Aos que cantam a sombra; é mui danosa
 Do zimbros a sombra, e fazem nojo as sombras
 Aos pães, que estão em erva. Ide cabrinhas
 A casa fartas, já se chega a tarde (VERGÍLIO, 1945, p. 50).

Por esse poema e as outras bucólicas deste livro de Virgílio, uma série excelsa de procedimentos técnicos, lugares-comuns, personagens, artifícios poéticos definiram-se na convenção pastoril ocidental, série que continuou a ser modelo na poesia das línguas nacionais do Seiscentos.

Na *Poética* de Aristóteles, de bem antes, objeto e modo de enunciação constituem dois parâmetros de definição que serão incorporados à conformidade dos gêneros praticados pelos poetas, inclusive à conformidade dos gêneros chamados posteriormente de “líricos”, os mais complicados em termos de classificação, porque inexistentes nas preceptivas antigas, como temos visto. Ora, os gêneros líricos foram os que mais se mesclaram.

Quanto ainda à pesquisa de Genette, além da exposição do panorama histórico-teórico da questão dos gêneros, o texto do crítico francês apontou algumas de suas peculiaridades, como a existência de perigos metodológicos como os de dedução, empirismo ou pragmatismo e transitoriedade que circundam o pesquisador da matéria, definiu dois critérios de permanência de um gênero: capaci-

dade de dispersão (dentro de culturas diversas) e de recorrência espontânea (sem a tradição), defendeu que, na esfera do funcionamento das normatizações poéticas e retóricas dos gêneros, a relação entre a espécie e o indivíduo é tão importante quanto a relação entre as instâncias de gênero e espécie, usando-se a terminologia da lógica aristotélica que embasa a *Poética* e, por fim, defendeu a hipótese de que os critérios de definição dos gêneros comportam sempre um elemento temático que escapa a uma descrição puramente formal ou linguística. Essas variáveis de sua teorização, especialmente a última, contribuíram para alargar a noção de gênero nos estudos literários. Falando de polêmicas, erros e acertos, a reflexão de Gérard Genette não está contudo isenta de inserir-se no mesmo caleidoscópio taxiológico que inventariou. Noções como a de transistoricidade foram incorporadas sem rigor ou pertinência por vária crítica anacrônica, por exemplo.

Outros críticos tiveram sua atenção voltada para o assunto dos gêneros, é o caso de Dominique Combe, que critica Gérard Genette em alguns aspectos relevantes aos estudos do gênero na literatura, mas o acompanha na crítica à terminologia genérica com base em categorias linguísticas, como são considerados os modos de enunciação. Combe assegura que a compreensão genérica derivada de Platão está para os modos assim como a de Aristóteles está para a temática do poema, mas que ambas incidem sobre a pureza dos modos e que, portanto, a famosa tríade dos gêneros tradicionais não dá conta da retórica do discurso literário e que a exclusão do gênero lírico na antiguidade é criticável porque, imposta pelos dois critérios – temático e o de modos de *diégêsis* pura, mista ou dramática – acabaram por criar aporias estéreis. Sobre discursos mistos, afirma Combe (1992, p. 45):

La rhétorique, dans son souci taxinomique, et par là distinctif, privilégie en effet les genres “purs” aux “mixtes”, “mélanges”, voire “hybrides”, révélant par là ses postulats platoniciens. Aristote lui-même se montre “platonicien” par le propos que est le sien la *Poétique* de définir la “finalité propre” de chaque genre (chapitre I) et, par la suite, de bien sérier les problèmes, séparant l’“essence” de la tragédie de celle des autres genres.

O estudo de Dominique Combe observa a relação entre o discurso de poesia e o da prosa, ou seja, entre poesia e narrativa, entre poética e retórica, a partir da gênese da questão: a exclusão do narra-

tivo da mimesis poética. Segundo afirma, a distinção dos gêneros é essencialmente retórica e foi o poder exercido pela retórica sobre a poética que assegurou a perpetuação da tríade épico, lírico e dramático, vigente, como se sabe, no universo da literatura, após a vigência do império retórico.

La raison principale à pareille assimilation de la rhétorique aux genres, c'est l'idée de *règle*. Les genres (...) se définissent par des règles – contraintes thématiques et formelles qui les codifient. Le genre représente donc le corps de doctrine des règles em acte, em résultat (COMBE, 1992, p. 46).

