UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

LUCAS BENTO PUGLIESI

O PAPEL DA ASCESE: A ética de *El Criticón* entre os discursos da poesia e da política no século XVII espanhol

RIO DE JANEIRO

2023

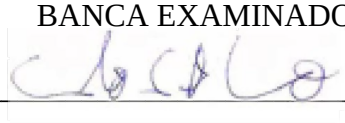
O PAPEL DA ASCESE – A ética de *El Criticón* entre os discursos da poesia e da política no século XVII espanhol

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor.

Orientador: Eduardo Guerreiro B. Losso

Aprovado em 27 de fevereiro de 2023

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eduardo Guerreiro B. Losso

Prof. Dr. João Camillo Penna

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza

Prof.ª Dr. ª Adma Fadul Muhana

Prof. Dr. Marcus Reis Pinheiro

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Pugliesi, Lucas Bento
978p O Papel da Ascese / Lucas Bento Pugliesi. -- Rio de Janeiro, 2023.
255 f.

Orientador: Eduardo Guerreiro B. Losso.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2023.

1. Literatura barroca --História e crítica. 2. Literatura espanhola -- Séc. XVII -- História e crítica. 3. Literatura e ética. I. Losso, Eduardo Guerreiro B. , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

AGRADECIMENTOS

À Letícia por trilhar comigo o caminho dos romances gregos, mas sem o destino certo.

Ao Maurício, pelo aluguel dos ouvidos, pelos debates acerca da glória de qualquer coisa.

Ao Bruno, pela interlocução, suspensão da sobriedade e leveza.

Ao *Petit Comitê,* Edgard, Bruno, Caio, Vitor, Laércio e Thulio, que há mais de uma década partilha diferenças.

Ao Pacelli, e à Chayenne, pela amizade, leitura e sugestões oportunas.

À Iara pela revisão, disponibilidade e paciência.

Ao Joaci, pelas sugestões cirúrgicas de leitura.

À minha família por me oferecer as possibilidades não tidas.

À banca de defesa, Adma Muhana, João Camillo, Marcus Reis Pinheiro, Roberto Acízelo pelas arguições detidas que iluminaram pontos que não seriam visíveis de outra forma.

Ao Eduardo por me ajudar a me perder com algum método.

Ao CNPq e à FAPERJ, pela oportunidade de me dedicar à pesquisa.

RESUMO

Pugliesi, Lucas Bento. **O papel da ascese:** a ética de *El Criticón* entre os discursos da poesia e da política no século XVII espanhol. Rio de Janeiro, 2023. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) -Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Resumo: Este trabalho consiste na análise do discurso ético de uma obra, *El Criticón*, publicada entre 1651 e 1657 na Espanha por Baltasar Gracián. Intentou-se analisar a maneira pela qual esta epopeia em prosa, ou "romance grego", reabilitou as antigas práticas dos cuidados-de-si, conforme estudadas por Michel Foucault em sua obra derradeira, em um momento no qual a ética, em um âmbito secular, parecia refém do logro individual, ou político. De tal feita que o retorno aos ensinamentos gregos estoicos, cínicos, epicuristas ou platônicos passa também, no inventário de técnicas mobilizadas pela obra, na forma de um desfile eruditos de discursos, por uma reativação da ideia da filosofia enquanto *ascese*, isto é, como um exercício vital que deve ser transposto ao real do corpo. Nosso objetivo foi o de comparar o discurso ético que atravessa o texto em sua tessitura poética ao discurso da política, conforme presente nas formas concretas da chamada razão de Estado, isto é, o modo de compreender a ciência política em seu momento inaugural no século XVII.

Palavras-chave: Século de Ouro Espanhol; Literatura e ética; Século XVII; Literatura Espanhola.

Resumen: Este trabajo consiste en una análises del discurso ético de una obra, *El Criticón*, publicada entre 1651 y 1657 en España por Baltasar Gracián. Se intentó analizar la forma en que esta epopeya en prosa, o "novela bizantina", rehabilitó las antiguas prácticas de cuidado de sí, tal como las estudió Michel Foucault en su última obra, en un momento en que la ética, en un ámbito secular, parecía rehén de los logros cívicos o políticos individuales. De tal manera que el retorno a las enseñanzas griegas estoicas, cínicas, epicúreas o platónicas pasa también, en el inventario de técnicas movilizado por la obra, como un erudito desfile de discursos, por una reactivación de la idea de la filosofía como ascetismo, es decir, como ejercicio vital que hay que trasladar a la realidad del cuerpo. Nuestro objetivo fue comparar el discurso ético que atraviesa el texto en su textura poética con el discurso de la política, presente en las formas concretas de la sociedad en acordo a llamada razón de Estado, es decir, la forma de entender la ciencia política en su momento inaugural en el siglo XVII.

Palabras-clave: Literatura barroca; literatura y ética; Siglo XVII; Literatura Español

SUMÁRIO

Introdução 6

O período 9

Autor e obra 10

El Criticón 11

Questão 15

Organização 17

Capítulo I: *Críticon* e Crise 21

1.1 – Um *theatro mundi* em ruínas 28

1.2 – O conceito de "proporção" e as artes retóricas 33

1.3 – *Ingenio* e *concepto* 41

1.4 – *Engaño* e *desengaño* como problemas epistêmicos 51

Capítulo II: Desenganar-se 61

2.1 – A *filosofia cortesã* de Gracián e os *cuidados de si* de Foucault 72

2.2 – Felicidade perdida 85

2.3 – Se não feliz, ao menos livre 100

2.4 – Letra e vida 115

Capítulo III: Das artes de governar-se às artes de governar 123

3.1 – Razão de Estado... 127

3.2 – ... de ti mesmo 137

3.3 – Tácito e o gênero dos aforismas políticos 151

3.4 – A pintura dos vícios 161

Capítulo IV: A poética do *Criticón* entre a virtude e o nada 169

4.1 – A palavra do encanto ao desencanto 174

4.2 – Sonho de mentes enfermas, loucura do romance 190

4.3 – Fábulas, alegorias e emblemas 223

4.4 – La Cova de la Nada 234

REFERÊNCIAS 246

Introdução

Esta tese tem por objeto o tema da ascese filosófica em uma de suas conformações modernas: a epopeia em prosa *El Criticón*, publicada na Espanha do Seiscentos. Para cercar a questão apresentaremos primeiro o que se tem em mente ao falar em "ascese" e, em seguida, contextualizaremos a obra, o autor, e o período.

A *askésis*, entre os gregos, diz respeito a um conjunto de práticas, mentais e corporais, levado a cabo na forma de um exercício, cujo fim é preparar o praticante para *alguma coisa*. A *askésis* pode aparecer no contexto da iniciação aos mistérios religiosos, mas também em situações mundanas. São os ecos desta segunda tradição que investigaremos aqui. Como defende o helenista francês Pierre Hadot, a prática filosófica na Antiguidade está profundamente associada a esse horizonte ascético. Entre os gregos, a filosofia não é apenas um *discurso* (*logos*) sistemático que anuncia um saber, mas, antes de tudo, um *exercício*, um modo de se estabelecer uma relação consigo mesmo que implica, necessariamente, uma transformação subjetiva (HADOT, 2014, p. 19-21). Se há um discurso, associado às escolas, este coliga-se a uma prática vital, a um modo de ser individual que conduz o praticante a uma condição diferente. Dessa forma, a esfera da filosofia antiga, em seu teor de ascese, não está ligada apenas ao debate objetivo e organizado de ideias, mas em especial, a formas de vida conflitantes.

Podemos flagrar a questão a partir de dois exemplos, um ficcional e outro filosófico. O primeiro diz respeito a um diálogo de Luciano de Samósata (125 – circa 180) que figura uma feira a céu aberto, na qual não se vendem frutas, mas estilos de vida, conforme a lógica apregoada pelas diferentes escolas antigas (estoica, cínica, epicurista, platônica ou peripatética). A sátira de Luciano, no século II, dá a ver essa pluralidade de formas de ser que não incidem em um mero saber tido como verdadeiro, mas sobretudo sobre uma ética, sobre uma forma de viver verdadeira (LUCIAN, 1961a, p. 265-267). O segundo exemplo podemos tirar da *Geografia* do platônico Estrabão (64 a.C – 24). Essa nos interessa mais de perto, pois não é a representação poética da ascese filosófica, mas uma teorização filosófica sobre a ascese em seus vínculos com a poesia. Ao comentar a excelência de Homero, questiona-se o filósofo "Como um homem pode imitar uma vida se não tiver nenhuma experiência em viver e for um parvo? [...] a excelência do poeta é inseparável da excelência do homem em si mesmo" (STRABO, 1917, p. 63, I,2,5). Assim, para Estrabão, o poeta que imita a vida humana, só pode fazê-lo conhecendo-a, mas mais do que isso, ao transformar-se por esse conhecimento, praticando, em

primeiro lugar, a excelência em sua própria vida. Em outras palavras, o bom poeta é, antes de tudo, um asceta.

Pois bem, a ascese flagra a dimensão *vital* de um discurso filosófico que é transposto como um exercício de vida. A *askésis* é o lado prático e real do *logos*. Este é o ponto central da investigação de Pierre Hadot, e é sobre ele que calcamos nossas investigações sobre um momento muito apartado da Antiguidade, quando a *askésis* era tão comum, a ponto de Luciano satirizá-la como um produto que se vende de baciada. Apesar do florescimento das escolas em suas propostas de formas-de-vida ter ocorrido entre os séculos II a.C. e II d.C., a ascese continuou indissociável da filosofia, ao menos, até o século XII, quando os currículos universitários ofereceram uma visada mais especulativa do fazer filosófico (HADOT, 2014, p. 65).

De todo modo, no fim da Idade Média, esses textos antigos foram reeditados, traduzidos e comentados em línguas vernaculares, evidenciando-se um enorme influxo helenístico, e interesse renovado pela filosofia antiga. Nesse momento de renascimento de saberes, talvez seja lícito falar também em um renovado recrudescimento da ascese filosófica. Podemos ler seus ecos em escritos de autores laicos como Justo Lípsio (1547-1606), Erasmo (1466-1536), mas também clérigos como Luís de Granada (1504-1588). Não se trata apenas de uma reciclagem dos argumentos filosóficos de autores cínicos, estoicos ou epicuristas, mas também de uma renovada tentativa de reforma ética, ao incitar práticas de vida. Este aspecto é patente no escrito doutrinal de Erasmo, o *Encheirídion do Cavaleiro Cristão* (1503), uma longa epístola direcionada ao aperfeiçoamento moral de seu interlocutor, ao modo das epístolas de Sêneca (4 a.C. – 65) a seu discípulo Lucílio. No contexto da missiva, Erasmo faz elogios pontuais às doutrinas cínicas e estoicas pela tenacidade de seus praticantes em permanecerem no reto cultivo de uma vida por eles tidas como verdadeira (ERASMUS, 1964, p. 73).

É nesse horizonte de reaparecimento da ascese enquanto mecanismo de reforma ética, entre alguns meios filosóficos da Idade Moderna, é que podemos pensar no papel da ficção. Desde a Antiguidade mais remota, com os poemas didáticos de Hesíodo, entendeu-se que a poesia, além de fazer algumas outras coisas, *ensina*. Diz-nos Horácio (65 a.C. – 8 a.C), e todos os letrados modernos o sabiam de cor, *a poesia instrui e deleita*. Ou instrui deleitando. Mas para instruir, parece, a poesia deve falar algo *como* a *verdade*. “Algo como” pois a poesia foi entendida, ao menos por Platão, como *imitação*, uma versão deformada e parcial de algo anterior. De todo modo, alguns graus afastada ou não *daquilo que é*, a poesia parece que sempre ensinou alguma coisa. Vimos com Estrabão que ela poderia ensinar a viver, contanto que o

poeta já o soubesse. Há um consenso entre os mais diversos teóricos da ficção, durante o início da Idade Moderna, a respeito do valor da poesia edificante. Mas o que a poesia pode ensinar? Para alguns antigos, as *ciências*, um saber teórico tal qual a astrologia que figurou, Manílio (circa I d. C.), em sua epopeia, *As astronômicas*. É por esse caminho que alguns modernos tentaram repor, poeticamente, uma verdade estabelecida enquanto saber "científico". Essa aposta, contudo, não parece que foi majoritária. Via de regra, desde as discussões poéticas em Platão, o problema da poesia teve a ver com a ética. Lembremos como a rejeição platônica a Homero passou também pelo problema da representação dos deuses: os deuses de Homero, seres melhores do que nós, eram concupiscentes, irascíveis, invejosos, logo, o poeta imitava deuses falsos e não fazia jus à ética de sua vida verdadeira.

Haverá tempo de investigar a questão com calma, mas para os teóricos modernos da ficção, mais vezes do que menos, o que a poesia poderia instruir dizia respeito à moral. Essa é a posição de autores como Petrarca (1304-1374), Tasso (1544-1595) e de Gracián. Em certa passagem do *Criticón*, ao encontrar o espaço alegórico do "Nicho da Poesia", salão-repositório das maiores obras poéticas antigas e modernas, as personagens apreendem a superioridade do antigo Homero sobre o moderno Ariosto (1474-1533), não em razão de suas virtudes poéticas, mas pelo teor moral de suas composições alegóricas (GRACIÁN, 1939, p.133, II, IV). Dessa forma, quando os textos de ascese filosófica voltam à circulação sistematicamente na Europa, a poesia, em geral, e a poesia de Gracián, em particular, parecem ter se debruçado sobre eles para extrair daí um conteúdo sapiencial capaz de municiar uma *instrução*. Há trabalhos volumosos da crítica especializada nesse sentido, em especial, para citar nominalmente um, *Sêneca en España* de Karl-Alfred Blüher (1983) que se dedicou a mostrar a recepção moderna do autor latino, passando pelo meio letrado.

Assim sendo, aqui empreendemos um estudo acerca da reativação, na obra ficcional de Gracián, *El Criticón*, desse conjunto de práticas ascéticas. Como nos diz o autor no prefácio ao texto, sua empreitada identifica-se a uma "filosofia cortesã", uma filosofia moral como a de Sêneca, Esopo, Justo Lípsio e Petrarca (GRACIÁN, 1938, p. 97). Assim, o enquadramento da tese visa captar os feixes ascéticos que atravessam o livro, em sua singularidade compositiva, mas também como parte de um movimento mais amplo da Idade Moderna. Ou seja, para nós, pensar a ascese filosófica no *Criticón* é pensá-la juntamente com um *mapa* que a torna legível, que torna seu sentido apreensível. Pois de partida, algumas perguntas se colocam: por que esses textos retornaram neste momento histórico? Quais manipulações e usos o *corpus* filosófico antigo sofreu ao ser relido entre os modernos? O que foi perdido de consistência em sua

transposição? E, de modo particular, o que esses textos e autores representam na tessitura do projeto do *Criticón?* Para começar a deslindar a possibilidade dessa aproximação, entre o fazer ascético dos antigos e esta obra moderna, então é necessário um pouco mais de contexto.

O período

O *Criticón* foi publicado em três volumes entre 1651 e 1657, no final da vida de seu autor. É também o momento do apagar das luzes do chamado *Siglo de Oro* da literatura espanhola, como é frequentemente nomeado pela historiografia especializada. Ou ainda, da "era barroca", nomenclatura que tende a ser mais problematizada. De todo modo, é o período de Felipe IV (1605-1665), momento de maior extensão do Império espanhol, com a União Ibérica (que durou até 1640), mas também de declínio econômico. Do ponto de vista da história cultural, a era barroca foi marcada pelas características entrevistas pelo crítico José Antonio Maravall, tendo sua produção artística orientada às massas urbanas, com intuito de imiscuir valores ideológicos de forma vertical, e apassivar os emergentes agentes sociais, como forma de integrar culturalmente as nações sob o domínio imperialista (1975, p. 199). Nesse contexto, o vetor *instrutivo* da poesia recebeu enorme destaque, tendo em vista a aproximação entre o poema e o gênero retórico do discurso epidítico, isto é, aquele que faz o elogio das virtudes e a censura dos vícios, produzindo composições altamente tipificadas capazes de motivar pequenos reparos no tecido social. Para Maravall, a forma por excelência desse modo ideológico – no sentido forte e marxista do termo – de dispor dos poemas seria o teatro. O teatro dos *corrales* na Espanha uniria a representação facécia e espetaculosa de matriz medieval às inovações técnicas e maquínicas do período pré-industrial que teriam ofertado maravilhas cativantes a um público amplo.

Como se percebe, é um momento árido para projetar "autonomia" à composição poética. De fato, como sustenta Maravall, via de regra, a ficção se portou como parte da economia de uma ideologia de Estado (MARAVALL, 1975, p. 195), retroalimentada pelos efeitos das reformas eclesiásticas do Concílio de Trento (1545-1563). A ficção regrada por esse horizonte teológico-político, dessa forma, tende a registrar e representar um conjunto de valores tipificados e *standartizados*, sem recair em incorreções de doutrina que poderiam gerar a cessão do mecenato ou patrocínio estatal, e, em casos mais severos, problemas com o Santo Ofício. Há de se observar, então, a função da ficção sob a égide de um pensamento de razão de Estado, isto é, dos modos ótimos de calcular a condução das almas para os fins da perpetuação do Estado enquanto organismo.

Autor e obra

Baltasar Gracián nasceu em uma cidade pequena em Aragão em 1601. Em 1627 foi ordenado sacerdote pela Companhia de Jesus, quando passou a exercer sua principal atividade, lecionando teologia moral a partir de 1630, primeiro na Catalunha, depois de volta à Aragão em 1636. Nessa época conhece o erudito e bibliófilo Vicencio de Lastanosa que se tornaria seu mecenas, apoiando-o na publicação de suas obras. Após algumas passagens breves por outras províncias, Gracián permanece lecionando no colégio de Huesca, em Aragão, até 1650, quando começa a publicar sua obra ficcional, o *Criticón*, sem autorização expressa de censura interna da Companhia de Jesus, o que lhe rendeu problemas com a Ordem. Após a publicação do terceiro volume em 1657, foi condenado por seus superiores a um regime de pão e água, quando então pediu afastamento da Companhia, intentando retirar-se da vida pública. Morreu não muito depois, no mesmo ano.

A carreira de Gracián dividiu-se entre a atuação pública como professor e, em menor medida, pregador, e a publicação de obras de teor laico sob pseudônimos, à exceção de sua obra devocional, *El Comulgatório*, única aprovada pelos órgãos competentes da Companhia. Antes do *Criticón*, havia se exercitado em um único gênero: o dos aforismas prudenciais, com os quais compôs *El Heróe* (1637), *El Político* (1640), *El Discreto* (1642) e *Oráculo Manual y Arte da prudência* (1647), sua obra mais popular, reeditada inúmeras vezes nos cem anos que sucederam sua publicação, tendo figurado, ainda neste século, na lista de *best sellers* do *New York Times*. Esses textos, compósitos de breves e lapidados aforismas, configuram-se como compêndios éticos que propõem formas interventivas de lograr êxito na sociedade de corte. São textos morais, mas de uma moralidade estritamente laica e secularizada que um historiador da política como Yves-Charles Zarka (2016, p. 26) enxerga no horizonte da atuação social guiada pela autoconservação. São textos que apregoam o valor máximo da *dissimulação*, fingir não ter o que se tem, como forma de galgar prestígio social e, ao mesmo tempo, preservar o cortesão dos olhos de seus êmulos, em uma corte que cada vez mais se guiava pela lógica da competição. Em suma, trata-se de uma prosa estritamente didática e técnica que codifica valores sociais acerca dos modos de se conduzir, na esteira dos grandes tratados de cortesania renascentistas, em uma versão pauperizada ou deheroicizada (ZARKA, 2016, p. 18-26).

Em termos de sua conformação retórica, são textos que emulam o estilo do historiador romano Tácito (56-117), pela brevidade, concisão e *agudeza*, isto é, pelo brilho ornamental que faz cintilar uma ideia pungente. É nesse gênero e estilo que circularam os principais tratados de

moralidade política do período. Se Gracián não escreveu, diretamente, espelhos de príncipe, isto é, textos que ensinam aos monarcas como aumentar e conservar seu poder, compilou espelhos de cortesão, instruindo a respeito das formas ótimas de se portar e de ser conduzido. Exercícios morais, sim, mas cujo fim é a esfera pública da atuação política na corte. Esse *corpus* mais ou menos homogêneo, é composto, em estilo e conteúdo doutrinário, do pensamento político oriundo da Antiguidade tardia, mas também de escritores de aforismas políticos modernos, como Justo Lípsio. É esse discurso que constitui uma moral "tática" (BLÜHER, 1983, p. 529) em detrimento das contribuições estritamente *éticas*. São manuais de transformação de si para fazer uso e não ser usado pelos outros.

Suas outras obras possuem cunho distinto. *Agudeza y Arte de Ingenio*, publicada originalmente como um compêndio retórico em 1642, mas retrabalhada e ampliado na versão de 1648, é uma reflexão sobre a atividade intelectiva e seu modo de compor discursos, funcionando também como uma antologia das mais excelentes formas de composição retórico-poética conforme a eleição do autor. *El Comulgatório*, sua única obra sacra, é um livreto devocional com meditações guiadas ao modo dos *Exercícios espirituais* de Inácio de Loyola e de livros-guia de espiritualidade da Idade Média tardia. Por fim, *El Criticón* é uma epopeia. A crítica especializada tende a ver um contínuo entre o conteúdo instrutivo do *Criticón*, nos termos horacianos, e essa obra didática anterior composta pelo autor. Nossa hipótese aponta na direção contrária. Apesar do *Criticón* mobilizar o mesmo inventário sapiencial de autores antigos, tais quais Sêneca, Epicteto ou Diógenes, presentes em sua obra técnica, os usos são dissimilares. O *Criticón* não figura um itinerário de valores cívicos, modos de lograr êxito na esfera tática da política, mas parece se reconectar à tradição ético-ascética da filosofia como forma-de-vida. Não se trata de defender modos de dispor a si mesmo na esfera social, mas de propor formas autoplásticas de se relacionar consigo na oclusão do espaço público. É a especificidade de seu conteúdo ético que então foi alvo de nossas investigações.

El Criticón

O *Criticón* se constitui como uma vasta narrativa em prosa que acompanha a peregrinação de duas personagens, Critilo, um homem mais velho, e Andrênio, um jovem criado por feras sem contato social. A cena inaugural da narrativa consiste em um naufrágio, do qual Critilo sobrevive graças a Andrênio. Diante desse homem feral, desprovido da linguagem, o sobrevivente, grato, ensina ao recém conquistado amigo a linguagem verbal, assim como o introduz no mundo da cultura. O fio de enredo que coliga, a partir daí, a jornada

dos dois peregrinos é rarefeito. Tem-se notícias logo nos primeiros capítulos de que Critilo sofreu um desterro em razão de ter cometido um assassinato passional: matara um dos pretendentes de sua amada Felisinda. A busca do personagem é por reencontrar essa amada perdida. De todo modo, esse microdispositivo de enredo é pouco mobilizado ao longo das páginas da obra. Em seus três volumes, o *Criticón* dispõe das aventuras de Critilo e Andrênio, à moda da epopeia de viagens, como a *Odisseia* e a primeira seção de *Eneida*, mas os perigos enfrentados e lugares pitorescos visitados não dizem respeito a seres mitológicos e espaços exóticos, mas sim, figurações alegóricas de virtudes e vícios. Podemos entrever um percurso em zigue-zague, no qual figura-se a derrisão entre dois caminhos em Y, a partir da decisão ética, informada ou não, dos peregrinos que se veem acossados pela força do erro. Trata-se de uma alegoria do itinerário da própria vida humana, da entrada no mundo civil até o momento derradeiro da morte, propondo-se uma espécie de soteriologia laica, na qual a morada última não é o céu ou o inferno, informados pelo pecado, mas a Gruta do Nada ou a Ilha da Imortalidade. Os três volumes da obra dividem-se pelas três fases da vida de Andrênio, juventude, maturidade e senectude, em sua busca vã e, sempre adiada, pela elusiva Felicidade.

Assim, podemos falar em uma estrutura episódica em que cada visitação de espaço pitoresco é relativamente independente da lógica do todo. Não há um acúmulo de experiência ou transformação subjetiva, acompanhando os traços de construção de enredo que Bakhtin analisou a respeito do chamado “romance grego”. Em suas discussões sobre o *cronotopo* das formas narrativas do Ocidente, Bakhtin flagra aquilo que nomeou como tempo-da-aventura, uma espécie de hiato mítico, extratemporal, no qual os heróis das epopeias em prosa da antiguidade tardia (a ver, obras como *Leucipe e Clitófon* de Aquiles Tácio, do séc. II, ou *As etiópicas* de Heliodoro, do séc. IV) experimentam suas aventuras (BAKHTIN, 1981, p. 89-90). Bakhtin entende que essas narrativas em prosa produzem um tipo de relato da *provação*, ao qual não interessa a transformação subjetiva das protagonistas, mas sua retidão em certa postura ética diante do assédio dos vícios. A estrutura básica de todos esses textos concerne um amor casto e impossível que deve resistir a uma série de intempéries para perseverar na forma final do casamento.

Gracián, no século XVII, está emulando essa estrutura tradicional, contrafazendo esse regime de tentações em seu microenredo, com a busca pelo reencontro entre Critilo e Felisinda. Como bem anotou a crítica Aurora Egido, o *Criticón* está para o romance grego, assim como o *Quixote* está para o romance de cavalaria medieval (EGIDO, 2005, p. 70). Desse modo, a epopeia perfaz um jogo lúdico com as formas tradicionais, em especial, com Heliodoro, autor

que gozou de enorme prestígio no princípio da Idade Moderna, com sucessivas reedições a partir de sua redescoberta em 1526. A contrafação do romance grego na Europa seiscentista não foi incomum. Além do *Criticón*, foram compostos, no mesmo período, em estilo análogo, textos como *El Pelegrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617) de Miguel de Cervantes, ou em língua portuguesa, *Os infortúnios trágicos da Constante Florinda* de Gaspar Pires de Rebelo (1625).

A especificidade do *Criticón* se dá em alguns aspectos que elencarei de forma esquemática, apenas para economia desta introdução: 1) a amada, Felisinda, é uma personagem apenas aludida, mas nunca presente textualmente; a busca de Critilo por realizar o casamento se mostra impossível; 2) as personagens envelhecem, ou seja, há passagem do tempo, ainda que essa não seja "realista", tendo em vista o teor alegórico da jornada; 3) os elementos aventurescos tradicionais que ainda se podem encontrar mesmo em textos modernos – como piratas, sereias, raptos, guerras, travestimentos, reis invejosos e rivais – são substituídos por "monstros morais" que possuem algum sentido ético. Assim, se na epopeia em prosa antiga entre o amante e sua amada há um mar de perigos aventurescos, no *Criticón* surgem equívocos éticos – a sedução do dinheiro, o encanto da poesia, o gozo infrutífero, a estultícia, o descuidado consigo mesmo etc – que só poderão ser dissipados com o apoio de guias, figuras que cristalizam um conjunto de doutrinas sapienciais que é transmitido aos peregrinos. Assim, Andrênio e Critilo, em sua longa jornada que ocupa a integridade de suas vidas, concluem um acidentado itinerário ascético, travando contato com os ensinamentos morais estoicos, cínicos, epicuristas, platônicos em seus usos e desusos para equipá-los contra os males do imorredouro *engaño*, essa categoria onipresente nas letras do século XVII.

El Criticón é um livro feito de livros. Uma fantasia alegórica. Usa de imagens para inventar o verdadeiro e o faz, sistematicamente, a partir de outros livros. Não apenas, mas figura a leitura de livros edificantes, sendo a epopeia uma vasta antologia de um inventário ético, ao propor que a leitura, por si mesma, pode edificar como um exercício ascético. Diz Critilo, no mais das vezes a personificação do bom senso na narrativa: "Ó fruição do entendimento! Ó tesouro da memória, realce da vontade, satisfação da alma, paraíso da vida! [...] que para mim, não há gosto como ler, nem lugar como uma seleta biblioteca" (GRACIÁN, 1939, p. 165, IV). A interjeição se dá na visitação das personagens ao "Museu do Discreto", uma biblioteca exemplar no qual estão imortalizados os grandes tesouros de papel que a humanidade já produziu. Ali encontram-se os maiores entre as diversas modalidades de discurso poético, histórico, físico, moral, antiquário, matemático, político, espiritual e para além. É o *Museu do*

discreto que Andrênio, a figura do homem comum atado aos prazeres sensuais mundanos, rejeita em nome do riso fácil do *Curral do vulgo*. Critilo, por outro lado, prefere o caminho e a companhia dos livros que lhe fornecem a equipagem para defrontar-se com os enganos do mundo.

É este transcurso representado na obra. O transcurso do aperfeiçoamento moral de suas personagens em seu longo, demorado e zigue-zagueante cultivo do *desengaño*, um modo de relacionar-se consigo mesmo que permita sobreviver ileso ao malogro do mundo, para fazê-lo uma só vez. Assim, diferentemente da moral tática das obras técnicas de Gracián que preparam o leitor para a vida cívica em seu jogo de ocultamentos e dissimulações, o *Criticón* instrui aqueles que o leem a bem viver, visa edificar, propor modos de ascese, práticas de si, quase como um gigantesco inventário que recicla, no mais das vezes, o melhor da sabedoria de antigos e modernos. Um *the best of*, como um caderno de anotações daquilo que pode ser útil para ter-se uma boa vida.

Contudo, há uma tensão constitutiva entre o projeto ascético da epopeia e sua estrutura interna. O *desengaño* nunca é um estado definitivo e seguro ao qual se chega, e mesmo diante da morte, as personagens uma vez mais jazem enganadas. Se o tempo passa, parece não haver transformação: assim que uma lição é aprendida, no capítulo seguinte, as personagens estão mais uma vez prontas a *errar*. O erro nunca é plenamente dissipado, e os velhos fins da ascese filosófica parecem nunca atingidos. As personagens ao persistirem no *engaño* não se sabem completamente livres, a felicidade prova-se imaterial. Em um dos últimos capítulos, o *Simpósio sobre a Felicidade*, apresentam-se diversas doutrinas filosóficas da Antiguidade acerca do intangível conceito, apenas para concluir acerca de sua radical impossibilidade enquanto ideal de realização terrena. O *Criticón* defende uma ascese, mas ao mesmo tempo, torna-a quimérica, uma empreitada que se autoesvazia. Ao eleger o modelo da epopeia em prosa grega para figurar um percurso ascético, Gracián produz uma aporia na medida em que o destino esperado é o aperfeiçoamento (moral) das personagens, mas a estrutura tradicional com seu tempo-da-aventura leva em conta a permanência, a constância, a imobilidade. Diferentemente dos heróis clássicos dos exemplares desse gênero como Teágenes, das *Etiópicas*, ou o Segismundo de Cervantes, Critilo e Andrênio não são, de partida, pessoas melhores do que nós, mas ao contrário humanos sujeitos aos erros e vicissitudes do *engaño*. É essa tensão entre o projeto reformista e edificante de produzir uma ficção instrutiva no campo da ética, e a resistência do enredo em comportá-lo que torna o *Criticón* um texto singular para pensar o lugar do discurso ascético-filosófico na Idade Moderna. Porque ainda que Gracián aproxime-se das propostas de

Erasmo, Justo Lípsio, Petrarca e outros autores laicos que apostaram suas fichas na filosofia grega como forma de aperfeiçoamento subjetivo, seu texto apresenta entraves poéticos para a realização do projeto. E o faz pela via da representação imagética: é a poesia com seus encantos/engaños, simulacros que fazem crer aquilo que não é, o principal obstáculo para o cultivo do *discernimento*, da faculdade de navegar o malogro do mundo. Dessa forma, Gracián usa do expediente poético em sua teia de ficções para dramatizar a dificuldade de conjurá-lo.

De toda maneira, ao cabo da narrativa, a entrada na Ilha da Imortalidade, que agracia aqueles que souberam cultivar a si mesmos, dá-se por meio de uma chalupa cujas velas são ilustradas pelos quadros de Timantes e Velásquez, cujo cedro é o mesmo das estantes de livros, cujos entalhes de grandes frases sapienciais do passado servem de amparo às personagens, evitando o extravio em direção à Gruta do Nada, em sua radical indistinção. Se a escrita, ao produzir maravilhas, conduz a descaminhos enganosos ao longo de todo livro, é também a escrita o *pharmákon* que permite a Gracián figurar algum itinerário de salvação. Uma salvação incerta, nunca figurada – a epopeia termina com a chalupa em seu caminho oblíquo, a Ilha nunca é vista –, mas que parece ser a única aposta possível. Dessa forma, ao retomar as doutrinas ascéticas da Antiguidade, Gracián não apenas as modaliza para novos usos, mas dá a ver a fissura que separa seu mundo daquele dos livros que leu. A fissura da incerteza, da instabilidade de se saber salvo, da dúvida epistemológica elementar acerca da possibilidade mesma de saber. Dessa forma, não penso que a ascese apenas ilumina os itinerários do *Criticón* oferecendo um caminho para sua análise crítica, mas ao contrário, que o *Criticón* apresenta uma posição vantajosa para pensar o feixe das práticas ascéticas mundanas em sua conformação moderna. Gracián, em sua epopeia, rejeita o civismo-político da moral tática de seu tempo, e o faz em nome da ética, mas de uma ética cheia de percalços e dubiedades que só pode ser figurada na linguagem da ficção.

Questão

Há muitas formas teóricas de enquadrar uma questão. Poderíamos pensar a ascese filosófica – para usar um termo menos carregado – como "ocorrência". Isto é, um dado histórico reconhecível a partir de uma série de movimentos muito bem documentados que teve vasta carreira na Europa e que reapareceu, ainda que de forma menos sistemática e mais pontual, entre alguns autores a partir do Renascimento. Poderíamos falar de seu regime de concorrência com os modelos ascéticos religiosos, da tradição judaica e depois cristã, em suas interpenetrações, aproximações e distanciamentos. Nossa abordagem não é essa. Ao contrário,

ao invés de lidar com dados históricos que podem ser analisados em sua singularidade enquanto um movimento ou cadeia causal, intentamos pensar a questão da ascese filosófica na forma de um feixe, um vetor, um objeto, uma tendência que pode ser rastreada por uma *genealogia*.

Nesse sentido, esta tese é profundamente informada pela pesquisa de Michel Foucault, em especial, àquela de seus últimos anos (1979-1984), voltada aos "cuidados-de-si" (*cura sui* em latim, como tradução de *epiméleia heautou* em grego). A expressão foi retirada do *Primeiro Alcibíades*, de Platão, um diálogo dedicado à psicagogia, o cuidado com a alma, a condução das almas. Nesse sentido, em seus derradeiros escritos Foucault estudou a ascese filosófica do período helenístico até o princípio da era cristã. Mas não o fez historicamente como uma ocorrência, mas justamente, enquanto esse *feixe*. O cuidado-de-si na qualidade de um objeto de investigação não é idêntico à prática ascética de matriz helênica dos séculos II a.C. a II d.C. Mas, a partir desse *corpus* grego, Foucault pôde singularizar um modo de se relacionar consigo mesmo que não passava pelos mesmos dispositivos de assujeitamento que estudara uma década antes, quando desnudou os mecanismos de produção da alma apoiados pelas configurações particulares do poder (pastoral, prisional, psiquiátrico etc). Se para Foucault, não há algo como um *fora* das relações de poder que atravessam em uma transversal todos os modos de interação humanas, os cuidados-de-si ofereceriam como que um vetor contrário, "práticas de liberdade" que implicam maneiras autoplásticas do sujeito exercitar-se quando não está diretamente modelado por uma força que lhe é exterior (FOUCAULT, 2006b, p. 265-7), um modo de se colocar diante do poder que não passa pela modalidade da *resistência*, como havia entrevisto em *A vontade de saber* e outros escritos do período. Em vista disso, como o objeto de pesquisa, o cuidado-de-si, não se restringe às configurações historicamente determinadas que lhe permitiram o aparecimento, mas é possível rastrear suas conformações na forma de uma genealogia.

Isso posto, nossa primeira questão, de teor histórico, seria pensar que tipos de *formas* concretas podem ter operado no século XVII, isto é, no princípio da Idade Moderna, no que tange os modos do sujeito relacionar-se consigo mesmo, de estabelecer uma prática de si que não se confunde com as negociações e determinações com as forças exteriores das relações de poder. Assim, nossa leitura do *Criticón* se situa sobre este ponto de tensionamento, enquanto uma configuração textual que permite entrever o estado da questão, o estado dos cuidados-de-si na condição de uma modalidade ética de dispor do discurso. Para tanto, foi necessário pensar, primeiro, os modos usuais de apresentação das modalidades do discurso do poder no século XVII, a partir da configuração da "razão de Estado", da moral tática e do horizonte cívico da

política, para singularizar aquilo que é rejeitado no *Criticón*, quando este produz uma afirmação de cunho ético. Nossa leitura, insisto, tentou produzir esse mapa: situar o *Criticón* em relação a outras formações discursivas de seu tempo – o discurso da razão de Estado, o discurso da teoria poética, o discurso eclesiástico – para discernir sua proposta na forma de uma contribuição às práticas dos cuidados-de-si. Sua eleição enquanto *corpus* deu-se pelos motivos mencionados acima, justificados por nossa hipótese de leitura, de propor, ao mesmo tempo, uma epopeia edificante, em sua reciclagem de modelos éticos da Antiguidade, mas vacilante, que a todo momento defende que os livros podem nos salvar, apenas para na cena posterior, duvidar de sua eficácia. Um cuidado-de-si menos triunfante e seguro de sua eficácia enquanto prática de liberdade. Atribuímos essa vacilação a uma profunda transformação epistemológica que se deu em princípios da Idade Moderna: repor as velhas promessas de liberdade e da boa vida dos antigos passou então a depender de certos limites de autoconsciência e autocrítica. Em outras palavras, como o próprio trabalho arqueológico de Foucault permitiu entrever, com o esfacelar dos fundamentos metafísicos da ontologia ocidental, entre os séculos XVI e XVII, as justificações éticas das melhores condutas subjetivas também sofrem profundo abalo. O retorno à prática de si, entre os modernos, tem a marca dessa cesura, dessa hiância, que pode ser lida pela estrutura de denegação que marca o *Criticón* em suas sucessões de *engaños* e *desengaños*.

Assim, por mais que a leitura de aspectos estruturais da epopeia sejam fundamentais para a confecção de nossa hipótese, o *corpus* não é idêntico ao objeto de nossa investigação. O *Criticón* não nos interessa por sua excepcionalidade de procedimentos ou complexidade de suas posições políticas, mas enquanto uma conformação textual privilegiada para a possibilidade de pensar o aparecimento de um cuidado-de-si, de uma modalidade de ascese filosófica, iminentemente moderna. Se não fomos suficientemente fiéis ao texto, esperamos ter sido ao discurso que comporta e que lhe excede.

Organização

Tendo esses aspectos no horizonte, a tese se organizou em quatro capítulos. No "Capítulo I: *Criticón* e crise", a partir da obra arqueológica de Michel Foucault e de seu conceito de *episteme*, discutimos a transformação da paisagem do saber que se deu entre o fim da Idade Média e o princípio da Idade Moderna. Enquadrando a posição teórica de Gracián, presente, sobretudo nas cenas de discussão especulativa do *Criticón*, assim como em *Agudeza y Arte de Ingenio*, aludindo à sua relação com o esfacelar daquilo que muitos comentadores nomearam como "doutrina das semelhanças", isto é, a relação consubstancial entre palavra e coisa, ou em

termos mais abstratos, o fundamento ontológico do discurso humano. A partir de um diálogo com críticos especializados no século XVII, como o hispanista Alban Forcione, intentamos apresentar as consequências epistemológicas do Concílio de Trento em sua tentativa de reconectar a prática humana ao fundamento ontológico da substância divina. Isso implica dizer que Trento, ao reafirmar a autoridade da Igreja, entende que a prática humana não está em necessário descompasso ao grande plano divino, de maneira que o discurso sacro pode garantir a salvação. Mas como argumenta Forcione, esta posição reativa só faz sentido à luz do ceticismo luterano, em sua afirmação categórica de que, após a Queda originária, a natureza humana foi de tal forma corrompida que perdeu qualquer laço natural com o criador, que então só intervém na criação por meio do favor imerecido, a Graça. Ou seja, para Lutero não há qualquer garantia de que determinada conduta humana natural garanta a salvação, tendo em vista a corrupção inerente à natureza. De modo que não seria possível saber-se salvo, e a prática ética teria perdido suas garantias ontológicas. Nesse sentido, tentamos entender como, a partir da doutrina do *ingenio*, isto é, da capacidade intelectiva da mente humana em criar "conceptos" Gracián propõe um caminho para o saber verdadeiro, não mais como o reencontro de uma verdade natural, mas como atividade poética de criação. É dessa teoria epistemológica sobre o raio da ação humana que tentamos fazer derivar a aposta do autor em empreender uma reforma ética.