Retomando a linha do tempo histórico, temos, portanto, que a categoria genérica do lírico define-se no universo da poesia em língua latina, sob a égide do pensamento de Horácio, num universo letrado altamente voltado à escrita e menos à poesia oral ou musical. A respeito da terminologia, Guerrero (2000, p. 55) nos informa que o termo *lyricus* generaliza-se, desde então, no léxico crítico latino (GUERRERO, 2000, p. 58). Isso significa que a música não constitui mais um elemento inerente à poesia lírica, constituída como discurso essencialmente da palavra para ser escrita e lida ou ouvida, e menos tocada ou cantada. De tal maneira que, à época de Quintiliano, no século I, sua obra magistral de retórica *Institutio Oratoria* lida com desenvoltura com os termos lírico, poetas líricos, poesia lírica.

Desde então, sabe-se, ocorrem, no âmbito das artes da linguagem, dois fenômenos que definirão a descendência do discurso imitativo: as chamadas “retorização da poética” e “poetização da retórica”. Isto significou o estreitamento das relações entre os dois tipos de discursos, o de poesia e o da prosa ornada, como também a simbiose mais intensa entre as artes figurativas da palavra: a poética e a retórica. Paulatinamente o ornato, a imagem, a figura toma um lugar cada vez mais central na prosa de ficção.

Dans ce processus, le rôle du genre lyrique allait être décisif, étant donné que les espèces les plus importantes de l'épidictique ne se trouvaient pas seulement en germe dans le lyrique archaïque mais résultaient souvent d'une transposition directe des modèles poétiques au discours rhétorique (GUERRERO, 2000, p. 58).

Após a Roma imperial e a Segunda Sofística, houve um refluxo da produção poética e o longo período formado por vários séculos de cultura cristianizada, no domínio das línguas latina e neolatinas,

será pobre na expressão dos termos técnicos da arte poética em geral, e mais no que tange ao gênero lírico. Este quadro só será revisto por ocasião da intensa dedicação, por parte de pensadores, poetas, filósofos, oradores, licenciados, humanistas a toda a riqueza dos saberes e técnicas de linguagem dos antigos, num processo secular que a história chamou de Renascimento. A centralidade da leitura da *Poética* de Aristóteles é irrefutável, como também, e com esse tratado, o destaque dado aos gêneros do discurso em poesia e em prosa. Desde o século XVI, com a leitura, comentário, tradução e interpretação intensa dos tratados e sistemas filosóficos antigos constitutivos da modernidade nas culturas neolatinas, as lacunas deixadas pelo pensamento helênico quanto ao lugar do lírico na produção de poesia são compensadas relativamente pela interpretação determinante do pensamento de Horácio², que centralizara, como vimos, a concepção mais sistemática de gênero lírico.

A noção de gênero é largamente aproveitada no universo da imitação das línguas neolatinas porque tem um aproveitamento interno, no poema, e outro externo, na recepção, dado que os gêneros são diretamente ligados à prática da leitura, da interpretação ou da audição e espetáculo. Para além de ser um conceito que diz o que uma coisa é ao reportar as relações adequadas das partes do poema com seu todo, gênero tem outra razão muito concreta: dizer as razões pelas quais uma obra foi feita, ou seja, definir de antemão as finalidades do poema em particular ao conferir-lhe um gênero universal.

Num livro, mesmo os discursos preambulares fazem uso do termo que define os gêneros do interior. Como exemplo, vemos que é prática comum nos livros publicados no século XVII, mesmo em livros manuscritos, que o editor ou o autor escrevam o nome do gênero do poema na sequência da didascália ou do título do texto, ainda que a forma verbal, as linhas dos versos, o tamanho das estrofes ou a mancha gráfica fossem já suficientes para expressar o gênero: soneto, redondilha, vilancete, décima, idílio, endecha, romance, romance satírico, canção etc. Isso significa que a noção de gênero atende a uma pragmática notável na esfera letrada do Seiscentos, estando longe de essencialismo meramente abstrato.

Tendo chegado à poesia do século XVII, período sobre o qual incide este estudo, é necessário agora buscar um conceito mais abrangente do caráter misto de seus gêneros. Há uma compreensão

assente em nossa crítica literária de que, embora os conceitos fundamentais da poética vigentes no Seiscentos sejam cunhados e operacionalizados desde meados do século XVI, sob o influxo da revisão do cabedal aristotélico, principalmente, e sob o impacto da síntese efetuada pelo conjunto da obra poética de Luís de Camões, no caso da língua portuguesa, nas primeiras décadas do século XVII processaram-se alterações consideráveis no estatuto desses conceitos e na constituição de paradigmas mais alargados de verossimilhança, decoro e agudeza,³ precisamente com a priorização do ornato deleitoso e a obscuridade metafórica como fontes da maravilha da agudeza.