O "capítulo II: Desenganar-se" então volta-se a pensar sobre as representações de doutrinas éticas, ao longo das páginas do *Criticón*, em seus vínculos com as formas morais da Antiguidade. Em outras palavras, o reaparecimento dos cuidados-de-si helênicos no conjunto de representações alegóricas das cenas de *desengaño* ao longo da epopeia. Assim, enquadramos e discutimos os momentos em que Critilo e Andrênio se deparam, aprendem ou rejeitam a eficácia da ética estoica, cínica, epicurista, platônica, agostiniana, intentando flagrar a maneira pela qual esse corpo doutrinal não aparece simplesmente como um conjunto de textos, mas como índices que orientam e exortam a uma prática vital. Não apenas *logos*, mas também *askesis*. Dessa forma, intentamos evidenciar pelo modo como as fórmulas sapienciais helenísticas aparecem no texto, a maneira pela qual a dimensão vital da leitura toma a frente da epopeia, enquanto modo de dramatizar os riscos e ganhos de viver como dizem os livros. Com isso, esperamos desnudar aquilo que o *Criticón* defende de modo propositivo ou edificante, aquilo que há de útil para o cultivo da boa vida e que pode ser extraído das doutrinas dos antigos.

Se no *Capítulo II*, então, situamos as proposições do *Criticón* em relação à ascese filosófica greco-latina, no "Capítulo III: Das artes de governar-se às artes de governo", intentamos situar a posição da epopeia frente o restante da obra didática de Gracián, aventando

a hipótese de que há uma diferença significativa entre a moral tática defendida por aqueles escritos, e as intenções estritamente éticas propostas por sua obra ficcional. Ademais, cercamos o *Criticón* em relação ao discurso da razão de Estado, isto é, o discurso da política, que entre os séculos XVI e XVII, teve como tendência dominante a subordinação da discussão ética a seus usos, elidindo do campo público a problematização das práticas de liberdade, enquanto modos de se relacionar consigo independentes da esfera de atuação do poder civil. Assim, buscou-se assinalar como, ao longo da era barroca, a discussão secular da moral, inclusive aquela levada a cabo pelos modelos poéticos de instrução, esteve confinada aos horizontes políticos, e nesse horizonte, uma ética de si desvencilhada da prática cortesã adquire contornos de anacronismo ou reformismo.

Por fim, o "Capítulo IV: A poética do *Criticón* entre a virtude e o nada" refletiu sobre os modelos poéticos emulados pela epopeia, isto é, o romance grego tardio, a novela picaresca e as fábulas esópicas, em vias de precisar a singularidade dos usos de procedimentos informados pelo costume. No referido capítulo, discutiu-se a teoria renascentista da "maravilha", o problema da estrutura episódica em seus vínculos com a verossimilhança, e a função social da poesia e da ficção, salientando a posição graciana em sua defesa de modelos éticos como formas de sobreviver ao malogro da enganosa sociedade de corte, enquanto uma alternativa secular ao discurso ascético de cunho religioso.

Àquela altura, observamos alguns dos procedimentos principais empregados por Gracián na construção de sua epopeia, como a elisão de um ponto-de-vista totalizador que poderia abarcar a integridade do conteúdo sapiencial do texto. Diferindo, por exemplo, de outras obras do período como a novela picaresca *Guzmán de Alfaranche* (1599) de Matéo Alemán, na qual mobiliza-se a escrita em primeira pessoa para contrapor um narrador experiente capaz de ajuizar e orientar o leitor acerca dos erros e acertos da peregrinação de sua juventude. No *Criticón*, esse ponto-de-vista informado por um saber mostra-se impossível: não há um observador externo capaz de modalizar os eventos e revelá-los em seu teor de verdade ou falsidade. O zigue-zague, típico da estrutura do romance grego, leva a uma horizontalidade de posições segundo a qual o sábio nunca é capaz de se desenredar dos eventos que visa ajuizar, colocando-se em uma posição de fragilidade, segundo a qual seu saber pode sempre ser revertido no oposto. Este jogo de anamorfoses de ponto-de-vista que impede uma visada totalizante sobre o conteúdo moral indicia a referida ruptura epistemológica, colocando dúvidas sobre uma metafísica saturada e autossuficiente que lastreou as prerrogativas éticas das diferentes escolas filosóficas da antiguidade. Com isso, se não fomos capazes de pintar um

retrato da obra de Gracián em suas minúcias, ao menos, tracejamos algo como um bosquejo, um mapa que traga alguma legibilidade a processos que a atravessam e definem suas valências.

Capítulo I: *Críticon* e Crise

O *Críticon* (1651-1657) é um dos representantes da larga tradição de prosa ficcional que tomou forma no chamado Século de Ouro espanhol (entre o princípio do século XVI e fim do XVII). Assim como a picaresca, cristalizada em obras como o *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), *Vida del Pícaro Gúzman de Alfarache* (1599) e *La vida del Buscón* (1626), a única epopeia em prosa de Gracián retrata um conjunto de peripécias que se centram no intervalo da vida de Andrênio, de sua inserção na cultura até o momento de sua morte. Diferentemente da tradição cômico-satírica da picaresca, Andrênio é acompanhado por um guia, Critilo, o que gera a excepcionalidade e singularidade da obra que, a despeito de compartilhar diversos traços emulados da picaresca, perfaz-se mais essencialmente como um texto moral. O *Criticón* compartilha o mundo moralmente ambíguo dos pícaros, regido pelo teatro das falsas imagens, mas reveste-se da equipagem ética, de modo a transformar a viagem profana em um itinerário ascético.

No primeiro capítulo da epopeia, ou mais precisamente, na primeira "crisi", do grego *κρίσις* (avaliação, provação ou estado de mudança), que Gracián emprega para dividir sua obra, encena-se o encontro entre as referidas personagens, Andrênio, representante do homem ordinário, e Critilo, o náufrago mais velho. O último, sábio de profissão, a partir de seu resgate, toma como missão guiar Andrênio por uma peregrinação ascensional. Logo na primeira cena, Andrênio salva o corpo de Critilo que, então, intenta salvar a alma de seu pupilo. Neste movimento, o primeiro gesto de Critilo seria o de ensinar ao bruto, criado por feras, a linguagem. Em analogia platônica, Andrênio percebe no mundo a sua volta algo de um teatro de sombras, na qual se dissimula "a carência da luz, ainda que algumas vezes bruxuleasse uns confusos vislumbres que dispensava o céu, a tempos, pelo mais alto do que aquela infausta caverna" (GRACIÁN, 1938, p. 112, Crisi I, Vol. 1).

De posse da linguagem, Critilo então pode conversar com Andrênio e guiá-lo no horizonte da especulação metafísica. Por um lado, Andrênio afirma um primeiro ímpeto, certa vontade de saber, ao ouvir vozes no espaço *exterior* ao de sua caverna feral, na medida em que: "imaginei muitas vezes e de mil modos o que havia aqui fora, o modo, a disposição, o traçado, o lugar, a variedade e a máquina das coisas, segundo o que já havia conhecido" (GRACIÁN, 1938, p. 114, Crisi I, Vol I). Este *desejo* pela *verdade* precisa então ser canalizado por uma *conversão,* operada pela figura do mestre Critilo. Nesse sentido, compondo a mescla genérica que caracteriza a obra, Critilo transmite uma fábula que ilumina o lugar do homem no cosmo, segundo a qual a poesia, em sua espessura figurativa, seria capaz de encerrar grandes verdades

de modo doce, acessível e impassível de desentendimentos. Na *Crisi Segunda*, cujo título é "O grande teatro do Universo", o narrador lança mão da imagem platônica central do *Primeiro Alcibíades*, a lição que condensa o principal ensinamento socrático, *epiméleia heautoû*, "cuida de ti mesmo", o que nos termos do referido diálogo, implica olhar-se no espelho do divino e ver-se nele refletido (FOUCAULT, 2006a, p. 61). Diante do Sol da razão, "a criatura que mais ostensivamente retrata a majestosa grandeza do Criador" (GRACIÁN, 1938, p. 121, Crisi II, vol. 1), Andrênio deve aprender o que é o cosmo para conhecer a si mesmo, de acordo à concepção platônica da alma como espelho do Criador. De posse da razão cósmica, o sujeito pode então voltar-se para dentro. Seguindo, então, a explicação sobre a *ordo* astrológica, obra máxima da disposição racional do Criador, o mestre Critilo detém-se enfim no céu estrelado, momento no qual a narração didática é detida por uma intrusão de Andrênio:

> - No muito que notei – disse Andrênio – foi em sua maravilhosa disposição. Porque já que o soberano Artífice embelezou tanto essa artificiosa abóboda do mundo com tanto ornamento[1] e estrelas, por que não as dispôs *com ordem e conserto*, de modo que tecessem entre si vistosos laços e formassem primorosos labores? Não sei como se explica, nem como o falei.
>
> - Entendo-te – acudiu Critilo –, querias que estivessem dispostas em forma ou de um artificioso brocado, de um vistoso jardim, de uma preciosa joia, repartidas com arte e correspondência.
>
> - Sim, sim, isso mesmo, porque para além de brilhar mais e ser um espetáculo muito agradável para a vista – brilhantíssimo artifício – destruiria de vez, o divino Fazedor, aquele néscio escrúpulo de haver-se feito ao acaso e declararia, de todo parte, sua divina providência.
>
> - Reparas bem – disse Critilo –, mas há de advertir-se que a divina providência as formou e as repartiu desta sorte atendendo a uma outra correspondência mais importante, aquela de seus movimentos e aquela do temperar-se às influências. Hás de saber que não há astro algum no céu que não tenha sua diferente propriedade, assim como as ervas e as plantas da terra. [...] A outra disposição artificiosa que tu reclamas seria afetada e uniforme: serviria apenas para os *joguetes da arte e da pequenez humana*. Deste modo, oferece-nos cada noite um novo céu e nunca se cansa de mirá-lo, *cada um proporciona* as estrelas como quer; de tal forma que esta variedade natural e grave confusão parecem tão grande que o vulgo as chama "inumeráveis", e com isso se torna como um *enigma, a suprema assistência*. (GRACIÁN, 1938, p. 124-5, Crisi II, Vol. 1, grifos nossos).

A forma tradicional do diálogo didático se fragmenta e o mestre é interrompido por uma questão que desarranja seu pretenso saber. Critilo oferece um quadro interpretativo cosmológico acerca do modo de disposição do céu, na esteira dos grandes tratados de astrologia

---

[1] No original, *flóron*, o ornamento variado que encerra o cume de uma estrutura, como um pilar ou uma soleira na arquitetura.

filosófica que existiram, ao menos, até a época em que viveu Baltasar Gracián. No quadro de Critilo, a noite oferece-se ao sábio, enquanto dormem os néscios. Os labirintos cintilantes se revelam como mapas coesos que o teórico está disposto a deslindar. Mas é precisamente esta coesão que a visão contemplativa, ainda que não *cultivada*, de Andrênio, parece contestar. Andrênio tropeça na dificuldade de enunciar, diante de um sistema fechado oferecido por Critilo, mas sabe que, de alguma maneira, as coisas não passam pelo que diz o mestre. Entende que a pretensa ordem não é *suficientemente* ordeira: se o Artificie ordenou o céu estrelado, por que não o fez mais belamente? Por que não deixou a unidade organizadora mais acessível? O problema para Andrênio é de cunho poético: falta ao céu unidade de ação. Contra a *episteme* oferecida por Critilo, isto é, o saber racionalmente estruturado, Andrênio sugere um problema de verossimilhança, certa falta de brilho, o que gera uma dúvida: dado o enigma da intransponibilidade da ordem cósmica, pode um néscio pensar, de modo escrupuloso, que o mundo se fez ao acaso sem qualquer aporte de uma providência divina. Esta mensagem é enunciada com contemporizações, pelo negativo. Ainda assim, diante da incompreensibilidade do céu, de seus signos *visivelmente* desarranjados, aventa-se a hipótese metafísica de que, talvez, *não haja providência*. Em conformidade ao agudo aforisma 130 do *Oráculo Manual*, obra mais notável de Gracián, "o que não se vê é como se não existisse" (GRACIÁN, 2019, p. 89). Mas o *como se* é fundamental para que não se projete uma interpretação metafísica antiprovidencialista que seria não-enunciável em uma Espanha do século XVII sob a sombra do Santo Ofício.

Diante da hesitação de Andrênio, de sua asseveração de que com a pretensa falta de ordem a Providência parece se esquivar, Critilo esforça-se para demonstrar a forma do enigma que se oferece aos intelectos doutos. É o enigma mesmo, emblema de uma *falta* de visibilidade para o néscio Andrênio que se torna, para o douto Critilo, a marca da presença. É porque o enigma precisa ser decifrado, é porque a Providência precisa ser *representada* pelo intelecto humano – de acordo com o enunciado graciano, a cada noite, cada um *proporciona* as estrelas como quer –, que a marca do Artificie se faz perceber. Não se pode perder de vista algo de fundamentalmente infamiliar que essa passagem parece sugerir. Refiro-me ao fato de que, precisamente, ambas as personagens, mestre e discípulo, concordam que há um *déficit* de visível no céu estrelado: há algo em sua disposição que não está mais imediatamente disponível e, diante das artimanhas do *Erro* e do *Engano*, pode-se passar a vida sem que essa coisa seja acessada.

A ordem astrológica não está despedaçada, mas elude o olhar, e é esse golpe de vista, esta ilusão dos *Engaños* terrenos, que parece apontar à singularidade muito específica dos modos de saber da época de Gracián. Durante mais de um milênio, contra todas as atribulações sublunares em sua efemeridade, o céu permaneceu o *mesmo*, acessível, estável, legível. Por sua vez, o céu contemplado por Critilo e Andrênio é um céu em movimento no qual se pode notar, em suas estrelas, "variedade na grandeza, posta, em movimentos e cores, saindo umas e ocultando-se outras" (GRACIÁN, 1931, p. 124, Crisi II, Vol. 1). Algo no céu resiste à apreensão. O sentido, *como se não existisse*, apenas pode aparecer pela via da mediação do engenho humano. Nem sempre foi assim. Comparemos essa imagem do céu a outras imagens astrológicas de outros textos (e outros tempos), em vias de se tornar mais evidente o descentramento que aludimos.

Uma primeira configuração pode ser retirada das múltiplas imagens astrológicas presentes na *Eneida*:

> o curso observa no céu silencioso dos astros errantes:
> Arcturo, as Híadas núncias das chuvas, as Ursas unidas,
> Sem descuidar-se de Orião, a brandir sua espada fulgente.
> Vendo tão certos sinais de que o céu se mostrava sereno,
> Soltou da popa o seu toque sonoro. Animaram-se as tendas;
> De novo alegres, os mares tentamos, infladas as velas" (VERGÍLIO, 1981, p. 102, V. 513-518.)

Quando Eneias olha para o céu, antes de partir em uma viagem náutica, não se preocupa com as nuvens, mas com os astros, a posição de Arcturo em seu anúncio da chuva, o corpo das Ursas unido, índices de que "o céu se mostrava sereno". Eneias olha para o mapa dos astros e lê ali as condições de possibilidade de uma ação concreta – navegar. A *prudência* do herói latino, isto é, sua faculdade de eleger um curso de ação prática, passa diretamente por uma imediatez da possibilidade de leitura do céu. É sua disponibilidade que permite ao herói avaliar os augúrios da fortuna, de modo análogo à consulta mântica a Calcas na *Ilíada*. De certa forma, o lugar da vidência na poesia épica serve como contraponto cristalino para a questão de que tratamos. Na Ilíada, o profeta Calcas é consultado para decifrar os abstrusos sinais da natureza, indisponíveis para aqueles que não são tocados pelo dom divino de ver além da superfície das coisas (HOMERO, 2009a, I, v. 68-72). Por outro lado, nessa breve e trivial passagem da *Eneida* – e sua trivialidade é fundamental para nossa questão – é o próprio herói, Eneias que, sem qualquer amparo em uma mediação, é capaz de ler nos céus, em uma atitude absolutamente corriqueira e banal, os indícios do sucesso de sua empreitada. Diante das incertezas do mar, signo último da conquista épica do intransponível, do desconhecido, do irrepresentável – local

habitado pelos polimorfos anciões, mas também pela destituição de qualquer forma, produzida pelo canto inefável das sereias[2] –, o céu oferece-se como refúgio tranquilo, como espaço de estabilidade e legibilidade. Ler o reconhecível céu torna possível enfrentar o desconhecido mar.

Outra imagem que podemos recuperar comparativamente diz respeito *a mise-en-scène* da sala do trono do imperador Sétimo Severo (145-211), na qual estariam pintadas as circunstâncias astrológicas auspiciosas do céu de seu nascimento. Segundo a leitura feita por Foucault a respeito da cena, não se encontram ali inscritas apenas as condições de possibilidade de um saber prático – como para Eneias –, mas também os modos de se encenar um poder: este saber tatuado na astrologia revela aos súditos de Sétimo Severo a verdade política indelével acerca da legitimidade de seu governo (FOUCAULT, 2018, p. 3-4). De todo modo, em ambos os casos, o que essas duas imagens indicam é não apenas a racionalidade ordenadora do cosmos que pode ser lida na posição dos astros, mas também que há um valor político e ético nesse conhecimento:

> Severo, no entanto, era um homem prudente, já que, embora houvesse mandado representar o seu céu astral no teto da sala em que pronunciava as sentenças, havia no entanto um pedacinho desse céu que ele não havia mandado representar, que ele escondia com cuidado e que só era representado num outro aposento, o quarto do imperador, a que só ele e, sem dúvida, alguns dos seus familiares tinham acesso, e esse pedacinho de céu astral que ninguém tinha o direito de ver, que só o imperador conhecia, claro, era o que se chama no sentido estrito de horóscopo, o que possibilita ver a hora, sendo a hora, claro, a da morte. O céu da morte, o que estabelecia o fim do destino do imperador, o fim da sua fortuna, claro, a este ninguém tinha acesso. (FOUCAULT, 2018, p. 4)

A passagem é muito ilustrativa, pois a sala do trono de Sétimo Severo revela a visibilidade, disponível a todos os súditos, das condições de sua escalada ao poder, mediante um golpe de Estado, provando que essa não se deu por erro ou acidente, mas por necessidade (*idem, ibidem*), sendo cosmologicamente fundada na razão dos astros. Por outro lado, o ocultamento do céu da morte, reservado aos olhos de poucos, torna patente, também, o perigo do céu, em sua imediatez, facilmente legível para os inimigos militares, para os súditos

---

[2] Em seu clássico livro sobre a poesia épica e a sociedade grega arcaica, Marcel Detienne caracteriza os Velhos do Mar, estes profetas das profundezas – em especial, a figura de Nereu – como *apseudes* e *alethes*, isto é, aqueles que não mentem e não esquecem, figuras associadas à verdade. Além dos dotes divinatórios, compartilhados com entidades como Apolo, a especificidade da verdade dos Velhos do Mar pode ser concebida pelo tipo de justiça que mobilizam, a partir da modalidade da *provação* que Detienne filia aos modelos mais primitivos de justiça das civilizações do Mediterrâneo (DETIENNE, 1996, p. 56). Sobreviver à experiência da viagem marítima, ao naufrágio, à provação, seria uma prova de verdade e justiça. O mar, portanto, é esse espaço limite no qual o humano pode se oferecer de maneira desamparada à verdade desconhecida dos deuses e aos desígnios da Fortuna.

insubmissos, e para os adversários políticos que poderiam fazer uso daquela informação tão prontamente disponível para conspirar o fim do mandato do imperador. Dada a legibilidade da unidade do céu da morte, este deve ser resguardado, mantido a salvo, nos arcanos dos aposentos recônditos de Severo.

Cito uma terceira cena que diz respeito às razões apresentadas pelo historiador Gomes de Zurara (1410-1474) para referir à magnanimidade da atuação do Conde D. Henrique durante a tomada da Guiné. Ao elogiar o nobre, Zurara recolhe razões políticas e econômicas ao qual soma uma razão "que é a raiz de onde todas outras procedem [...] seu ascendente foi em Áries, que é casa de Marte, e exaltação do Sol, e que seu senhor está na XI casa, acompanhado do Sol. E porquanto o dito Marte foi em Aquário, que é casa de Saturno, e em casa de esperança, [...] significou todos seus feitos e conquistas serem lealmente feitas ao prazer de seu Rei e senhor" (ZURARA, 1841, p. 48-9). Ou seja, Zurara encontra uma explicação astrológica que fundamenta a virtude militar do nobre em seu mapa astral. As inclinações celestiais predispunham, ainda no século XV, o ordenamento da vida do conquistador cristão, e legitimavam suas conquistas em nome do Império. Zurara não se detém em profundos comentários exegéticos que clarifiquem o sentido desse mapa, dos astros e da conquista: seu sentido parece ofertado de partida a todos aqueles que reconhecem o céu.

Contra esse pano de fundo de uma legibilidade dos céus que torna patente efeitos de verdade operativos sobre a vida humana, pode-se entender o descentramento da visada dos céus operada por Andrênio e Critilo. Este céu não mais se oferece a qualquer um, e por isso não precisa ser resguardado de certos olhos, como fora o céu da morte de Sétimo Severo. Um céu enigmático, após séculos de uma contemplação apascentadora, não oferece mais a sugestão de uma *ordem*, mas de sua ausência. A unidade de ação dos céus, durante séculos, conclamou sua interpretação, mas é precisamente esta unidade que Andrênio é incapaz de enxergar. Consoante à metáfora-mestra com a qual o texto de Gracián parece se digladiar, o mundo é o produto de um Artífice, uma obra de arte, de técnica, um artefato; mas é sua eficácia de artefato que Andrênio parece questionar, o que é endossado por Critilo: a demanda de Andrênio por um céu mais ordenado, cuja visibilidade se fizesse mais imediata, é desprestigiada como um "mero joguete de artistas" em "sua pequenez humana". A obra de Deus é muito abismal para que seja legível pelos parcos olhos humanos.

Em acordo ao que Alban Forcione nota acerca dessa imagem astrológica do *Criticón*, Andrênio insiste em uma imperfeição poética do cosmo em sua ordem (FORCIONE, 1997, p. 33). O cosmos é menos do que um bordado bem tramado, ou do que um bem aparado jardim

paras as inteligências. Como salienta Forcione, a dúvida inocente é parte de um painel retórico muito antigo, que pode ser rastreado até Platão, mas cuja referência liminar mais próxima é o gênero *Suma*, no qual o filósofo aventa uma série de hipóteses verossímeis que serão desarticuladas pelo trabalho da razão (*idem*, p. 33-4). Contudo, a singularidade da passagem está no fato de que o filósofo Critilo, a figura responsável por restituir a razão, fracassa, e assim se "extrapolam os limites tradicionais enquadrados pelo encontro especulativo" (*idem*, p. 35):

> Dentro das tradições que inspiraram a abertura do *Criticón* e informaram suas ficções filosóficas, parece que nos deparamos com algo totalmente novo e que convoca às próprias fundamentações metafísicas que essas tradições estavam tão preocupadas em estabelecer e proteger. A mais impressionante inovação está na transformação do sujeito contemplador. Tradicionalmente, esse seria o "leitor" do Livro do Mundo, aquele, que desde o homem natural de Cicero ao Adão de Milton, foi posto diante de um texto "completo", fundamentado metafisicamente, tendo seu significado absoluto pré-ordenado, e tendo a obrigação de traduzir, imitar e incorporar esse significado e celebrar sua verdade. E com isso, dava-se a garantia de uma leitura subjetiva correta, ainda que limitada, figurada mais diretamente nas estrelas – a imagem da razão que simboliza a ponte entre a racionalidade que conecta o homem, o Criador, e o mundo criado. Contudo, em Gracián, encontramos o sujeito microcósmico, sempre idêntico a si mesmo, com seu ambiente cósmico e, essencialmente, com seus membros próximos da espécie, momentaneamente metamorfoseado em um indivíduo, um ser isolado a quem é dada a liberdade de dar contornos às estrelas e à substância cósmica "essencial" conforme lhe parece conveniente na ocasião. Nas construções moventes das "leituras" individuais, a monumentalidade construída do cosmos perde toda sua determinação, suas figuras em mudança manifestam não mais os princípios estáveis de uma racionalidade uniforme, mas ao contrário, o esforço arbitrário e talvez, caprichoso, da imaginação humana em criar o "novo" em face do tédio, marca inescapável da sujeição humana à condição temporal. (FORCIONE, 1997, p. 35-6)

As asseverações de Forcione retiram consequências cosmológicas intensas dessa passagem. Diante de uma hesitação de um céu sempre em movimento que se oferece a cada um, de modo inaudito e imponderável, a cada nova noite, parece que esmaeceu a consistência da doutrina das semelhanças – os fundamentos metafísicos que por séculos animaram a contemplação dos céus. É esta hesitação que torna a passagem do *Criticón sui generis*, e a situa na encruzilhada de uma tensão epistêmica: uma outra maneira de conceber parece substituir essa milenar, segundo a qual, haveria relação contínua, ainda que tortuosa, entre Criador, mundo e criatura, isto é, entre macrocosmo e microcosmo. Essa nova maneira parece entrever um *descontínuo* na ordem entre as palavras e as coisas, na qual as relações não parecem mais *fundadas* de partida, mas precisam ser *inventadas*, ou proporcionadas, à maneira da arte compositiva, como sugere Gracián. Com isso, espero que delineando os contornos que separam a cosmovisão do *Criticón* daquela que ainda algumas décadas antes vigorava em toda Europa,

poderemos captar melhor o que Andrênio *viu*, efetivamente, quando o céu parece ter se apagado. Diante desta cena, nossa questão é: se, como sugere Critilo, para que Andrênio se conheça é preciso antes conhecer o cosmo, quais podem ser as implicações éticas dessa turbação dos céus? Esta é, sobretudo, parece-me, a questão que o *Criticón* pode responder.

1.1 – Um *theatro mundi* em ruínas

Retomemos o fio partido, o céu estrelado de Andrênio e Critilo. Diz o original: "De este modo, se nos haze cada noche nuevo el cielo y nunca enfada el mirarlo, cada uno proporciona las estrelas como quiere" (GRACIÁN, 1938, p. 125, *Crisi* II, Vol. 1). Há uma relação entre o deleite, isto é, o não se enfadar com a visada do céu que *resiste* a uma conceptualização unívoca, e a possibilidade de abertura epistemológica, lida no refrão, *cada um proporciona como quer*. Forcione enraíza essa passagem na genealogia daquilo que nomeia como "poesia hexamérica", isto é, uma poesia preocupada com o horizonte da perfectibilidade humana a partir da reta interpretação da metáfora do *libro mundi*, aquela que entende a natureza como um livro cifrado por Deus (FORCIONE, 1997, p. 22). Assim, o poeta hexamérico seria aquele que traduz essa ordem da criação. Nesse movimento, o ser humano converte-se em um leitor, um decifrador, que registra e traduz as analogias do mundo, mas não intervém criativamente:

> O poeta hexamérico entende que o livro já foi escrito. Sua função é registrar, traduzir e interpretar os signos de um texto coerentemente desenhado e cuidadosamente integrado, no qual uma multiplicidade de diferenças [...], em última instância, colapsa em uma unidade superior [...] em certo sentido, o poeta é a epítome do ser microcósmico, o homem. Na medida em que o homem é fundamentalmente um contemplador, um ser que "lê". Sua maior dádiva é a mente ou faculdade racional, o poder reflexivo que o une com Deus e se exerce de modo teórico (isto é, não intervencionista) na empreitada de reconhecer a ordem superior para a qual o livro da criação aponta – isto é, a razão divina, que lhe é consubstancial (FORCIONE, 1997, p. 16).

Entende o comentador que o projeto hexamérico no século XVII estaria largamente fundado na ideologia pós-tridentina, entendida como tecnologia de defesa contra as heterodoxias. Nesse sentido, a ideologia hexamérica, por assim dizer, intentaria, a todo momento, resguardar a legibilidade do mundo na qualidade de Livro de semelhanças, de maneira que a contemplação do céu se apresentaria como atividade central (*idem*, p. 18). Forcione faz eco às considerações de Maravall, para quem o pensamento pós-tridentino "ocasionaria uma ideologia estatal conservadora" (MARAVALL, 1975, p. 195). Dessa maneira, o poema hexamérico funcionou, em tempos de Contrarreforma, como exponente de uma ideologia de "integração, pacificação, coerência e unidade" (FORCIONE, 1997, p. 18), de

forma a restituir a relação entre palavras e coisas e assegurar a unidade do cosmos que se esfacelava de modo acelerado. Essa ideologia se encapsula pela imagem do *theatro mundi*, segundo a qual o mundo se apresenta como um palco onde se encena a hierarquia, na qual o ser humano se porta como membro da audiência (FORCIONE, 1997, p. 22). Assim, o humano tem um lugar pré-existente na Máquina do Mundo. Sua missão é conhecê-lo para ocupá-lo. Como se percebe, para a ideologia hexamérica, essa posição é da absoluta *passividade*. Ao interpretar a cena cósmica, identificando-se com o correto ponto-de-vista, resta ao espectador apenas dispender lágrimas ou risos.

É nesse contexto que se encontra a imagem do *Criticón* que dialoga e polemiza com textos mais ortodoxos como *El símbolo de la fé* de Luís de Granada (1504-1588). Para Forcione, o texto de Granada seria a epítome da lógica hexamérica ao recorrer à filosofia da natureza estoica como forma de reassegurar o reto ordenamento do cosmos, lido como uma espécie de *brocado, joia* ou *jardim*:

> Nesse momento, o mais subversivo da articulação de Gracián do Livro do Mundo, a conexão do homem com o cosmo se desfaz, o mundo criado perde seu caráter essencial e indelével, um novo sujeito aparece como leitor e criador diante da realidade potencialmente caótica. A imaginação (*ingenio*) propõe um forte argumento ontológico diante da posição usual entronizada da razão e seu presente colapso; os produtos da imaginação, assim como o "novo" em geral, são libertados de seu estigma tradicional, de sua associação com a falsidade, o irracional, o "sofístico", o "não autorizado" e com os frutos de uma curiosidade ilícita. (FORCIONE, 1997, p. 36)

Seria esse um passo decisivo em direção a uma sorte de emancipação dessa passividade. Ao mesmo tempo, o homem se desconectaria do macrocosmo e se instalaria em um espaço inédito aberto à imaginação (*ingenio*). O homem passa a criar, na medida em que se atomiza. Para Forcione, no *Criticón* vislumbra-se a possibilidade da mente humana proporcionar, *temporalmente*, sem se lastrear no *Livro das Eras*, na forma de um coeficiente atemporal de figuratividade. De modo análogo, as investigações epistemológicas de Michel Foucault situam também, nessa passagem entre os séculos XVI e XVII, um esgarçar do tecido do Livro cósmico. O filósofo observa, quanto à época, um momento de coexistência entre um regime de longa duração calcado no pensamento das semelhanças figurativas e uma nova estrutura de pensamento balizada pelo conceito de *representação*. Faz-se caso então de explorar em maior densidade os momentos *epistêmicos* singularizados pela arqueologia foucaultiana na Idade Moderna, em sua pertinência para contextualizar as condições de possibilidade históricas da ficção de Gracián.

Em *As palavras e as coisas*, o filósofo estuda o princípio da *semelhança*, categoria operadora de saberes, que exerceu papel central na exegese dos textos e na possibilidade de conhecimento do mundo, ao menos, até o fim do século XVI (FOUCAULT, 2000, p. 22). Segundo o princípio, natureza e arte se diferenciam apenas em grau, na medida em que são frutos do engenho de artífices de diferentes qualidades, ou seja, humano ou divino. Esse sistema de semelhanças aponta, assim, a uma característica dupla da experiência de mundo. De um lado, o mundo da criação revela-se em sua *opacidade* que reclama uma *interpretação*, um *registro* e uma *tradução*: da linguagem secreta das coisas à linguagem das palavras. De outro, como bem assinala Foucault, isso implica dizer que a linguagem é, ela também, *coisa* e participa do jogo de semelhanças, do campo de imanência na forma de um encontro insuspeito. A palavra possui um *fundo* que, no mundo das analogias, está sempre em vias de se revelar (FOUCAULT, 2000, p. 51).

As palavras também estabelecem relações analógicas com as coisas, de modo que elas se projetam ao lado daquilo que indiciam. O agrupamento em segmentações de linguagem opera do mesmo modo que as simpatias, por meio de atrações ou repulsões, no que Foucault lê uma aproximação entre a gramática, o esoterismo e a história natural. Pelo reordenamento das palavras se reencena a ordem mesma do mundo (FOUCAULT, 2000, p. 55), de modo que nesse interstício entre a significação figural – Divina e eterna – e o jogo interminável de figuras que se correspondem se abre o significado do *Libro mundi*, das estruturas de sentido experimentadas temporalmente. A semelhança encontrada entre as coisas já é a prova mesma da existência de uma Ordem, as marcas da mão do artífice, e a prova ontológica da ligação. Como sustenta Foucault, não há, ainda no fim do século XVI, uma separação entre a ontologia e a hermenêutica: a percepção e inscrição da semelhança é a prova ontológica de sua existência, precisamente porque a linguagem que inscreve esses encontros é, ela mesma, parte da lógica das correspondências.

Há inúmeros pontos de contato entre esta episteme das semelhanças e aquilo que Forcione nomeia como ideologia hexamérica. A crise diagnosticada por Forcione se encontra também com a crise desse sistema de analogias que Foucault situa precisamente na primeira metade do século XVII. De um ponto de vista foucaultiano, registrar pelo discurso o ordenamento do céu, por exemplo, provaria sua existência real. O regime de semelhanças implica um grau de visibilidade partilhado por todos seus intérpretes, ainda que uns, mais do que outros, consigam percebê-lo. O destino das semelhanças é coletivo, de modo que o saber enciclopédico do fim do século XVI, como elucida Foucault, perfaz a conformação concreta de

uma busca por deslindar, ponto a ponto, a ordem mesma do mundo (FOUCAULT, 2000, p. 55). Mas, como proposto por Forcione, a singularidade da posição sustentada por Gracián em sua epopeia está justamente em certo grau de *separação*, de atomização de um leitor que não reata os nós contíguos de simpatias, mas escava, *contra* a uniformidade comum, um sentido particular e restrito. Contra a universalidade dos encontros múltiplos, a singularidade de uma *proporção* particular.

Foucault novamente pode nos ser útil para realizar um primeiro mapeamento. Como encena em sua leitura do *Quixote*, a partir do século XVII o esteio que uniu durante séculos palavras a coisas, em um regime de contiguidade e vizinhança, parece se romper. A busca de Quixote jaz em *provar* a semelhança, em evidenciar que as coisas *são* efetivamente conforme se lê nos livros; mas é a necessidade de provar a adequação entre palavras e coisas que revela sua dissociação cósmica, para usar da imagem de Forcione. No *Quixote*, a linguagem escrita deixou de ser a prosa do mundo, a continuidade de um murmúrio infinito de semelhanças: "a magia, que permitia a decifração do mundo, descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, não serve mais senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas" (FOUCAULT, 2000, p. 64). Nesse sentido, em movimento análogo ao que Forcione lê em Gracián, ocorre certa *autonomização* da linguagem em relação às coisas, a linguagem torna-se signo da ausência, *morte da coisa*. No caso do *Quixote*, o personagem se converte nessa espécie de mediador evanescente, um *louco* que busca incessantemente essa lógica selvagem das analogias que se estilhaçou, "aquele que se alienou na analogia" (FOUCAULT, 2000, p. 65).

> No começo do século XVII, nesse período que, com razão ou não, se chamou barroco, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança. A similitude não é mais a forma do saber, mas antes a ocasião do erro, o perigo ao qual nos expomos quando não examinamos o lugar mal esclarecido das confusões. "É um hábito freqüente", diz Descartes nas primeiras linhas das *Regulae*, "quando se descobrem algumas semelhanças entre duas coisas, atribuir tanto a uma como à outra, mesmo sobre os pontos em que elas são na realidade diferentes, aquilo que se reconheceu verdadeiro para somente uma das duas." A idade do semelhante está fechando-se sobre si mesma. Atrás dela só deixa jogos. Jogos cujos poderes de encanto crescem com esse parentesco novo da semelhança com a ilusão; por toda a parte se desenham as quimeras da similitude, mas sabe-se que são quimeras; é o tempo privilegiado do *trompe-l'oeil*, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa um teatro, do qüiproquó, dos sonhos e visões; é o tempo dos sentidos enganadores; é o tempo em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem. (FOUCAULT, 2000, p. 69).

Nesse movimento registrado, pode-se ler uma repartição inédita no campo das letras. O "espaço poético da linguagem", desses jogos ilusórios, torna-se o reservatório dessas

semelhanças já desconectadas de qualquer lastro real. Inaugura-se, no campo dos saberes, novas formas de organizar o verdadeiro que não mais se arrimam nessa relação recíproca entre forma e fundo. Mas no que se funda esse saber que aparece do processo de "desontologização" da linguagem? A *máthêsis*, como nomeia Foucault, *"*é entendida como a ciência universal da medida e da ordem" (FOUCAULT, 2000, p. 77). A criação de ordenamentos, de taxonomias, então passa a ocupar o lugar de prestígio na teoria do saber que a hermenêutica tivera durante o Renascimento (*idem, ibidem*). Como sustenta Foucault contra paradigmas anteriores da história das ideias, a *análise* se converte no instrumento de medida universal, e assim mesmo elementos não-mensuráveis matematicamente passam a ser integrados em um determinado ordenamento (*idem, ibidem*). Não se tratou mais de "descobrir" relações, mas "convencioná-las". Não se trata de entender que a "semelhança" tenha perdido o lugar, tenha sido extraditada para fora do horizonte da racionalidade. Contudo, se encontrar a semelhança era *prova* do apuro divino do intérprete ao longo do Renascimento, a partir do século XVII, essa categoria perde a primazia em favor da ideia de "signo", índice de um *corte*. O conhecimento, para se reconhecer assim, precisa estabelecer relações de identidade ou de analogia ao comparar grandezas, e ser capaz de ordená-las.

A semelhança transforma-se em um gesto operacional que permite comparar as mais diversas representações. O exemplo maior talvez seja o sistema classificatório das taxonomias da história natural do século XVII. Ali os animais são dissecados em categorias linguísticas (tronco, quantidade de patas etc) e comparados com base nessas diferenças mínimas, de modo a estabelecer critérios de semelhança em subconjuntos e agrupamentos. Essas semelhanças não são "descobertas" na natureza. O conhecimento não é a verdade que se encontra nas coisas, mas passa a ser compreendido como a *fabricação* de conjuntos ordenados a partir de categorias discretas observáveis na natureza. Em síntese, o intelecto humano é capaz de imaginar relações e aperfeiçoar suas ordens, mas essas relações não são ontologicamente fundadas de partida nas coisas.

Conforme observa o autor, até o século XVI, os signos artificiais da linguagem se relacionavam com as similitudes naturais, mas a partir do XVII, entende-se que os signos naturais são impossíveis de apropriação pelo conhecimento humano, enquanto o signo artificial deve ser convencionado "de tal sorte que ele seja simples, fácil de lembrar, aplicável a um número indefinido de elementos, suscetível de se dividir ele próprio e de se compor" (FOUCAULT, 2000, p, 84). A concepção de *signo* do século XVII, reencontrada por Foucault, permite entender o conhecimento não como continuidade entre o macrocosmo da verdade do

mundo e o microcosmo da linguagem verbal, mas na forma de *representação*: "É ele que traça a divisória entre o homem e o animal; ele que transforma a imaginação em memória voluntária, a atenção espontânea em reflexão, o instinto em conhecimento racional" (*idem, ibidem*). Nesse sentido, o conhecimento, a partir do século XVII, não é analógico à natureza em uma relação de reciprocidade e vizinhança, mas um gesto de força, uma imposição artificial que *corta* a natureza e dela extrai ordenamentos puramente *artificiais* em um sentido radicalmente outro.

Tendo colocado os termos do debate foucaultiano na passagem entre a similitude e a representação, podemos retomar o lugar da escrita poética no século XVII. Parece possível estabelecer uma relação entre o redimensionamento do sentido das "semelhanças" e o aparecimento da ideologia hexamérica, podendo ser compreendida como tentativa de encobrimento desse corte epistêmico. Ou seja, a reafirmação de uma doutrina das semelhanças, no contexto do século XVII, implicaria um gesto reativo de rechaço a uma nova modalidade epistêmica que parecia se organizar. Gracián encontra-se precisamente na encruzilhada dessas duas formações discursivas, entre a *mathesis* e a "ideologia" das semelhanças. Para compreender, contudo, sua posição particular, ou seja, para compreender o pensamento de Gracián diante desta complexa teia epistêmica, seria o caso de retomar ponto a ponto alguns aspectos de seu texto.