Trago depoimentos de estudiosos de nosso tempo para respaldar um pressuposto deste estudo: o de que o fator de mescla dos gêneros foi historicamente a condição necessária encontrada para operar, no plano da poética, a construção lógica rumo a uma síntese harmoniosa entre o pensamento helênico – que excluía a lírica e mesmo a narrativa imitativa, como todos avisam – e a ascensão dos numerosos subgêneros líricos. Gustavo Guerrero sintetiza assim essa acomodação histórica:

Imitatio traduit évidemment *mimésis* dans cette définition prescriptive de nette souche aristotélicienne, qui confère à la poésie mélique un objet mimétique semblable à celui des autres classes, mais qui, en même temps, détourne complètement la pensée du Stagirite (GUERRERO, 2000, p. 90).

Luís Rebelo reafirma, no âmbito da língua portuguesa, a ascensão das peças poéticas menores face aos modelos antigos:

Os primeiros gêneros cultivados são aqueles que trazem a chance-la e a autoridade dos mestres antigos e tenta-se assim a écloga de sabor virgiliano, o idílio de Teócrito, Bión e Mosco, a ode pindárica e horaciana, a elegia ao modo de Propércio e Tibulo, a epopeia em hexâmetro dactílico, o poema dramático em senários iâmbicos, segundo o exemplo de Sêneca e a sátira ao jeito de Horácio e Juvenal. Ao mesmo tempo prolifera uma multidão de peças poéticas menores, como o panegírico, a epístola, o epitalâmio, a nênia (canção fúnebre), o epicédio, o epinício (canção que celebra uma vitória), a palinódia (poema em que o autor se retracta), as silvas e os epigramas (REBELO, 1982, p. 116).

Aníbal Pinto de Castro incide sobre as mudanças deflagradas, no início dos Seiscentos, no âmbito da poética e da retórica para acomodar os gêneros mistos dentre os melhores imitadores dos gêne-

ros heroicos dos antigos: “Por outro lado, o poder vinculativo atribuído às regras do código enfraquecia cada vez mais, tanto nos aspectos que acabamos de examinar como, sobretudo, na degenerescência da disciplina dos gêneros” (CASTRO, 1984, p. 30). A utilização de um termo que por convenção expressa certa carga semântica negativa, ‘degenerescência’, remeteria a uma desclassificação de cunho historiográfico da qualidade dessa produção poética, mas esse assunto não faz parte deste presente estudo. Na citação importa destacar o relato de certa relativização da ‘disciplina dos gêneros’, ou seja, de certa relativização na concepção e aplicação de regras definidoras das marcas de gênero. Essa realidade poético-retórica é notória no alargamento das noções de verossimilhança, adequação e virtude retóricas e decoro, e constitui toda a especificidade do fazer poético do Seiscentos, que preceptistas do porte de Baltasar Gracián e Emanuele Tesauro denominaram de agudeza. Ora, precisamente essa nova face da poesia ibérica – a agudeza – foi plasmada no domínio dos gêneros mistos.

Alcir Pécora incide diretamente sobre a questão do misto defendendo a historicidade do conceito, que nada tem de transhistórico na medida precisa que é condicionado pelo conjunto de concepções retóricas, poéticas e filosóficas que somente se realizam como tais numa precisa situação de tempo e lugar:

(...) o gênero não tem de ser puro ou inalterável em suas disposições... Ao contrário, a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver formas “mistas”, com dinamicidade relativa nos distintos períodos.

Compreender adequadamente os efeitos propiciados por determinado gênero letrado significa determinar as marcas temporais desses efeitos, pois estes não são *permanentes*, no sentido de funcionar em qualquer período histórico, nem demonstram a mesma *qualidade*, do ponto de vista da variedade de recursos utilizados, da intensidade do impacto afetivo produzido ou da posição relativa no conjunto dos empregos de mesmo gênero (PÉCORA, 2001, p. 12).