1.2 – O conceito de "proporção" e as artes retóricas

No contexto das letras do século XVII, a categoria "proporção" possui um sentido técnico oriundo das preceptivas retóricas. Dessa forma, para precisarmos o que pode ter significado "proporcionar as estrelas", faz-se caso de investigar o significado do termo no horizonte das artes da oratória, por um lado, e, por outro, comentar, brevemente, sobre os motivos da retórica ter gozado de enorme prestígio no princípio da Idade Moderna, a ponto de ser relevante às discussões epistêmicas que viemos tendo.

Assim, para principiar a investigação, comecemos pelo tratamento que o próprio Gracián dá à categoria em seu tratado sobre a composição, nomeado *Agudeza y Arte de* Ingenio (1948). O autor define "proporção" como o ato de significar que descobre "a correspondência e conformidade entre dois termos" ao buscar-se "correlação ou consonância entre as circunstâncias ou adjacências de ambos os termos, como suas causas, efeitos, propriedades, contingências e todos os demais aderentes, e ao se descobri-la, serve de fundamento e de razão para a aplicação daquele termo" (GRACIÁN, 1993, p. 730-1, A, LIX). A forma da proporção

compara dois termos pelas características secundárias ou, no vocabulário aristotélico, "categorias acidentais". No âmbito da significação, isso implica dizer que a *proporção* se perfaz por dois atos contíguos: 1) decompor os termos comparados segundo as dez categorias aristotélicas que se predicam das coisas; são elas: substância, quantidade, qualidade, relação, lugar, tempo, estado, hábito, ação e paixão (ARISTÓTELES, 2019, p. 113, IV, 1b25); 2) correlacionar ambos os termos a partir de uma dessas categorias. Ou seja, *proporção* é um modo de compor relações de semelhança com base na homologia entre componentes lógicos comuns aos elementos coligados. Assim, a "proporção", no vocabulário retórico, seria uma das modalidades discursivas de se produzir o efeito de "agudeza", sobre a qual Gracián versa em seu tratado. Na definição do jesuíta, a agudeza consiste em: "[...]em uma primorosa concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três extremos cognoscíveis expressada por um ato de entendimento" (GRACIÁN, 1993, p. 329, A, II).

Em síntese, a agudeza é um modo de predicar as coisas pela correlação entre termos, e a proporção, enquanto mecanismo lógico-retórico, é uma das maneiras de se chegar a esse efeito. No discurso LIX, o autor clarifica o ato de *proporcionar* a partir de um poema de Lupércio Leonardo (1559-1613). Conforme nos explica, o poema é dedicado a um varão que possuía uma madrasta terrível, o que leva o poeta a compará-lo a Herácles. Depois de elencar os trabalhos do herói grego, análogos por semelhança aos do varão a quem o poema se dedica, o soneto é arrematado por um estribilho: *"Assim espera um tempo em que repouses*" (LEONARDO apud GRACIÁN, 1993, p. 731, A, LIX). Se a vida de Herácles é semelhante à vida do destinatário do poema, então se pode imaginar um momento no futuro (segundo a categoria "tempo") em que o varão terá repouso, assim como Herácles teve ao passar pela apoteose.

Hansen observa que essa compreensão lógico-retórica da "proporção" não é exclusiva a Gracián, mas faz parte de um painel mais amplo de modos de se compor as imagens que aparece em diversos tratados dos séculos XVI e XVII. O comentador elenca três modos, no âmbito das preceptivas retóricas, de pensar o ato de significar: pela *convenção* (relação arbitrária entre signos não relacionados), pela *sinédoque* (inclusão ou contiguidade entre significado e significante) e pela *semelhança*. A modalidade da semelhança, pela qual se constituem os discursos *ornamentados* – o falar por imagens, como o da oratória ou da poesia –, aproxima duas coisas a partir de um elemento constitutivo comum, subdividindo-se em três categorias: a *atribuição* que coliga elementos por uma propriedade intrínseca comum (uma qualidade como a cor, por exemplo: a brancura do lírio e a do pescoço da amada); a *proporção*,

nos termos que a definiu Gracián (HANSEN, 2000, p. 330) e por fim, a proporcionalidade, da mesma natureza da proporção, mas qualitativamente mais intensa ao aproximar elementos muito distantes (que produzem alegorias, enigmas e anamorfoses) (*idem, ibidem*).

A proporção, dentre as formas de se produzir agudeza, é aquela que registra o tipo de relação menos substancial, fazendo parecer semelhante aquilo que não é, nas palavras de Gracián: "este modo de conceito se chama proporcional, porque nele se atende à correspondência que fazem dois extremos cognoscíveis entre si" (GRACIÁN, 1993, p. 330, A, IV). Percebe-se que, no vocabulário seiscentista, a proporção coliga em uma imagem dois termos distantíssimos por um elemento descoberto pelo ato *engenhoso*, que redefine os modos mesmos de conhecer, ao propor uma conexão inaudita, *aguda*, que não seria identificável facilmente[3].

Para Hansen, o conceito seiscentista de "agudeza" se filiaria à categoria retórica do "entimema". Na *Retórica*, Aristóteles define o entimema como o "corpo da *prova*", isto é, o modo de dispor uma prova argumentativamente, e assim, convencer a audiência (ARISTOTLE, 1925, p. 5, I, I,3). Como esclarece o Estagirita, os entimemas se fazem necessários porque as *provas* (em seu teor material e extradiscursivo), por si mesmas, não são suficientes para convencer, tornando-se imprescindível o uso de um componente não "factual" para que um discurso chegue a seu termo. Para Aristóteles, esse elemento não factual é a condução dos afetos (*idem, ibidem*). Nesse sentido, o entimema, enquanto corpo da prova, diz respeito à estrutura argumentativa eficiente capaz de mover as paixões da audiência. Assim, o entimema seria o equivalente retórico ao silogismo, ou seja, maneira efetiva de se *demonstrar* um argumento (*idem*, p. 9, I, 1-11), da mesma forma que o silogismo demonstra uma verdade, no campo da lógica. A importância dessa estrutura está em efetivar "imagens realçantes" (CARVALHO, 2007, p. 53), e assim lograr êxito em convencer a audiência, ao mover seus afetos.

Ainda no século XVI, alguns autores anotam uma tendência crescente em transpor esse pensamento retórico às discussões poéticas (MUHANA, 1997, p. 216) e desse modo, passa-se a se equiparar a ação metafórica poética à prática da ação argumentativa entimemática (CARVALHO, 2007, p. 53-4). O tipo de "agudeza", mais abstrusa ou menos, que coliga

---

[3] Como clarifica Hansen: "uma dedução baseada na semelhança de dois termos com um terceiro. Funciona como uma condensação rápida deles, efetuada como metáfora engenhosa pela analogia de atribuição: A:B:C" (HANSEN, 2000, p. 320).

elementos, mais semelhantes ou menos, é empregado de acordo ao gênero, tendo em vista que cada gênero (da oratória ou da poesia) possui diferentes tipos de decoro, tolerando um nível maior ou menor de opacidade (CARVALHO, 2007, p. 54). De toda forma, pelo uso de entimemas, na oratória, e pelo de metáforas, na poesia, espera-se instruir e mover determinado público.

Revela-se a relação essencial entre o *brilho* de uma forma argumentativa (ou poética) aguda e a capacidade de mover afetos, e assim, conduzir ou governar as almas. Relação que estaria na base do interesse moderno pelas antigas artes da oratória. Ao estudar a gênese do pensamento político renascentista, Skinner filia as transformações sociopolíticas do final da Idade Média à redescoberta das preceptivas retóricas (SKINNER, 2004b, p. 22). Como entrevê o autor, o aparecimento da *ars dictaminis* – a arte de se compor cartas – na forma de uma proliferação de tratados técnicos, entre os séculos XIII e XIV, situa-se no limiar da defesa de um modelo republicano de governo. Contra a disciplina da força, o modelo retórico implicaria uma forma secularizada de gerir pela persuasão mais afim à silhueta republicana (SKINNER, 2004b, p. 22-3). Foi a retórica antiga, antes de qualquer outra disciplina, que alimentou o influxo do humanismo europeu.

Mas esse estudo retórico só gozaria de prestígio de maneira sistemática e universal quando ganhou contornos teologais no contexto pós-tridentino. No rastreamento de Hansen, a tendência renascentista de redescoberta dos fazeres retóricos, sobretudo latinos, passa a interessar à missão pastoral com o *Decreto sobre as Imagens*, bula produzida na última sessão do Concílio de Trento em 1562. A partir da reafirmação dos ritos visíveis, posição destacada seria dada às imagens em seus usos no processo de conversão dos fiéis (HANSEN, 2019, p. 15). O historiador da literatura então resgata a teorização ortodoxa dos *Due dialogi* de Andrea Gilio (*circa* séc. XVI), de 1564, na qual se discute a imagem (pictórica, mas também retórica) como elemento constituinte da *propaganda fidei*, isto é, como veículo para comunicar a públicos amplos (e leigos) a mensagem verdadeira (*idem, ibidem*). Como se percebe, a discussão acerca da retórica da produção de imagens perfaz, nesse período pós-tridentino, um problema duplo: teologal, no contexto de defesa e expansão da fé católica, e político, assegurando a unidade religiosa dos territórios em disputa.

Às asseverações de Hansen acerca desses documentos oficiais da burocracia clerical podem ser aproximadas da atuação da Companhia de Jesus que, ainda no período de vida de seu fundador, Inácio de Loyola (1491-1556), tomou a educação do cristão como sua principal

bandeira. O historiador britânico Robert Maryks observa como a diretriz da educação dos jovens, pela qual os jesuítas tornaram-se historicamente reconhecíveis, não fazia parte das *Constituições* originárias do momento de fundação da Ordem, mas teria sido motivada pelas reformas eclesiásticas pós-tridentinas (MARYKS, 2008, p. 2). Essa nova vocação didática encontraria no *renascimento* dos saberes greco-latinos o combustível perfeito. Segundo o historiador, a redescoberta da *retórica* antiga seria fundamental para transformar a *forma mentis* da Companhia de Jesus (MARYKS, 2008, p. 78). Com o estudo das sucessivas edições do *Ratio Studiorum* (1599) – o guia para a educação missionária jesuítica –, Maryks torna legível o progressivo destaque dado aos estudos da retórica, poética e gramática greco-latinas. No momento da redação do texto, o ministério da educação já aparece, então, como a principal missão da Companhia (MARYKS, 2008, p. 83), amparado no contato e difusão dos autores da Antiguidade. Como ressalta ainda, em eco às contribuições de Hansen, a eloquência argumentativa e o domínio dos gêneros da oratória clássica seriam incontornáveis para a prática missionária em suas demonstrações públicas (MARYKS, 2008, p. 88). Percebe-se aqui como a centralidade da prática retórica da persuasão se converte na centralidade da prática missionária da conversão.

É importante ressaltar que as artes retóricas em sua circulação renascentista nada têm a ver com normativas formais, mas com preceptivas extraídas da experiência e do uso, enquanto as regras do dizer ou as regras que advêm daquilo que é dito (HANSEN, 2013b, p. 34). Historiadores como Maryks e O'Malley entendem que, no âmbito eclesiástico, o interesse pelos fazeres retóricos situa-se precisamente nessa utilidade imediatamente *prática*, oferecida por esses saberes, que se acopla perfeitamente à missão de uma Igreja militante. Observa O'Malley como, a partir de Inácio, a teologia não é compreendida pelos jesuítas como uma disciplina escolástica especulativa, mas como um instrumento concreto para a condução das almas, "se nós tomarmos os *Exercícios* [*Espirituais*] como paradigma básico do ministério jesuíta, essa ajuda [das almas] estava centrada na reta ordenação dos afetos" (O'MALLEY, 1990, p. 477). É neste interesse prático, contra séculos de uma teologia especulativa, que se pode compreender o vínculo insuspeito entre catolicismo contrarreformado e retórica humanista. Se, como afirmou Aristóteles, o entimema, corpo da prova, é o elemento argumentativo que move os afetos, então é, precisamente, esse o elemento que se mostrará mais útil à pastoral cristã.

Já no âmbito profano mais geral, as artes retóricas se entendem, nesse período, como fundamentais ao trato civil e à vida em sociedade, na forma de guias que orientam a postura

elocutiva frente ao convívio entre pares, em seus usos políticos, econômicos, diplomáticos, jurídicos, pedagógicos etc. É a partir dessa experiência derivada da vida que se pode mesurar a eficiência e o raio de atuação de um discurso. Como define o retor Jorge de Trebizonda (1395-1484), pode-se entender a "técnica retórica como *scientia civilis*" (HANSEN, 2013b, p. 29), ou seja, como um modo de condução das almas também aplicado à esfera política.

Nesse contexto geral da Contrarreforma e suas bulas acerca dos usos epidíticos[4] da imagem e da prática educacional específica ao jesuitismo se pode ler melhor a centralidade das discussões sobre retórica nos séculos XVI e XVII, e para nosso interesse específico, para Gracián, enquanto pregador da Companhia de Jesus. Após um momento de profunda desconfiança do Papado em relação à ética, retórica e filosofia humanista – com a inserção das obras de Erasmo (1466-1536) no *Index* dos livros proibidos, por exemplo –, a ortodoxia pós-tridentina parece ter incorporado, ainda que parcialmente, a erudição greco-latina como parte constitutiva de sua profissão de fé, da defesa imagética da Verdade revelada, da conversão e, principalmente, da educação dos leigos (O'MALLEY, 1990, p. 474). Como ressalta O'Malley, a antiga prerrogativa aristotélica e depois ciceroniana da "condução dos afetos" se tornaria basilar para a pregação contrarreformada, em suas tintas profundamente humanistas (*idem*, p. 478).

Mas a Igreja moderna não apenas aperfeiçoaria suas práticas catequéticas com as técnicas discursivas da Antiguidade, mas buscaria também justificar seu uso na teologia revelada. Como salienta Hansen, o *entimema*, no contexto da Contrarreforma, deixa de se identificar apenas como uma forma de produção de elementos prováveis (*eikos*) pelo discurso e se ancora em prerrogativas teológicas:

> Acredita-se então que o intelecto humano é como um espelho que, sempre idêntico a si mesmo, é simultaneamente sempre vário, exprimindo as imagens dos pensamentos das coisas postas à sua frente. Assim, o discurso interior do pensamento é entendido como um contexto ordenado de imagens, ou *fantasmas*, que existem na mente antes da representação exterior. Quando são exteriorizados, o discurso e outras formas simbólicas são definidos como uma ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo. [...] O intelectualismo artificioso das obras seiscentistas decorre, por isso, não de afetação ou ludismo gratuito [...] mas de o modelo emulado

---

[4] Refiro-me à tripartição clássica dos três gêneros da oratória que se pode ler em quase todos os preceptistas da Antiguidade, conforme a síntese da *Arte retórica*: "The deliberative kind is either hortatory or dissuasive; for both those who give advice in private and those who speak in the assembly invariably either exhort or dissuade. The forensic kind is either accusatory or defensive; for litigants must necessarily either accuse or defend. The epideictic kind has for its subject praise or blame." (ARISTOTLE, 1925, p. 33, I, III, 4).

> ser sempre definido como um conceito análogo da Substância divina que é refigurado por conceitos distantes. (HANSEN, 2011, p. 30).

Percebe-se que, ao longo da Contrarreforma, a analogia por proporção foi mergulhada na pia batismal da teologia e passou a ser compreendida como um vetor privilegiado, por produzir novas (e inesperadas) associações entre imagens-conceito e imagens-elocutivas, ao dar a ver "a Causa que orienta a operação lógico-dialético-retórica que a inventa" (HANSEN, 2011, p. 31). Encontrar a multiplicidade da natureza como presença divina, através da invenção elocutiva analógica, permite ao intelecto humano produzir, discursivamente, a *doutrina das semelhanças,* fundadas no engenho Divino. A opinião pós-tridentina sobre a capacidade de provar pela aproximação de elementos distantes a Causa única fundadora do Universo coaduna-se à função do poeta hexamérico que discutimos na seção anterior, ao converter um procedimento discursivo em um procedimento cosmogônico. Essa leitura da agudeza teologal reporia a episteme das similitudes em uma espécie de movimento reativo aos novos modos de se conhecer que começavam a aparecer no período. É nesse movimento que o historiador das mentalidades Antonio Maravall enxerga a relação dialética entre os modos de dizer – isto é, o aparecimento dessa retórica da agudeza como entendida por Hansen – e as condições concretas de materialização do discurso na Europa católica do século XVII:

> [...] como o espírito público dificilmente renunciaria à atração do novo, depois da experiência renascentista e do quanto a favor dele havia escutado durante mais de um século, agora se deixou livre o campo, de modo que a ameaça à ordem que [o novo] trazia consigo não deveria ser grave ou resultasse tão remota que não constituiria nenhum problema aplacar, no momento certo, seus extremos. A arte, a literatura e a poesia seguem exaltando a novidade [...] mas ao universalizá-la de tal maneira, observamos claramente que se faz perder toda sua virulência. [...] reduziram-se a jogos poéticos, extravagâncias literárias, recursos da tramoia teatral que assombram e suspendem o decaído ânimo do cidadão do século XVII. (MARAVALL, 1975, p. 452-3)

O pensamento de Maravall é seminal para rechaçar juízos estilísticos acerca da "novidade barroca", vinculando de modo inequívoco a cultura letrada do seiscentos ao poder Absoluto. Maravall desenvolve, nesta seção de sua argumentação, a relação entre essa *falsa* novidade, entre esse brilho discursivo – a *agudeza* – e o aplacar das demandas do público, em um jogo de substituições, no qual a novidade discursiva suplanta a emergência de uma novidade histórica. As asseverações do autor, permitem depreender a emergência de uma espécie de pré-história da Indústria Cultural[5]. Nesse sentido, reencontramos o argumento de Forcione segundo

---

[5] Conforme Maravall, é possível perceber uma espécie de antecipação das características definidoras da massificação da Indústria Cultural, definida por Adorno e Horkheimer, na lógica cultural da Espanha seiscentista:

o qual a continuidade da poesia hexamérica, da representação das *semelhanças*, funcionaria, de um ponto de vista das classes dominantes, como um discurso ideológico de pacificação que capturaria os desejos não formalizados da audiência – o desejo por novidade, que nos fala Maravall – e o arregimentaria em uma forma inofensiva. Em certo sentido, como sugerem Forcione e Maravall, Gracián, padre jesuíta, confessor e professor, está concretamente enraizado nesse horizonte conservador e compensatório. Ou seja, a *agudeza*, ato inventivo de linguagem, poderia ser lida como uma forma de restituir às certezas do *libro mundi* e apaziguar um público sedento pela "maravilha", como entende Maravall. Assim, o perigo do brilho de uma linguagem autônoma é substituído pela justificação teológica da revelação da Causa una que encapsularia a semelhança das coisas mais abstrusas.

O vínculo que Maravall encontra entre as artes e o poder no seiscentos passa por quatro diretrizes definidoras da cultura barroca: sua massificação, seu caráter dirigido, sua urbanidade e sua tendência conservadora. Como discute o autor, por "barroco" se poderia entender uma cultura metropolitana gestada quando a força agrária decorre das colônias, o que leva a um inchaço do trabalho técnico e pré-industrial nas cidades. Esse novo afluxo de população urbana seria gerido pelo poder estatal a partir da cultura, enquanto epifenômeno da ideologia. Nesse sentido, Maravall elege o *teatro* como a forma cultural determinante por permitir aplacar o gosto pelo novo despertado pelo Renascimento e pelas grandes inovações científicas. O argumento de Maravall acerca do efeito poético do inacabamento – isto é a *maravilha* da metáfora por proporcionalidade que equaliza largas distâncias – caminha exatamente neste esteio, ao compreendê-lo como "um procedimento através do qual se pretende que o inacabado leve à suspensão, à intervenção ativa do público e ao contágio e ação psicológica sobre este, que lhe inclina em direção aos objetivos aos quais se quer dirigi-lo" (MARAVALL, 1975, p. 438).

Ou seja, Maravall lê os efeitos de anamorfose, enigma e obscuridade, produzidos pela *agudeza*, como técnicas de condução persuasiva que fariam parte do aparato estatal do governo dos vivos. Esse juízo se mostra acertado e se encontra com a universalização do regime epidítico observada por Hansen e outros autores, mas faz-se necessário ressaltar que o âmbito de

---

"el nivel de fabricación para el gran público requiere una serie de condiciones económicas y materiales que sólo alguno de los países europeos ha logrado alcanzar ya en el siglo XIX: gran concetración de mano de obra, edifaciones especiales en las que reunir maquinaria y operarios, un alto grado de desenvolvimiento de la división del trabajo [...] Nada de esto había en el XVII [...] **pero en todas partes aparecían primeros vislumbres de este ulterior desarrollo** (MARAVALL, 1975, p. 193, grifos nossos).

circulação dos discursos agudos foi muito limitado, endereçando-se, em larga medida, à corte (HANSEN, 2006, p. 128). Contudo, Maravall não parece levar em conta que a agudeza não se direcionava ao mesmo público do teatro "popular", mas ao leitor douto cortesão. Essa oposição entre o *douto* e o *leigo*, tão arraigada no século XVII, nos campos da discussão sobre decoro e alcance do discurso, parece menos bem tratada por Maravall. Ao privilegiar a cultura barroca como um fenômeno verticalmente imposto pelas elites, tendo por fim a direção das emergentes massas urbanas, fica menos claro o sentido que essa cultura possa ter tido para a própria elite, ou seja, para aqueles que dirigem, os funcionários da burocracia estatal como ministros e secretários, assim como para os membros do corpo eclesiástico.

Em outras palavras, se começamos a entender no horizonte retórico-político dos seiscentos o que "*proporcionar* as estrelas" pôde ter significado, enquanto um gesto inventivo de linguagem que aproxima coisas distantíssimas para maravilhar, algumas dúvidas permanecem a respeito do "cada um" que agencia a proporção. Faz-se caso, então, de analisar finalmente algumas passagens de *Agudeza y Arte de Ingenio* que possam lançar luz sobre a questão, permitindo ver como Gracián justifica seu próprio projeto e o lugar de seu pensamento sobre a linguagem ao largo desse pequeno mapa retórico das agudezas que viemos delimitando.

1.3 – *Ingenio* e *concepto*

Contrariando os intérpretes que situam a posição de *Agudeza y Arte de Ingenio* como um tratado de retórica, alguns autores tendem a enxergar uma singularidade no texto que o aproximaria de uma teorização mais geral sobre a linguagem, para além das preceptivas de composição discursiva. Para Yvancos, Gracián buscou encontrar uma "nova casa para a agudeza" que não se limita nem à retórica, nem à dialética. Conforme argumenta o comentador, diferente de contemporâneos, Gracián entendia que a faculdade do juízo não se separa da invenção (YVANCOS, 2014, p. 131). O jesuíta, diferente de toda a tratadística que o antecede, não crê na possibilidade de uma divisão entre o juízo, capaz de delimitar silogismos que acertadamente relacionam *logos* a *res*, e o engenho (*ingenio)*, que comporia a "flor eloquente", a adequação proporcionada a partir de um ornato de palavra (GRACIÁN, 1993, p. 319, A, I). Como se percebe, essa posição por si é heterodoxa, na medida em que para a opinião hegemônica contrarreformada, de matriz aristotélica, só se pode conceber hierarquicamente a relação entre juízo e engenho, ao se entender como as imagens elocutivas aparecem como figura exterior das imagens mentais que lhes antecedem logicamente enquanto causa. Como dito por Hansen imagem de imagens mentais anteriores (HANSEN, 2011, p. 30).

A proposta de Gracián não parece repetir a opinião predominante em seu tempo, tendo em vista que o autor propõe uma relação de contiguidade, codependência e não-hierarquização entre juízo e engenho. Para além, esta "nova casa para a agudeza" ocasiona uma reinvenção epistemológica que não entende que a lógica precede à poética, ou em termos mais específicos, que a dialética é o suporte de imagens-mentais para o recobrimento ornamentado de imagens-sensíveis, oferecidas pela tropologia poética. Gracián quer redefinir o campo de atuação do engenho, desprendendo-o de sua sujeição ao juízo. Com isso, *Agudeza y Arte de Ingenio* deve ser lido, para fazer justiça a seu título nome, como uma arte da faculdade mental intelectiva. Gracián, busca, segundo a tese de Yvancos, selar o abismo que, nas teorizações pregressas, separou o silogismo da elocução. Isto é, a *sede argumentativa* dos *tropos*. Seu intento é, dessa forma, produzir uma *arte*, extraída da experiência, que possa delinear princípios formais regentes da união eficiente entre esses âmbitos: "Gracián quer vincular os conceitos ao artifício, propor que o Engenho não é somente uma qualidade substancial, alheia à arte, mas suscetível de ser reduzida à forma, ao artifício" (YVANCOS, 2014, p. 138).

Em outras palavras, Gracián não está meramente enunciando um novo pensamento sobre o fazer retórico, mas, para além, submetendo o próprio pensamento à uma possibilidade de "retoricização", ou ainda, entendendo como a faculdade raciocinativa não pode estar separada da faculdade imaginativa. Para o aragonês, o conhecimento depende necessariamente das capacidades engenhosas da imaginação. A chave interpretativa para *Agudeza y Arte de Ingenio* é antes *epistemológica* e, portanto, mais filosófica do que retórica. Para o autor, é preciso regrar não apenas a produção lógica de silogismos ou a conveniência dos ornatos e tropos, mas refletir sobre uma sintaxe própria e eficiente que possa, experimentalmente, unir determinado silogismo a determinado ornato. Evidencia-se em seu projeto uma tentativa de depreender as estruturas que regem a faculdade aperceptiva capaz de tornar aquilo que é complexo e divisível em algo simples e unido, o que pressupõe a já referida, por Forcione e Foucault, relativa *autonomização da linguagem*. Ao compreender ser lícito extrair uma arte, ou seja, um circuito de convenções, da atividade aperceptiva da produção de relações entre imagens-conceito e imagens-sensíveis vocais, Gracián autonomiza a elocução sem que essa se subordine a um princípio natural, a um modo de apreender a realidade das coisas. Substitui-se a hierarquia determinativa do juízo por um elogio das possibilidades imaginativas e das leis que se podem extrair daí. Trata-se de uma linguagem que retira de si mesma sua própria necessidade.

Neste esteio, o filólogo Emílio Hidalgo-Serna debruçou-se sobre as relações entre a *episteme* aristotélica e sua transvaloração no pensamento de Gracián. A opinião dominante tende filiar o elusivo "*concepto*" graciano ao "conceito" aristotélico, ao que Serna assevera profundas diferenças. Para Aristóteles, é pela expressão do conceito (*hóros*) que os enunciados (*logos*) adquirem uma premissa consistente (*prótasis*), o que configura a demonstração em um tipo de discurso específico a *episteme apedeiktiké* (SERNA, 1980, p. 70). O conceito é entendido, dessa forma, como uma relação de predicação que afirma o ser. Esse discurso demonstrativo sobre o ser, constituidor de uma verdade, passa pelos saberes dos *princípios* e, sobretudo, das *causas* (*idem*, p. 71). O *conceito* aristotélico, eixo do saber racional, expressa "as essências e essas são reduções ou abstrações do que a razão pressupõe ou estabelece como fundamental nas coisas" (*idem*, p. 73). Este aspecto produz, para Aristóteles, o teor *universalista* do saber (episteme), precisamente o critério, como é sabido, que o faz afirmar a poesia (que imita de modo provável *universais*) como mais filosófica do que a história (a imitação verdadeira dos particulares) (ARISTÓTELES, 2008, p. 54, 1451b, 5-7). Ou seja, para Aristóteles o *conceito* que determina, discursivamente, o núcleo de verdade das coisas surge de sua redução a um conjunto de princípios e causas universais.

Daqui se pode delinear os contornos singulares do *concepto* graciano que se fia no *ingenium*, na capacidade imaginativa e não no tipo de juízo analítico abstracionista que parte das coisas para a dedução de universais. Gracián inverte a ordem aristotélica, ao propor que o juízo analítico opera *depois* da atividade do engenho, isto é, da imaginação criativa. O *engenho* primeiro encontra as *agudezas*, isto é, as correspondências imaginadas entre coisas, mas também entre palavras e coisas, para a partir daí proceder com aporte do entendimento, de modo que "o conceito graciano não é, portanto, um ato racional do entendimento ou do *logos* tal qual o vimos em Aristóteles" (SERNA, 1980, p. 75). Podemos compreender como Gracián parte da ornamentação em retórica, do pensamento por imagens para sugerir uma outra maneira filosófica de pôr em questão a demonstração enunciativa. Como sustenta Serna, a *agudeza* para Gracián não é um simples achado retórico, mas constitui o eixo das ações humanas a incluir o campo do saber (sutileza do pensar) e da ética (razão prática). É por intermédio da agudeza que se pode *conhecer*, de um lado, e eleger o melhor curso de ação, por outro: "no caso do engenho, a 'sutileza do pensar' e a 'coragem de entender' não se realizam mediante a abstração e a partir de princípios universais, se não na visão e expressão conceitual das correspondências que unem ou relacionam objetos singulares entre si" (*idem*, p. 76). Isto abre espaço para depreender como, seguindo Forcione, Gracián entende que o conhecimento advém de uma faculdade criativa e

não de uma faculdade analítica: “por conseguinte, e posto que o universal não existe na natureza, o conceito engenhoso será apenas a expressão do saber do concreto e o expoente cognitivo do singular” (SERNA, 1980, p. 77).

Não se trata mais da demonstração do *hóros* enquanto premissa da *epideixis*, mas uma *representação* (*mimesis*) “da realidade na qual se respeitam as associações do ‘relativo’ em seu ser singular” (*idem*, p. 78). Gracián estaria submetendo a ciência (*episteme*) ao particular sobre o qual versa a retórica. Nesse sentido, o *concepto*, fruto do engenho criativo, funciona como uma espécie de “golpe de vista” que captura, de modo célere, o encontro insuspeito entre vizinhanças e o registra numa linguagem em seu teor relacional e particular. Essa correspondência, contudo – e esta é a diferença fundamental, o giro que Gracián introduz nas teses mais ortodoxas do *libro mundi* – não depende apenas do grau de correspondência percebido nos objetos, mas da habilidade do intelecto em conter e fixar na linguagem aquelas relações constatadas (SERNA, 1980, p. 79). O engenho precede o juízo, precisamente porque sem esses momentos *sintéticos* de formação imagética (conceitos) não haveria um lastro, uma coisa pensada para que o juízo pudesse decompor. Para Gracián, o que o juízo analisa é uma *representação* registrada na qualidade de linguagem, de modo que a verdade não pode mais ser concebida como adequação entre *logos* e *res*, entre representante e coisa representada: “em Gracián esta verdade aparece e se torna patente na correlação e correspondência entre as coisas, manifesta-se a partir das diferenças e semelhanças entre os objetos, é advertida pelo engenho e expressa no conceito” (SERNA, 1980, p. 79).

O conceito (*concepto*) é, portanto, um *método* e um *modo de conhecer* que não se restringe aos âmbitos retórico ou poético (apesar de extrair das teorizações retórico-poéticas sua força argumentativa). O conceito surge quando o engenho, faculdade aperceptiva, capta a correspondência das coisas e a fixa em uma linguagem por um ato de força, realizando uma espécie de universalização da *inventio* retórica, então constitutiva da própria possibilidade de um conhecimento humano, entendido como ser temporal que vive entre as coisas particulares. O próprio Gracián subsome as agudezas retóricas ao plano mais geral de um pensamento agudo. Ao tratar dos encarecimentos conceituosos assevera: “são os tropos e figuras retóricas a matéria, e como fundamento para que sobre eles levante os primores da agudeza, mas o que a Retórica tem por formalidade, esta nossa Arte, por matéria, sobre a qual derrama o esmalte de seu artifício” (GRACIÁN, 1993, p.463, A, XX). A “nossa Arte”, da agudeza, tem por matéria, isto é, fundamento, aquilo que a retórica trata de modo formal; do mesmo modo é a Arte da agudeza

um fazer superior e anterior ao fazer retórico que se conforma, derrama seu *esmalte*, isto é, traça os contornos do encarecimento retórico.

A poesia é para Gracián o grande *exempla* científico (epistêmico) precisamente porque a força de seu fazer está em potencializar as maneiras de *inventar* relações particulares e torná-las imediatamente apreensíveis. Este movimento pode ser lido na própria estrutura do tratado. Diferentemente de uma *arte retórica* à moda latina, Gracián não opera a partir de um conjunto de partes e macrocategorias muito bem hierarquizadas – por exemplo, as partes compositivas, *inventio, dispositivo, elocutio, memoria, actio* e *prolepse* –, mas elenca, ponto a ponto, uma espécie de cabedal de agudezas, *modo* epistêmico de articular o pensamento de acordo com os rastros de sua incisão em diversos campos. Assim Gracián pode falar de uma agudeza do pensar, uma agudeza no falar, uma agudeza no agir ou em agudezas mistas que juntam esses planos de atuação (GRACIÁN, 1993, p. 319, A, II). Não se limitando a esses grandes campos, Gracián persegue as aparições da "agudeza" em seu casuísmo, suas manifestações absolutamente particulares e contingentes, o que torna difícil pensar a disposição hierárquica tradicional às retóricas. Gracián retira os exaustivos exemplos de agudeza não apenas de discursos escritos sacros e profanos, composições poéticas e ficcionais, mas também dos atos de pessoas notáveis, sejam imperadores ou santos, de movimentos estratégicos na história, de lendas áureas, das vidas em seus ditos e feitos. A agudeza, portanto, não é apenas categoria retórica. A manifestação de diferentes agudezas e suas conformações a partir de largas *exempla* parece apontar não a uma *técnica* que ensina a praticá-las em sua *ordo*, mas a uma espécie de inventário extensivo mais próximo das coletâneas sapienciais ou antologias (LASHERAS, 2001, p. 84).

O poder da poesia, que concentra ao máximo o potencial epistêmico da faculdade humana do engenho, jaz na capacidade de captar de uma só vez, por meio de um conceito, uma relação tênue que de outra forma o intelecto teria dificuldade em decompor, conforme:

> Gracián sente uma admiração especial por Horácio, Marcial, Gôngora, Marino etc. Por que esta inclinação? Eles foram, segundo ele, "filósofos em verso". Em seus versos, descobre Gracián o engenhoso método de dar casa à verdade e à correspondência utilizando para isso a imagem. Na linguagem metafórica do verso, encontra Gracián o melhor meio de filosofar e ensinar [...] A expressão metafórica e engenhosa das correspondências não é unicamente uma representação oca ou bela, mas, antes de tudo e primeiramente, uma **afirmação da verdade do ser.** (SERNA, 1980, p. 82, grifos nossos)

Se Aristóteles tornou retórica e poética disciplinas vizinhas à filosofia, operando, muitas vezes sob a égide do discurso demonstrativo de um conceito, Gracián inverte Aristóteles e traz a força da imagem como componente principal do discurso do ser, do saber humano e, portanto,

da própria filosofia, a disciplina que se ocupa de tal problemática. Concede-se que a *imagem* poética, o *conceito*, não é revestimento de um saber universal que lhe é exterior, mas é o próprio saber, é sua própria condição de possibilidade e de inscrição no horizonte temporal humano. Para dar mais concretude à questão, observemos como Gracián trata o *concepto* singularmente em uma passagem exemplar do tipo de análise poética que emprega em *Agudeza y Arte de Ingenio*. Tomemos as chamadas "agudezas por ponderação misteriosa", segundo as quais o falar misterioso trata de verdades recônditas, cujo interesse está nessa elipse que as torna mais aprazíveis (GRACIÁN, 1993, p. 384, A, IX). Esse tipo de agudeza ocorre quando o sujeito do saber encontra uma conexão entre extremos a partir da proporção, pelas categorias secundárias (causas, efeitos, circunstâncias, localidade etc.) e arrebata essa conexão a partir de uma "razão sutil", que adequadamente satisfaz para o leitor o liame desse encontro tênue (*idem, ibidem*). Esta agudeza se divide em duas metades, a ponderação misteriosa e seu arremate por meio de um juízo raciocinativo. Para ilustrar, Gracián cita o soneto 104 de Lope de Vega:

> Suspenso está Absalón entre las ramas
> que entretexen sus hojas y cabelos,
> que los que tienem la sobervia en ellos
> jamás espiran en bordadas camas.
>
> Cubre de nieve las hermosas llamas,
> al eclipsar de aquelles ojos belos,
> que assí quebrantan los altivos cuellos
> las ambiciones de mayores famas.
>
> ¿Qué es de la tierra que usurpar quisiste?
> pues apenas las tocas, de leviano,
> bello Absalón, famoso exemplo al suelo?
>
> Esperança, ambición, cabelos diste
> al viento, al cielo, a la ocasión; tan vano,
> que te quedaste entre la tierra y cielo. (VEGA, 1993, p. 413)[6]

O soneto de temática sacra recupera a cena da morte de Absalão, filho de Davi, cuja *vanitas* o conduziu a encampar a personificação de uma profecia, segundo a qual o filho não-nascido do rei ascenderia ao trono. Absalão, então, intentou colocar em curso um golpe de Estado contra seu pai que resultou em uma guerra sangrenta, da qual saiu derrotado. Em sua fuga, os longos cabelos de Absalão se enroscaram nos galhos da floresta, resultando na imagem

---

[6] Suspenso está Absalão entre gravetos/ que entretecem suas folhas e cabelos,/ que os que têm a soberba neles mesmos/ jamais expiram em bordados leitos.// Cobre de neve as formosas chamas/ ao eclipsar daqueles olhos belos,/ que assim quebram-se os altivos colos,/ as ambições de maiores famas.// Que é da terra que usurpar quiseste?/ pois toca-a de modo sutil,/ belo Absalão, famoso exemplo ao chão// Esperança, ambição, cabelos deste,/ ao vento, ao céu, à ocasião tão inútil/ que terminante entre a terra e o vão.

que Lope de Vega (1562-1635) registrou sentenciosamente. Como entende Gracián, Lope teria conseguido encontrar a correspondência entre a vida de Absalão, sob o signo da *vaidade*, e sua morte: entre "a ambição de ocupar a terra e seu terminar no ar" que pela oposição sentenciosa faz ligar a cabeleira (signo da ostensividade), que o elevou para além do *humus*, da terra, ocasionando sua morte (GRACIÁN, 1993, p. 353, A, VI), de modo que se compõem dois blocos imagéticos céu/terra – cabelos/calvície que se ligam a um vício e a uma virtude cristã, vaidade/humildade. A perda de conexão com a terra causada pelos cabelos que se entretecem com os ramos das árvores suspende Absalão para além da *humildade*, da memória do barro e produzem sua desdita. O mistério plasmado por Vega não está apenas de extrair um conteúdo moral da cena emblemática da morte de Absalão, mas ao produzir uma outra imagem também emblemática que cifra o mistério e o traduz em outra linguagem. A agudeza estaria em dividir o poema em dois estratos, a busca de Absalão por grandezas terrenas (o Trono) que impedem uma morte tranquila (em bordada cama), suspendendo-o no túmulo gelado do esquecimento entre as bestas. Desse modo, sua busca vã pelos valores terreais o suspende no ar, o que paradoxalmente, condena à personagem a vagar nesse limbo airoso, entre terra e céu, afastando-o do firmamento escatológico da vida eterna. Dessa forma, de ponto-de-vista cristão, depreende-se como os bens terrenos são puro "ar". Eis como Lope produz a apreensão imagística de uma verdade que o Texto Revelado poderia apenas insinuar, o que de certa forma, como se percebe não contraria necessariamente a bula contrarreformada de uma conversão pela imagem, mas ao mesmo tempo dá a ver uma concepção de que a *agudeza* humana, em sua conformação em ditos e feitos, funciona como um suplemento artificioso que inventa de modo célere e vigoroso *verdades* que não estariam à vista de outro modo.

No contexto da utilidade e retitude da imagem na Contrarreforma podemos retomar a polêmica contra os estilos "cultos" que ocupou diversos letrados no século XVII. A diatribe contrarreformada contra os "estilos cultos", como o que Lope emprega neste "grave soneto" (GRACIÁN, 1993, p. 354, A, VI), fundamenta-se na crítica à elocução sublime, em seus excessos fantásticos que, contra a ortodoxia contrarreformista, "desvia o entendimento para as manifestações sensíveis e confusas do gosto momentâneo, que especifica tipos vulgares ou néscios iludidos por aparências" (HANSEN, 2011, p. 52-3). Em certo sentido, o sublime ornado dos cultos cortesãos dá destaque ao deleite e à matéria sensível e, portanto, gera opacidade ao traço instrutivo que encapsula a imagem inteligível, materializável pelo discurso. O perigo entrevisto seria o do distanciamento da verdade comovente da fé, na medida em que o excesso ornamental, ao mesmo tempo que maravilha, projeta hesitação em captar-se qual é a fonte da

maravilha, ou seja, permitindo confundir se a grandeza advém do orador (e seu engenho humano) ou da criação (fruto do engenho divino), de modo que "a persuasão diminui e evapora-se a verdade da fé, insinuando-se no ato o perigo da heresia" (HANSEN, 2011, p. 58).