A historicidade do termo misto é complexa porque, apesar de as normatizações poéticas e retóricas desses princípios deixarem assente que os gêneros tinham suas especificidades cuja observância era a condição de um discurso atingir suas finalidades ou efeitos

previstos, tem-se a impressão que desde sempre eles se misturavam. E não se trata de mera impressão. Veja-se que na obra cômica de Plauto, dramaturgo do século III a.C., aparece, quicá pela primeira vez, uma comédia mista denominada justamente pelo autor de ‘tragicomédia’. No Prólogo da comédia *Anfitrião*, entre os versos 59 e 63, esclarece Plauto sua agudeza: “*Faciam ut commixta sit tragico comoedia*”. Em tradução, é possível ver com toda clareza o uso consciente e efetivo do conceito do misto:

Farei com que seja mista: uma tragicomédia 156. Pois não julgo correto eu fazer com que ela seja do início ao fim 157 uma comédia, <60> uma vez que vêm aqui reis e deuses. E então? Visto que aqui escravo também tem seus papéis 158, farei com que seja, por essa razão que eu disse, uma tragicomédia.

Plauto acusa uma reversão das normas do gênero cômico posto que não convém no tablado cômico a presença eminente de homens superiores como os reis, nem de deuses, os mais sublimes de todos. A presença de seres elevados é condição genérica da tragédia e da epopeia, por isso mesmo chamadas de gêneros heroicos. Ao cômico reserva-se o baixo que, por definição, é da pertença dos homens vis, dos piores dentre todos. No enredo, contudo, reis e deuses comentem ações viciosas. Desse revés de normas procede o misto. Veja-se a respeito:

De qualquer forma, haveria aqui mais uma interessante assimilação plautina de elementos que, a princípio, não fariam necessariamente parte de uma comédia. Uma mistura tal de comédia, tragédia e épica (ainda que via tragédia) como a que observamos em *Anfitrião* resulta de uma elasticidade genérica bastante coerente não apenas com o gênero cômico, mas também com o momento de produção poética vivido em Roma: por exemplo, a apropriação – e o domínio – das formas poéticas helênicas que levará ao surgimento de um novo gênero com as *Saturae* de Ênio (cf. Oniga, 1985, p. 207) e à subdivisão, a partir de Névio, da tragédia (em *cothurnata* e *praetexta*) e da comédia (em *togata* e *palliata*) (COSTA, 2010, p. 39).⁴

Nesta citação, Lilian Nunes da Costa pretende explicar a ocorrência do misto no cerne da historicidade das letras latinas, num tempo helenístico de assimilação das estruturas gregas para o interior do discurso poético em língua latina e aposta que, pelo misto, – ou, pelo menos, a contar com sua contribuição – surgiram a sátira e as derivações genéricas da tragédia e da comédia latinas.

No entanto, resta-nos compreender dois aspectos da questão no Seiscentos: mediante a centralidade do conceito de gênero após a revisão profunda do cabedal antigo que teve parte na Europa moderna, como se processou o distanciamento da noção de perfeição genérica rumo à ascensão dos gêneros mistos? Por outro, se, observando o caso de Plauto, já no mundo do teatro helenístico foi possível mesclar gêneros tão consolidados como a tragédia com a comédia, qual a diferença em relação às agudezas do Seiscentos?

Os gêneros ou espécies heroicas e a espécie cômica sobreviveram no tempo, bem como outras não citadas na *Poética*. As convenções genéricas das espécies que subsistiram acomodaram-se a variações ao longo do tempo as quais ou consolidaram suas estruturas definidoras, como a tragédia nova em relação à tragédia antiga, por exemplo, ajudando a consagrar a espécie; ou receberam variações que acabaram por derivar outras espécies, novas espécies de poesia, cujo exemplo mais eminente talvez se encontre no soneto, imitador da concisão do epigrama antigo, a ponto de ser chamado por Baltasar Gracián de ‘epigramático’. Essas novas espécies trataram de suas especificidades por meio de preceptivas e criaram suas convenções retórico-poéticas, sedimentadas sempre à luz dos modelos genéricos que imitaram. Ao mesmo tempo, todavia, essas convenções aceitavam reformas, amplificações e conciliações de naturezas muito diversas, ajuntando preceitos de diversa origem e fundindo seus gêneros entre si. Estamos na dimensão dos gêneros mistos.