Concede-se que o excesso de artifício do orador possa ser confundido, por destinatários néscios, com o próprio engenho divino. A palavra humana pode acabar desviando a atenção da palavra divina. O material pode suplantar o imaterial, o finito, o infinito. O perigo seria que as representações – discursivas – produzissem tal jorro luminoso que se *autonomizariam*, solapando o reto interesse pela *verdade* das palavras. Dessa forma, na opinião contrarreformada, o erro dos oradores e poetas não passaria por uma inadequação entre palavra e coisa, mas por uma forma de linguagem completamente autonomizada que pareça verdadeira sem se remeter àquilo que figura. O risco da agudeza é a de produzir construtos desvencilhados da Coisa.

Gracián está justamente defendendo, contra a ortodoxia da doutrina das semelhanças impulsionada pelas bulas do Concílio de Trento, que é este jorro luminoso (o *concepto*), das agudezas inventadas pelo *ingenio* humano, a verdadeira forma de conhecer. Isso coloca Gracián muito próximo das discussões sobre a imagem da retórica contrarreformista, ao mesmo tempo em que entrevê outro caminho. Para colocar a singularidade da posição em relevo pode-se comparar o engenho graciano ao lugar que a imaginação possui nos escritos de Inácio de Loyola. Para Inácio, a faculdade do engenho se transformou em uma "vista imaginativa, baseada no desejo material de uma 'fantasia consciente', e na concentração ilhada do praticante" (MARTÍN, 2021, p. 152). A *visão* nas meditações espirituais do fundador da Companhia de Jesus é a faculdade central para produzir a amplificação dos mistérios sacramentais e da vida de Cristo a partir da técnica pia da *compositio loci*. Mas Inácio, discutivelmente, não dá acabamento filosófico ao exercício da *compositio* loci que aparece, nos *Exercícios Espirituais*, como uma prática ascética de mentalizar os momentos da vida de Cristo, e *pôr diante dos olhos* seus sofrimentos para ser mais intensamente arrebatado, vejamos o que diz o asceta:

> Se o assunto da meditação for coisa invisível, como são nesta os pecados, a composição do lugar consistirá *em ver com os olhos da imaginação*, e em considerar a minha alma encarcerada neste corpo corruptível, e a mim mesmo, isto é, o meu corpo e a minha alma, neste vale (de lágrimas), como desterrado entre brutos animais. (INÁCIO, 2015, p. 44, Primeiro exercício, § 47, grifos nossos).

Em certo sentido, Gracián está amplificando a lição do mestre e tornando a *compositio loci*, em sua versão mais radical, o fundamento mesmo da faculdade humana de conhecer (MARTÍN, 2021, p. 154). Pois isso não se pode perder de vista: ao aventar a produção de conhecimento por meio das agudezas conceptuosas, o que Gracián preserva como possibilidade é o *próprio sentido*. Diante do ruir do fundamento ontológico das semelhanças, pensar a invenção humana como forma de conhecer é uma maneira de lidar com a ameaça da destituição de sentido, com a ameaça de que se há ordem, ela é incompreensível.

Aqui faz-se caso de aventar uma hipótese histórica não muito arriscada, pois já foi extensivamente glosada: a de que os discursos ortodoxos e heterodoxos do século XVII visaram confrontar as consequências epistemológicas e éticas incomensuráveis da profissão de fé luterana, em sua afirmação da impossibilidade do saber. Ao defender a *lex peccati*, Lutero observa que o ser humano, diferentemente da compreensão platônico-cristã, não é espelho algum do divino, tendo em vista que a condição pós-adâmica pressupõe a corrupção ontológica da própria substância anímica. Dada essa deformação essencial, torna-se impossível *saber*, distinguir o bem e o mal, de onde deriva sua tese da *sola fide* (HANSEN, 2019, p. 14). Lutero leva aos limites éticos a negação da possibilidade de se conhecer a Graça, que apenas se indicia na condição humana por meio da fé. O que se afirma é a impossibilidade de se saber salvo, esta impossibilidade de saber se se peca ou não ao eleger um curso de ação qualquer. A ortodoxia pós-tridentina é precisamente a tentativa de *sutura* desse tremor epistêmico ao reafirmar a Verdade revelada, mediada pelos tesouros da Igreja.

A posição de Gracián neste mapa, por outro lado, é balizada por esse acesso vedado aos assuntos divinos, extraindo uma consequência quase secular do crepúsculo no qual Deus se esconde. Neste sentido, a arte do engenho seria a afirmação profana de uma possibilidade de saber pautada na invenção aguda de significados, sentido que pode se compreender à luz do aforismo 251 do opúsculo moral *Oráculo Manual e Arte da Prudência*, “Cumpre procurar os meios humanos como se não os houvesse divinos e os divinos como se não os houvesse humanos” (GRACIÁN, 2019, p. 146). Ao dedicar-se à *exegese* dessa passagem aparentemente herética, Javier García Gibert observa sua proximidade às asseverações de outro moralista seiscentista Saavedra Fajardo (1584-1648), que ao mesmo tempo em que exorta obediência à vontade divina, entende que essa não deva ser uma “resignação morta”, uma passividade infinita como pressupõe a *doxa* luterana (GIBERT, 1998, p. 73). Como se percebe pela doutrina da agudeza, o problema extrapola a eleição da atitude moral, como lê Gibert, tendo em vista que à ação é imprescindível um achado agudo que a funde e a justifique. Trata-se de uma

proposição acerca da capacidade do intelecto humano de produzir sentidos em um mundo que se tornou opaco pelo achado luterano de *que não é possível saber*, afinal uma das primeiras lições ensinadas por Critilo a Andrênio, na *Crisi III* é precisamente que Deus está irremediavelmente *absconditus*, ou para fazer jus ao golpe de vista imagético: "Não se vê, mas não se conhece, e, como soberano Príncipe, estando retirado à sua inacessível incompreensibilidade, fala conosco por meio de suas criaturas" (GRACIÁN, 1938, p. 142, Crisi III, Vol. 1). À luz dessa elipse, entende-se por que Andrênio, ao viver entre as feras, em sua caverna tropical, sentia uma deficiência estrutural:

> O que mais me atormentava era ver que aqueles brutos, meus companheiros, com estranha ligeireza trepavam por aquelas paredes vegetais, entrando e saindo livremente sempre que queriam, e que para mim fossem inacessíveis, sentindo com igual ponderação que aquele grão dom da liberdade a mim somente se negasse. (GRACIÁN, 1938, p. 113, Crisi I, Vol. 1)

Sem a linguagem criadora, Andrênio é aparentado a um pássaro implume, incapaz de viver a vida em perfeita comunhão ao mundo criado como seus próximos ferais. É a arte de produzir agudezas que remedia essa condição deficitária, que vem suprir a falta e religar o humano ao mundo criado, permitindo sua integração ao sentido. A agudeza do engenho humano restitui a liberdade como um órgão natural, o *pharmákon* diante da condição do exílio do "Príncipe" da criação. Em outras palavras, ainda que dentro da cultura conservadora e retoricizante do século XVII assinalada por Hansen, Carvalho e Maravall, podemos entender à luz das contribuições de outros comentadores como Forcione, Yvancos, Hidalgo-Serna e Gibert como a *Agudeza* e a *arte do engenho* visa suplantar o ceticismo luterano: diante da impossibilidade de saber, faz-se preciso criar, enquanto um dom natural, os meios humanos de agir como se não houvesse divinos.

O esvaziamento epistemológico do mundo a partir do *nada se pode saber* luterano se torna, com Gracián, na condição de possibilidade de construção de sentido. Contra as semelhanças ontologicamente fundadas da doutrina das similitudes, é preciso criar nexos representativos, restituir o esteio entre palavras e coisas a partir da potência do engenho, o que produz o reencontro com Divino, como doador do *ser*, *criador*, *artifex* do mundo criado. De acordo com a síntese de Luís Saez Rueda, o *Deus absconditus*, causa do mundo criado, opõe-se à *physis*, que como se percebe pela passagem citada do *Criticón* inclui tanto a natureza como o mundo daquilo que chamaríamos anacronicamente "cultura". Tanto a natureza quanto os artefatos do engenho possuem a mesma *causa primeira* (RUEDA, 2021, p. 990), de modo que a subtração de Deus de sua criação, sua oposição à *physis* leva à "ausência de plenitude

[que], paradoxalmente, gera riqueza ilimitada na variabilidade" (*idem*, p. 992). Ou ainda, sentencia o autor "dado que a totalidade foi subtraída do mundo, as relações conceituais podem recomeçar uma e outra vez, de acordo com a perspectiva que se aplica" (*idem*, p. 993). Não há para Gracián uma oposição, que só se poderia perfazer muito posteriormente na episteme humana, entre natureza e cultura, na medida em que o artifício criador humano se liga às aptidões naturais das outras entidades criadas. A presença das criaturas, em sua capacidade autopoética, paga-se com a ausência de Deus, fundamento subtraído (*idem*, p. 987-990). A linguagem produtiva, como se lê na passagem supracitada do *Criticón*, é o análogo humano à capacidade dos animais de escalarem as árvores com facilidade.

Penso que se pode, por fim, compreender o enigmático *cada um proporciona como quer* sentenciado pela máxima de Critilo. Conforme observa Gracián na abertura de *Agudeza y Arte de Ingenio:* "é a agudeza pasto da alma" (GRACIÁN, 1993, p. 314, A, I) e "entendimento sem agudeza nem conceitos é Sol sem luz" (*idem*, p. 316, A, I). Entende-se então que o brilho das estrelas é consubstancial à possibilidade do engenho em *proporcioná-los*. Sem a atitude do engenho humano em coligar o brilho das luminárias estelares, o céu noturno apresenta-se apenas como um desarranjo confuso e incompreensível, no qual nada se pode ler. O engenho intervém na criação, enquanto parte dela, para reordená-la e torná-la apreensível, produzindo seus mistérios no momento mesmo da elocução. Substitui-se uma razão das correspondências pela fabricação de sua possibilidade de representação. As semelhanças devem ser *inventadas* epistemologicamente à maneira como a retórica ensinou, por séculos, a inventar discursos. Sem *ingenio* não há nada a ser visto no céu contemplado por Andrênio.

1.4 – *Engaño* e *desengaño* como problemas epistêmicos

El Criticón costuma figurar nas histórias da literatura espanhola como um dos representantes, talvez o mais exaustivo e caudaloso, da chamada ficção do *desengano*, esta categoria que conduz muito das discussões ético-especulativas do século XVII. Mas, na esteira do que viemos discutindo como o aparecimento de uma nova estrutura epistêmica, diante da afirmação da impossibilidade de saber, não se pode restringir o *desengano* a um estilo de época ou a uma tópica poético-retórica. Em termos estruturais perfaz-se como o núcleo da epopeia de Gracián o jogo entre engano, o estado de coisas de opacidade viciosa na qual reina a ignorância e o não-saber, e o desengano, horizonte ético-epistemológico no qual o sujeito se desembaraça das ilusões constitutivas da realidade. No itinerário alegórico-espacial de Andrênio e Critilo, as

personagens atravessam diversos lugares pitorescos, nos quais os liames entre engano-desengano parecem, no mais das vezes, tornarem-se indistintos, resultando na sedução pelo erro das falsas certezas de um chão movediço de não-saber. Contra este pano de fundo, consoante ao que viemos discutindo, é fundamental pensar a *agudeza* na forma da categoria de pensamento que permite o reto navegar douto no mar da estultícia dos néscios. Como discutido, a agudeza é o modo epistemológico de fabricar associações que permitem postular um curso de ação, preservar o sentido em um horizonte que a ele resiste.

Nesse âmbito, é um exercício comparativo válido a aproximação da epopeia graciana ao texto grego, do período alexandrino (datado do século I ou II), conhecido como *Tábua de Cebes*, um breve diálogo filosófico-moral que o costume indiciou sob o nome de Cebes, uma das personagens do *Fédon* platônico. A *Tábua de Cebes*, de ampla difusão entre os filósofos estoicos do século XVI e XVII, sendo no período frequentemente editada junto ao igualmente popular *Encheirídion* de Epicteto (55-138), engendra-se, como o *Criticón*, pela visitação de lugares alegóricos frente ao constante risco da queda viciosa no erro (POZA, 2002, p. 357). Para refletirmos sobre o modelo emulativo da *Tábua de Cebes* é preciso compreendê-la como alegoria da *Vida humana*, isto é, uma imagem enigmática que captaria, à inteireza, os conteúdos sapienciais que atravessam o itinerário temporal. A metáfora prevê três muros concêntricos que protegem uma torre espiralada. Na alegoria os muros significariam as três fases da vida, juventude, maturidade e senectude, precisamente a mesma divisão tripartite que engendra os três volumes do *Criticón*. No primeiro muro, os jovens inocentes são recebidos por uma espécie de fiscal de alfândega, o Gênio, que os coloca na esteira da sabedoria, mas são obrigados a beber também do copo da Impostura que os envenena com o erro e a ignorância que lhes fará companhia pelo decurso da vida, como companheiros de árduo exorcismo (CEBES, 2012, p. 19-20). A mesma cena é registrada por Gracián na entrada do Mundo civil, quando Andrênio é levado a sorver da “fonte dos enganos”.

A despeito dessa contaminação primária, no percurso ascensional da *Tábua*, aos poucos a força do erro passa a ser dispersada pela via purgativa. Ao atravessar o segundo muro para a maturidade, o assédio da Gula, Luxúria, Avareza e Lisonja, representadas como belas meretrizes, pode ser contido pela abstinência (CEBES, 2012, p. 25). Apesar do caminho farmacológico contra o erro sorvido na entrada da vida ser tênue, de difícil visualização – representado como uma via apertada na escarpa montanhosa que os muros cercam –, pode-se trilhá-lo contanto que o peregrino aceite se colocar nos braços da Continência e da Tolerância, equiparáveis ao *sustine* e *asbtine* do lema estoico atribuído a Epicteto (CEBES, 2012, p. 27).

Só assim a alma pode desviar da falsa erudição que se perde nas coisas mundanas, e se encontrar com a verdadeira, que recondiciona ao caminho da virtude. O movimento do percurso ascensional da *Tábua de Cebes*, como se percebe, traduz uma radical verticalidade no qual o sujeito que passa por uma conversão à virtude desprende-se do erro, o *esquecimento* (*lethe*) que caracteriza a entrada na vida. Contudo, o percurso do *Criticón*, se discutivelmente pode ser entendido como ascensional, contém um jogo equívoco de repetições e recaídas, no qual o *erro* é um agente intrusivo que a todo momento desvirtua Andrênio e o coloca no rastro do vício.

Gracián retraduz a verticalidade do panfleto alexandrino em uma zona de vizinhanças horizontais, na qual engano e desengano convivem como duplos de difícil distinção. Essa retradução da fonte antiga emulada por Gracián passa, seguindo nossa hipótese, pela dificuldade epistêmica de aferir a possibilidade de salvação. O *Criticón* pode ser lido, portanto, como a difícil encenação de se permanecer na via purgativa quando as certezas epistemológicas parecem sucumbir em seu anverso, o esquecimento e o erro, ou ainda, quando a *alethé* grega vem constantemente travestida de *lethe*. *Em certo sentido, quando o conhecimento sobre o macrocosmo vacila, parece que o microcosmo perde sua substância ética, convertendo-se o roteiro ascensional em uma peregrinação de destino incerto*. Esta dificuldade, de teor histórico, pode ser perseguida a partir de alguns relevantes ajuizamentos trazidos por Foucault na *História da loucura*, na esteira do que viemos discutindo a respeito das transformações epistêmicas. O que interessa mais imediatamente no texto, para pensar o jogo sapiencial entre engano/desengano, diz respeito às posições renascentistas acerca de uma hospitalidade, ainda que parcial, à loucura. Como gostaria de sustentar, a posição da loucura no pensamento renascentista, como flagrado por Foucault, é análoga à do engano na epopeia de Gracián.

A hipótese do autor é de que, no fim da Idade Média, as figuras do leproso e do louco entram em sorte de ressonância ou superposição: o louco herda a posição medieval do leproso, enquanto o *outro* insidiosamente próximo, devido a seus poderes de contágio. A loucura é concebida como uma ameaça familiar de um destino escatológico unívoco e coletivo do qual se é muito difícil escapar (FOUCAULT, 2010, p. 14-5). Como bem observa o filósofo:

> Até a segunda metade do século XV, ou mesmo um pouco depois, o tema da morte impera sozinho. O fim do homem, o fim dos tempos assume o rosto das pestes e das guerras. O que domina a existência humana é este fim e esta ordem à qual ninguém escapa. [...] E eis que nos últimos anos do século esta grande inquietude gira sobre si mesma: o desatino da loucura substitui a morte e a seriedade que a acompanha. Da descoberta desta necessidade, que fatalmente reduzia o homem a nada, passou-se à contemplação desdenhosa deste nada que é a própria existência. (FOUCAULT, 2010, p. 15-6)

A partir do século XV, o duplo da vida humana não é mais a finitude temporal na angustiante proximidade da indiferenciada morte[7], mas essa miragem, a loucura, que faz revelar o nada constitutivo do núcleo traumático da própria vida. É o nada da dança dos loucos que revela a verdade das representações enganosas, nas quais o ser humano vive imerso de modo irremediável. A loucura, no Renascimento, apresenta-se simultaneamente como assustadora e sedutora. É nesse lugar de legibilidade que Foucault redescobre a amplificação das técnicas medievais pictóricas dos *grylle*, pequenos grotescos deformados que Bosch elevou à categoria de arte maior. Como agudamente observa Foucault, se os *grylle* foram pensados, inicialmente no contexto da pastoral medieval, para incutir, no fiel, o temor do vício, tornam-se no século XV "uma das figuras privilegiadas das inúmeras *Tentações*. O que assalta a tranquilidade do ermitão não são os objetos de desejo; são essas formas dementes" (FOUCAULT, 2010, p.19). Se o *grylle* teria funcionado, na Idade Média, como um escudo temeroso contra as vicissitudes da carne, a partir de Bosch essas imagens fantásticas se convertem no objeto desejado, em uma reversão erótica na qual o objeto de rejeição se torna a própria causa do desejo. É o monstruoso grotesco que "fascina o olhar do asceta" (*idem, ibidem*). A loucura passa a se exercer como um inquietante poder de sedução.

Foucault enraíza o debate precisamente na esteira da desconcertante afirmação ontológica-epistêmica do protestantismo, entendendo a loucura como "a medida do homem quando é este comparado à razão desmesurada de Deus" (*idem*, p. 30). De maneira que a loucura é a *verdade* de qualquer ordem simbólica proposta temporalmente. Ou na bela síntese do filósofo acerca da experiência renascentista: "a loucura é esta renúncia ao mundo; loucura, o abandono total à vontade obscura de Deus; loucura, esta procura cujo fim não se conhece" (*idem*, p. 32). Dada a impossibilidade de qualquer crítica, é preciso abandonar-se à nau estulta dos loucos. Em síntese, para Foucault, a imagem do *Deus absconditus* como um limite para além da razão humana, torna o louco uma espécie de sábio que faz revelar, a todo momento, a

---

[7] Em comentários que ressoam a análise foucaultiana, o historiador Phillipe Arriés, em seu monumental *A história da morte no Ocidente*, observa como ao longo da Idade Média o pensamento sobre a morte a registrou como um evento coletivo, ritual e apassivador, mas que se recobriria pelas tintas macabras do medo a partir das grandes crises dos séculos XII e XIII e a difusão da noção escatológica do Juízo. A partir de então, a morte implicaria uma racionalização sobre o valor da própria vida, pondo em risco a salvação coletiva. Conforme o autor: "A sorte particular de um moribundo específico não era motivo de preocupação. O mesmo se daria com este e com todos os homens, ou pelo menos com todos os santos cristãos em paz com a Igreja. Um rito essencialmente coletivo. O Juízo, ao contrário, mesmo se passando numa grande ação cósmica, no final dos tempos, era particular a cada indivíduo: ninguém conhecia sua sorte antes que o juiz tivesse decidido [...] A iconografia das *artes moriendi* reúne, portanto, na mesma cena a segurança do rito coletivo e a inquietude de uma interrogação pessoal" (ARRIÈS, 2012, p. 55).

falsidade do mundo concebido no horizonte temporalmente humano. Essa concepção aparece nesse texto caro a Gracián, *La introdución a el Símbolo da Fé* de Luís de Granada que, a despeito de reafirmar a todo momento o princípio das semelhanças como marca da lei racional que governa o cosmo, não tarda em relembrar que os milagres são intrusões abismais de Deus em sua criação, que servem ao propósito de humilhar os homens, relembrando-os da insuficiência de seu saber (FORCIONE, 1997, p. 13). O engano do louco assim *humilha* a razão humana, revelando-a em sua impossibilidade.

Contra essa *noite do mundo* pictórica, Foucault entende que, no Renascimento tardio, alguns pensadores teriam proposto uma experiência "crítica da loucura", uma experiência que, se de um lado admite a inevitável mediação com o estado de suspensão do juízo (é difícil saber-se são ou louco), por outro reafirma, a partir das teias da razão, a possibilidade de superar o impasse e alçar-se para além do carnaval de objetos parciais. A experiência crítica da loucura pode ser compreendida, portanto, como uma formação simbólica reativa que tenta amenizar a angústia da perda de identidade nesse oceano impreciso, no qual engano e desengano se equivalem. Nesse sentido, a loucura passa a ser concebida como a própria forma da razão, ou seja, reconhecer a loucura do mundo, o engano que engole todas as relações humanas, é o primeiro passo para se colocar no caminho da sabedoria, ainda que o ponto-de-vista totalizador se mostre uma miragem (FOUCAULT, 2010, p. 34). Saber-se louco passa a constituir o caminho farmacológico para tornar-se são. Esta é para Foucault a postura daquele que talvez seja o emblema do próprio Renascimento, Erasmo, em seu gesto de converter a loucura em um momento imanente da razão (*idem*, p. 36). Erasmo é essa figura divisória que tolera a loucura desde que mediada por uma experiência crítica: ouvir o canto das sereias, mas amarrado ao mastro da retidão razoável. Erasmo não ignora o corolário protestante de que não é possível saber, mas incorpora o não-saber da loucura como um momento constitutivo do conhecimento, sua preocupação crítica está na possibilidade de retorno, conforme lê Foucault.

Não estamos distantes do problema epistemológico da *agudeza*, como forma de atribuir sentidos a um mundo opaco. Nesse campo, podemos rastrear como a posição de Gracián, nessa obra derradeira que é o *Criticón*, situa-se nessa encruzilhada entre a loucura enganosa do falível *theatro mundi*, no qual se encenam ilusões, e a reafirmada razão que, ao experimentar o excesso, triunfa a partir de uma experiência crítica, a partir de achados agudos. A referida horizontalidade que separa o itinerário da novela da *Tábua de Cebes* diz respeito a essa consubstancialidade entre razão e loucura, o engano como um momento constitutivo do *desengano*, algo que a palavra por sua morfologia negativa é tão bem capaz de expressar. Para

desenganar é preciso, primeiro, estar profundamente enredado nas teias do engano. Somente pela experiência extensiva do erro, da loucura, da incongruência e do vício, pode-se dispersar seus tentáculos obtusos e reassegurar-se o poder da *crítica*, da possibilidade de estabelecer critérios e inventar agudamente lampejos de verdade.

É desse nada excrementício da loucura, emblema da pequenez humana frente à insondável Razão divina, que os humanistas retiraram a potência da crítica. Sendo o não-saber o momento constitutivo de um saber mais racional, mais mediado, pode-se enquadrar melhor a *compositio loci* de espaços duplos e antitéticos que atravessa o *Critcón:* a Cova de nada *versus* a Ilha da Imortalidade; o museu do Discreto *versus* o curral do Vulgo; o arsenal do Valor *versus* o anfiteatro das monstruosidades etc. Se na epopeia a ameaça do erro é constante e constitutiva, tendo em vista que a loucura nunca é completamente negada e permanece como uma ameaça iminente, é a invenção aguda de lugares alegóricos que torna possível a visada de imagens de valor sapiencial capazes de avivar a crítica. É pelo engenhoso conceito que se pode *desenganar-se.* Observemos então a ambiguidade entre *engaño* e *desengaño* a partir de uma imagem emblemática do segundo volume da novela, o encontro com Momo (Crisi XI, Vol. 2) que, penso, encapsula tanto a horizontalidade do percurso da epopeia, quanto a dificuldade de se desembaraçar do erro, como tema constitutivo.

Momo é uma figura oriunda dos gêneros cômicos da Antiguidade, o deus da loucura, recorrente na obra satírica de Luciano de Samósata (VAÍLLO, 2001, p. 113). O encontro com Momo no *Criticón* se dá no limite do espaço alegórico do "império da Vaidade". A cena tematiza a maneira pela qual essa paixão passou a ser considerada, pelos enganados homens, como parte do panteão das virtudes, quando a infâmia temporal é alçada à categoria maior da vida humana. O discurso sofístico do engano seduz ao entender como "sem um grão de vaidade, sem um ponto de honrazinha, nada está em seu ponto, e sem essas fumacinhas, nada brilha" (GRACIÁN, 1938, p. 319, II, XI). O discurso da Razão, antropomorfizada como guia moral dos peregrinos a essa altura, funciona a contrapelo ao observar que todos os pecados mortais encontram uma forma natural de anulação: a Inveja desaparece diante da justa Emulação, a Luxúria com o santo matrimônio (*idem, ibidem*), mas diante da Vaidade não há qualquer remédio possível, sua maledicência é radical e irreversível. À Vaidade resta a destruição. Diante das dificuldades de não se incorrer na Vaidade, os peregrinos visitam a *ponte dos poréns*¸ em cujo estreito nenhuma reputação humana resiste ao escrutínio, todas as honras veem-se mutiladas pelas pesadas correntes do engano: "Assim, todos tropeçavam em seu porém; raro era aquele que escapava" (*idem,* p. 322). O vaidoso que muito se examina, acaba vendo

irrefreáveis defeitos, então a solução é subtrair-se do trato simbólico: tornar-se cego para não ver as falhas alheias; mudo para não se jactar delas na fofoca; surdo para não fazer caso do que dizem de si (*idem*, p. 326). Uma ética da subtração. Parece se perfazer uma espécie de indiferença frente às opiniões do mundo, de modo que essas se tornem inoperantes.

Com a lição, os peregrinos conseguem atravessar a ponte escrupulosa dos poréns, sem recair na Vaidade em sua jactância autodestrutiva, para enfim adentrarem o ambíguo espaço do "célebre empório da honra, povoado de majestosos edifícios, magníficos palácios, soberbas torres, arcos, pirâmides e obeliscos, que custam muito a erigir, mas depois eternamente duram" (*idem*, p. 327). Aqui a emulação retoma o famoso verso da Ode 3.30 de Horácio, *Erigi um monumento, mais do que o bronze, perene* (HORACE, 2004, p. 215-217), poema que fecha a trilogia dos livros de Odes e codifica a tópica da perenidade da obra. Os edifícios do empório da honra em sua suntuosidade asiática – de pirâmides e obeliscos – parecem ser feitos do mesmo material durável que excede o bronze da obra horaciana. Em termos de estruturação, a passagem emula o teor moral de uma fábula: isto é, primeiro assevera-se, a partir da boca da Razão, um conjunto de máximas sapienciais, uma forma-de-vida indiferente às mazelas da opinião e depois, em segundo lugar, apresenta-se a *ilustração* narrativa. Munidos da verdade sapiencial que protege da vaidade, pode-se efetivamente entrar no "empório da honra". Mas não é isso que acontece: a honra desliza rapidamente da fronteira do desengano ao engano. O *logos* da Razão é inócuo, tendo em vista que os peregrinos, maravilhados pela grandeza arquitetônica dos edifícios, são incapazes de enxergar aquilo que oculta. Assim como os peregrinos, imagina-se que, também para o leitor, apenas a leitura sapiencial da razão é inefetiva e rapidamente pode deixar-se enganar pelo falso brilho: faz-se necessário uma espécie de experiência de leitura para que se imprima, no leitor, as marcas do desengano. Nesse sentido, pinta-se a forma pela qual as portentosas construções eram coroadas por um delicado telhado de vidro, dos quais nenhum jazia intocado:

> Descobriram rapidamente a causa que era um homenzinho nonada que do mau jamais se havia farto; tinha cara de poucos amigos e a todos a retorcia, mau o gesto e pior o parecer: os olhos mais asquerosos que os de um médico de câmara, braços de peneirador que deixam cair por meio dos vãos, bochechas de catalão que não só não come por dois, mas por nenhum. Totalmente fraco, consumido, ainda que tudo mordesse; furtado do calor, esvaziado de todo o bem. Seu falar era o zumbir de uma mosca, que, nas mais lindas mãos, desprezando o néctar e a neve, assenta-se o veneno: nariz de sátiro e olhar espião, costas duplas, respiração insuportável, sinal de entranhas deterioradas. Tomava de olho todo o bem e fincava o dente em todo o mal; ele mesmo se jactava de ter péssima vista e dizia: "maldito aquilo que vejo" e mirava a todos. (GRACIÁN, 1938, p. 328, II, XI)

Gracián nos oferece um *retrato*, um dos muitos gêneros preceituados pela teorização retórica seiscentista, operando um olhar pelo detalhe que descortina a anatomia do monstro. Como observa Hansen, o retrato na esteira de diversas práticas epidíticas compõe-se segundo os regimes de elogio e censura. Os *retratos grotescos*, como este pintado por Gracián, propõem uma deformação que mescla motivos *fantásticos* a *icásticos* (HANSEN, 2004, p. 206). O vocabulário é retirado da divisão d'*O sofista* de Platão, no qual se compara as imagens produzidas sem deformação à imitação perfeita do objeto, daquelas produzidas de modo deformado, mas que a certa distância parecem bem proporcionadas (PLATÃO, 2011, p. 200, 236c). Como propõe Hansen, então, o retrato grotesco é uma desproporção proporcionada no qual o monstro é apresentado estilizadamente com fins de deleite e moralização persuasiva.

O decoro poético da passagem apresenta uma figura necessariamente baixa, não a do ridículo que faz rir, mas a do atroz que deve ser destruído. Um anão de feição retorcida com olhos baços de um "médico da câmara", isto é, os médicos de cabeceira responsáveis pelo trabalho de drenagem e esvaziamento dos excrementos no ato de velar os doentes; braços esburacados que impedem que qualquer objeto seja retido, recaindo pelos vãos e aberturas; ser infernal com uma fome amaldiçoada que a despeito de tudo tocar, encontra-se sempre fraco, furtado de calor; sua voz é um zumbido incompreensível que secreta um veneno das entranhas deterioradas, aquele que a tudo vê para reduzir o valor à substância mesma de seu ser: o puro nada. Este monstro terrível é Momo, responsável por esburacar os telhados dos monumentais construtos da honra. Contra seu gesto demoníaco nenhuma edificação individual parece se sustentar. O tilintar das pedras de Momo contra a superfície vítrea leva a uma curiosa reação dos viventes, o uso de máscaras que aparece no texto como instrumentos de defesa, de modo que nada se exponha diante da possibilidade de destituição. Se Momo é esta máquina de transformar honra em infâmia, o único modo de se proteger é de partida dissimular qualquer tentativa de exposição do próprio alcance por meio de uma máscara opaca que nada revele, de tal feita que se cria um estado no qual "tudo era riso, ignorância, murmuração, desprezo, presunção e estultícia" (GRACIÁN, 1938, p. 330, II, XI) A existência do martelo de Momo leva a um desprezo generalizado da honra, uma sociedade de êmulos na qual o engano opera ilimitado.

Mas o gesto de Momo, em si, apesar de atroz, impede, no limite, o autofechamento ilusório do engano. E aqui começa a engenhosa reversão da escrita de Gracián entre engano e desengano. Ainda que seja uma personagem grotesca pintada por um retrato deformante e satírico, Momo surge como um guia-moral, uma figura exemplar que deve ser imitada. Momo

apenas encontra os múltiplos telhados de vidro, essa pura superfície sem fundo e revela *desenganadamente* a vaidade que envilece a honra. A estrutura da ação se complica: o discurso apodítico, o discurso da verdade sapiencial do Ser enunciado pela Razão não é, portanto, a condição de possibilidade para a entrada no Empório da Honra. Na verdade, a descrição ecfrástica do Empório da Honra constitui um largo engano: espaço de sonho vaidoso, no qual os viventes escondem-se sob máscaras ostensivas entre monumentos portentosos. O discurso não é suficiente, é preciso produzir uma agudeza mista, uma imagem célere e portentosa do Momo destruidor de telhados para deslindar aquilo que parecia verdadeiro como falso, o brilho como sombra, e assim, desenganar o engano.

Momo parece justamente revelar o *escarmiento* desenganado de que qualquer honra mundana é impossível. De figura asquerosa e repulsiva, de *grylle* temerário, a personagem converte-se no guia dos peregrinos, denunciando a infâmia daqueles que se vestem da honra dos antepassados de modo frívolo e enganador (idem, p. 334). A honra, segundo o gesto cínico de Momo, é convertida em um estorvo, ao se depararem com um distinto cavaleiro em estado de sofrimento invisível, observa-se:

> - Que tem este homem? – disse Andrênio – De que sofre?
>
> - Não vês – disse Momo – aquele ponto indivisível que carrega sobre seus ombros? Pois é isso que lhe oprime.
>
> [...]
>
> - Pois esse pontinho – ponderou Momo – lhe faz suar muito até quase se arrebentar; para conservar aquele ponto em que se meteu e lhe meteram, anda toda a vida gemendo, faltam-lhe forças, move-se as cargas, aumentam os gastos, minguam-se os fazeres: mas o ponto não há de faltar. (GRACIÁN, 1938, p. 334-5, II, XI)

A honra profana é convertida numa mácula negra localizada nas costas, ali nesse ponto infinitesimal e intangível, sempre visto pelo *outro*, mas impossível de se ver por seu portador. Causadora de insuportável dor que lhe paralisa os gestos e o afunda em um tenebroso estado de sofrimento, digno das descrições das punições no Hades. O imobilismo vaidoso enunciado pelo logos da Razão converte-se em uma imagem aguda. A honra se converte nesse minúsculo ponto que o herói, um cavaleiro à moda dos romances medievais, aceitou portar, mas que ao mesmo tempo lhe foi impingido por outros. Contra essa moralidade do peso da honra em suas trocas cortesãs temporais intersubjetivas, o antídoto é o veneno de Momo, esse anão monstruoso, pária que por enxergar mal, vê apenas o mal circundante e as desditas de uma sociedade êmula. O anão relembra o destino tórrido da morte como a fronteira indivisa, pois "em um saco de terra pouca honra caberá" (*idem*, p. 335). É somente pela mediação dessa figura repulsiva que reativa,

visualmente, a tópica cristã do *sermu humilis*, do se considerar o mais baixo entre os baixos, o médico de câmara que retira sua função do trato com os restos excrementícios da sociedade, é que se poderá navegar pelo falso brilho da honra compreendida como dublê da vaidade. O *Empório da Honra*, pelo discurso de Momo, revela-se como apenas mais uma artimanha da Vaidade temporal.

Este ser que apenas diz "não" – o avesso de Momo é o Sim da lisonja perniciosa que a tudo elogia – é confundido com o vazio exrementício de sua condição, com o barro que tudo toma. É um exilado, um amaldiçoado cujas aspirações são insaciáveis, que vive para além da vida em um estado inorgânico. Não pode Momo ser lido talvez como a figuração católica do tema escatológico luterano que entende o humano a partir dessa identidade excrementícia? (ŽIŽEK, 2016, p. 177). O guia aqui não é uma autoridade engenhosa como Virgílio, ou um santo como Bernardo de Claraval que guiou Dante nos céus, mas um anão monstruoso, a encarnação de um dos grotescos de Bosch pintado com *vividez retórica (evidentia*) em um retrato abismal. Se Gracián defende no *Criticón* uma possibilidade de *ascese*, de se afirmar uma *persona*, de um valor verdadeiro e *desenganado*, isto só poderá se dar depois do encontro com este médico de câmara, com a certeza excrementícia de que "não há subjetividade sem a redução do ser substancial positivo do sujeito à condição de um 'pedaço de merda' descartável (*idem, ibidem*). A experiência crítica com o engano, como poderíamos ler com Foucault, faz o repulsivo Momo se metamorfosear em objeto de emulação virtuosa. É esse encontro completamente destrutivo das certezas da honra que poderá então guiar a reconstrução epistêmica, o itinerário do engano ao desengano, da insuportável dor da *vanitas* de um mundo arruinado à virtude ética do ser. Enfim, se há uma virtude possível, ela terá de se defrontar com essa zona de sombras do não-saber, na qual as certezas ontológicas evanesceram dando lugar aos árduos jogos de verdade da representação. Com todos os equívocos oriundos de um céu evasivo que precisa ser proporcionado pelo contemplador, a tarefa de se conhecer, conhecendo o mundo, passa então por esse viver entre as coisas, atravessar a fronteira dos enganos com imagens céleres que os revelem em sua falsidade.

Capítulo II: Desenganar-se

Podemos perceber então que se o *Criticón* propõe um itinerário ético, esse se dá por uma experiência crítica com o *engano*. Não há um fundamento ontologicamente dado para o saber, mas ao contrário, o discurso da própria dama Razão, ao modo das grandes alegorias morais medievais, mostra-se inócuo. Contra a modalidade apodítica do discurso sobre o ser, o conhecimento no *Criticón* depende da representação imagética célere, do encontro agudo que permite deslindar um sentido, como o encontro com Momo é capaz de evidenciar. Observemos em mais detalhes a representação do deus louco. Em concordância ao decoro dos retratos, Momo caracteriza-se pelos gestos e pela fala. Seu gesto é da pura destruição e sua fala é aquela que destitui e evidencia, como discutido, os falsos valores. Nesse sentido, o texto de Gracián revela sua complexidade que passa, em primeiro lugar, pela valorização dúbia e talvez equívoca da figura do louco. Como visto por sua caracterização, Momo é um anão deformado e a deformação, nas poéticas antigas, representa personagens no gênero satírico ou cômico, para fins morais de censura. Pensemos, por exemplo, na figura inaugural, o soldado-bufão Tersites no Canto II da *Ilíada*:

> Unicamente Tersites sem pausa a falar continuava,
> pois tinha sempre o bestunto repleto de frases ineptas,
> que contra os reis costumava atirar, sem propósito ou regra,
> contanto que provocasse dos nobres Argivos o riso.
> Era o mais feio de quantos no cerco de Tróia se achavam.
> Pernas em arco, arrastava um dos pés; as espáduas, recurvas,
> se lhe caíam no peito e, por cima dos ombros, em ponta,
> o crânio informe se erguia, onde raros cabelos flutuavam. (HOMERO, 2009a, p. 83, Canto II, V. 210-215).

Tersites, como o Momo de Gracián, faz parte dessa galeria cômica sob o registro do vitupério, confirmando-se as marcas do retrato moral: a deformação física e a fala corrosiva. Na sequência do Canto II, Odisseu, no papel de emissário da verdade divina, cala Tersites e o golpeia com o cetro, símbolo do poder e da ascendência, confirmando, de modo inequívoco, o mal representado pela personagem. Nesse sentido, a caracterização análoga de Momo parece apontar a esse rebaixamento cômico, a essa fala corrosiva cujo fim é apenas o de produzir riso e jactância na multidão. À primeira vista, no texto de Gracián, é essa diretriz que parece estar em cena. Ao evidenciar o jogo de mútuas acusações que se dá no espaço alegórico do "Empório da Honra" (e a referência mercantil não é acidental), o narrador filia a murmuração – esse remoer fofoqueiro dos vícios alheios em um jogo infinito de enganos – à fala de Momo: "burlando-se uns aos outros, e de todos mascarados; estes se atracavam com aqueles e aqueles

com estes, e tudo era riso, ignorância, murmuração, desprezo, presunção e necedade e assim triunfava o miseravelzinho" (GRACIÁN, 1938, p. 329-30, II, XI).

O ato destruidor de "atirar, sem propósito ou regra" contra os telhados de vidro gera esse estado de murmuração. O engano infinito, segundo a letra do texto, marca o triunfo do "duende universal", um "miseravelzinho". Contudo, a virada da alegoria se dá quando essa figura, aparentemente desprezível, revela algum valor, na qualidade de *guia* que, por seu gesto cáustico, parece tornar evidente as mazelas vaidosas do mundo que o cerca. Se Momo é uma monstruosa deformação digna de censura, essa figura possui um valor, ainda que relativo, por evidenciar a deformação ainda pior da sociedade êmula que denuncia. Não estamos no céu dantesco, mas no terra-a-terra do mundo às avessas. Nesse sentido, ainda que o narrador pareça aproximar, nessa última passagem citada, a fala de Momo da murmuração insidiosa dos êmulos desprezíveis, há uma diferença de qualidade. Vejamos como falam os murmuradores:

> - Não vês – dizia um – que mancha tão feia tem fulano em sua linhagem? E que ouse falar dos outros!
>
> [...]
>
> - Veja quem fala – atirava outro –, tendo a mulher que tem!
>
> [...]
>
> - Veja, não é aquele filho daquele outro? Pois, por quatro reales que tem, anda tão deslavado, não sendo sua fidalguia tanto ao uso quanto à aspa?[8] (*idem*, p. 329-31)

Agora a fala de Momo:

> Essa honra, senhor meu – Disse-lhe Momo –, já não cheira bem, está podre. Trata de buscar outra mais prática. Pouco importa a honra antiga, se a infâmia é moderna. E se não vestes as roupas de vossos antepassados, porque não têm uso, nem sais, um dia, com a bengala de vosso avô, porque se ririam de sua velharia, não pretendas tampouco arrebanhar o ânimo de suas honras. Busca, em novos fazeres, a honra ao uso.
>
> Não faltou quem dissesse que se faria honra na riqueza. – Não pode ser – disse Momo – porque honra e proveito não cabem nesse saco. (*idem*, p. 335)

O registro em ambos os casos é o da sátira contra o próximo digno de censura. Mas o teor da censura é muito diferente, na verdade, diametralmente oposto. A pureza de sangue e o valor da ascendência usados, pelo povo, para vituperar seus inimigos são ridicularizados por

---

[8] Há um jogo em espanhol entre *uso* e *huso* pela homofonia, entre o uso e o *eixo*, no sentido de ao revés. Aspa, como clarifica Romero-Navarra era o símbolo, a cruz dourada, que marcava os penitenciados pela Inquisição (nota 31, p. 331).

Momo como uma velharia inútil, no dito agudo, “pouco importa a honra antiga, se a infâmia é moderna”. A pobreza que é usada para destituir o nobre de sua condição, não pode ser confundida, para Momo, com a honra, já que esta não pode ser levada para o além-túmulo, sendo coisa vã, pó e nada. A sátira de Momo é um antídoto para os valores venais que orientam o eixo da censura dos murmuradores. O “murmúrio” de Momo, por assim dizer, revela a falsidade dos falsários. Este é precisamente o papel intermediário do guia, aquele que denuncia a corrupção de seus iguais. Sua fala não é tanto o “atirar sem regra ou propósito” que caracteriza a bufonaria demagógica de Tersites, orientada pelo gosto da multidão, mas é uma fala que se dirige *contra* a multidão, uma fala que a confronta e que a corrói. O texto produz essa oposição entre o lisonjeador e o censor, entre aquele que diz “sim” pela demagogia e o que diz “não”, de modo cáustico (*idem*, p. 340).

Este tipo de discurso agudo e salino que, por ardis e jogos de palavra, produz um efeito picante, retoma a construção retórica da *chreia.* A *chreia*, que se pode traduzir por “anedota”, é um artefato discursivo extensamente discutido no conjunto conhecido como *progymnasmata*¸ isto é, textos compostos por séries de exercícios com o objetivo de auxiliar na formação do orador. Estes textos gregos, dos séculos IV e V, voltaram a circular no ocidente no século XV e passaram a integrar a formação retórica da *Ratio Studiorum,* a partir da segunda metade do século XVI (SINKEVISTE, 2019, p. 192). Os *progymnasmata* se constituem pela composição de pequenas peças retóricas a partir de variações sobre temas diversos, em uma espécie de ancestral do livro didático, em seu intuito de ensinar pela repetição e pela aquisição de repertório. Conforme caracterizada nesses textos, a *chreia* é a composição retirada do costume que combina um dito notável, uma ação notável ou um misto de ambas. Geralmente esse dito ou ação é atribuído a uma pessoa famosa, tendo por fim produzir, pela ilustração, um ensinamento de utilidade moral (*chreiôdês*) (GIBSON, 2008, p. 43). Sua conformação pressupõe a apresentação da personagem, seu dito ou feito, a discussão sobre esse, sua fundamentação na autoridade e, por fim, a exortação moral para se seguir o exemplo (*idem, ibidem*).

Momo opera exatamente por esse modelo ao produzir o elogio de um príncipe antigo que caiu no ostracismo e usar seu exempla para constituir o discurso moral de seu vitupério que, como vimos pela cristalização na exortação da passagem citada, reclama um uso *prático*

da honra em proveito para a vida[9]. Após o breve elogio, Momo registra uma coleção de ditos atribuídos ao insigne príncipe histórico, alegoria da própria consciência moral que, quando se apaga, eclipsa o bem do mundo. Ao ser destituído, a função do principado se degrada: "devendo ser espelho que compõe o mundo, é escândalo que o decompõe" (GRACIÁN, 1938, p. 336, II, XI). É este príncipe, a consciência que instiga à vergonha, à humildade e à emulação que foi desterrado em "vulgar ostracismo" e ao qual Momo exorta, por seu próprio discurso agudo, seus pares a seguir. Nesse sentido, vale-se observar como o principal *exempla* dado por esse corpus grego para tratar da *chreia*, naquilo que é acompanhado pelo narrador na composição do retrato de Momo, diz respeito às falas e atos dos filósofos e príncipes. Em Aftônio, os exemplos são de Platão (CORPUS RHETORICUM, 2008, p. 115, III, 2), mas também de Diógenes cínico e Alexandre (*idem, ibidem*), os mesmos dados por Hermógenes (*idem*, p. 185, III, 2, 3). Na coleção de Libânio, um livro de exercícios práticos extraídos desses mesmos tratados breves, um dos três exercícios de produção de anedota inventa um discurso a partir do exempla do mesmo Diógenes e outro a partir de Alexandre (LIBANIUS, 2008, p. 55).

Esses textos retóricos aludem, de uma forma ou de outra, à fonte fundamental para recompor a filosofia antiga, isto é, à *Vidas dos Filósofos Notáveis* de Diógenes Laércio (180-240), composto como uma coletânea de anedotas acerca dos ditos e feitos dos filósofos, mais do que como uma exposição sistemática de sua doutrina. Dentro da moldura geral da narrativa do *Criticón*, Momo é também essa figura notável e digna do registro anedótico, de maneira que o texto da Crisi XI opera, assim como o discurso de Momo, pela lógica da *chreia*: apresenta-nos a personagem, depois um conjunto de anedotas; explica-se a causa de seu fazer – o desaparecimento da consciência do mundo em ostracismo vulgar –; contrasta-o ao seu duplo, o lisonjeiro deus que diz sim; e extrai-se daí uma exortação moral: a busca por uma honra prática que não se paute pela ascendência, pela riqueza, pela saúde física, pela fama. Assim, Momo é uma espécie de dublê de filósofo e recupera a silhueta anedótica exposta nas *Vidas*, composto em acordo à forma reconhecível, por leitores cultos do período, da *chreia*. Essa aproximação da imagem do deus louco Momo a uma espécie de filósofo não é estranha à tradição e,

---

[9] "Era el gobernador de la cidad, y aun dizen hijo de la misma reina Honoria. No avía Licurgo como él, ni huvo jamás república de Platón tan concertada como ésta; todo el tempo que él la assistió no se conocían vícios ni se sonava un escândalo, no parava malhechor ni ruin [...] Pero luego que él faltó se acabó todo lo bueno" (GRACIÁN, 1938, II, XI, p. 336).

factualmente, podemos encontrá-la também naquela que é a principal autoridade emulada por Gracián nessa passagem do texto, Luciano de Samósata.

Momo figura em diversos textos do autor grego, geralmente representado como esse bufão risível que evidencia as faltas daqueles que o cercam. Há um breve diálogo de Luciano no qual a personagem recebe maior destaque, "Zeus declama", em que se figura um simpósio entre os deuses, deflagrado pela crise de uma contenda entre dois filósofos, o pio estoico e o epicurista materialista, a respeito da utilidade de se fazer libações. Momo, diferente de seus pares, zomba do tremor divino diante do diálogo mortal, tomando o lado do epicurista. Este Momo de Luciano, portanto, define-se como uma figura limítrofe, cáustica, que é desprezada por seus pares, apesar de não ter natureza diferente deles – Momo é um deus, mas o pior, o menos louvado. Outro traço destacado é o de sua fala franca, a *parresía*, empregada em dois momentos da caracterização de seu discurso (*idem*, p. 119-21). Esta silhueta ambígua entre o sujeito desprezado, mas que fala a verdade, em especial que fala a verdade aos deuses, não é estranha a outras peças de Luciano, como se pode ler também em *Zeus Catequisado*, no qual um filósofo cínico interpela Zeus acerca da limitação do poder divino frente ao destino, ou em *Icaromenippus* no qual Menipo, semilendário mestre cínico, viaja aos céus e demonstra coragem diante de Zeus (*idem*, p. 301-3).

Em ambos os casos, mais uma vez, o que caracteriza essas personagens que falam *contra* seu interlocutor é o discurso, ao mesmo tempo jocoso – Menipo, por exemplo, diante da sabedoria de Zeus, questiona o preço do trigo em Atenas (*idem*, p. 301-307) –, mas parresiástico: um discurso que demonstra a coragem da verdade. O termo incide diversas vezes nas ocasiões em que Luciano representa o retrato de filósofos cínicos que pululam ao longo de sua obra. Pode-se lê-lo também na *chreia* que Luciano produz do filósofo Demonax, "com muito em comum com Sócrates, por mais que parecia seguir o homem de Sínope [Diógenes] em seu vestir e em seu modo frugal de viver" (LUCIAN, 1913, p. 147), "devotando-se sem reserva à liberdade e ao franco falar [παρρησία]" (*idem*, p. 145). Ou ainda no célebre *Diálogos dos mortos*, quando, após murmurarem sobre os homens avaros e cobiçosos do Hades, os dois cínicos, Crates e Diógenes, chegam à ponderação de que nada cobiçaram de seu mestre, mas apenas herdaram "sabedoria, independência, verdade, franco falar [παρρησίαν] e liberdade" (LUCIAN, 1961b p. 126). Assim, pela *parresía*, o retrato lucianesco de Momo se aproxima daquele dos cínicos. Esse franco-falar cínico, registrado por Luciano, é a marca própria de seu legado através da forma retórica da *diatribe*. Dentro do âmbito das anedotas sobre os cínicos legadas pelos antigos, o conjunto moral de seus ditos perfaz-se por uma estrutura retórica muito

particular que marcaria o contexto da Antiguidade tardia. A diatribe cínica é caracterizada por uma exposição simples, direta, aliada a perguntas rápidas, reiterações e figuras de transposição acessíveis (como o símile), intentando apresentar uma escrita menos argumentativa e mais doutrinal com os fins de atingir uma audiência não especializada (VINSON, 2003, p. XIX-XX). Da silhueta moral do cínico pode se extrair, ainda que parcialmente, uma exortação moral que se realiza tanto por sua vida frugal, quanto por seu abrasivo franco-falar. Assim, para o leitor do século XVII, a *chreia* mobilizada por Gracián para pintar seu Momo, assim como a diatribe que caracteriza seu franco-falar opositivo a seus interlocutores, aproximam-no da representação própria dos filósofos cínicos da Antiguidade.

Essa marca do tipo cínico foi estudada por Foucault em *Da coragem da verdade*. Perseguindo seus comentários, penso que poderemos singularizar a posição dos guias-morais, entre eles Momo, representados na obra de Gracián. Nesse curso, o filósofo propõe pensar duas matrizes para a formulação ética na filosofia antiga que podem ser rastreadas até Platão, recorrendo, em sua demonstração, ao *Primeiro Alcibíades*, e ao *Laques*. A primeira matriz se abriria com a fórmula do "conhece-te a ti mesmo", sustentada pelo tema da alma como espelho do Logos, o que para Foucault redundaria no discurso da metafísica, o discurso sobre a verdade do Ser, aquele que propõe o gesto de conhecer-se na relação entre um microcosmo do si mesmo e o macrocosmo da natureza (FOUCAULT, 2017, p. 138). A segunda matriz, legível mais diretamente no *Laques*, diria respeito à conformação da verdadeira vida do filósofo, da vida filosófica enquanto prova da verdade, como pedra de toque (*básanos*) de seu discurso (*idem*, p. 79). Ou seja, um discurso sobre a estilização da vida: "Esse dizer-a-verdade [*parresía*] defronta não o risco metafísico de situar acima ou fora do corpo essa realidade outra que é a alma; esse dizer-a-verdade defronta agora o risco e o perigo de dizer aos homens o que precisam de coragem e o que lhes custará para dar à sua vida um certo estilo" (*idem*, p. 140). Seria esse segundo veio da verdadeira vida, da vida como obra de arte bela que se desenvolveria de forma mais radical na prática dos cínicos.

Para Foucault, se Sócrates inaugurou a relação entre a estilização da própria vida com o dizer parresiástico, os cínicos foram aqueles que levaram ao limite essa concepção, convertendo a própria *parresía*, seu franco-falar, na forma elementar de existência (*idem*, p. 144). Foucault observa três relações entre o modo de vida cínico e o portar da *parresía*: 1) a vida cínica, em sua independência e indiferença, é a condição de possibilidade de se exercer a *parresía* (*idem*, p. 149), como os cínicos de Luciano, ou o Momo de Gracián, o cínico deve ser imune às representações, aos "poréns" da referida ponte, ou poderá comprometer seu fazer pela lisonja;

2) a vida cínica deve reduzir todas as preocupações triviais; tendo em vista que a frugalidade de sua vida permite dedicação integral à *parresía* (*idem*, p. 149-50), mais uma vez, Momo é esse ser miserável, esquelético imune às delícias intemperantes e focado em seu obsessivo diatribe; 3) por fim, a vida cínica é a prova da homologia entre prática e discurso (*idem*, p. 150) que garante que o franco-falar não recaia no falar vazio, daí o caráter exemplar desses ditos. A vida escandalosa e miserável é a *prova* da *parresía*. Esse escândalo da vida, aparentemente incompatível com a vida em sociedade – os cínicos de Luciano, assim como o Momo de Gracián não propõem nada de construtivo, apenas desbastam os edifícios sociais de seu tempo –, como observa bem Foucault, torna o cínico um rechaçado. Por viver de modo mendicante, próximo o mais possível de suas necessidades naturais, inclusive as excrementícias, vagando muitas vezes nu ou em frangalhos, conforme se pode ler nos testemunhos legados por Diógenes Laércio[10], o cínico é simultaneamente um pária e um sábio[11].

Há, portanto, uma zona de vizinhança entre o cínico, em sua ambiguidade, e o louco, como bem se percebe pela proximidade entrevista por Luciano entre o deus louco e o filósofo enlouquecido, o que Gracián acompanha diretamente. Como dita o famoso aforisma de Diógenes Laércio, o filósofo cínico é um "Sócrates que ficou louco" (LAERTIUS, 1925, p. 55, VI, II, 54). Mesmo retratos mais positivos, como o traçado por Epicteto no capítulo XXII do Livro III de suas *Conversações*, colocam o cínico nesse lugar intermediário, sendo um sujeito que vive com menos do que os demais, como fruto de um chamado (EPICTETUS, 1959, p. 135), que nada esconde e que deve servir de guia, um *batedor*, como registra Foucault (2017, p. 145), capaz de iluminar o caminho tortuoso do trato dos homens ainda que não enxergue, ele mesmo, tão bem.

Erasmo (1466-1536), em seu recenseamento moderno da filosofia grega, observa o valor dessa vida escandalosa, dessa vida indiferente (*adiáforos*). É o escândalo indiferente que se pode extrair do exemplo cínico, ao seguir sua profissão de fé de maneira decisiva sem hesitar

---

[10] Ver, por exemplo, a descrição de Diógenes, aquele que imita um rato, nômade, apátrida, adaptável à circunstância que, como seu mestre Antístenes – a quem Laércio atribui a fundação da escola – vagueou apenas acompanhado de um báculo e de uma cuia (LAERTIUS, 1925, p. 22-25, VI, 2, 21-23).

[11] Mais uma vez, as anedotas que Laércio registra sobre a vida dos cínicos passam por ditos espirituosos e sapienciais, por exemplo na troca entre Diógenes e Platão: "Platão, vendo-o lavar alfaces, veio até ele e disse 'se tivesses cortejado Dionísio, não estarias agora lavando alfaces', ao que Diógenes respondeu com igual calma 'se tivesses lavado alfaces não teria cortejado Dionísio" (LAERTIUS, 1925, p. 58-60, VI, 2, 58-60). Na anedota registrada por Plutarco, Platão ao aconselhar Dionísio acabou vendido como escravo, condição inatingível por Diógenes que, ao exercer o ato banal de lavar alfaces, preserva sua independência frente a qualquer tirano, na medida em que sua liberdade depende apenas de si mesmo.

diante da vaidade do mundo: “não imitarás a cegueira da multidão [...] Brâmanes, cínicos e estoicos lutam por suas doutrinas. Quando o mundo ardentemente os contradiz, quando os vaiam e os xingam, eles tenazmente persistem naquilo que se persuadiram como sendo verdadeiro” (ERASMUS, 1964, p. 73). A exortação de Erasmo, no contexto de seu livro-guia ascético, o *Encheiridion do cavaleiro cristão*, evidencia detalhes da recepção da vida cínica no Renascimento. O cínico também é aqui uma figura da *parresía* que se contrapõe ao engano da multidão, e que tenazmente segue a coerência de sua própria vida, ainda que a doutrina por ele professada, como a dos brâmanes pagãos e dos estoicos fatalistas, seja tida como equivocada. Como se percebe pela passagem de Erasmo, há *valor* no *equívoco* cínico. Trata-se de uma outra sorte de engano, um engano que serve como antídoto prático aos enganos vaidosos e viciosos da multidão. Precisamente, o mesmo tipo de contraposição que se torna patente entre o discurso da multidão da Crisi XI e a diatribe de Momo.

Nesse sentido, é valioso o registro de que a Crisi XI faz parte do segundo volume do *Criticón*, seção que, seguindo a tripartição graciana entre as fases da vida, diz respeito aquele em que se aprende com os vivos. Conforme se pode ler na Crisi I da segunda parte, a segunda idade deve se desfazer dos encantos doces da juventude e armar-se dos pés à cabeça para tratar com os outros homens. O vocabulário, à primeira vista, é estoico, ao reaproveitar a metáfora militar do armamento[12]. Nessa Crisi os peregrinos, na passagem à maturidade de Andrênio, encontram-se com a figura liminar de Argos, o gigante guardião que Hera, no mito, usou para vigiar a ninfa Io. Com seus mil olhos, Argos é o mediador entre o estrato da juventude e da maturidade. Para entrar na vida civil do trato com os homens, para “aprender com os vivos”, é preciso seguir o ensinamento de Argos:

> para poder vivir es menester armarse un hombre de pies a cabeça, no de ojetes, sino de ojazos mui despiertos: ojos en las orejas, para descubrir tanta falsedad y mentira; ojos en las manos, para ver lo que *da,* y mucho más lo que toma; ojos en los braços, para no abarcar mucho y apretar poco; ojos en la misma lengua, para mirar muchas vezes lo que ha de dezir una; ojos en el pecho, para ver en qué lo ha de tener; ojos en el corazón, atendiendo a quien le tira o le haze tiro; ojos en los mismos ojos, para mirar cómo miran; ojos y más ojos y reojos procurando ser el mirante en un siglo tan adelantado. (GRACIÁN, 1938, p. 25-6, II, I)[13].

---

[12] O Encheirídion, termo grego para manual que nomeia o importante escrito do estoico Epicteto, diz respeito tanto ao que está à mão como ao “punhal” com o qual se combate os vícios.

[13] Nossa tradução não faria jus ao efeito de amplificação e ao jogo de palavras do original: “para poder viver é preciso armar-se um homem dos pés à cabeça, não de olhinhos, se não de olhaços muito despertos; olhos nas orelhas, para descobrir tanta falsidade e mentira; olhos nas mãos, para ver aquilo que dá, e muito mais o que tomam; olhos nos braços, para não abarcar muito e apertar pouco; olhos na língua mesma, para ver muitas vez o

Para tratar com os homens é preciso armar-se grotescamente com essa multidão de olhos que permita analisar as representações a todo momento; descobrir o valor daquilo que se dá e que se recebe – o que recupera tanto o ensinamento estoico da análise das representações, quanto a tópica cínica acerca do reavaliar o valor da moeda[14] –; discernir o verdadeiro do falso; manter retenção no dizer – o tema estoico do silêncio –; saber aquilo que é digno de se ter – outra vez a discussão cínica de Momo acerca das falsas honrarias –; e mesmo aprender a olhar com o olho dos outros e assim conhecer os enganos e vaidades, tornando-se um *batedor*. Aquilo que é preconizado na primeira Crisi, àquela que marca a entrada na vida civil encontra eco nas realizações de Momo, na *chreia* de seus ditos e feitos diante da multidão enganada. Parece que no trato entre os homens, para viver em meios às ciladas da vida secular, o fazer cínico, em sua destituição negativa, traduz um valor, ao cultivar a atenção, a multiplicação dos olhos, o conhecimento dos males. É precisamente essa posição do médico de câmara, o médico que cuida dos excrementos, como discutido, que caracteriza o fazer de Momo. Essa aproximação entre o Argos e o cínico não é gratuita, pode-se lê-la também em Epicteto: "No âmbito do objetivo moral, e no uso de suas impressões sensórias, verás que ele [o cínico] tem tantos olhos que Argos será cego ao ser a ele comparado" (EPICTETUS, 1959, p. 167, III, XXII). Na descrição de Epicteto, fundem-se essas duas características postas por Gracián, o estar à guarda, e uma sabedoria extraída dos sentidos. Se a vida cínica não é digna do elogio absoluto, ao menos preserva esse valor relativo no trato com os pares, na navegação enganosa, aquilo que Foucault bem nomeou como "experiência crítica" da loucura: na terra de loucos enganados, o louco por vocação é rei.

Efeito que se cristaliza por umas das esparsas citações diretas que o narrador realiza de uma das anedotas de Diógenes: "O que mais espanto lhe causou foi não topar com homem algum, [...] em uma cidade populosa sob o sol do meio dia" (GRACIÁN, 1938, p. 182, I, V). Este dito aforismático está contido na crisi nomeada "Entrada del Mundo", ocasião quando Andrênio se depara pela primeira vez com a cidade secular. A mesma anedota é registrada mais uma vez, especularmente, na crisi V do segundo volume: "Entraram na praça maior do universo, mas em nada capaz, cheia de gentes, mas sem uma pessoa, como o disse um sábio que com uma

---

que hás de dizer; olhos no peito, para ver aquilo no que há de tê-lo; olhos no coração, atendendo a quem lhe toca ou lhe faz tocar; olhos nos mesmos olhos, para olhar como olham; olhos e mais olhos e reolhos, procurando ser o observador neste século tão adiantado."

[14] Como notou Foucault, a vida dos cínicos está repleta de referências ao câmbio, ao banco e à moeda. A versão exemplar mais famosa é registrada por Diógenes Laércio que observa como o Diógenes, cínico, recebeu um oráculo de Apolo ordenando-lhe que reavaliasse o valor da moeda, ao que o escritor complementa com três variantes (LAERTIUS, 1925, p. 25, VI, II, 21-23).

lanterna à mão, ao meio-dia, ia buscando um homem que fosse e não pôde achar um inteiro" (GRACIÁN, 1938, p. 168, II, V). Esta segunda citação, mais completa, ocorre no momento de visitação à *Plaça del Populacho*, mais um dos lugares alegóricos que representa a sociedade secular em sua multiplicidade enganosa. Por fim, de modo mais alusivo e indireto, essa mesma anedota é retomada, como não poderia deixar de ser, na Crisi XI: "assim, que já não há honra, nem o que a ela parece. Ai! Não nos cansemos de buscar, já tarde, aquilo que outros não puderam achar nem ao meio-dia" (*idem*, p. 339, II, XI). Aqui o dito é posto na boca de Momo, no momento de investigação das honras mundanas, quando os peregrinos não podem achar aquilo que Diógenes também procurou com sua lâmpada. As citações são retiradas de modo literal e direto de dois episódios notáveis registrados por Laércio: "Ele acendeu uma lâmpada em plena luz do dia e disse, enquanto caminhava, 'Estou procurando um homem'" (LAERTIUS, 1925, p. 43, VI, 2, 41), e "Ele retornava de Olímpia, quando alguém lhe perguntou se havia lá uma grande multidão, 'Sim, ele diz, "uma grande multidão, mas poucos podiam serem chamados de homens" (LAERTIUS, 1925, p. 61, VI, 2, 60).

No vagar da idade varonil, que constitui a segunda parte do *Criticón*, deve-se então imitar o filósofo cínico, esse Argos que tudo vê e que reconhece o valor da moeda, isto é, o valor do trato mundano em suas vicissitudes. Esta imagem muito repetida por Gracián não lhe é particular e atravessa a literatura de seu tempo, basta pensar na representação do cínico em duas *Novelas Exemplares* de Cervantes, *El licenciado Vidreira* e no *Colóquio de los perros*, no qual dois cães antropomórficos conversam em meio à noite escuras, enquanto carregam lanternas. Apesar do teor da diatribe do *Licenciado* ser mais evidentemente próximo do que Gracián compõe como o franco falar de seu Momo, o segundo texto nos interessa de perto para depreender a silhueta cínica, em sua circulação no século XVII espanhol. O colóquio dos cães é longo e haveria muitas questões a tratar, mas por uma questão de economia gostaria de retomar apenas o modo como a narrativa tematiza o elemento mais evidentemente disparatado, a possibilidade fantástica de que os cães falem. Ao discutir a questão, os dois animais, Berganza e Cipião, não são capazes de identificar a razão para entender as coisas como são, mas salientam como, a despeito de um *déficit* de conhecimento, possuem qualidades essenciais, certa vocação compensatória: "temos um instinto natural, tão vivo e tão agudo em muitas coisas" (CERVANTES, 2001, p. 241).

A passagem evidencia o encontro – também detectado em Gracián – entre uma virtude moral associada à vida natural, à *physis*, aos sentidos, e uma certa ignorância teórica, tematizada pela "ausência de razão" e pela ignorância formal acerca das próprias causas de sua fala. Falam os cães com acerto e virtude, mas não sabem como. A sabedoria do cínico decorre de uma

práxis, até certo ponto, independente da visão contemplativa da *theoria*. Ou ao menos, trata-se de uma forma de vida reta que independe do conhecimento cosmogônico sobre seus fundamentos. De modo não dissimilar, Foucault, em sua análise do *Laques*, da qual faz decorrer, como dito, a genealogia da temática da vida verdadeira, observa como Sócrates, de maneira rara e talvez singular, dialoga com dois sujeitos virtuosos, Laques e Nícias, militares de vida pública impassível de reprovação e que aceitam entrar em seu jogo de verdade, aceitam escutar de modo aberto a fala socrática, mas apesar disso são incapazes de definir sua própria virtude, são incapazes de definir a coragem (*andreia*) que está no centro do diálogo (FOUCAULT, 2017, p. 109). O texto encena a questão basilar para o que seria depois a forma-de-vida cínica, ao entrelaçar a coragem da vida à coragem da busca pela verdade (*idem*, *ibidem*). Precisamente como os cães cínicos do colóquio cervantino prontos a lançarem-se corajosamente na busca da verdade, ainda que não saibam onde o caminho pode conduzi-los.

E sobre esse eixo que Foucault faz girar as marcas da vida cínica, uma vida sem pudor, totalmente transparente e que nada oculta (como o corpo nu de Momo contra as máscaras da multidão); uma vida indiferente (novamente que não se importa com a opinião do vulgo, enquanto caminha em praça pública em busca de verdadeiras pessoas); uma vida diacrítica (que discerne a falsidade no interior das representações, estilhaçando os telhados vítreos da falsa honra); e uma vida de cão de guarda sempre à espreita, com seus mil olhos deformantes por todo o corpo, como o Argos que abre a segunda seção do *Criticón* (FOUCAULT, 2017, p. 215). Sob essas quatro características, Foucault lê o significado do oráculo distribuído a Diógenes:

> [...] mas pelo próprio fato de que esses princípios são aplicados à própria vida em vez de serem simplesmente mantidos no elemento do logos, pelo próprio fato de que enformam a vida assim como a efígie de uma moeda enforma o metal no qual é impressa, por isso mesmo faz-se que as outras vidas, a vida dos outros apareça como não sendo nada mais que uma moeda falsa, uma moeda sem valor (FOUCAULT, 2017, p. 215).

Essa passagem do autor pode lançar luz sobre a maneira pela qual o humanismo renascentista, com Erasmo, Cervantes e Gracián, pôde entender a figura do cínico em suas falhas doutrinais que são compensadas pela *chreia* da verdadeira vida, pela ação aguda dos falseadores de moeda, aqueles que melhor podem lhe reconhecer a falsidade do valor. O cínico, portanto, como o Momo de Gracián, é uma espécie de guia intramundano que permite realizar discretamente a avaliação das representações e não ser levado pelas torrentes do *theatro mundi*, ainda que, de um ponto de vista positivo da doutrina, não possua muito a dizer. É o cínico essa figura intermediária, cujo valor está em uma espécie de um saber pragmático; relembremos a exortação de Momo em nome de uma honra que seja prática, que se possa fazer uso. Um saber estar em guarda, sempre pronto para morder os falsos bens e revelar seu caráter nefasto. Trata-

se do decoro de uma figura escandalosa, como o são Momo, Argos e os cães falantes de Cervantes, mas que revelam a falsidade de um mundo monstruoso; então, guias ideais quando o saber macrocósmico do todo se tornou impossível. Como parece compreender Gracián, se não se pode passar pela vida secular-civil como *pessoa*, deve-se, ao menos, fazê-lo como os cães. Nesse sentido, o valor dessa moeda cínica, ao evidenciar a falsidade das efígies mundanas, em muito condiz com uma sabedoria prática, uma sabedoria que enforma a verdadeira vida que tanto ocupou os escritores renascentistas e que Foucault estudou sob a rubrica dos "cuidados de si". São esses saberes voltados aos cuidados de si, aos quais Critilo exorta Andrênio desde as primeiras páginas do *Criticón*, que, agora, faz-se caso de discutir.

2.1 – A *filosofia cortesã* de Gracián e os *cuidados de si* de Foucault

Para compreender o sentido da representação positiva da silhueta do filósofo antigo para o trato com as adversidades do mundo presente, retomo as considerações de Gracián sobre o propósito interventivo de sua obra. No prefácio (*A quem ler*) do Tomo I da primeira edição, lê-se: "esta filosofia cortesã, [é] o curso de tua vida em um discurso [...] Procurou-se juntar o seco da filosofia com o entretido da invenção, o picante da sátira com o doce da épica" (GRACIÁN, 1938, p. 97). A caracterização de uma "filosofia cortesã", que saiba juntar a invenção poética com a dureza filosófica em uma forma híbrida, oferece aos leitores "judiciosos" algo imediatamente reconhecível, ainda que inventivo e variado. Há no horizonte do humanismo do século XVII uma série de textos, em diferentes gêneros de escrita, que podemos subscrever ao tópico de uma "arte de cortesania" ou uma arte do fazer cortesão que incluiria *O Cortesão* de Baltasar Castiglione (1528), *O galateo* (1558) de Giovanni della Casa, *Corte na aldeia* (1619) de Francisco Rodrigues Lobo e dezenas de outros títulos, traduções, emulações sobre o tema[15]. Esses textos possuem em comum o eixo da *vida em corte* e a constituição da silhueta ideal dessa figura central para o Antigo Regime, o *cortesão*, ao mesmo tempo um sujeito de representação, também um secretário, um ministro e um funcionário da burocracia estatal. O cortesão é uma figura proteica cujo *éthos* vai além da diligência em seus ofícios, e pressupõe uma educação, um trato com as artes, o domínio da conversação, da oratória, da escrita etc. Nesse sentido o adjetivo "cortesã" remete, nesse particular horizonte enunciativo, imediatamente a esse

[15] Para um recenseamento um pouco mais aprofundado da relação da obra de Gracián com as artes de cortesania ver o Capítulo 3.

conjunto de textos que oferecem uma determinada *técnica*. Ou seja, textos que versam sobre uma multiplicidade de coisas consideradas essenciais e inalienáveis para a constituição da silhueta de um "bom cortesão" ou do *éthos* de um bom orador ou de um bom servidor do governo. Esses textos muitas vezes são contraditórios entre si, oferecendo visadas particulares do que essa excelência pode significar, de todo modo a vastidão temática da qual tratam seria suficiente para abarcar a maioria das artes de viver laicas produzidas entre os séculos XVI e XVII. O próprio Gracián não é estranho à escrita de tais volumes: seu *Oráculo Manual*, a versão sintética, em aforismas ferinos, das técnicas apresentadas em outros de seus textos exemplares como *O discreto*, *O herói* e *O político*, tornou-se um dos livros mais traduzidos e reeditados no período imediatamente posterior à sua publicação (BURKE, 1997, p. 141). Assim que não seria absurdo pensar o *Criticón* como mais um exemplar dessas artes de cortesania, o que se pode insinuar pela referência aos discretos leitores, no prólogo: um livro de cortesania para cortesãos, servindo como *manual* ou espelho de príncipe para a formação dos infantes.

Mas, a singularidade do *Criticón*, inclusive quando comparado aos outros textos de Gracián, parece ser dupla. No campo da invenção, o *Criticón*, diferentemente dos outros textos, não é prosa técnica, mas prosa poética, isto é, inventiva, êmula de Homero, Heliodoro, Ariosto, Esopo e Apuleio (GRACIÁN, 1938, p. 98), compõe por verossímeis, abre-se ao fantástico, em larga medida aproximando-se dos diversos modelos de literatura de viagem que marcaram o período – desde os épicos paródicos das novelas de cavalaria como *Orlando Furioso*, à picaresca, aos "romances" gregos então reeditados no Ocidente. No campo do pensamento, o *Criticón* parece distanciar-se também das artes de cortesania. Este segundo ponto é mais difícil de precisar. Mas se as artes de cortesania versam sobre uma multiplicidade de fazeres que tornam valoroso o cortesão para sua corte, o *Criticón* versa, de modo múltiplo, sobre um único tema: o que torna um homem (Andrênio, o homem comum, por excelência) valoroso para si próprio. Este parece ser o delicado deslocamento de uma *arte cortesã* para uma *filosofia cortesã*, um texto preocupado em produzir também uma exortação, ensinar um conjunto de coisas que deverão ser introjetadas pela leitura, mas um conjunto de coisas que não são diretamente úteis ao viver na corte, e sim, *úteis ao viver*.

O tema alegorizado pela peregrinação de Andrênio e Critilo é o da esquiva busca pela realização terreal da própria vida. Se a narrativa moderna, conforme se desenhou ao longo dos séculos XVI e XVII, parece interessar-se cada vez mais pela *vida*, mais do que pelos feitos – a vida pitoresca de Quixote, a vida ditosa de Lazarillo de Tormes, a ascensão de Guzman de Alfaranche –, Gracián torna a própria *vida*, em acordo à universalidade que lhe é atribuída pela

filosofia, o alvo de sua obra. Produz-se assim uma singular narrativa de viagens, à moda grega, que não canta a guerra, como Homero, senão a guerra com os vícios mundanos; que não canta os amores, como Aquiles Tácio ou Heliodoro, senão o amor pelo valor e pelo saber; que não canta os êxitos temporais como Mateo Alemán, senão o cuidado com o tempo que resta[16]. Nesse sentido que se pode entender a mistura do "seco da filosofia" com o "entretido da invenção". É uma ficção que torna palatável a aridez da filosofia. Uma ficção filosófica, como pretende. Com isso pode-se compreender melhor, a partir da distinção aristotélica, naquilo que aproxima ficção e filosofia, o teor mais "universal" do *Criticón* quando comparado às artes de cortesania, mesmo àquelas assinadas por Gracián: o aspecto particular da conveniência da corte, os usos mundanos da moral para o ganho, o tema do alcance da atuação política do cortesão, a relação com o príncipe, o cuidado com o dizer em público, temas caros a todos os tratados de cortesania do período ausentam-se completamente da obra. A vida moral, representada nas aventuras de Andrênio e Critilo dá-se *a despeito* da corte, *a despeito* de qualquer situação concreta de trato social e, no mais das vezes, *contra* ela. Se o tema do *Oráculo manual* de Gracián é ensinar a orientar-se no labirinto das relações de cortesania, a sobreviver e lograr sucesso temporal nas cortes, o *Criticón* parece desprezar essas questões, representando a corte como espaço de trapaça, tirania e murmuração do qual o peregrino deve afastar-se.

Outra diferença diz respeito ao modo como a erudição dos antiquários aparece em ambos os textos. A todo momento, a filosofia invade as páginas do *Criticón*, seja pela mobilização direta de ditos e feitos de sábios antigos e modernos – a *chreia* que viemos discutindo –, seja pela exposição e discussão de doutrinas no que concerne à física, à lógica e à moral. Esse destaque é muito maior do que as remissões pontuais aos ensinamentos das escolas do passado feitas no *Oráculo Manual*. Nesse texto cortesão, a sofisticação das coisas gregas serve ao propósito de aumentar o "cabedal", o poderio simbólico do indivíduo em sua busca por reconhecimento. Em outro sentido, o interesse do *Criticón* não parece ser o da vida ativa dos ofícios da cortesania, mas a vida contemplativa de seus intervalos, a *vida outra* que deveria ser vivida.

Ou seja, o *Criticón* oferece poeticamente uma *arte de viver*, mas uma arte de viver dissimilar da variante hegemônica do período, uma arte de viver que não passa, ou não se

---

[16] O capítulo 4 se dedica a pensar a relação do *Criticón* com outras modalidades narrativas do seiscentos, incluindo os autores citados.

restringe ao ofício. Uma vida propriamente filosófica. O sentido dessa "filosofia cortesã", contudo, deve ser precisado, levando-se em conta a equivocidade do próprio termo. Vejamos como o texto caracteriza seu sentido:

> Quedaron nuestros dos peregrinos más vivos quando más muertos, pues desenganados. Preguntáronle a su remediador halado dónde estavan, y él les dixo que mui hallados, pues en sí mismos. Propúsoles si le querían seguir al palacio de la discreta Sofisbella, donde él iba y donde hallarían la perfecta libertad. Ellos, que no deseavan otro, le rogaron que pues avía sido su libertador, les fuesse guía. Preguntáronle si conocía aquella sabia reina.
>
> —Luego que me vi con alas—respondió—, y vamos caminando, determiné ser suyo. Son pocos los que la buscan y menos los que la hallan. Discurrí por todas las más célebres Universidades sin poder descubrirla, que aunque muchos son sabios en latín, suelen ser grandes necios en romance. Passé por las casas de algunos que el vulgo llama letrados, pero como me veían sin dinero, dezíanme leyes; hablé con muchos tenidos por sabios, mas entre muchos doctores no hallé um docto. Finalmente conocí que iba perdido y me desengañé que de sabiduría y de bondad no ai sino la mitad de la mitad, y aun de todo lo bueno. (GRACIÁN, 1939, p. 127-8, II, IV)[17]

Há um jogo entre a homofonia de "ala", asa, com o adjetivo "alado" e a forma nominal do verbo encontrar, "hallar". Os peregrinos estão no ponto mais alto, naquele momento da ascensão, por estarem em si mesmos. Essa relação entre a busca pelo saber, o conhecimento próprio e figuras aladas aparece exemplarmente no *Banquete*, quando Sócrates aproxima o filósofo da imagem de Eros (PLATÃO, 1972, p. 41, 203e). O libertador dos peregrinos que os direciona ao palácio de Sofisbela, alegoria para a Verdade, é essa figura alada, o amante da verdade, em sua própria peregrinação pelo saber. Repetindo poeticamente o argumento do *Banquete*, quem se aproxima da Verdade é o filósofo. Nesse esteio, o dito aforismático da passagem propõe a vida, a partir de uma conversão operada por esse guia, como uma espécie de morte, que é o desengano – mais uma vez, Gracián usa o termo em seu sentido duplo. Ao encontrarem o filósofo-alado, os peregrinos podem compreender como viver verdadeiramente

---

[17] Uma opção de tradução: Acabaram nossos peregrinos mais vivos, quando mais mortos, pois desenganados. Perguntaram a seu médico alado onde estavam e ele lhes disse que enfim encontrados [hallados], pois em si mesmos. Propôs-lhes seguir ao palácio de Sofisbela, para onde ia, e onde encontrariam a mais perfeita liberdade. Eles, que não desejavam outra coisa, rogaram que, como havia sido seu libertador, fosse também guia. Perguntaram-lhe se conhecia aquela rainha sábia.
- Logo que me vi com asas – respondeu, enquanto os exortava a caminhar - determinei ser seu. São poucos que a buscam e menos os que a acham. Percorri todas as mais célebres universidades, sem poder descobri-la, porque muitos são sábios em latim, mas grandes néscios em romance. Passei pela casa de alguns, que o vulgo chama letrados, mas como viam que eu não tinha dinheiro, diziam-me leis; falei com muitos tidos por sábios, mas entre tantos doutores não achei um douto. Finalmente entendi que estava perdido e me desenganei de que da sabedoria e da bondade, não há se não a metade da metade, e ainda de todo bem.