Neste momento do estudo, encontramos-nos face à problemática da indefinição genérica da lírica, pois esta é a principal causa do misto permanecer ensombrado na preceptiva, pois as normas diziam respeito via de regra aos gêneros definidos entre os antigos, nomeadamente os tratados por Aristóteles. À medida, porém, que os gêneros assimilavam traços e regras entre si, como se deu de maneira mais notável na primeira metade do século XVII em língua portuguesa, e daí por diante, que o ornato ascendia como núcleo da poética de agudeza, o conjunto dos poemas líricos encorpava-se como nova realização da perfeição genérica e a lírica, paulatinamente, assumia o lugar de proeminência entre os gêneros elevados, até atingir a condição de única realização plausível para o fazer poético, já no universo da modernidade da literatura.

Verossimilhança e conveniência, ambas pressupostos de poéticas antigas, imbricam-se na noção de decoro no Seiscentos, com o

que chegamos muito de perto ao que sustenta as noções de perfeição (ou ‘pureza’) de gêneros e, por extensão, de que é permissível aos mistos. Para a instrução retórica dos gêneros cristãos mais eminentes no Seiscentos – soneto, canção, romance, madrigal, e os derivados da forma do verso ou estrofe: décimas, tercetos, oitavas – a preceptiva baseou-se predominantemente nos poemas imitados, como nos modelos de Petrarca, e bem menos que em explícita norma de alguma técnica. Permanece ativa a noção de perfeição genérica, posto que ela é retórica, pois diz respeito à finalidade discursiva de cada poema.

No âmbito da historiografia da literatura, contudo, a ascensão dos gêneros mistos foi interpretada não raro como um valor negativo. Poemas que mesclam procedimentos, efeitos, ornatos ou argumentos de mais de um gênero são tomados, por vezes, como resultante da falta de destreza técnica do autor, ou da má observação da norma, ou, mais comum, como um desvio da finalidade retórica do discurso. Seria o caso fictício de um soneto que não tivesse por fim comover ou deleitar, mas ferir a honra de determinada *persona* pública, por exemplo; ou seja, um suposto poema como tal soneto teria sua finalidade eminente desviada pelo uso de elementos externos ao gênero: no caso, substituição de matéria grave e finalidade ridícula.

A prática da mescla de gêneros, no entanto, expande-se no curso do século XVII, por todos os tipos de discurso, em prosa e em verso. Um exemplo radical da proliferação desse procedimento pode ser dado pelo *Malaca conquistada pelo grande Affonso de Albuquerque, poema heroico de Francisco de Sá de Menezes, com os argumentos de D. Bernarda Ferreira*. Neste livro, escrito por Sá de Menezes, na entrada de cada parte aparece um argumento poético em forma de oitava escrito por outro poeta, Bernarda Ferreira Lacerda. Tal é a compreensão do misto: virtuoso, ornato, agudeza.

ABSTRACT

The article presents some preliminary thoughts on the presence and continuous ascent of mixed genres of poems written in the 17th century in Portuguese. Even conventional poetic genres – an imitation of ancient model authors, like Virgilio – were borrowed and interwoven in a blend of

textual components of other genres; and thus retained their places in the convention of poetry as prescribed by ancient and modern rhetoric. The article features a brief view of the concepts of genre, mixed genre, and relations between poetics and rhetoric.

KEYWORDS: Baroque - 17th century - rhetoric - poetics - imitation.

REFERÊNCIAS

1. Fontes poéticas

A Fenis Renascida ou obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes: dedicadas ao Excelentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, etc. / publica-o Mathias Pereyra da Sylva.- Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galrão, 1716-1728, 5 Tomos.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. (Biblioteca Luso-Brasileira, Série Portuguesa).

CÊU, Violante do. *Rimas Várias*. Int., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Presença, 1993.

LOBO, Francisco Rodrigues. *Poesia de Rodrigues Lobo*. (Apres. Crítica: Luís Miguel Nava). Lisboa: Ed. Comunicação, 1985. (Textos Literários; 45).

Novas Poesias Inéditas de D. Tomás de Noronha. Apres. crítica, selecção, fixação do texto, notas e glossário de Teresa Paula L. Alves. Braga: edições APPACDM Distrital de Braga, 1997.

Poetas do Período Barroco. (Apres. crítica, seleção, notas e sugest. análise liter. de Maria Lucília G. Pires). Lisboa: Ed. Comunicação, 1985. (Textos Literários; 41).

Poesia Seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apolo. Org. Alcir Pécora; Intr. João Adolfo Hansen, 1a. ed.. São Paulo: Hedra, 2002.

VERGÍLIO. *Obras completas*. 2a. ed. Org. José Pérez. São Paulo: Edições Cultura, 1945. (26), p.50-53.