é *morrer para uma certa vida*, a vida falsa dos enganos associada à prisão de onde são libertos, o *Cárcere de Ouro*. Sob os grilhões da avareza, figurou-se a vida mundana na qual os homens se encontram aprisionados por seus apetites pelos falsos bens temporais. Ou se quisermos pensar cinicamente, pelas moedas falsas. Observamos, portanto, como o tema da verdade, no *Criticón*, entrelaça-se com o tema da vida. Desenganar-se é começar a viver.

É nesse painel que o tema caro a todas às escolas filosóficas da antiguidade é entoado: os peregrinos, em sua busca por Sofisbela, encontram-se *em si mesmos*[18], e é por esse caminho interior que se poderá alcançar a liberdade, contanto que o desejo seja reto. O guia alado dos peregrinos nesse itinerário interior, então observa, a raridade do caminho, tendo em vista que muitos o rechaçam. Não se encontra o cuidado consigo entre aqueles que estudam latim, mas são néscios em romance, na língua vulgar do terra-a-terra da vida. A filosofia universitária preocupa-se com a gramática, com o Direito – mediante a pagamento –, mas distancia-se da matéria da vida: o *estar em si mesmo* essencial para o percurso em direção à liberdade. O saber universitário e, mais precisamente, a filosofia universitária são constantemente alvos da invectiva do *Criticón*, sendo representados como práticas inócuas de palavras vazias e interesse disperso. Afirma Critilo ao encontrar-se com alguns professores universitários: "veja, o que mais fazem estes é apenas traduzir e voltar a repetir o que já estava dito [...] De comentários à primeira parte de São Tomás, viu-lhes tecer meia dúzia e dizia: [...] – Está dito; e não achareis o feito" (GRACIÁN, 1940, p. 273, III, VIIII). Ou seja, o falar universitário da filosofia é simultaneamente uma repetição discursiva e uma repetição completamente destacada da vida, que não se converte em feito, como se entrevia pela oposição entre o latim cerimonial e o romance vital. Então se não filosofia especulativa[19], frequentemente rechaçada sob a chave satírica, o que é esta filosofia vital da qual trata Gracián? Essa filosofia que pode colocar o peregrino no caminho da verdade? Um fazer *prático*, como defendido por Momo, algo que

---

[18] O solilóquio consigo mesmo, prática meditativa definidora da filosofia antiga, é citada inúmeras vezes por diversos autores. Podemos encontrá-lo no aforismo de Antístenes, a quem Diógenes Laércio atribui a fundação da escola cínica, "Quando questionado que vantagem havia acumulado a partir da filosofia, respondo 'a habilidade de manter uma conversa comigo mesmo'" (LAERTIUS, 1925, p. 9, VI, 6).

[19] Como bem notou o crítico Karl-Alfred Blüher, Gracián valoriza, como autoridades dignas de emulação no campo da filosofia moral, em especial, autores como Sêneca e Plutarco: "nenhuma palavra é dita sobre os tratados morais aristotélico-tomistas. Só se fala em doutrinas aforísticas sem sistematização, expressas na forma de sentenças, apotegmas, emblemas, sátiras e fábulas" (BLÜHER, 1983, p. 520). Como se entrevê, há um silêncio revelador do autor quanto a imensa produção (neo)tomística que a filosofia universitária produziu, entre os séculos XVI e XVII, no campo da moral.

esteja à mão, que seja útil no caminho da perfeição moral aberto pelo estar consigo mesmo. Vejamos a descrição negativa dos "sábios de ocasião":

> — Que coisa é ser sábio de ocasião?
>
> — Um que sem ter estudado, é tido por douto, sem se cansar é sábio; sem ter queimado as sobrancelhas, traz barba autorizada; sem haver sacudido o pó dos livros, conjura nuvens de poeiras; sem haver tirado o véu, é muito lúcido; sem ter passado a noite em claro, cobra boa fama: ao fim, é um oráculo do vulgo e que todos vão dizendo que sabe sem sabê-lo [...] Muito contentou a Andrênio isso de saber sem estudar, letras sem sangue, fama sem suor, atalho sem trabalho (GRACIÁN, 1939, p. 129, II, IV).

Figura-se mais um componente para a oposição entre a filosofia válida e a inválida: a repetição, o trabalho ascético, um esforço, algo de um fazer laborioso sem o qual o saber valoroso torna-se impossível. Gracián parece tracejar uma indissociabilidade entre a filosofia e a vida que se dá em três eixos: 1) a filosofia, ao desenganar, torna injustificada certa maneira de viver, morre-se para uma certa vida, para viver uma vida outra. 2) os saberes filosóficos não dizem respeito a especulações vazias, mas afetam diretamente à prática de viver. 3) o saber não é apenas *discursivo*, mas depende de um trabalho de estudo, é preciso levá-lo ao corpo, nesse gesto de estilização. Esta caracterização da filosofia parece acompanhar o próprio movimento da ficção do *Criticón* que encontra, em sua estrutura, três elementos reiterados: 1) a representação constante de um quiasma entre uma forma de vida verdadeira e outra falsa (no exemplo da *Crisi IV*, Critilo permanece no esteio do saber laborioso, enquanto Andrênio é seduzido pelo discurso sem lastro); 2) a remissão constante a textos e doutrinas que são postas em uso pelas personagens no momento de dúvida ou engano, como os diatribes cínicos de Momo lançados contra a falsa Honra; 3) a repetição de ditos e feitos exemplares tanto pela boca das personagens, quanto pela narração, como bem observado por um dos censores do Terceiro Volume em seu parecer crítico, "na doçura desta bem composta filosofia [...] há de se abrir o apetite com este Kempis cortesão, com este ramalhete de apoftegmas morais e com esta polianthea manual" (LONGO Em GRACIÁN, 1939, II, p. 12-3), de tal maneira que o próprio texto possui um caráter antológico que oferece ditos como um recurso para a memorização e uso do leitor. Nesse sentido, a escrita do *Criticón* aproxima-se dos usos práticos dos chamados *hupomnêmata*, estudados por Michel Foucault.

Ao voltar-se a uma história das práticas de subjetivação e à genealogia do sujeito em sua obra tardia, Foucault comenta em um breve, mas instrutivo artigo, "A Escrita de Si" de 1983, sobre a relação entre os gêneros escritos da Antiguidade e o processo de subjetivação.

Em seu inventário de gêneros, Foucault remonta a esses caderninhos de anotação que parecem ter se tornado populares a partir do período helenístico, nos quais "se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente" (FOUCAULT, 2006b, p. 147). Ou seja, anotações que serviam de lembrete nesses momentos ociosos da conversa consigo mesmo, tão bem captadas pela Crisi IV, acessadas através da leitura e da releitura meditada que serviriam para afastar a *estultícia*, ou, no vocabulário da Espanha seiscentista, o *engano* "que se define pela agitação da mente, pela instabilidade de atenção, pela mudança de opiniões e vontades, e consequentemente pela fragilidade diante de todos os acontecimentos que podem se produzir" (FOUCAULT, 2006b, p. 150). Os *hupomnêmata* registram esse caráter de recolha de ditos e feitos, lidos e experimentados, conforme retraduzidos para um uso moral de estudo e aperfeiçoamento de si. A censura do Licenciado Josef Longo registra precisamente essa faceta do *Criticón*: a de recolha ou antologia de saberes úteis oriundos do costume.

No fundo dessa discussão aparece a máxima horaciana da junção da instrução e do deleite, retroalimentada pelo Concílio de Trento, como apresentado em 1.1., mas sobre ela se erige um outro edifício que associa diretamente a leitura do texto e a prática textual com uma maneira de ascese – a referência de Longo ao texto de Thomas de Kempis (1380-1471), o manual mais popular de espiritualidade cristã da Idade Média tardia, é precisa –, mas uma ascese *cortesã*. Para Longo, Gracián é um Kempis *cortesão*, ou em outras palavras, um Kempis mundano que faz uso da sabedoria pagã, laica, ainda que em nada contrarie a doutrina da Graça (LONGO em GRACIÁN, 1939, II, p. 15). Pode-se defender a acuidade da leitura de seu crítico contemporâneo ao perceber como a epopeia se oferece, antes de tudo, como um modelo de ascese. Nesse sentido, penso, como o censor, que o *Criticón* está muito mais próximo dessa sorte de arte ascética de viver do que das artes oficiosas de cortesania, unindo a discussão das formas-de-vida, típica da espiritualidade cristã medieval, a uma roupagem laica, "mundana", no vocabulário seiscentista.

O *Criticón*, um texto de erudição, é perfilado por incontáveis referências eruditas a diversos autores, antigos e modernos, mas penso que a Crisi IV, o *Museu do discreto*, possa oferecer um caminho mais direto para entrever a constelação de saberes que constitui esse particular *corpus filosófico* que tentamos caracterizar. Na *Crisi*, o filósofo alado guia Critilo à liberdade e lhe apresenta aquilo que é útil para o estar consigo mesmo, listando, em primeiro lugar, a poesia que fortalece os vínculos conviviais de amizade; depois a história com sua

coletânea de *exempla* de vidas notáveis; então a matemática que ensina os elementos necessários para compreender os fenômenos temporais; em seguida a física, o estudo dos próprios fenômenos e sua influência sobre a vida humana; finalmente, com lugar destacado, a filosofia moral, um antídoto "contra os venenos" (GRACIÁN, 1939, p. 156, II, IV). Nessa altura, os grandes moralistas do passado são metaforizados como ingredientes de um boticário, que oferecem socorro contra as doenças do mundo – da alma, e não do corpo. Lista-se os pomares nutritivos de Sêneca, o ruibarbo purgativo de Epicteto, os digestivos diálogos de Luciano, também figuram Esopo, Alciato, Plutarco, Petrarca e Justo Lípsio. São estes autores, frequentemente indiciados, aludidos ou diretamente citados textualmente que constituem o corpo doutrinal de uma filosofia cujo fim é prático: o aumento da saúde, o tratamento da alma. Na síntese do guia de Critilo, há duas sortes de sábios, um verdadeiro, outro falso: "Este é daqueles que sabem para todos e não para si, pois sempre andam arrastados" (*idem*, p. 129). Ou seja, há um saber para todos, demagógico e ostensivo, um saber dos néscios, aquele do *theatro mundi* e um outro saber *para si*, daqueles que andam livremente e não são arrastados pela corrente de representações. A liberdade, proposta no Museu do Discreto, aquela que pode ser colhida a partir do exercício com os livros, significa não ser arrastado pela corrente de enganos e apetites que caracteriza a condição global. A filosofia útil, desta feita, é aquela que inocula um antídoto para esse veneno das representações e dos apetites descontrolados. É esta a filosofia central para o "estar em si mesmo", como caracterizado pela personagem.

Uma filosofia que versa sobre a verdade da vida mais do que sobre a verdade do cosmo, ainda que não a exclua. Dessa forma, filosofia natural aparece como propedêutica para um saber mais elevado, a filosofia moral e, seguindo os esquemas estoicos da Antiguidade, está submetida a ela. Se o tema do *Criticón* é, como discutido, uma vida moral, uma vida defrontada com vicissitudes e enganos, para a qual é imprescindível uma ascese que a aperfeiçoe, então, a filosofia que essa narrativa adereça deve estar afinada a essas questões. Gracián pensa a filosofia, não como nós, enquanto uma disciplina universitária que versa sobre um conjunto específico de temas, mas ao contrário como um conjunto de saberes práticos de caráter moral, da qual o leitor possa se servir para estabelecer uma relação que seja útil, em primeiro lugar, para si mesmo em sua busca pela liberdade. Nesse percurso, a compreensão de filosofia de Gracián anda muito próxima, portanto, da filosofia Antiga, da filosofia do período helenístico e romano, tendo em autores como Sêneca, Epicteto e Diógenes os guias próximos, sempre à mão, na qualidade de um *corpus* que lhe oferece socorro.

Essa revalorização positiva do corpus das doutrinas filosóficas helenísticas, em especial a dos estoicos, cínicos e, em menor medida, dos céticos, não é exclusiva de Gracián, mas uma marca de alguns pensadores humanistas, a partir da reedição massiva de autores da Antiguidade a principiar do século XVI. Com isso não se espera entender que essa concepção de filosofia, como uma prática cuja pedra-de-toque é a própria vida, seja exclusiva ou original em Gracián, mas ao contrário, aproximar Gracián de uma longa tradição que entendeu a filosofia na qualidade de exercício. Uma tradição que se renovou, em certos âmbitos e em certos ciclos, com o Renascimento. Sem qualquer pretensão exaustiva, pode-se salientar o destaque da recepção, emulação e uso da filosofia grega no círculo da corte dos Médici, com Marsílio Ficino (1433-1499), mas também no projeto de uma filosofia cristã de humanistas como Erasmo e Justo Lípsio (1547-1606). Nesse esteio, a questão que nos interessa mais de perto diz respeito à possibilidade de restituir a legibilidade do *Criticón* a partir da interação entre modos de leitura e certos modos de praticar o saber na Antiguidade. Ou seja, pensar a composição do *Criticón* junto da noção de uma *tekhné tou bion*, ou de um cuidado de si, como Foucault encontrou no legado da filosofia antiga. Esta relação foi entrevista por outros comentadores como Benito Pelegrín, que observa um vínculo entre o modo de representação do acesso à verdade no *Criticón* e aquilo que Foucault nomeou como práticas de si (PELEGRIN, 2003, p. 89), ou ainda o trabalho monográfico do crítico russo Alexandr Pogoniailo que lê o conceito de "sindérese" de Gracián como uma remissão ao *epimelea heautôn* – cuida de ti mesmo –, o mandamento capital do *Primeiro Alcibíades* (POGONIAILO, 2016, p. 773). De todo modo, ambos trabalhos parecem dar indicativos que se faria caso de explorar mais detalhadamente. Nossa pesquisa intenta flagrar a posição singular da epopeia frente à obra técnica anterior de Gracián, a partir da reativação dessa compreensão de uma "filosofia cortesã" que podemos ler junto aos cuidados de si, estudados por Foucault. Para tanto, tendo observado o modo como Gracián compreende a (verdadeira) filosofia que atravessa sua epopeia, propomos remeter aos achados de Foucault acerca dessa mesma filosofia antiga que marca as páginas do *Criticón*, intuindo deslindar as ressonâncias dessa remissão.

É a partir da noção de "exercício espiritual" de Pierre Hadot que Foucault desenvolve seu trabalho sobre o "cuidado de si", apesar de haver diferenças sutis acerca do ponto de tensionamento aplicado aos conceitos pelos dois pensadores. Para Hadot, o *exercício espiritual* é o traço distintivo que define o que é a filosofia antiga. A tese do autor entende a filosofia não como um discurso sobre o saber, mas mais do que isso, uma modalidade pela qual "o indivíduo se eleva à vida do Espírito objetivo, isto é, recoloca-se na perspectiva do Todo" (HADOT, 2014,

p. 20). Ou seja, o papel da verdade na filosofia antiga não é simplesmente o de um saber objetivo, mas aquele da transformação subjetiva que permite a seu praticante reintegrar-se ao "Todo", como diz Hadot, ou experimentar, em sua vida, a verdade objetiva.

Para Hadot, os exercícios espirituais são em larga medida uma resposta à formulação do *epimelea heautôn* platônico, que já anuncia as práticas que serão ampliadas e rediscutidas nas escolas que a sucederam. Devo chamar atenção para o *insight* que guia as pesquisas do helenista a respeito da *assistemacidade* da filosofia antiga. A filosofia dos antigos, preocupada com a psicagogia – a condução do sujeito a um estado de maestria que lhe permita estabelecer uma relação com a verdade –, tem por consequência que o acento dado à sua elaboração recai menos na *verdade* e mais na possibilidade de investigá-la. A filosofia se entende como uma propedêutica que inspira primeiro uma prática e apenas posteriormente um estado contemplativo teórico.

Não estamos distantes das preocupações do *Criticón*, já que Hadot nos permite entender como o exercício espiritual comporta uma dimensão dialética que produz uma disposição à prática, ou ao menos, incita o sujeito à prática da vida filosófica. A oposição entre a falsa filosofia e essa verdadeira, entrevista no *Museu do Discreto*, faz ecoar àquela que se pode ler no discurso seminal de Alcibíades no *Banquete*: "Pois me força ele [Sócrates] a admitir que, embora sendo eu mesmo deficiente em muitos pontos ainda, de mim mesmo me descuido, mas trato dos negócios de Atenas" (PLATÃO, 1972, p. 53, 216b). Desde Platão, como propõe Hadot, haveria uma oposição entre os fazeres orientados a fins exteriores, como a política de Atenas, conforme a passagem, e fazeres que fazem o sujeito estar consigo mesmo, como nos propõe o anjo alado da *Crisi IV*.

Em tensionamento similar, a chave das *artes de viver* é empregada por Foucault para abrir as portas da concepção de "sujeito" no Ocidente, na medida em que, para o autor, seria a filosofia antiga em sua preocupação com a *prática*, mas a prática *interior*, que levaria a um inédito interesse por certa compreensão de um "si mesmo". Não se trataria apenas de um sistema intelectual, mas de um conjunto de exercícios reiterados, uma conversão a uma maneira de viver, uma "maneira de ser" (FOUCAULT, 2017, p. 15). Com a reiteração acarretada pela ideia mesma de um "exercício", o sujeito passa a ser pensável não como uma identidade atávica (A=A), mas como um processo de constante construção e reconstrução.

Foucault, em uma passagem preciosa de *Do governo dos vivos*, relaciona esse modo do sujeito estar consigo mesmo, durante a prática filosófica, a outros modos de subjetivação,

separando a transferência operante entre mestre-discípulo (ou diretor-dirigido) da transferência de soberania, conforme pensada por pensadores contratualistas; nesta relação de *philia*, entre um filósofo e seu discípulo, haveria uma espécie de suspensão, ou ao menos, uma atenuação da constitutiva e onipresente noção de "poder":

> O que é a direção dos indivíduos? O que é essa direção das almas, das consciências, que aliás é tradicionalmente chamada, principalmente em grego, de governo das almas [...] na direção, um indivíduo se submete ou se remete a outro no caso de toda série de decisões que são decisões de ordem privada, isto é, que normalmente, habitualmente e estatutariamente escapam tanto da exigência política como da obrigação jurídica. [...] Onde o indivíduo é livre como tal, ele se remete à decisão de outrem. [...] essa submissão da vontade de alguém à vontade de outro na direção creio que não deve ser compreendida como uma transferência de soberania. Quer dizer que não se trata desses processos que os juristas descrevem, quando tentam analisar de que maneira alguém que é livre, que tem sua vontade, sua vontade soberana, não submissa a quem quer que seja, aceita ceder essa vontade e transferi-la para outra pessoa. Na realidade, na direção, não há cessão de soberania. Eu diria, no limite: não há renúncia pelo indivíduo à sua vontade (FOUCAULT, 2018, p. 208-9).

Assim entende-se – e aqui as homologias entre a filosofia antiga e suas atualizações renascentistas torna-se patente – a prática filosófica como um itinerário, como uma peregrinação feita entre pares (FOUCAULT, 2013, p. 221). Devido à concretude da relação entre diretor-dirigido, entre o filósofo e aquele que se inicia na vida filosófica, a concretude da vida em exercício torna-se o aspecto indelével. No contrato social, o indivíduo cede seu desejo a outro que age em seu lugar, seu representante, enquanto na direção filosófica o sujeito deseja até o fim, subjetiva-se em relação a esse desejo concentrado no desejo do outro, o que não implicaria qualquer sanção ou coerção. As práticas *ascéticas* greco-latinas encerrariam, em si mesmas, o caminho para a *autarquia* e a *autonomia*, liberando seus praticantes do jugo imperial. Apesar dessa formulação não ser expressa por Foucault se não com derrisões e ponderações, haveria aí um tipo de meditação que parece oferecer modalidades de resistência ao exercício do governo; de modo que a máxima estoica não estaria distante dos termos foucaultianos: governar a si para não ser governado pelos outros. Ou nos termos do *Criticón*, caminhar, para não ser arrastado.

Em alguns textos tardios do autor esse aspecto positivo das práticas de subjetivação greco-latinas se torna mais evidente. Em uma entrevista nomeada "A ética do Cuidado de Si como Prática de Liberdade", Foucault especifica a relação entre seus trabalhos acerca da ética antiga e as pesquisas anteriores sobre o poder (como em *Vigiar e Punir* ou em *A vontade de saber*). Como salienta o filósofo, se seus estudos anteriores se voltaram às práticas coercitivas

que incidiam sobre o corpo e depois sobre a vida de indivíduos e populações, entendendo o processo de formação de um "si mesmo" como um *assujeitamento*, suas últimas pesquisas operam no sentido de pensar um deslocamento: uma relação consigo que não é *imune* ao poder, mas que preserva um grau maior de autoplasticidade (FOUCAULT, 2006b, p. 265). As práticas de liberdade, como nomeia o fazer ascético antigo, figuram certa maneira de estar diante de um poder que não resulta em sua necessária anulação (FOUCAULT, 2006, p. 267). As práticas de liberdade existem *diante* de um poder, de modo que, como insiste Foucault, para os antigos há uma cisão evidente entre um sujeito moral e um sujeito do Direito, cisão que foi obnubilada na modernidade quando o próprio conceito de sujeito – reduzido ao de cidadão – foi posto em uma relação necessária com o corpo de leis do Direito (*idem*, p. 286). Retornar aos cuidados de si implica pensar uma outra forma de constituição individual que não passa pelo mero assujeitamento, ou fabricação de uma identidade constituída por meio da coerção de uma determinada estrutura de poder.

Foucault entende a ética grega, dessa forma, como um veio de autoformação que negocia com um exterior (social, político, familiar), mas que dele se destaca, ainda que momentaneamente, para propor, de maneira positiva, um estar consigo mesmo. Nesse sentido, pode-se ler a ética antiga simultaneamente como um modo de fazer enraizado nas circunstâncias de seu tempo, e como um modo de defesa contra elas. Este ponto fica mais claro a partir das sínteses que Foucault empreende de sua própria obra em seus dois últimos cursos no *Collège de France* referente aos anos de 1983 e 1984. Como resume na primeira aula de *Do governo de si e dos outros*, seu trabalho tentou realizar um deslocamento em três campos da história dos saberes: de uma história teleológica da ciência para um estudo de um saber possível, a partir de jogos de verdade; do estudo da história das instituições para um estudo das "matrizes normativas de comportamento" em seus modos de produção de subjetividades (por exemplo, a produção do corpo do prisioneiro ou a produção de uma sexualidade); por fim, a passagem de uma história do sujeito para "os modos de existências virtuais para sujeitos possíveis" (FOUCAULT, 2013, p.4-5). Em vista disso, o estudo dos cuidados de si refere-se à abertura de uma margem de possibilidade produtiva frente aos efeitos, também produtivos, de relações de poder consolidadas. Como veremos no capítulo seguinte, o cultivo proposto pelo *Criticón* confronta-se, do mesmo modo, com a condução dos afetos produzida pela *política*.

Entender o lugar dos cuidados de si frente às "matrizes normativas do poder" permite pormenorizar a centralidade da questão da *parresía* filosófica sobre a qual Foucault se deteve em seus últimos cursos. Diante de um *dizer* normativo que incide sobre os corpos ou sobre as

vidas, a *parresía* filosófica mostra *outro* modo de dizer propositivo que carrega as marcas de uma *vida outra*. Nesse sentido, a *parresía* pressupõe a dimensão de um risco, de um falar-verdadeiro que vá até à morte, ao exílio, um falar-verdadeiro que seja performado independente de suas consequências (FOUCAULT, 2017, p. 15). A originalidade da leitura de Foucault incide diretamente sobre sua interpretação da figura essencial, daquele que define a própria silhueta do filósofo na Antiguidade: Platão. O Platão de Foucault não é o grande artífice da metafísica ocidental, nem tampouco o fundador de uma filosofia política, mas aquele que articulou duas dimensões do saber, a da verdade do ser e a da verdade da vida.

Esse é o ponto de destaque que Foucault desdobrou no curso seguinte a partir da caracterização da vida dos cínicos, consoante ao discutido na seção anterior (2.0). Essa posição do filósofo aprofunda uma distância em relação àqueles que exercem o poder. Há uma separação entre o filósofo e o príncipe, ainda que o príncipe possa (e até mesmo, *deva*) ser um praticante de filosofia. Há uma distância, portanto, entre o *saber* filosófico e o *poder* político. Não é o saber do filósofo indiciador de uma performance política. Como sustenta Foucault, uma ação política, qualquer que seja, calca-se, antes de tudo, em um ato de vontade, não sendo, de forma alguma, uma mera continuidade lógica de *qualquer* saber.

Platão, o psicagogo, conselheiro concreto da Corte de Dionísio na Sicília, não é o *nomoteta*, não é o príncipe, mas aquele que se ocupa do príncipe, aquele que o coloca na esteira, no itinerário da verdade. O lugar do filósofo não coincide, para as escolas antigas, com o lugar do poder. Os que têm o poder têm de praticar a filosofia, mas isso "é fundamentalmente uma maneira para o indivíduo de se constituir como sujeito num certo modo de ser. E é esse modo de ser do sujeito filosófico que deve constituir o modo de ser do sujeito que exerce o poder" (FOUCAULT, 2013, p. 268). De maneira que, como para Gracián, a filosofia dos antigos é este saber que se volta à condição específica de "estar consigo mesmo", um saber sobre si que acarreta uma prática que se divorcia, no mais das vezes, da vida política.

Este ponto da posição do filósofo que "não deve definir para a política o que ela deve fazer" (FOUCAULT, 2013, p. 268), mas estabelecer uma relação de amizade com o príncipe que o coloque no itinerário do conhecimento de si, interessa-nos mais de perto porque historicamente essas duas posições tão fundamentalmente separadas na Antiguidade podem ter se fundido em um determinado momento do regime histórico. Como sustenta o autor, à filosofia foram feitas "as exigências que eram formuladas nos termos de uma coincidência com os conteúdos de racionalidade política, e que inversamente os conteúdos de uma racionalidade política quiseram se autorizar para se constituírem como uma doutrina filosófica, ou a partir de

uma doutrina filosófica" (FOUCAULT, 2013, p. 262). Em determinado período histórico muito específico, doutrina filosófica passou a ser confundida com doutrina política e perdeu esse caráter vital, por assim dizer. O problema da ética da vida verdadeira foi posto em segundo plano, em situação de eclipse, mas não de desaparecimento, em favor de um pensamento sobre o código moral, sobre as diretrizes coercitivas, algo que está precisamente situado na gênese do Estado Moderno e do aparecimento da noção de "razão de Estado"[20]. Pensar, assim, um retorno à filosofia enquanto ética e não doutrina política em seus ecos em Gracián, pressupõe entender o que pôde significar esse retorno diante da mudança nos campos do saber-poder que se operou no início da Idade Moderna.

2.2 – Felicidade perdida

Para começar a aclarar o significado e a maneira pela qual esse retorno se pôde realizar, retomemos o fio condutor tênue que engendra as desventuras da narrativa. Após o encontro com Andrênio, Critilo relata a seu pupilo sua própria história, de modo convencional, sem apelar a elementos fantásticos ou alegóricos. Narra sua juventude, como homem licencioso e destemperado que cometeu um assassinato por amor e foi condenado ao exílio, quando então inicia sua própria peregrinação para estar junto de si – "Vendo-me sem amigos vivos, apelei aos mortos, cismei em ler, comecei a saber e a ser pessoa [persona] (que até então não havia vivido a vida racional, se não a bestial)" (GRACIÁN, 1938, p. 161, I, IV). Uma vez mais, o caráter do livro na qualidade de instrumento de socorro e conversão faz-se patente. Critilo lamenta, com o exílio, o desencontro fundamental com sua amada "Felisinda". A busca por Felisinda converte-se, dessa forma, no motor narrativo e alegórico da epopeia. Essa busca só se desenvolve ao cabo do primeiro volume, quando Andrênio encontra-se com Falsirena, uma das muitas representações alegóricas do *Engano*. É da boca de Falsirena que decorre a primeira grande cena de reconhecimento da narrativa:

> Estava, pois, Felisinda casada em segredo com um tão discreto amante cavaleiro, que se achava preso em Goa [...] quando acuaram-na as dores do parto em uma ilha, devendo ao céu dobradas providências com que pôde salvar seu crédito: nem às suas criadas confiou, inimigas maiores do segredo. Solitária, então, ainda que assistida por seu valor e honra, deu à luz quando expôs suas entranhas ao solo, mais brando do que elas; ali, mal envolvido com umas peles de marta que lhe serviam de abrigo, embalou-o no berço de ervas

[20] O capítulo 3 é dedicado a pensar a relação entre o retorno à filosofia como prática de vida e as situações concretas que levaram à emergência do domínio do saber político na forma de uma "razão de Estado".

> e encomendou-o ao piedoso céu, que não se fez de surdo, pois lhe proveu como ama, uma fera; que não foi a primeira vez, nem será a última, que substituíram maternas ausências. Ó, como me contava muitas vezes, e com mais lágrimas do que palavras, me ponderava seu sentimento! Como se alegrará ao vê-lo! Agora lhe restituirá as carícias em abraços, que antes negou, violentada por sua honra. (GRACIÁN, 1938, p. 354, I, XII).

O discurso restitui a Andrênio sua própria origem, ao evidenciar como Felisinda, diante do exílio de seu amado vingador – Critilo –, resguardou sua vergonha – a gravidez fora do casamento – e, para não se desgraçar, teve um filho em meio às feras, abandonando-o à própria sorte. Com isso, pelo plano das coincidências melodramáticas, Andrênio se descobre como o filho perdido do náufrago que resgatou. Este tipo de peripécia narrativa não é estranha ao enredo das tragédias gregas antigas – os exemplos são inúmeros, de *Édipo Rei* de Sófocles ao *Íon* de Eurípides –, e de modo mais extenso e superlativo no romance grego tardio. Nesse sentido, Gracián joga com a emulação das formas narrativas da Antiguidade – então popularizadas em seu próprio tempo com a difusão das novelas de cavalaria ou picarescas –, produzindo uma sorte de verossimilhança jocosa: é parte do decoro das epopeias em prosa esse tipo de encontro fortuito arquitetado por um destino insidioso, de tal modo que Andrênio (e presume-se, também o leitor) aceita prontamente que talvez seja mesmo o filho perdido do homem que encontrou após a desdita de um naufrágio. Esta mola narrativa, o desejo de Andrênio, em reencontrar sua mãe, e de Critilo, em restituir seu matrimônio, passa a vigorar como tema de fundo das viagens fantásticas. Este enredo mínimo de melodrama que sustenta os motivos alegóricos só é resolvido, aristotelicamente, com uma segunda cena de reconhecimento, quando Felisinda é, então, redescoberta.

Mas, nesse momento, o teor fabular e moral da narrativa não apenas se sobrepõe aos nexos ficcionais do enredo, mas o estilhaçam em mais um processo de desengano. Felisinda não se torna conhecida por um encontro material entre as personagens, mas através de um diálogo, um dos momentos em que Gracián lança mão do recurso da mistura genérica para suspender a narrativa e oferecer uma emulação platônica. Em uma das derradeiras *crisis* nomeada “Felisinda descubierta”, Critilo e Andrênio aproximam-se de um grupo de pretensos sábios, identificados a figuras históricas do Renascimento italiano, aos quais interpelam acerca do paradeiro da personagem buscada. A resposta à questão é dada na forma de um *simpósio*, no qual os diferentes interlocutores oferecem discursos filosóficos acerca da natureza da felicidade e dos caminhos para o encontro derradeiro com essa. Estes discursos constituem um verdadeiro inventário de doutrinas da antiguidade e seus respectivos modos de vida, sempre em tom

sentencioso e definitivo que, dialeticamente, é negado pelo discurso conseguinte. Vejamos as respostas:

> De gostos sempre ouvi dizer que não se pode disputar, quando vemos que metade do mundo está rindo da outra. Tem seu gosto e seu gesto cada, e assim zombo daqueles sábios antigos que defendiam consistir a felicidade um na honra, outro nas riquezas, este no deleite, aquele no mundo, tal no saber e qual na saúde. Digo que me rio de todos eles, quando vejo tão variados gostos, que se o vaidoso anseia pelas honras, o sensual faz burlas dele e delas; se o avaro inveja os tesouros, o sábio os despreza. Assim que diria eu que a felicidade de cada um não consiste nisso, nem naquilo, se não em conseguir gozar cada um do que gosta.
>
> Foi muito celebrado esse discurso e se manteve o aplauso, até que falou outro:
>
> - Repara, senhores, que a maioria dos mortais empregam mal seu gosto, pois, às vezes, nas coisas mais vis e indignas da natureza racional; porque se se acha um que gosta dos livros, há cem que das cartas; se este, das belas musas, aquele, das más sereias. E assim, entendem que, no mais de vezes, não é felicidade realizar seu gosto, quando o tem tão mau (GRACIÁN, 1940, p. 285-6, III, IX).

Esta passagem emula a longa discussão platônica que se pode rastrear a textos como *Górgias* e *Filebo* acerca da relação entre a felicidade e o prazer. O primeiro interlocutor, de modo jocoso, em um discurso que despreza uma pretensão universal das vidas filosóficas, observa como cada pensador defende a unicidade de sua verdade, ainda que, por seu desacordo, produzam-se verdades múltiplas. Este é um dos argumentos de Luciano de Sámosata em *Escolas filosóficas* ao observar como a incompatibilidade entre os diferentes modelos de felicidade "vendidos" por cínicos, estoicos, epicuristas ou platônicos engendra um problema epistemológico – familiar ao ceticismo – sobre a indecidibilidade de se aferir a vida "verdadeira" (LUCIAN, 1961a, p. 267, Parágrafo 15). Dessa forma, diante da multiplicidade de propostas, o orador assevera que cada um será feliz com o que lhe apetecer, em um raro enunciado individualizante que carregaria as marcas de uma moral secularizada. Em resposta a este discurso, muito aplaudido pelos presentes, um segundo orador repete os argumentos tradicionais do *éthos* socrático, dissociando o prazer de um bem. De modo mais dialético e menos afirmativo, Sócrates, no *Górgias*, observa como o prazer não é, necessariamente, um bem, na medida em que não está associado a um fim moral. Visto que certos eventos que afetam coletivos – como uma guerra – distribuem a dor, de modo igualitário, a bons e maus; assim como uma vitória na guerra distribui prazer, também, de forma indistinta. A indistinção entre o prazer sentido pelos melhores e o prazer sentido pelos piores é aquilo que inviabiliza a fundação de uma ética no gozo. Contra isso, Sócrates defenderá um "uso dos prazeres" que seja útil para a moral, opondo, por exemplo a culinária, como mera experiência sensória individual

prazenteira, à medicina, isto é, o consumo aprazível de alimentos bons tendo como fim a saúde (PLATÃO, 2018, p. 359, 500bc).

Assim, a despeito dessa asseveração socrática que desmascara a falsidade da proposição ética do primeiro interlocutor, a felicidade, no discurso do êmulo de Sócrates, permanece disponível, é apenas o caso de alcançá-la. O discurso seguinte, então, reaproveitando o uso dos prazeres propõe outro modo de dispor da felicidade:

> - Princípio muito assentado entre os sábios é que o bem deve constar de todas suas causas, pleno de todas as partes, sem que lhe falte a menor circunstância; de modo que para o bem todas que sobre, para o mal uma que falta. E se isso se requer para qualquer discurso, que será para uma felicidade inteira e consumada? Suposta essa máxima, saquemos as consequências. Que importa a um poderoso ter todas as comodidades, se lhe falta saúde para gozá-las? [...] Digo, pois, que não me contento com pouco; tudo pretendo, e jugo que hás de ter tudo se quiseres se entender feliz, para que nada deseje.
>
> - Isto sim! – exclamaram e não se deixavam falar os demais. Mas tomou a palavra, Siri, chamando a atenção, para botar fermento na massa da controvérsia.
>
> - Grandemente – disse –, contentaram-se com este montão quimérico de gostos, este agregado fantástico de bens, mas advirto que é tão fácil de imaginar, quanto impossível de conseguir; porque, qual dos mortais pode chegar jamais a essa felicidade sonhada? Com mais felicidade, queria eu, a felicidade, e assim recuso a opinião exposta e afirmo o contrário. Estão tão longe ao dizer que a verdade consiste em ter tudo, que antes digo que em ter nada, desejar nada e desprezar tudo; e esta é a única felicidade, àquela dos discretos e sábios. O que mais coisas tem, mais delas depende, e assim mais infeliz, assim como o enfermo precisa de mais coisas do que o são. Aquele que encarcerar seu apetite entre um pedaço de pão e um pouco de água, competirá, de ditoso, com o próprio Júpiter, disse Sêneca. E termino minha fala dizendo que a verdadeira felicidade não consiste em ter tudo, se não em desejar nada. (GRACIÁN, 1940, p. 287-8, III, IX)

Entra em cena um tema caro à tradição grega, a condição humana enquanto *deinon*, este ser em desencontro com a natureza que, por meio de sua indústria, de seu poderio e de seu engenho, poderia dominar a *physis*, aperfeiçoando-a, de modo a sobrepor todas suas faltas em um estado apoteótico de tornar-se semelhante a um deus, isto é, àquele a quem nada falta. O primeiro discurso defende um aumento do poder, do alcance humano como uma forma de saciar os apetites e assim extinguir a chama do desejo na forma da falta. Este discurso é contestado, exemplarmente, por um argumento decididamente estoico. A condição humana sob a mercê do destino impede que a sonhada superação das faltas seja completamente possível. Como o saciar das vontades não depende inteiramente do indivíduo, a felicidade não pode se encontrar no apascentar dos apetites saudáveis, mas ao contrário no seu cessar, desse modo, o orador defende a reconhecível doutrina estoica da *apatheia*, Diante do jogo imperioso do destino que pode

retirar a qualquer momento os bens que dispôs, o sábio deverá cultivar a tranquilidade da alma a partir de um desprendimento de tudo aquilo que excede seu alcance, de modo a temperar os apetites, nos termos de Sêneca: "nada nos preservará melhor das inquietudes deste gênero do que fixarmos sempre um limite para nossas ambições, sem esperar que a fortuna nos interrompa; [...] Do destino ainda sentiremos a picada de muitos desejos; mas estes serão desejos acanhados, que não nos poderão lançar em intermináveis aventuras." (SÊNECA, 1973, p. 217, X, 7).

O sábio estoico, como recuperado pelo discurso encenado no simpósio do *Criticón*, é aquele que se coloca para além do assédio do exterior e reverte seus apetites para aquilo que a própria interioridade pode conceder. Com essa doutrina do nada desejar, o ser humano pode concorrer com o divino. Esta noção de felicidade, nesse momento, parece triunfar, relegando ao saber estoico, em seu subtrair dos desejos, a forma definitiva de encontro com Felisinda. Como percebe Karl-Alfred Blüher, a autarquia estoica, revista por uma noção de uso dos prazeres aparentemente derivada do pensamento de Epicuro e da noção de meripatheia[21], parece ser "o ponto de vista mais elevado que, aos olhos de Gracián, pode-se alcançar de um conceito de felicidade puramente *terrena*" (BLÜHER, 1983, p. 578). Contudo, mesmo essa moderação singela é desvelada como impossível. O diálogo não termina com a sentença de um filósofo, mas com o rasgo cômico que toma lugar entre os sábios para lançar mão do desengano fatal[22]:

> - Na verdade, senhor, esses vossos sábios são uns grandes néscios, pois andam buscando pela terra aquilo que está no céu.
> [...]
> - Em vão, ó peregrinos do mundo, passageiros da vida, cansam-se de buscar desde o berço à tumba, essa vossa imaginada Felisinda, que um chama esposa, o outro, mãe: já morreu para o mundo e vive para o céu. Encontrarão ela ali, se souberem merecer na terra. (GRACIÁN, 1940, p. 293-4, III, IX).