2. Fontes preceptivas e outras

ALMEIDA, Manuel Pires de./ MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2002.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Int., trad. y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999. (Biblioteca Clásica Gredos, 142).

_____. *Retórica*. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia).

_____. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe por Valentín Garcia Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974. (Biblioteca Románica Hispánica).

_____. *Poética*. Trad., pref., int. coment. de Eudoro de Souza. 5a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia).

BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da Poesia* descubertas no Oriente de Apollo nos influxos das muzas, divididas em tres Luzes essenciaes [...]. Lisboa: na Officina de Felipe de Sousa Villela, anno de 1724.

CASCALES, Francisco. *Tablas Poeticas*. En Murcia, por Luis Beros, 1617. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. (Clásicos Castellanos).

DIONÍSIO de Halicarnasso. *Tratado da Imitação*. Ed. por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Lisboa: INIC/Centro Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986, (Biblioteca Euphrosyne-1).

GRACIÁN, Baltasar. *Obras Completas*. Intr. Aurora Egido, ed. de Luis Sánchez Lailla. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

HORÁCIO. *Arte Poética*. In: “*A poética clássica*” / Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1981.

LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. 3ª. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1972. (Coleção Clássicos).

MELO, D. Francisco Manuel de. *Hospital das Letras* (1650). Rio de Janeiro: Bruguera, s/d.

NUNES, Philippe. *Arte Poetica, e da Pintura, y Simmetrya, com principios da perspectiva*. Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615.

PINCIANO, López. *Philosophia Antigua Poetica* (1596). Ed. A.C. Picazo. 3v. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1953.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. 1ª. ed.:1921. Harvard, Loeb classical library, 1996, (126). 4t.

Retórica a Herênio. (Trad. e intr.: Ana Paula C. Faria e Adriana Seabra). São Paulo: Hedra, 2005.

TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e Del poema heroico* (1587). In: *Prose*. A cura de Ettore Mazzali. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959.

TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L'Artistica, 2000. [Fac-símile da edição de 1670, por Zavatta, Torino.]

VIRGÍLIO. *As eclogas, e georgicas de Vergílio, primeira parte das suas obras, traduzidas de latim, em verso solto portuguez. Com a explicação de todos os lugares escuros, historias, fabulas que o poeta tocou; & outras curiosidades muito dignas de se saberem.* Tradutor: Leonel da Costa Lusitano. Lisboa: impresso por Geraldo da Vinha, 1624.

3. Estudos

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-comum.* São Paulo: EDUSP, 1994.

CASTRO, Anibal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo.* Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.

_____. *Os Códigos Poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco.* Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1984.

COMBE, Dominique. *Les genres litteraires.* Paris: Hachette, 1992.

COSTA, Lilian Nunes da. *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto.* Dissertação de mestrado da Unicamp, 2010. Disponível na rede, última consulta em 9/6/2013: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769785>

GENETTE, Gérard. Introduction à l’architexte. In: GENETTE, G. et al. *Théorie des genres.* Paris: Éditions du Seuil, 1986.

GUERRERO, Gustavo. *Poétique et poésie lyrique: essai sur la formation d’un genre.* Trad. Anne-Joëlle Stéphan et l’auteur. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.* São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria de Estado de Cultura, 1989.

_____. “Retórica da Agudeza”. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n.4, p.317-342, 2000.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria.* (Fundamentos de una Ciencia de la literatura). Versión J.P.Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1975, 3vols.

MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros.* São Paulo: EDUSP, 2001.

REBELO, Luís de S. *A tradição clássica na literatura portuguesa.* Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989.

NOTAS

¹ Cf. Schaeffer, 1989, p. 45: “(...) la forme typiquement moderne de la poésie dramatique est le drame: mélange ou synthèse du tragique et du comique (actions sérieuse et comique mélangées, ou action sérieuse aboutissant à une issue heureuse). Il exist déjà dans l’antiquité (drame satyrique, tragi-comédie), mais il s’épanouit essentiellement à l’époque moderne (avec comme paradigme *Iphigénie* de Goethe).”

² Cf. Adma Muhana. Capítulo Imitação, op. cit., *passim*.

³ Cf., por exemplo, João Adolfo Hansen (1989, p. 234 ss.). Cf. também Aníbal Pinto de Castro (1984, p. 531).

⁴ A tradução do excerto plautino referido encontra-se na dissertação de mestrado de Lilian Nunes da Costa, obra citada (2010, p. 39).

Recebido em: 31/05/2013.

Aceito em: 31/07/2013.