O desfecho culmina de forma negativa e aporética. Os sábios, com suas inanes filosofias seculares, convertem-se em néscios; triunfa a palavra corrosiva da figura carnavalesca do

---

[21] O interlocutor que toma a voz a seguir, Mascardi, rejeita a doutrina estoico-cínica da indiferença, vendo nesse movimento de insensibilização, uma mortificação da vida e contra isso propõe: "¿qué otra cosa es que aniquilar el gusto, anonadar la vida y reducirlo todo a la nada? No es otra cosa el vivir que un gozar de los bienes y saberlos lograr, tanto los de la naturaleza como del arte, con modo, forma y templança. No hallo yo que pueda ser perficionar al hombre el privarle de todo lo bueno, sino destruirle de todo punto. ¿Para qué son las perfecciones? ¿Para qué los empleos?" (GRACIÁN, 1940, p. 288-9, III, IX).

[22] A passagem possivelmente emula, uma vez mais, o desfecho do *Banquete*, quando, à altura da culminância dramática da troca de posições entre amante-amado, subitamente "uns foliões, em numeroso grupo, chegam à porta e, tendo-a encontrada aberta com a saída de alguém, irrompem eles pela frente em direção aos convivas, tomando assento nos leitos: um tumulto enche todo o recinto e, sem mais nenhuma ordem, é-se forçado a beber vinho em demasia" (PLATÃO, 1972, p. 59, 223c).

parresiasta que invade o simpósio para esvaziá-lo. A força do gênero "diálogo" está em produzir uma dramaticidade do pensamento que é encenado apenas para ser negado. É essa força da presentificação do pensamento que Gracián oferece nesse momento de clímax de sua epopeia. Mas ao cabo do itinerário não se chega a uma definição apodítica a respeito da felicidade, ao contrário, a uma aporia que a torna intangível. Trata-se de um dos primeiros momentos em que o enredo parece se denegar: primeiro em quesito de gêneros. O encontro com a Felicidade não se dá na forma convencional de um casamento, conforme as prerrogativas do romance grego, mas de um diálogo, no qual a personagem é aludida, mas nunca vista. Segundo, em quesito de argumento, na medida em que o simpósio esvazia a racionalidade da busca dos peregrinos pela felicidade, revelando-a, desenganadamente como o sonho de um louco.

Nesse sentido, a passagem retoma a larga polêmica que a filosofia cristã dos primeiros séculos empreendeu contra as doutrinas pagãs e sua asserção acerca da possibilidade de uma vida feliz, que é o caso de retomar para entendermos o desfecho do simpósio. A escatologia cristã, ao postular um destino ulterior para a alma, em especial a partir da imagem dos dois repousos finais, a *cidade de Deus* e a *cidade dos homens*, passa a enxergar que a vida terrena é apenas um vestíbulo para a condição verdadeira extramundana, de sorte que a satisfação humana é apenas uma centelha da plenitude da vida eterna. Sob essa máxima, Agostinho entende que tanto os cínicos quanto os estoicos vivem sob uma ética da carne, isto é, uma ética terrena que, de modo algum, toca a questão central que deveria perfazer uma verdadeira arte de viver. De um lado, a matéria, em si, é divina, pois criada por Deus; por outro, a condição humana é marcada pelo pecado original que a torna *necessariamente* miserável.

Nesse sentido, o ideal estoico da felicidade como autossuficiência e imperturbabilidade, consoante ao apresentado no simpósio graciano, parece completamente ausente da visão trágica do homem exilado, defendida pelo bispo de Hipona. Tal compreensão escatológica, que entende esta vida como uma *morte*, cujos males serão sanados pela ressurreição do corpo glorificado incorruptível, leva a Agostinho à asseveração:

> Por isso é que a chamada em grego *apatheia*, que, se me permitissem, traduziria por impassibilidade, deve ser entendida (pois se toma no ânimo, não no corpo) como vida carecente de tais afeições, que surgem contra a razão e perturbam a mente. **É por certo coisa boa e optável em sumo grau, porém não própria desta vida**. E não se trata de opinião de homens vulgares, mas, em especial, dos piedosos e dos muito perfeitos e santos. [...] Assim, pois, essa *apatheia* só se realizará quando não haja pecado algum no homem. [...] Logo, cabe dizer sem absurdo que a perfeita bem-aventurança que esperamos

> carecerá de temor e de tristeza. Quem dirá, porém, que ali não haverá amor e gozo senão o que não reza com a verdade? E, se por *apatheia* se entende o estado em que o medo não aterra e a dor não angustia, deve ser evitada nesta vida, se queremos viver retamente, quer dizer, segundo Deus. Deve-se esperar, entretanto, para a vida bem-aventurada, que se nos promete eterna. (AGOSTINHO, 2019b, p. 176, XIV, IX, grifos nossos).

O que Agostinho propõe é a impossibilidade da *apatheia*, enquanto um valor da cidade celeste, durante o intervalo da vida terrena, assolada pelas pestes, pragas, pecados e provações. Acreditar-se livre de pecados, em sua ótica, é afastar-se do perdão. Agostinho nega o antigo fim da filosofia grega, isto é, a *felicidade*. O *télos* da vida boa não é mais possível durante a vida terrena, mera propedêutica para a vida eterna. Dado o caráter imperfeito da humanidade, o sábio nunca poderá se tornar *imune* aos males, o que torna sua busca inútil e não-realizável. A felicidade, assim, converte-se em promessa metafísica e mais do que isso, signo ilusório do se estar afastado de Deus.

Como se percebe pelas sentenças finais do simpósio sobre a felicidade, Gracián retoma, de maneira lacunar e alusiva, a doutrina agostiniana do pecado original, a escatologia cristã e a impossibilidade de uma felicidade autêntica em vida. Esse retorno a Agostinho coloca em suspenso as contribuições da filosofia grega para a busca da felicidade e da liberdade. Do mesmo modo, o próprio enredo da epopeia se esfacela na medida em que se desvela a sedução das promessas da personificação da Falsidade, que colocou os dois heróis no esteio de uma busca infecunda. A verossimilhança do discurso de Falsirena revela seu caráter enganoso que mobilizou até mesmo os apetites do prudente Critilo que, somente no limiar da velhice no Terceiro Tomo, desengana-se, finalmente, acerca da busca pela Felicidade perdida. A figuração da Felicidade na forma de um bem perdido de modo irremediável – que, no caso da narrativa ocorre fora da cena, antes do transcurso da ação – parece apontar à tese agostiniana, de matriz platônica, acerca das ideias inatas inculcadas na alma no momento da criação humana. Para Agostinho, é fundamental que a felicidade possa ter sido experimentada, enquanto reminiscência, para que possa ser efetivamente desejada em vida(AGOSTINHO, 2019a, p. 261, X, XXI). A reminiscência, desta feita, é uma dádiva divina que assegura aos homens o desejo da busca que os mantêm firmes no caminho da virtude, conforme o enredo do *Criticón* parece precisamente encenar.

Mas o que pode significar um retorno a essa moral escatológica agostiniana nas sentenças finais do simpósio sobre a Felicidade? Agostinho apesar de seu estatuto irredutível entre os doutores da Igreja, não gozou, necessariamente, do maior prestígio no princípio da Idade Moderna. Basta pensar como as doutrinas protestantes de Lutero e Calvino propuseram-

se, entre outras coisas, como um retorno ao tema agostiniano da Graça e da condição pós-lapsária do pecado original. No horizonte da ortodoxia católica, pensando-se sobretudo no campo dos saberes universitários da Península Ibérica, a forma de saber hegemônica valorizou a dialética especulativa de matriz tomística à contribuição ascética dos primeiros padres[23]. De maneira que o retorno a Agostinho também parece indicativo de uma tentativa de reconexão com maneiras específicas de dispor a verdade que não passam estreitamente próximas aos domínios do saber técnico contemporâneo. Em primeiro lugar, é importante ressaltar que, apesar da polêmica evidente traçada por Agostinho contra as filosofias pagãs, os pais da Igreja, em linhas gerais, não rejeitaram as práticas ascéticas pagãs, mas apenas a *teleologia* da vida do filósofo, isto é, precisamente a possibilidade de se atingir *neste mundo* a felicidade. Antes e depois de Agostinho, os pais da Igreja incorporaram técnicas de viver greco-latinas. Basta observar, por exemplo, alguns dos sermões de Ambrósio de Milão (340-397) que reciclam de forma considerável certos elementos da doutrina estoica, por exemplo em *De fuga saeculi,* no qual o padre filia o mal mundano aos maus desejos e aconselha o refrear da busca pelos prazeres (AMBROSE, 2003, p. 283, 2.4). A relação com os gregos patente em Ambrósio e depois sistematicamente apresentada por Agostinho apontaria a uma ressignificação das práticas ascéticas de cultivo da virtude como forma de se manter no esteio da Graça e assim encontrar a salvação póstuma. Ainda que a relação entre a filosofia cristã dos primeiros séculos e as doutrinas gregas de viver seja tensa, em suas aproximações e distanciamentos, o imperativo do "cuidado de si" permanece na ordem do dia. Ao elencar os "remédios" contra os vícios mundanos, de modo a atualizar a tópica do filósofo como um terapeuta, Ambrósio elenca o "sorver da sabedoria de deus" e a contemplação da "ordem do universo, seu arranjo e sua beleza [...] Mesmo que Deus não seja visto, Ele é julgado por Suas obras e Suas obras revelam o obreiro, assim mesmo Aquele que não é compreendido pode ser percebido" (AMBROSE, 2003, p. 287, 2.10).

---

[23] O historiador francês Jean Delumeau ao estudar a história das mentalidades no âmbito da confissão cristã retoma a certa altura a polêmica entre o ascetismo apregoado por Pascal (1623-1662) e o saber especulativo escolástico defendido pelo jesuíta Annat, que provocou o matemático francês observando a dificuldade de se retomar os padres da Igreja, na medida em que seria exímio doutor aquele que resolvesse todas as dúvidas contemporâneas no campo do saber a partir dos "princípios dos Gregórios" (DELUMEAU, 1991, p. 94). A polêmica é sintomática de certa desvalorização que pais da Igreja gozaram frente a um saber técnico universitário que se debruçou mais sobre questões estranhas às pregações da Antiguidade tardia, ou seja, os temas preferidos de doutores modernos como Francisco Suárez (1548-1617) diriam respeito à lógica, à teologia natural e à teologia política, em conformidade aos desdobramentos da razão de Estado.

Diante da magnanimidade de Deus, o intelecto humano não pode esperar, como na filosofia da natureza estoica, recompor o ponto-de-vista divino, mas é possível, pelo exercício de contemplação do cosmo, restituir os indicativos que afiançam a existência de uma lógica subjacente, de um autor da Natureza, ou como Critilo propõe em termos análogos aos de Ambrósio: "Não se vê, mas não se conhece [...] estando retirado a sua inacessível incompreensibilidade, nos fala por meio das criaturas" (GRACIÁN, 1938, p. 142-3, I, III). Percebe-se a homologia da doutrina apresentada fragmentariamente e de modo assistemático no *Criticón* e o sentido das práticas sapienciais dos primeiros padres. O saber da natureza para o cristianismo antigo, assim como para as filosofias pagãs, subscreve-se às práticas de si como maneira de municiar o exercitante em seu percurso ascensional em direção à felicidade, seja ela intramundana ou escatológica. Assim, se ao longo do Renascimento católico reaparecem temáticas diretamente extraídas das doutrinas pagãs, estas são mediadas pela negociação tensa com as práticas cristãs. De toda maneira, o que parece ser restituído ao primeiro plano com esse movimento de endereçamento aos cuidados ascéticos diz respeito a um pensamento *ético* que, ainda que cultivado em contexto secular – o *Criticón* não é uma obra de oratória sacra ou texto doutrinal –, rejeita, por assim dizer, certa *secularização da moral*.

Esta hipótese que é essencial para compreender este movimento de repetição das práticas de si greco-latinas e cristãs carece de maior desdobramento. Em certo sentido, o retorno aparente a Agostinho, no final do simpósio sobre a felicidade, parece aludir a uma visão anacrônica sobre a experiência humana do "tempo". Para que o anacronismo do *Criticón* se torne mais claro, proponho referenciar o trabalho de Ernst Kantorowicz, *Os dois corpos do Rei*, no qual o autor relê o desenvolvimento da monarquia e da teologia medieval a partir de uma reconfiguração da noção filosófica de tempo. A ideia de um corpo do rei que *permanece* após sua morte, na economia da monarquia medieval, acarretou uma nova forma de compreender o tempo distinta daquela desenvolvida de modo hegemônico na Antiguidade, que entendia essencialmente a temporalidade de modo descontínuo. Como se pode ler de forma lapidar nas reflexões de Agostinho sobre a temporalidade, o *tempus*, ao qual os homens estão fadados, é uma condição "falsa", uma ilusão de ótica, fruto da finitude do pensamento, enquanto a *Eternidade* – ausência de tempo – seria a condição genuína e modo por excelência do Ser, ao qual as almas se juntariam após o dia do Juízo (KANTOROWICZ, 1998, p. 171-2)[24].

---

[24] Kantorowicz está referindo a uma das mais famosas passagens das *Confissões*, o Livro XI, no qual Agostinho opõe o caráter criado e transitório do mundo à condição eterna divina: "A esse, quem o poderá prender e fixar para

Mas esse tempo finito é revisto pelos averroístas, a partir do século XII, com a imensa sombra projetada pelas releituras de Aristóteles. A afirmação averroísta apontaria, contra a doutrina cristã dominante, a tese de que o mundo não teria tido começo, nem sequer teria fim, que o "próprio mundo presente era permanente pelas leis da natureza e que o Tempo era infinito" (KANTOROWICZ, 1998, p. 172). Como lê o historiador nessa oposição, o tempo não mais é o signo ascético do *memento mori*, da lembrança da morte, da decrepitude, mas torna-se mola da mudança e da continuidade. Como percebe o autor, lendo em paralelo a história do direito e as discussões teológicas dos séculos XII e XIII, esta nova dimensão temporal resulta na possibilidade da continuidade e da perpetuação. Este novo modo de ser do mundo, sem data marcada para seu fenecer, ocasiona um tipo de relação que não é a da ausência de acontecimentos, que caracteriza a eternidade divina, mas um tempo em movimento (*idem*, p. 173). Ao que Kantorowicz observa:

> Já no século XII pode-se verificar uma disposição, por parte dos teólogos e filósofos escolásticos, de revisar o dualismo agostiniano do Tempo e da Eternidade e de abordar o problema de uma continuidade ilimitada que não era *tempus* nem *aeternitas*. A retomada do Pseudo-Dionísio, de João Escoto Erígena, dos escritos teológicos de Boécio e a recepção das obras de Avicena pela escola de Gilbert de la Porrée, produziram, conforme se dizia, "um poderoso aroma de dinamismo". Levou, entre outras coisas, ao ressurgimento da noção de *aevum*, uma categoria de Tempo interminável e infinito que o dualismo necessariamente simplificador de santo Agostinho não havia realmente contemplado. [...] Não era muito difícil explicar a diferença entre *aeternitas* e *aevum*. Eternidade, naturalmente, era o Agora-e-Sempre atemporal e imóvel de Deus. *Aevum*, contudo, era uma espécie de infinitude e duração que possuía movimento e, portanto, passado e futuro, uma sempiternidade que, segundo todas as fontes especializadas, era interminável. (KANTOROWICZ, 1998, p. 173-4).

Esta reabilitação pela teologia escolástica da categoria do *aevum*, da sempiternidade *intramundana*, é fundamental na genealogia do Estado desenvolvida por Kantorowicz porque é, primeiro no campo do Direito, e depois no campo da teologia, que a Idade Média europeia conseguiu pensar em entidades que duram sempiternamente e aperfeiçoam-se de modo contínuo em tendência ao infinito, como é o caso do *corpo* representacional do soberano e da própria origem de um Estado na qualidade de corporação. É este tempo aévico que garantiu

---

que para um momento e arrebate um pouco do esplendor da eternidade perpetuamente imutável, para que veja como a eternidade é incomparável, se a confronta com o tempo que nunca para? Compreenderá então que a duração do tempo não será longa, se não se compuser de muitos movimentos passageiros. Ora, estes não podem alongar-se simultaneamente. Na eternidade, ao contrário, nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Esse tal verá que o passado é impelido pelo futuro e que todo futuro está precedido de um passado, e todo o passado e futuro são criados e dimanam daquele que sempre é presente." (AGOSTINHO, 2019c, p.301, XI, 11).

unicidade e sistematicidade nas contribuições humanas para a constituição das corporações: como clarifica o pensador, o *corpus mysticum*, que nomeia o Estado medieval, não diz respeito a uma "pluralidade de pessoas reunidas em um só corpo no momento presente, mas [...] a essa 'pluralidade' em sucessão, animada pelo Tempo e mediante a ação do Tempo" (KANTOROWICZ, 1998, p. 193). Este *insight* é fundamental para o desenvolvimento de um repositório de ações concretas que se interligam pelo intercurso da temporalidade, de modo a criar, artificialmente, uma relação entre os feitos de vivos e mortos na constituição das obras sempiternas (ou seja, os feitos produzidos em nome da grandeza do *corpus mysticum* que excede o estatuto da temporalidade agostiniana da vida mortal com começo e fim).

Nesse sentido ocorre um deslocamento do conceito de "pátria". Se *patria* no mundo greco-latino significava o conjunto de valores cívicos do *nomos* que ditava a vida dos homens entre os ofícios (*idem*, p. 147), este termo passa a ter importância reduzida ao longo da Baixa Idade Média. Retomando a metáfora agostianiana das duas cidades, o cristão é exemplarmente o cidadão de uma pátria transcendente, a Jerusalém restaurada. *Pátria* refere-se, no vocabulário dos pais da Igreja e nos tratados de espiritualidade do início da Idade Média, ao destino celestial, à culminância da peregrinação terrena (*idem*, p. 147-8). Com as Cruzadas, contudo, este sentido celestial de "pátria" se imiscui a um sentido mais material, visto que os feitos militares ou fiscais produzidos em nome da *pátria* terrena, isto é, o local de nascimento, passam a conformar-se às obras pias realizadas em nome da pátria transcendente. Trata-se de um primeiro movimento que coloca em um mesmo sentido de vetorização os feitos produzidos em nome dos *bens intramundanos* e os feitos produzidos em nome dos bens *extramundanos* (*idem*, p. 148).

Com as imensas movimentações militaristas da Baixa Idade Média, as obras *pro patria* permitem uma inédita e radicalizada amplificação de uma moral secularizada, segundo a qual o exercício de um ofício – o fazer militar, por exemplo – passa, por si só, a conduzir a uma salvação escatológica. Este é o dado inédito da noção de pátria coincidente à sua transmutação ao longo da Idade Média. É este o contexto ilustrado pelas canções de cavalaria que encenam essa sobreposição entre um fazer secularizado (a guerra) e um sentido sacro, a recompensa póstuma. Esta moral secularizada do cavaleiro pode ser lida ainda nos primeiros humanistas: como salienta Kantorowicz, Dante compõe em seu paraíso um céu para os guerreiros "onde os mártires e paladinos de Deus tinham seu lugar" (*idem*, p. 150). De modo singular, a partir do século XI, a possibilidade de salvação se destaca da virtude moral adquirida mediante práticas ascéticas e se coaduna a um fazer absolutamente secular do campo dos ofícios. Nesse âmbito, se não há um suplantar da atividade ascética, ao menos, esta não mais diz respeito ao caminho

único e árduo para a salvação. A salvação pode ser conquistada, também, pelas contribuições individuais à pátria que, entidade aévica, passa a ser compreendida como esse repositório sempiterno das ações dos viventes e que lhes excede. A morte pela pátria é, então, vista como um exercício da virtude da caridade cristã, equalizando o sacrifício do cidadão do direito ao martírio crístico (*idem*, p. 153). Percebe-se o itinerário que vai de uma moral orientada à ética a uma moral orientada ao código, a passagem de um indivíduo enquanto agente moral a um indivíduo enquanto sujeito do Direito, conforme discutido por Foucault. A secularização da moral principia, segundo a pesquisa de Kantorowicz, a partir dos atos feitos em nome da Igreja, quando não é mais possível distinguir tão facilmente o caminho ético do cristão do caminho moral do cidadão. O estatuto salvífico é concedido pois ao cidadão que age em nome de sua pátria de nascença. Não está mais em jogo uma maneira de ser, uma forma de conversão a uma vida outra.

É a esse processo da secularização da moral que o *Criticón* parece aplicar sorte de tensionamento. O retorno aos cuidados de si, no Renascimento, ocasiona uma comedida, estudada e ambígua rejeição aos processos de laicização que ao longo dos séculos lançaram uma sombra acerca das práticas ascéticas, valorizando os deveres do cidadão como fonte primeira do destino salvífico. Com isso, retornar aos cuidados de si, ainda que haja dissonância entre a doutrina cristã e o pensamento greco-latino, significa restituir um solo comum acerca da prática da virtude – em seu inventário variegado de técnicas – como a maneira verdadeira de ser. É a rejeição dessa moral fundada na sempiternidade, na contribuição dos ofícios à perpetuação aévica do Estado ou da Pátria que parece estar no cerne da ressurreição das artes de viver gregas entre os modernos. Para exemplificar a partir dos termos específicos dos feitos militares como fonte de salvação, basta pensar na maneira como o *Criticón* suspeita do valor bélico. Na *crisi* denominada "Armería del valor", os peregrinos encontram uma galeria das armas dos grandes heróis do passado como metonímia de seus feitos militares. Mas este arsenal é singularmente vazio: há poucos guerreiros cujo nome parece ser digno de imortalização, segundo o caso paradigmático de Alexandre Magno:

> [...] Onde está a arma de Alexandre Magno? Desejo muito vê-la.
>
> - Não canse de buscá-la, que não está aqui.
>
> - Como não? Havendo conquistado todo o mundo?
>
> - Porque não teve valor para vencer-se a si; mundo pequeno: sujeitou toda a Índia, mas não sua ira. (GRACIÁN, 1939, p. 264, II, VIII)

Como se percebe, a despeito da empreitada militar, Alexandre não pode figurar entre os varões de valor, pois faltou-lhe a temperança do refrear das paixões, no sentido da tópica estoica do mal maior da ira, marca do assédio exterior capaz de mover os afetos do indivíduo e desestabilizar o estado de imperturbabilidade. Não é possível, segundo a passagem, propor um valor intrinsecamente associado a um fazer intramundano do campo cívico, como o guerrear, sem que se leve em consideração também a prática da virtude. Andrênio, em seu engano, chega a cogitar a hipótese de que a guerra é espaço por excelência para os de índole "temerária", ao que a figura alegórica do Valor, guia do arsenal, assevera "Não tens razão [...] Que seria da fortaleza sem a prudência?" (GRACIÁN, 1939, p. 261, II, VIII). Como se observa, não se trata de uma rejeição anacorética ao ofício, mas a concepção de que o fazer cívico, por si mesmo, não implica cultivo de virtude. Mais uma vez o paradigma é o Sócrates do *Laques* que não se furtou de atuar como soldado, mas, mais importante do que isso, demonstrou, em sua vida, a prática da temperança e da coragem. Mais do que os feitos militares de Sócrates, importa para seu valor, seu *éthos* de soldado.

Não há, pois, em termos estritos, uma oposição entre uma moral secularizada que defende os feitos em prol da pátria – que chegam ao paroxismo com o florescer da razão de Estado – e uma moral ascética que apregoa o cultivo da virtude, o ocupar-se consigo mesmo. De fato, a obra de Gracián é um atestado do exercício em ambos os campos. O autor se debruçou tanto sobre as formas de ativação do exercício cívico dentro do âmbito cortesão – codificado n'*O discreto* e n'*Oráculo manual* –, quanto sobre as práticas de si que independem das conjunturas específicas das obrigações dos indivíduos frente o Estado, frente os mecanismos sociais de reconhecimento, frente aos valores pátrios, como estudou Kantorowicz. Poderia mesmo se dizer que existe, no Renascimento, uma complementariedade entre as artes de cortesania e o projeto de retorno à filosofia como prática de vida. Em outras palavras, não há nada de transgressivo nas elaborações éticas entrevistas no *Criticón*. A epopeia, ficção recreativa e instrutiva, deve ser compreendida como uma forma de cultivo nos momentos de *ócio*. É nesse intervalo da vida cívica-aévica que o praticante pode se cuidar, quando entregue ao *tempus* da morte.

A figuração das artes de si no *Criticón* perfaz, assim, um percurso singular que ora se aproxima, ora se distancia das máximas vigentes nos tratados de moral cívica do período –

inclusive os escritos pelo próprio Gracián[25] –, deslocando o eixo de preocupação dos fazeres pensados segundo uma lógica aévica em nome das práticas de liberdade, pensadas no horizonte da temporalidade finita da *vida*. O caráter singular da ficção profana do período oferece uma alternativa ética secular aos tratados de espiritualidade cristã, sem acarretar, necessariamente, um atrito. Isso é importante se frisar. A cena com a qual o simpósio sobre a Felicidade se finda é um dos raros momentos em que uma escatologia aparece no *Criticón*. De outra maneira, os temas da pátria celeste e da salvação soteriológica da alma são completamente ausentes. É esse aspecto dramático que separa a felicidade do *Criticón* da agostiniana: por se tratar de uma "filosofia cortesã", seus sentidos são puramente mundanos e não podem exceder essa realidade, de tal sorte que a Felicidade se transforma em um valor impossível. Para Agostinho, por outro lado, a Felicidade é reminiscência metafísica da semelhança da criação com seu criador e nessa vida, pode-se ativá-la por meio da esperança e da Graça (AGOSTINHO, 2019b, p. 487, XIX, XX). Assim, o percurso de Andrênio e Critilo não se confunde nem com o percurso do cortesão no reto exercício dos ofícios *pro patria*, nem com a ascética espiritual cristã. Trata-se de um cuidado consigo intramundano que visa tornar boa esta vida, ainda que o simpósio sobre a Felicidade indique a impossibilidade dessa empreitada. Um Kempis cortesão, como diz a lapidar fórmula do crítico seiscentista.

A ficção de Gracián parece perfazer o suporte para investigações sobre diferentes técnicas de si que atuem sobre o leitor. Com isso pode-se entender como, a despeito de uma crise dos sentidos, uma crise de legibilidade e o aparecimento de novas modalidades de saber, o *Criticón* pode ensaiar um retorno a esses exempla da vida em exercício, na medida justamente que visa restituir o seu sentido último: a possibilidade de cultivo de uma vida virtuosa. O *Criticón* ocupa-se com o si mesmo quando o indivíduo não se entende apenas como cidadão do Direito, mas quando intenta se transformar em *persona*, para usar a categoria de Gracián. E é a partir desse movimento particular que se pode ler a recuperação das doutrinas gregas. Se cada um *proporciona* as estrelas como quer, então as doutrinas da Antiguidade reaparecem como uma medida de socorro para aqueles que intentem realizar uma *fuga saeculi*. Ainda que não se possa estar muito certo acerca de sua verdade e eficácia – o diálogo finda-se em uma aporia, afinal. Se para a epistemologia graciana, o saber sobre o mundo implica um inacabamento, uma falta de fundamento último do conhecimento sobre as coisas, então a forma ética de se portar

---

[25] Sobre a relação entre o *Criticón* e os tratados técnicos de cortesania ver o Capítulo 3.

também comportará um nível de precariedade e inacabamento. A felicidade verdadeira enquanto conhecimento é impossível. Mas isso não impede que o simpósio aconteça, que os discursos se realizem, substituam-se como uma nova empreitada sempre passível de recomeçar.

O que há de comum entre todas as doutrinas filosóficas da Antiguidade e a aposta titubeante de Gracián é esta ocupação consigo que acarreta um determinado *éthos*, uma determinada maneira de ser e de fazer, o que aponta ao sentido da *vida outra* e que não se pode confundir com os fazeres da ordem do ofício, ou seja, as boas ações que o indivíduo realiza enquanto *parte* de uma determinada coletividade – a *polis*, a república, a cidade, o Estado. Os cuidados de si dizem respeito a um fazer *a despeito* dos fazeres da ordem cívica. A secularização da moral que referimos a partir de Kantorowicz visa fechar esse vão que separa a vida virtuosa interior da prática dos ofícios mundanos. Nessa esteira, pode-se ler como o *Criticón* parece reservar este espaço, esta distância mínima, que entende a prática da virtude como um fazer distanciado do estar no mundo, ainda que suas proposições, de nenhuma maneira, acarretem uma exortação anacorética radical:

> Não sabes que quase todos os arrimos do mundo são falsos, quimeras atrás de tapeçarias, e que até os parentes falseiam e se acha perigo nos próprios irmãos? [...]
> - Bom remédio – diz Critilo – não se arrimar em coisa alguma, estar sozinho, viver como o filósofo e feliz.
> Riu-se Argos e disse:
> - Se um homem não busca algum arrimo, todos o deixariam estar, e não viver. Ninguém mais arrimado hoje do que os que não se arrimam. Ainda que fosse um gigante em méritos, seria posto contra a parede [...] E por isso, em toda formatura se arrima em bom poste e todo jubileu, em boa esquina. Crê-me, importam muito essas atenções respaldares (GRACIÁN, 1939, p. 23-4, II, I).

No momento de entrada na vida varonil, isto é, na vida dos ofícios marcada pelo rito representativo da formação na carreira universitária – "apoiar-se no bom poste", como comenta Romero-Navarra em erudita nota, alude às formaturas públicas da licenciatura e às defesas dos bacharelados em medicina (*idem, ibidem*) –, parece ocorrer um desprestígio da vida feliz do sábio, a vida de estar consigo mesmo na solidão. Como lamenta Argos, neste século, sem o apoio nas instituições, sem o apoio na visibilidade do teatro da vida pública, a virtude interior pouco importa e os cultivados são abandonados. Contudo, neste *theatro mundi* de engano e dissimulação, os valores apregoados são os da rapina: dissimulam os familiares e dissimulam os homens que tomam parte na vida política, em uma conjunção de tramoias. A tópica do mundo ao revés, que domina a esfera pública, é empregada por Gracián para escavar a possibilidade da prática da prudência e do recolhimento, o estar consigo que caracteriza a vida boa do sábio

a despeito dos desencontros da dimensão do Direito, isto é, da dimensão da vida civil quando se é cidadão.

Busca-se, nesse diálogo desenganado entre Argos e Critilo, um "bom remédio" que não passa, necessariamente, pela correção dos costumes na esfera social – irremediável –, mas por esse ocupar-se consigo que caracteriza a vida moral das escolas filosóficas da Antiguidade. Nesse sentido, o *Criticón* parece escavar esse lugar: relembrar a distância que existe entre um valor extraído das relações consigo mesmo e esse valor público que se estabelece com a secularização de uma moral cívica. Bebe-se na fonte de Sêneca, Epicuro, Platão, Demócrito como uma medida de saúde em tornar-se "persona" e "adiantar-se aos demais" (GRACIÁN, 1939, p. 28-9, II, I). O filósofo desenganado não deixa de ser um cidadão do Direito em sua busca de reconhecimento no palco do mundo, mas propõe um modelo de virtude que não se restringe a ele. É esta a chave do enigma que opõe a *persona* aos habitantes da *Cova do nada*. Ainda que a Felicidade terreal seja impossível, sua busca é tarefa incontornável.

2.3 – Se não feliz, ao menos livre

Gracián coliga um inventário variegado de doutrinas da Antiguidade como fonte passível de emulação para que se possa inventar juízos críticos e navegar o mundo das falsas representações. O repositório de saberes dos antigos prova-se como uma das fontes de recurso capaz de atribuir sentido a esse mundo opaco, tornando legível o conjunto elusivo de estrelas não mais autoevidente. Desse modo, depois da afirmação na *Crisi II* da impossibilidade de se aferir o arranjo do cosmos sem o trabalho da agudeza, isto é, sem um ato de entendimento capaz de produzir inventivamente proporções, na *Crisi III*, Critilo oferece a seu discípulo uma outra versão da máquina do mundo:

> - Isto me deixava espantado, porque a quem não pasma ver um conserto tão estranho, composto de oposições?
> - Assim é – respondeu Critilo –, que todo este universo se compõe de contrários e se conserta de desconsertos: um contra outro, exclamou o filósofo. Não há coisa que não tenha seu contrário com quem peleja, ora com vitória, ora com ganho: tudo é fazer e padecer: se há ação, há paixão. Os elementos, que chegam à frente, começam a batalhar entre si; seguem-nos os mistos, destruindo-se de modo alternado; os males espreitam os bens; até a desdita à sorte. Uns tempos são contrários a outros, os próprios astros guerreiam e se vencem, e ainda que sua peleja não lhes cause danos, enquanto príncipes, essa contenda afeta seus vassalos sublunares: do natural passa à oposição do moral; por que que homem existe que não tenha seu êmulo? Onde está aquele que não guerreia? Na idade, opõem-se os velhos aos moços; na compleição, os fleumáticos aos coléricos; no estado, os ricos aos pobres; no espaço, os

> espanhóis aos franceses; e assim em todas as demais qualidades, uns são contra outros. Mais ainda, se dentro de um mesmo homem, para além das portas de sua terrena casa, está mais deflagrada essa discórdia. (GRACIÁN, 1938, p. 137, I, III)

A passagem propõe uma relação entre um macrocosmo, que inclui os astros e os elementos constituintes da matéria, e o microcosmo dos seres individuais. Essa relação não é a da harmonia ou correspondência, mas de contrariedade e conflito. O cosmos aparece como um campo de batalha no qual os contrários guerreiam em sucessão. Tendo em vista que não se trata de uma acoplagem perfeita ou um equilíbrio tênue, os próprios estratos temporais parecem desenvolver-se nessa mola de contrariedades. Tudo que existe recai em necessária entropia, um novo estado de coisas e assim por diante. A antropomorfização dos astros é sintomática, nesse sentido, pois o movimento de sua revolução resulta em um necessário dano a seus "vassalos sublunares". Trata-se de um achado agudo acerca de uma astrologia composta à semelhança da razão de Estado: o movimento das dinastias e dos corpos celestes traz consigo inenarráveis flagelos àqueles por eles submetidos. Não se trata mais da reafirmação dinástica fundada nos astros, mas dos efeitos sempre cáusticos ou desastrosos que essas guerras supralunares (de príncipes e estrelas) podem produzir na vida dos homens infames. Conhecer o movimento dos astros, portanto, tem menos de um saber afirmativo que aumenta a potência da ação humana, e mais de um gesto negativo de desengano, do estar preparado para as catástrofes naturais que seu revolver silencioso pode propiciar. Saber orientar-se na astrologia é análogo ao saber estratégico dos arcanos da razão política, um saber próximo ao do jogo de xadrez que permite antecipar e aparar os danos da próxima jogada do oponente (o destino, o movimento dos astros, o movimento dos reis). Essa analogia por proporção é agudíssima, nos sentidos da *Arte de Ingenio*, e permite entrever a visão "desenganada" que o saber astrológico passa a constituir na teia de Gracián.

Essa composição cósmica por contrariedade, que perpassa um itinerário dos planetas aos humores humanos, não é muito diferente da compreensão estoica que entende a alternância e a impermanência como estados fundamentais guiados pelo destino. De fato, a *física* estoica é um dos pilares da prática da Stoa, e é esta que Critilo recupera à maneira de síntese. A base para a argumentação pode ser encontrada no longo balanço que Diógenes Laércio realiza dos ensinamentos da Stoa, em especial aqueles concernentes à mecânica do cosmo que resultaria em um estado perenal de movimentos de geração e corrupção – "Deus [...] é indestrutível e não-gerado, sendo o artífice do arranjo ordenado que, em períodos estabelecidos de tempo reabsorve em si mesmo o todo da substância e depois a cria de si, novamente" (LAERTIUS, 1925, p. 241,

VII, 138). Laércio também recupera a compreensão do cosmo como um conjunto unido materialmente por uma lógica de tensionamento e simpatia: - “O mundo não possui um espaço vazio em si, mas forma um todo unido. Esse é o resultado necessário da simpatia e da tensão que mantém as coisas atadas no céu e na terra” (LAERTIUS, 1925, p. 245, VII, 140). Por fim, a sucessão temporal de estados também é registrada: “as partes do mundo são perecíveis, tendo em vista que uma se transforma em outra [...] Logo, qualquer coisa que se deteriora é destrutível” (LAERTIUS, 1925, p. 245, VII, 141). A coincidência com a doutrina dos estoicos não é total, tendo em vista que a ideia do mundo como um organismo vivo parece ausente das elocubrações presentes no *Criticón*; contudo, curiosamente, a eternidade do mundo, sua permanência na impermanência, não é contestada em nenhum momento do texto pela forma de uma escatologia dos fins, ainda que não se afirme efetivamente uma perenidade do mundo como o fazem estoicos e peripatéticos. O *Criticón* silencia sobre qualquer destino escatológico do mundo ou de qualquer soteriologia cristã da alma.

A síntese de Laertius das doutrinas perdidas de Crisipo, Cleantes e outros autores da Stoa pode ser rastreada também nas *Questões naturais* de Sêneca que entende a constituição cósmica igualmente como um conjunto de contrariedades unidas e consecutivas: “E diga me: o mundo em si, se pensares sobre, não é feito de componentes contrastantes? [...] Não vês como os elementos contrastam entre si? São pesados e leves, frios e quentes, molhados e secos; toda a harmonia do mundo é criada de desarmonias constitutiva” (SENECA, 2010a, p. 131, VII, 27). Essas longas ilações estoicas acerca da física, contudo, não resultam em especulações ociosas, afinal, como se percebe no texto de Sêneca, o estudo do céu se concentra na especificidade de sua influência sobre os fenômenos sublunares e, em decorrência disso, sobre a vida humana: “por que quando o sol está em Leão ele sempre abrasa e cozinha a terra com seu fogo; enquanto em Aquários, congela o inverno e bloqueia os rios com seu gelo?” (*idem, ibidem*). O saber da física se subscreve ao domínio de um *paraskaue*, isto é, um saber prático e útil para a vida, enraizado nesta. Trata-se da temática frequentemente resgatada por Gracián do reconhecer-se no próprio ponto. O estudo da natureza expõe a razão divina subjacente que permite desbastar os segredos do cosmo e seu impacto sobre a constituição humana. Trata-se de um saber que reconecta o micro e o macro. Como sintetiza bem Foucault, o exercício estoico da contemplação da natureza é um elevar o olhar para o mais alto, o ponto-de-vista divino, apenas para se ver em terceira pessoa e reconhecer-se ali nesse cosmo integrado com seus conflitos e simpatias (FOUCAULT, 2006a, p. 337-8).

Apesar do teor altamente especulativo, refinado e técnico desses trabalhos estoicos sobre o céu, sua finalidade última recai no horizonte da finitude humana muito próxima. São constitutivos do conjunto de uma chamada *physiologia*, isto é, os saberes que preparam o praticante para a vida:

> A *paraskeué* é a equipagem, a preparação do sujeito e da alma pela qual o sujeito e a alma estarão armados como convém, de maneira necessária e suficiente, para todas as circunstâncias possíveis da vida com que viermos a nos deparar. A *paraskeué* é precisamente o que permitirá resistir a todos os movimentos e solicitações que poderão advir do mundo exterior. [...] A *physiología* dota o indivíduo de uma ousadia, de uma coragem, de uma espécie de intrepidez que lhe permite afrontar não apenas as múltiplas crenças que se pretendeu impingir-lhe, como igualmente os perigos da vida e a autoridade dos que pretendem determinar sua lei (FOUCAULT, 2006a, p. 293).

À *physiología* das doutrinas ascéticas helênicas opõe, o autor, a clássica *paideia*, o conjunto ideal da formação de um homem para a prática civil. O saber da physiología é este da equipagem que arma o indivíduo para amparar os golpes da exterioridade, esse aspecto que Foucault resgata acerca da *ousadia*, de uma *coragem*, impende no gesto de análise do exterior que evita a superstição e o temor do desconhecido, tudo que pode desamparar o praticante da vida filosófica e desviá-lo do caminho da autarquia. Conhecer a natureza é saber seu alcance, ainda que não signifique prever suas ações, mas de alguma forma ser capaz de não as temer: sentencia-se no simpósio sobre a felicidade "o homem sábio não teme a fortuna, antes é senhor dela e vive acima dos astros, superior a toda dependência" (GRACIÁN, 1940, p. 291, III, IX). Este movimento da filosofia antiga fica patente na própria letra de Gracián. "de lo natural passa la oposición a lo moral", enraizando-se a discussão sobre as contrariedades e simpatias acerca da máquina do mundo à própria alternância dos humores e afetos humanos, de maneira a se evidenciar como esse saber sobre a peleja dos astros redunda em um saber muito mais central, acerca da peleja consigo mesmo.

De todos os "equipamentos" filosóficos, o arsenal estoico parece predominante nas ilações de Critilo. Não à toa, essa especulação se dá *antes* da entrada de Andrênio no mundo, no vestíbulo das lições preparatórias para a vida, de tal sorte que a física das contrariedades passa a ser parte fundamental para travar guerra consigo mesmo, essa metáfora absolutamente estoica que é repetida à exaustão ao longo do texto. Além da referência no momento do Arsenal do Valor citado anteriormente, quando Alexandre é vituperado por sua falta de maestria de si, podemos registrar alguns outros momentos no qual a metáfora aparece, como signo de valor: "Também poderia ser aquele tão valoroso monarca religioso Juan Casimiro da Polônia, vitorioso primeiro de si e triunfante depois de tantos monstros rebeldes" (GRACIÁN, 1939, p.

62, II, I); ou para marcar um estado de privação e vício: "não o reconhecia o próprio Critilo, porque os olhos já não tinha claros, nem abertos como antes, mas muito escuros e quase cegos, que os ministros de Falimundo põe toda sua mira[26] em findá-los; já não falava com sua voz, se não com a alheia" (GRACIÁN, 1938, p. 255, Tomo I, Crisi VIII).

Nessa segunda passagem, Andrênio sucumbe vítima das representações falsas que tomam de assalto sua própria voz, o que retoma a clássica divisão moral estoica da análise das representações como forma de separar aquilo que não se coloca sob o próprio domínio, daquilo que se coloca. Esse tema central para a moral estoica está diretamente relacionado ao modo de se dispor a máquina do mundo, como se pode perceber pelas admoestações de Epicteto: "Conforme o que seria adequado, então, os deuses colocaram sob nosso controle apenas a melhor das faculdades, aquela que domina todas as demais, isto é, a capacidade de fazer o uso correto das impressões externas, mas todas as outras eles não puseram sob nosso controle" (EPICTETUS, 1956, p. 9, I, 7-10). Como se vê não é possível *controlar* o exterior, mas fazer a reta análise do mesmo e se liberar de seu jugo. Decorre daí a importante meta da "autarquia" que passa, dessa forma, pela necessária apreensão correta (*desenganada*, no vocabulário graciano) das representações e o desprendimento de si em relação a elas, segundo o mesmo Epicteto: "Se alguém entregasse teu corpo a quem chegasse, tu te irritarias. E por que entregas teu pensamento a quem quer que apareça, para que, se ele te insultar, teu pensamento se inquiete e se confunda? Não te envergonhas por isso?" (EPICTETO, 2012, p. 37, 28.) A autarquia diz respeito a essa recusa do pensamento em deixar-se levar pelas correntes do erro, bloquear o fluxo e oferecer uma resistência àquilo que vem do exterior por meio da capacidade de julgamento. Ou seja, evitar *falar* com a voz do outro.

Esta é a meta da *physiología* analisada por Foucault, a possibilidade do exercício da autarquia, de uma independência de todas as circunstâncias e daquilo que é exterior, adquirida mediante uma partilha que "a cada instante e perante cada coisa, perguntar e poder dizer se depende de [si] ou não; e colocar todo o orgulho, toda a satisfação, toda a afirmação de si relativamente aos outros, no fato de se reconhecer o que depende de si" (FOUCAULT, 2006a, p. 294). É esse gesto de análise das representações que coloca o praticante fora do jugo do destino, e é esta a marca de sua distinção e valor, como podemos observar no registro epidítico

---

[26] No original, há um jogo com a duplicidade do verbo "mirar", alvejar e fitar; os ministros de Falimundo, metáfora do engano da vida civil, esforçam-se em mirar os olhos de Andrênio, cegando-os. Quando o "mundo falido" te olha de volta, termina-se cego.

de louvor no texto do *Criticón*, quando são grandes os monarcas que exercem esse domínio das representações, e irascíveis bestas aqueles que não. Karl-Alfred Blüher já havia observado o quanto a prática estoica da análise das representações é fundamental para a estrutura da epopeia de Gracián em sua oscilação constante entre o engano/desengano (BLÜHER, 1983, p. 563). Como observa o autor, a mecânica narrativa básica se dá pela apresentação de um bem (A honra mundana, a Erudição etc), a análise desse suposto bem e, por fim, o desengano que o prova como falso, levando os peregrinos a apartarem-se dele (*idem, ibidem*):

> Enfim, o conceito de "desengano", pedra angular do edifício alegórico do *Criticón*, que também subjaz a toda a argumentação da arte da prudência do sábio graciano, repousa sobre uma abordagem crítica das aparências falaciosas, às quais todo homem é exposto. Esta é uma concepção que já se pode encontrar no pensamento de Sêneca e outros pensadores antigos, ainda que o termo "desengano" não encontre equivalente na linguagem filosófica da Antiguidade [...] Contudo Sêneca já insiste na necessidade de distinguir a realidade e a aparência das coisas (BLÜHER, 2005, s,p., parágrafo 18).

Contudo, Blüher entende que, diferentemente do sábio estoico, a análise das representações gracianas, não apenas como aparece *Criticón*, mas também no restante da obra técnica do autor, presta-se ao desenvolvimento de uma faculdade da "prudência" que seria a capacidade operacional de navegar os males enganosos do mundo de representação, perfazendo-se como um refinamento puramente intelectual para a sobrevivência estratégica em uma sociedade êmula, no qual as coisas frequentemente passam pelo que não são. Blüher entende, assim, que a leitura graciana dos estoicos é mediada pela larga tradição *tacitista* do século XVII, isto é, pela tradição dos tratados cortesãos e de razão de Estado. Para Blüher, então, por um lado, o conhecimento possui, como para os estoicos, esse caráter essencialmente pragmático, enquanto *sapientia ars vitae est*, na esteira da *paraskaue* estudada por Foucault e Pierre Hadot (BLÜHER, 2005, s.p., parágrafo 5). Por outro, o autor entende que há uma reavaliação e ressignificação das contribuições de Sêneca e de outros estoicos, então submetidas à referida arte de viver cortesã, que estaria mais interessada no uso de atos de julgamento para ganhos interpessoais, de sorte que Gracián teria limitado sua apropriação da ética estoica aos "casos que permitiriam seu acoplamento às regras de uma arte de viver cortesã de base tacitista" (BLÜHER, 1983, p. 524). Blüher insiste, dessa forma, que da prática da análise das representações, de base estoica, Gracián retira apenas o aspecto *negativo*, da percepção acurada do regime de engano-desengano como "práxis intramundana da vida" (BLÜHER, 1983, p. 528), de modo que "a autarquia ética do sábio estoico se converte em autonomia estratégica do que sabe ser perspicaz para a vida" (BLÜHER, 1983, p. 530). O aspecto *positivo*, isto é, a independência do sábio frente os afetos produzidos pelas falsas representações não parece estar

em jogo; o sábio graciano não estaria, conforme o argumento de Blüher, preocupado consigo mesmo, mas seu interesse seria de natureza "tática", ou seja, política, e não ética (BLÜHER, 1983, p. 529).

Contudo, minha hipótese é de que se, por um lado, os juízos de Blüher são completamente acertados quanto aos tratados técnicos de Gracián, em especial o *Discreto* e o *Oráculo Manual*, por outro, há uma descontinuidade relativa entre as proposições desses textos e as que podem ser lidas no *Criticón*[27], o que já se sugere até pela mudança na escrita genérica, entre obras de moral cívica e natureza doutrinária e o texto mais "livre" da epopeia que permite uma peregrinação *ociosa* que ocorre *fora* do espaço da corte e dentro do espaço alegórico do estar-se junto de si. Ou seja, a moral do *Criticón* não é a mera repetição alegorizada das ideias do Gracián tratadista, mas ao contrário, um exercício que ocorre quando não se é apenas cidadão do Direito, mas *persona*, na espessura e tessitura de uma relação que se estabelece consigo mesmo. Observemos a seguinte passagem do texto, que Blüher lê sob a égide dos usos táticos de um saber de corte:

> o verdadeiro mestre sabe que [seu fazer] não consiste em mandar nos outros, se não em si mesmo. Que importa sujeitar todo mundo, se não se sujeita à razão? E, pela maior parte, os que mestres são de mais, acabam sendo menos de si mesmos; talvez, o que mais manda, mais se desmanda. O império não é felicidade, se não imposto[28], mas ser mestre de seus apetites é de uma inestimável superioridade. Asseguro-lhes que não há tirania como a tirania da paixão, e não há escravo sujeito ao mais bárbaro africano, como aquele que deixa cativo seu apetite. Quantas vezes quis dormir e deixar solto teus sonhos, ó néscio amante! E diz: "Para, cão, que não se fez para ti esse céu, se não um inferno de estar suspirando toda a noite aos umbrais da desvanecida beleza!" Quisera o mísero enganar, se não pode satisfazer sua fome canina, e diz-lhe sua avidez: "Anda, cão, nenhuma sede de água, mas sempre de dinheiro!" Suspira o ambicioso pela quietude ditosa e grita-lhe o desejo dos bens: "Ó, cão, anda acossado por toda vida!" Há barbaridade, bárbara como essa? É que não há no mundo mestre como o da liberdade de coração: isso sim que é ser, senhor, príncipe, rei e monarca de si mesmo. (GRACIÁN, 1939, p. 363-4, II, XIII)

Blüher comenta essa passagem da seguinte maneira: "O que Gracián recorda da psicologia dos afetos em Sêneca não são sugestões sobre sua terapêutica ética, senão aqueles aspectos que põem em destaque a necessidade de um domínio estratégico deles com vistas a uma soberania e uma autonomia do indivíduo o máximo possível" (BLÜHER, 1983, p. 542).

---

[27] Para uma análise comparativa entre o *Criticón* e as outras obras técnicas de Gracián, ver capítulo 3.

[28] No original "pensión" que Covarrubias registra como "certa coisa imposta sobre os frutos de algum benefício eclesiástico por graça e concessão de sua Santidade" (COVARRUBIAS, 1611, p. 584)

Ou seja, Blüher enxerga um ganho estratégico em saber temperar as paixões como uma forma de se portar no âmbito social cortesão. Como se não houvesse qualquer diferença substancial entre essa passagem e alguns aforismas sentenciosos do *Oráculo Manual*, vejamos, por exemplo, o aforismo 227 que recomenda: "não se há de encher a vontade com o primeiro objeto [...] Quando essa curteza de fundo chega a ser conhecida é perniciosa, pois dá ensejo à maliciosa indústria" (GRACIÁN, 2019 p. 135). O aforismo é inequívoco: há uma proporção entre a análise das representações (saber analisar qual objeto amparar na consciência, nunca o primeiro), a vontade (deixar-se ou não ser levado pela representação dos objetos) e a *encenação*, o impacto que esse gesto pode ter no *theatro mundi*, na medida em que os néscios, facilmente impressionáveis, tornam-se vítimas da malícia e rapina dos outros. Assim, temperar os apetites é uma forma de dissimular a *necedade* e estrategicamente ganhar prestígio na contenda com os outros.

Não há nada similar a isso nessa passagem citada do *Criticón*. Não se trata de um conselho tacitista no âmbito da secularização da moral, mas de um esforço autenticamente ascético que retoma a larga tradição grega da temperança. Na passagem destacada da *Crisi XIII*, a última que marca o momento derradeiro da vida civil, quando o homem se recolhe na senectude, o Império dos outros é tido como um potencial mal, em razão dos agravos que podem produzir no sujeito. É uma tentação para aqueles que não se ocupam consigo – como evidencia, é claro, a imagem de Alcibíades, paradigma do político intemperante, daquele que não se cuidou. Não há qualquer referência a um horizonte social-cortesão de reconhecimento cívico, de ser ou não visto como intemperante. O problema é ético: o pior mal é ser escravo de um apetite, um mal interior que passa, estritamente, por uma relação consigo mesmo e que inclusive supera a condição cívica de ser escravo de outro homem – o racismo escravocrata da passagem é autoevidente, na medida em que se produz uma amplificação retórica segunda a qual ser escravo de uma paixão seria pior do que ser escravo de um escravizado, um "bárbaro africano". A condição do intemperante não é daquele que simplesmente pode ser manejado pela malícia do outro, mas é um mal em termos absolutos que aproxima a vida do sujeito da vida dos cães que ladram pela noite em sua fome infinita. A caracterização remete a uma das passagens mais emblemáticas do *Górgias* quando Sócrates compara a vida intemperante aos horrores do Hades:

> Denominou jarro [*pithon*] essa parte por ser ela persuasiva [*pithanon*] e persuasível; os estultos [*anoetous*] denominou-os não iniciados [*amuetous*], e a parte da alma dos estultos onde estão os apetites, a parte intemperante e inestancável, figurou-a como um jarro roto devido à sua insaciabilidade. [...] dentre os habitantes do Hades [...] os não iniciados seriam os mais infelizes, e

> que guarneceriam de água o jarro roto com um crivo igualmente roto. (PLATÃO, 2016, p. 335, 493b).

O trecho usa de um mito para falar das condições presentes e concretas do enunciado, a intemperança dos não-iniciados. Aqueles que não passaram a ocupar-se consigo, e foram tomados de assalto pelo jarro-persuasivo dos apetites prazerosos, vivem em uma espécie de punição eterna, como a de Sísifo ou Tântalo, segundo a qual se vêm fadados a encher por toda a eternidade um jarro furado, sem perceber este furo em razão de um juízo roto. O homem canino de Gracián, segundo a passagem da *Crisi XIII*, é este mesmo ser miserável fadado a encher essa bilha que se esvazia constantemente, de modo a tornar-se preza do destino. Contra isso, opera a distinção dos iniciados, dos *nouetous/muetous*, aqueles que passaram por um processo ascético e desvencilharam-se da bilha furada, como sentencia Gracián "não há no mundo, mestre como o da liberdade de coração: isso sim que é ser, senhor, príncipe, rei e monarca de si mesmo". A temperança é compreendida com uma virtude ética autotélica, no *Criticón*, ao oferecer antídoto a essa condição desgraçada dos estultos que passam do desejo insaciável de uma representação à outra. O tema é o da distinção, da alma grandiosa, do cultivo da virtude como forma de se atingir a excelência e a magnanimidade. A passagem coloca o *Criticón* na esteira do cuidado de si estoico, da ética estoica, mais do que, como propõe Blüher, da apropriação estoica por uma tática cívica[29].

É pela análise das representações que o sujeito pode se destacar de si mesmo e apreendê-las em seu real valor, retrair-se diante dos objetos e assim encontrar "em sua liberdade um modo de ser que é o da felicidade e de toda a perfeição de que ele é capaz" (FOUCAULT, 2006, p. 373). Ou seja, o exercício do desengano, segundo a passagem, ocasiona um passo adicional, o exercício da temperança, um refrear-se em relação aos afetos produzidos pelos objetos, o que conduz ao domínio de si e à uma inaudita "liberdade de coração". São os princípios de *apatheia* (ainda que moderada) e de *autarquia* que conduzem a essa liberdade. É esta liberdade de coração que distingue o sábio dos estultos, a persona dos cães intemperantes. Não está em jogo a reputação social, como sugere Blüher, nem tampouco apenas o efeito negativo (desengano) da análise das representações, mas efetivamente o efeito positivo de ser temperado, o efeito ascético de se conquistar a liberdade de coração. Não à toa, em diversos momentos do *Criticón*,

---

[29] A interpretação de uma apropriação "tática" de Sêneca na obra de Gracián que apagaria suas valências éticas tornou-se hegemônica e foi reproduzida por outros estudiosos que se dedicaram sobre o tema, Elena Cantarino, na mesma esteira, afirma por exemplo que "Gracián parece esquecer ou apagar o aspecto moral e ascético da ataraxia estoica; a serenidade, imperturbabilidade ou tranquilidade da alma, em todo caso, serve como a preparação simulada ou dissimulada para a ação" (CANTARINO, 2002, p. 236).

entende-se, à maneira das antigas escolas filosóficas helênicas, que o cultivo da virtude é seu próprio prêmio (GRACIÁN, 1939, p. 317, II, X). Não se pode perder de vista, a respeito da passagem, o modo como se estrutura uma oposição entre a ética, voltada às próprias paixões, e a política, na forma do mando sobre os outros. Configura-se, assim, uma oposição entre a magnanimidade cívica, traduzível pelos atos de governo, e uma magnanimidade de alma, que independe dessa esfera.

Os usos estoicos no *Criticón* passam por esse inventário de saberes *prokheiron*, isto é, aqueles que podem "desempenhar este papel de socorro" (FOUCAULT, 2006, p. 393), estando à mão para os usos vitais e logo, éticos. É o caso da análise de si como forma de refrear as paixões: "Grã coisa seria – disse Artêmia – que o colérico visse seu horrível semblante e se espantasse de si mesmo" (GRACIÁN, 1938, p. 270, I, IX). O enxergar-se como iracundo é uma forma de se referir à própria deformação, e evitá-la, na qualidade de um recurso reiterado de correção, tendo em vista como a *ira*, na sintomatologia estoica, é das piores paixões, sendo compreendida como este momento no qual as representações exteriores assaltam o sujeito dos afetos e se apossam de seu corpo, *deformando-o* (SENECA, 2010b, p. 66, III, V,1). Este desejo grotesco de ver o próprio rosto deformado, ou "ver-se com os olhos dos outros", como propõe o cínico Argos, encontra eco na prática estoica do exame de consciência que, no *Criticón*, tem pouco a ver com a confissão dos pecados cristãos, e mais como um exercício reiterado de perfectibilidade a partir do aprendizado com o equívoco dos próprios atos: "volta teus olhos ao passado, reconhece-os bem, para que não te desconheças de ti" (GRACIÁN, 1940, p. 150, III, V).

Como se percebe desde a análise das paixões, às formas de refreá-las, e à própria compreensão de uma cosmologia de alternâncias, Gracián parece, no *Criticón*, seguir muito de perto a filosofia da Stoa, de modo certamente não sistemático, mas que frequentemente retoma temas e práticas familiares, para além do arsenal imenso de citações e emulações de Sêneca e Epicteto. Este uso dos fazeres estoicos não é singular à sua obra e faz parte de um movimento geral que, entre os séculos XVI e XVII, retomou os ensinamentos da Stoa contra a filosofia acadêmica de matriz tomística que dominava as universidades europeias. Como observa Ada Palmer, as edições dos textos estoicos não estiveram perdidas entre a Idade Média e o princípio da Idade Moderna, mas a recuperação da Stoa passou por uma mudança de mentalidade, mais do que por uma nova leva de edições (PALMER, 2017, p. 117). Na esteira do que podemos observar no *Criticón*, Palmer entende ainda como para os pensadores da Renascença não haveria uma incompatibilidade entre as escolas de pensamento helênico entre si, tampouco com

o cristianismo, o que levaria a uma nova incorporação da filosofia pagã por autores cristãos (PALMER, 2017, p. 120).

Essa leitura pacifista atinge um grau maior de reflexividade no projeto de uma *filosofia cristã* de Erasmo. O humanista retoma a ideia do combate consigo mesmo retirada diretamente do *Encheirídion* – a partir do qual o autor nomeia sua própria epístola – como constituinte do cerne da discussão sobre a moral, que Erasmo visa aproximar do tema bíblico da vida de Jó: "para começar, devemos estar constantemente cientes de que a vida aqui embaixo é mais bem compreendida como um tipo de guerra contínua. Fato que Jó, o soldado incólume de vasta experiência, ensina-nos de modo cristalino" (ERASMUS, 1964, p. 28, I,1). Sintetiza-se a prática estoica da atenção contínua com um exemplo tirado da tradição cristã. Em sua proposta, Erasmo é capaz de conciliar os fazeres pagãos e o cristianismo, porque está preocupado com *éthos* cristão, um modo de ser, uma forma de vida e não com a identidade mediada pelo coletivo das forças pastorais ou como um mecanismo de reconhecimento na forma dos sacramentos. Essa posição torna-se patente ao comentar o fenômeno do ascetismo dentro da Igreja:

> O monasticismo não é santidade, mas um tipo de vida que pode ser útil ou inútil dependendo do temperamento da pessoa e sua disposição. Nem recomendo, nem condeno. Deixe-me alertá-lo, contudo. Não permita que seu relacionamento com Deus depende da comida, ou de uma forma particular de adoração, ou qualquer coisa visível, conforme discutimos. Naquilo que encontrar a imagem de Cristo, junte-se a isso. (ERASMUS, 1964, p. 92-3).

O cavaleiro cristão pintado pelo erudito não pode se deixar medir pelas coisas visíveis[30], por estruturas de reconhecimento pré-estabelecidas, mas sim por uma relação constante consigo mesmo e com Deus, para a qual o estudo dos clássicos pode contribuir mais do que a heteronomia eclesiástica com seus ritos e ordenamentos teatralizados. Nesse sentido, no

---

[30] O vocabulário é de Orígenes (185-253), a quem Erasmo retoma diversas vezes como uma das autoridades mais positivas da tradição cristã de hermenêutica bíblica. Na argumentação de *Sobre os princípios*, o filósofo alexandrino, defendendo a tese da existência de um único mundo, entende uma separação entre a dimensão visível, conhecida, da sensibilidade (*aisthétos*), e outra, incorporal (*asomata)*, acessível por meio das práticas ascéticas. O invisível para Orígenes não é um estado de impossibilidade, do nunca acessível, mas ao contrário, algo que, eventualmente, poderá ser visto por meio da união (ORÍGENES, 2017, p. 144). De fato, as verdades pretensamente inefáveis podem se apresentar àquele que se converteu, passou pela *physiología* cristã: "E então, quando tiver conhecido, por revelação do Espírito Santo, as causas de tudo o que é feito, por que e como é feito, a sua alma jamais poderá ser perturbada nem receber nenhum sentimento de tristeza" (idem, p. 171). Como se percebe, a predileção de Erasmo por Orígenes já aponta um caminho de proximidade maior e abertura às práticas helênicas do cuidado de si como maneira de reconciliar a verdade da vida e a verdade metafísica sobre o ser. O ascetismo contido na visão imanente de Orígenes – que não pressupõe a separação agostiniana entre as duas moradas da alma e o adiamento da vida –, implica, portanto, uma conversão em sentido mais próximo ao estoicismo e às outras práticas de vida. O saber, teórico, comunicado pela Palavra, só se realiza perfeitamente, o que implica uma conjugação entre ente e ser, quando amparado por uma prática da purificação.

Encheirídion do cavaleiro cristão não há dúvidas de que a apropriação dos estoicos não passa apenas pelo mero uso estratégico de um tacitismo civil, afinal, o combate para o qual todos devem se preparar não pode ser motivado nem pelo "medo da vergonha, nem pela esperança de recompensa" (ERASMUS, 1964, p. 31, I). Evidencia-se, desta feita, como os pagãos podem ser companheiros de trincheira na peleja em direção a uma vida virtuosa cuja recompensa é imanente, cujo ganho se dá no campo da ética. De seu irmão de armas, Epicteto, Erasmo reaproveita o tema do conhecimento como punhal, aquilo que está à mão, o que pode incluir a leitura, inclusive de autores pagãos, como já os recomendariam os antigos padres como Orígenes e Ambrósio.

Na prática da vida virtuosa, o humanista vê pertinência nas finalidades entrevistas pelo *éthos* do sábio estoico, observando o valor da ataraxia, de maneira que defende o educar das paixões "a ponto de saber o que deve ser evitado e o que deve ser buscado", em vias de substituir os instintos bestiais pelo uso da razão (ERASMUS, 1964, p. 44, V). Nesse sentido, os exercícios ascéticos que defende caminham muito próximos à dietética dos antigos: "Para treinar o corpo deve abster-se da indulgência no beber e abster-se da companhia de mulheres por certos períodos de tempo. O que é sacrificar alguns meses diante da possibilidade de ganhar controle sobre as inclinações malignas?" (ERASMUS, 1964, p. 46, V). É precisamente a maestria de si, pelo exame das representações, e pela educação dos sentidos amoldada pela razão, que Erasmo parece apreender da sabedoria dos antigos, o que, como visto, não dista dos usos realizados pelo próprio Gracián. Para Erasmo e Gracián, os sábios antigos, pagãos e cristãos trabalham sob a tópica do *memento mori*, na medida em que "a vida nada mais é do que uma meditação da morte, um retirar-se da mente, o quanto for possível, das coisas corpóreas e sensíveis e a dedicação àquelas que só podem ser percebidas pela razão" (ERASMUS, 1964, p. 45, V). Com isso, naquilo que há de mais essencial – a perfeição de si mesmo e o caminho da virtude –, importa menos a correção da doutrina e mais o recurso aos saberes que coloquem o praticante na esteira do conhecimento e da virtude, algo não dissimilar às exortações dos próprios estoicos. Diógenes Laércio relembra a polêmica sobre a diversidade de doutrinas na Antiguidade tardia, a qual Crisipo teria dado uma resposta pragmática, afirmando que é recomendável que se estude, mesmo no âmbito da educação ordinária grega, tendo em vista que "a divergência de opinião entre filósofos não é razão para se abandonar o estudo da filosofia, ou seríamos obrigados a abandonar a vida como um todo" (LAERTIUS, 1925, p. 233, VII, 128).

Esta compatibilidade entre a vida dos filósofos, como maneira de realizar o trabalho noético entrevisto por Orígenes em repor o invisível no visível, pode ser rastreada também na

linhagem do “Sileno de Alcibíades”. Erasmo resgata do *Banquete* a imagem com a qual Alcibíades se refere a Sócrates: uma pequena estátua que por fora representa um ser disforme, mas por dentro resguarda um tesouro. Entre os representantes dessa forma, de um visível elusivo e um invisível virtuoso, Erasmo recolhe uma plêiade de exemplos que incluiria Sócrates, Diógenes cínico, Antístenes e o próprio Cristo (ERASMUS, 1999, p. 171). De fato, os homens pagãos, em chave inversa, passam a ser o parâmetro que permitiria mesurar a qualidade do cristão: “por que mesurar a felicidade do padre cristão por terem aquilo que Demócrito consideraria risível, por aquilo que Heráclito choraria como profundamente patético, aquilo que Diógenes desprezaria como frívolo, que Crates recusaria como um fardo, enquanto os santos sempre fugiram disso como se pudessem pegar a praga?” (ERASMUS, 1999, p. 186). Mais uma vez, observa-se a crítica à prática de uma vida apartada do cultivo da virtude quando eivada por um processo de secularização da moral. O valor dos pagãos, para Erasmo e Gracián, está em seu modo ético de pensar sob a categoria do *tempus* e recusar os usos instrumentais para a perpetuação aévica.

Essa valorização conciliatória das práticas de vida estoicas como alternativa aos ordenamentos rituais da Igreja de seu tempo aparece também, de forma mais sistemática, naquele que é considerado o autor mais importante para a revitalização do pensamento da Stoa, o humanista flamenco Justo Lípsio (1547-1606). Os pontos de contato entre a doutrina apresentada no *Criticón* e as sínteses propostas por Lípsio são inúmeros. A própria metáfora da *viagem* e do *naufrágio*, temáticas alegóricas de teor moral, são pontos basais para o mais famoso diálogo filosófico de Lípsio, *Sobre a constância*, no qual defende não uma viagem exterior para fugir dos assédios exteriores, mas um mergulho junto a si (LIPSIUS, 1594, p. 3-4, I, II). O vocabulário de Lípsio em sua sintomatologia estoica é muito próximo daquele empregado por Gracián, no que tange a análise das representações, à terminologia médica e o cultivo de si, por exemplo a partir da tópica do sujeito como obra e edificação:

> Assim deitei os fundamentos nos quais erguerei a construção de minhas próximas falas. Agora, se te agradar, me aproximarei da questão e investigarei as causas de teu sofrimento, mas para isso devo tocar tuas chagas com minhas mãos. Existem duas coisas que assaltam o castelo da Constância em nós, os falsos bens e os falsos males. [...] Na primeira fileira coloco as Riquezas, Honras, Autoridades, Saúde, vida longa. Na segunda, a Pobreza, Infâmia, falta de promoção, Doença e morte. (LIPSIUS, 1594, p. 15, I, VII)

Essa imagem do sujeito como um castelo, assolado por assédios exteriores e boicotado por seus fundamentos interiores, recupera a tópica greco-latina da vida como obra bela que fez imensa carreira entre as letras modernas ibéricas, como atesta o soneto atribuído a Camões,

frequentemente imitado, “As altas torres, que fundei no vento/ Levou, em fim, o vento que as sostinha/ Do mal, que me ficou, a culpa he minha/ Pois sobre cousas vãas fiz fundamento” (CAMÕES, 1843, p. 91, v. II). Esta imagem é muito frequente no *Criticón* em sua apresentação alegórica de edificações espantosas que redundam no vazio, como os palácios opulentos do Império da Honra, com seu exterior brilhante e os frágeis telhados de vidro, ou mosteiro às escuras, habitado por viciosos monges travestidos por uma “capa de santidade”, que dissimulam sua vaidade na forma de ritos e práticas ascéticas, bem ao gosto da crítica erasmita à instituição eclesiástica (GRACIÁN, 1939, p. 232, II, VII). O inventário de falsos fundamentos para a edificação de si, desdobrado por Lípsio, parece perfazer os falsos bens enganosos que os peregrinos encontram ao longo de sua viagem, assim como dos vícios a serem evitados – o falso brilho do ouro e da prata, o empório doloroso da honra mundana, as autoridades de saberes especulativos vazios etc. Entre os falsos males, Lípsio retoma a discussão estoica de se colocar à distância do efeito dos eventos exteriores incontroláveis. O acento “moderno” das práticas de análise da representação fica patente ao se comentar o problema da dissimulação e o tema do *theatro mundi*: “examine a questão rapidamente e verás oportunidades em que há grande diferença entre a língua e o coração. [...] Interpretas uma Comédia, como a personagem de sua pátria, dispõe de lágrimas de suas misérias privadas. Crê-se que o mundo todo é uma peça. E isso é verdade para alguns” (LIPSIUS, 1594, p. 18-9, I, VIII). Na passagem evidencia-se a relação entre o sofrimento cívico – sofrer pelas misérias da nação – e o exercício da vanglória, no qual sofrer confunde-se com um ser visto sofrendo, um reconhecimento mínimo, como de um ator que chora para receber os aplausos do público. Contra esse sofrimento decoroso no palco, Lípsio propõe a constância estoica, a máxima de ser coerente consigo, sem dissonâncias entre língua e coração, de maneira que a dissimulação da vida pública é também inimiga da constância. Na *Corte da Verdade* visitada por Critilo, do mesmo modo, a dissimulação, “que não é mentira”, não pode ter lugar (GRACIÁN, 1940, p. 109, III, III).

Com Lípsio, percebe-se também a separação entre uma ética estoica e uma ética cívica, quando as necessidades exteriores de decoro entram em conflito com a imperturbabilidade almejada pelo sábio. Como desnuda o filósofo flamenco em um argumento certamente estoico, mas que nos soa curiosamente anti-mercantilista, a preocupação com o bem-estar da nação, confunde-se, no mais das vezes, com o temor de perder os próprios bens (LIPSIUS, 1594, p. 26, I, XI). Apesar de Lípsio ter se ocupado do problema dos ofícios em outras obras, *Sobre a constância*, na qualidade de diálogo ético e consolatório, ocupa-se em evidenciar uma continuidade negativa para o exercício da virtude e os falsos bens da propriedade privada,

retomando a exortação dos estoicos e dos primeiros padres a uma vida simples e frugal que resistiria à tentação dos bens terrenos, e ao desejo de ampliar o bem comum (*benne commune* ou, *commonwealth)* na forma da segurança do Estado (*idem*, p. 26-7). Daí recomenda-se que seja moderado o afeto pelo lugar em que se nasceu, fruto do costume social artificialmente composto como uma forma organizada de manutenção da propriedade (privada), que apenas afasta o sujeito do reto caminho da virtude, tendo em vista que "o céu é nossa verdadeira e reta pátria" (LIPSIUS, 1594, p. 28, I, XI). Contra a razão de Estado e a ampliação da proteção à propriedade, Lípsio retoma a *fuga saeculi* como espécie de reação à secularização da moral. Acumular bens, como bom cidadão da pátria – este grande órgão que assegura, pela via militar, a segurança da propriedade privada – não conduz ao reino dos céus. A posição de Lípsio e Erasmo evidencia que os usos estoicos de Gracián não são, portanto, singulares, mas constitutivos de um mesmo movimento em direção a uma ética laica que não se restrinja aos trabalhos em prol dos interesses do Estado, forma mantenedora da acomodação aos interesses particulares e viciosos.

Lípsio fundamenta essa preocupação ética, novamente, na mesma física estoica, na medida em que os movimentos da natureza são similares ao fluxo das civilizações, segundo a qual "todas as coisas correm em um redemoinho fatal de vazante e jusante" (LIPSIUS, 1594, p. 40, I, XVI) em acordo à lei da necessidade, de maneira que a segurança oferecida pelo Estado é, em última instância, uma ilusão, um mero artifício de parca fundamentação, tendo em vista, e nisso concordariam Marx e Camões, que tudo que é (aparentemente) sólido, desmancha no ar.

Esse teor anti-mercantil pode ser rastreado também no *Criticón*, quando a lógica da circulação dos falsos bens resulta necessariamente em certa espécie de dominação: "Creia-me que os espanhóis são vossos índios, e ainda mais desatentos, pois, com suas frotas, trazem para vossas casas a prata já polida e cunhada, ficando, para eles, a ovelha já tosquiada" (GRACIÁN, 1939, p. 88, II, III). Por um lado, esta é a tópica moral do ouro que enlouquece os homens, que se pode rastrear ao tipo avaro da comédia latina e fontes ainda mais remotas. Por outro, a variação engenhosa usa uma imagem moderna, dos ameríndios que, de acordo com o mito colonizador, teriam se submetido aos espanhóis em troca de quinquilharias, enquanto os espanhóis por sua vez submetem-se às mercadorias francesas, dando-lhe valor imerecido. Diante da rapina da propriedade, é o caso pois de consolar-se, remetendo às doutrinas como um recurso assistemático, mas útil, ao cultivo de uma ética desconectada da falsa segurança que as instituições humanas visam incitar. Assim, compreende-se como, para Gracián, na esteira de

Lípsio, o *desengano* ético, em suas tintas estoicas, oferece a resistência derradeira aos falsos valores do bem comum (*bene commune*), da segurança oferecida pelo Estado e dos deveres cívicos.

2.4 – Letra e vida

Resta pensar o sentido da escrita na qualidade de prática ética. O problema da relação entre moral e escrita concerne um dos epicentros do debate filosófico do Ocidente, situando-se na própria origem do campo. Um dos modos de referir o nascimento da filosofia pode passar pela investigação acerca de um estilo de fazer textual que se relaciona com um cuidado com a verdade: um jeito de fazer falar a verdade a partir do texto. É nesse esteio que se pode discernir, parcialmente, as condenações platônicas aos sofistas, em especial, na representação do *Fedro*. Mas há uma radical ambiguidade na escrita que não permite sua rejeição sumária, como fazem supor algumas leituras:

> Sócrates - Desculpa-me essa fraqueza, meu caro; é que, sendo como sou, um apaixonado do saber, nem o campo nem as árvores não me ensinam coisa alguma; somente os homens da cidade. Porém agora quer parecer-me que encontraste o meio de trazer-me para fora. Assim como fazem para conduzir animais quando estão com fome, agitando na frente deles algum ramo ou fruta: só com mostrares as folhas desse discurso, me levarás por toda a Ática ou por onde bem entenderes. Mas, uma vez que já alcançamos nosso ponto, o mais certo, para mim, será deitar-me aqui mesmo. Vê qual te parece a posição mais cômoda e inicia logo essa leitura. (PLATÃO, 1975, p. 37, 230e).

Um dos temas do *Fedro* é o *desejo*. Na estrutura básica do texto, Sócrates encontra Fedro às margens da cidade e é conduzido por seu amigo até um plátano tranquilo, no qual Fedro lê para Sócrates um discurso sobre o amor composto por Lísias. Após a leitura, Sócrates oferece um discurso-paródico que revela o absurdo daquilo que acabou de ouvir, e em seguida propõe um discurso verdadeiro, marcado pelo famoso mito da carruagem, segundo qual o desejo possui uma estrutura tripartite entre um cocheiro, um bom cavalo obediente e um mau, insubmisso. De certa feita, esse tema do desejo pelos particulares e o desejo pelo bem, com o qual Sócrates se ocupa na parte posterior do diálogo, já é rastreável a essas primeiras linhas do texto. Sócrates, contra seu *éthos* usual, ao preferir lidar com os homens e não com a natureza, é conduzido por Fedro pela promessa de uma leitura. E é conduzido como um animal, como uma besta, guiada por seus apetites, mas ao invés de uma fome pelo ramo ou por uma fruta, Sócrates tem a fome pelas folhas do discurso (logos). Há algo de irresistível no discurso, em sua materialidade, que é capaz de "capturar" o ouvinte e levá-lo a uma situação que contrariaria

seu bom senso. Afinal, Sócrates é o sujeito da *paraskaue*, cujo interesse não está nas árvores e nos campos que nada podem lhe ensinar de útil para sua vida. O idílio intocado não apela à razão deste amigo do saber.

À primeira vista, parece que a questão repete o velho estribilho platônico contra poetas e sofistas, entendidos como demagogos que tomam de assalto, por meio de seus discursos, os ouvidos incautos e conduzem a audiência contra seu próprio interesse. O discurso (logos) apelaria ao cavalo mau, dos desejos bestiais e insubmissos, com a potência culinária, aquilo que agrada o paladar, mas não necessariamente faz bem à saúde, como nos lembra o argumento socrático no *Górgias* (PLATÃO, 2018, p. 359, 500b-c). Mas, o mito do cocheiro, contra interpretações mais apressadas não resulta em uma simples rejeição sumária ao mau cavalo. De fato, a marca do mau cavalo é sua obstinação contra todas as forças. Contra todo o tensionamento que lhe aplica o cocheiro, ao estourar sua boca com as rédeas violentas, o cavalo mau permanece no esteio de seus apetites (PLATÃO, 1975, p. 65, 254a). Mas a resistência é inútil, o cocheiro e o bom cavalo são arrastados pelo ímpeto atroz do cavalo mau, em seu desejo pelo particular, o corpo belo dos mortais, e diante dessa beleza, um evento inaudito ocorre: "à sua vista, a memória do cocheiro é levada para a essência da beleza, [...] Ante a visão da beleza, tomado, a um só tempo, de medo e de respeito, inclina-se para trás, com o que não pode evitar que as rédeas sejam violentamente repuxadas o que força a caírem de anca os dois corcéis" (PLATÃO, 1975, p. 66, XXXV, 254c).

O mau cavalo leva a um estado de suspensão, em uma queda cômica que obriga seus pares a estatelarem-se de ancas no chão, desmontados pelo encontro fortuito com a sublime beleza que faz tremer. O mau cavalo é aquele que coloca a alma no esteio do delírio, e que, diante de seu apetite particular pela beleza mortal, faz reencontrar, ao cocheiro (o juízo), a beleza eterna impressa na alma pela forma da reminiscência. O argumento platônico cifrado no mito é de que essa forma aparentemente irracional do delírio é a maior das dádivas humanas (PLATÃO, 1975, p. 55, XXIII, 245c), tendo em vista que a alma, ao tocar a matéria, perde suas asas e se esquece de sua condição imaterial, de modo que o saber da reminiscência da metafísica celeste não pode ser acessado, em um primeiro momento, de modo "racional". Apenas a potência irracional do desejo pelo particular pode ativar a reminiscência imediatamente inacessível à razão: "Só atinge a perfeição o indivíduo que sabe valer-se da reminiscência e foi devidamente iniciado nos mistérios. Indiferente às atividades humanas e ocupado só com as coisas divinas, geralmente passa por louco, já que o vulgo não percebe que ele é inspirado" (PLATÃO, 1975, p. 59, XXIX, 249d). O iniciado nos mistérios, o filósofo, é aquele que, em

um primeiro momento, cede a esses apetites irrefreáveis, a forma mundana da dádiva do delírio. É esse apetite pela beleza temporal que então fundará o apetite pelo bom, pelo belo e pelo verdadeiro; de toda forma, a iniciação começa por um delírio, por um abandonar da razão usual em nome de uma outra lógica incompreensível para o "vulgo" que não entende a natureza da inspiração. Para cuidar-se é necessário, primeiro, ceder ao cavalo mau.

Pois bem, de posse do mito socrático, podemos retornar à escrita, com a qual o diálogo principia. Como se percebe, o discurso escrito (logos) em sua natureza de *pharmákos*, remédio/veneno, é aquilo que guia o sujeito para além do bom senso e dos modos usuais de se portar em direção ao delírio. O discurso faz delirar e conduz Sócrates ao caminho da beleza. Mas então qual o perigo e o risco do discurso? Quando se inverte a dialética do desejo, e o discurso não se apresenta mais como um *meio*, um conduíte que coloca o sujeito no caminho da beleza e da verdade, mas um fim em si mesmo. Quando o movimento cessa no discurso e não se vai para além dele. Em sua polêmica contra a famosa leitura que Derrida faz do diálogo – ao ler ali a tese de um logocentrismo que condenaria a escrita a uma condição bastarda no gesto inaugural da metafísica do Ocidente (DERRIDA, 2015, p. 29) –, Foucault entende que não há uma condenação definitiva da escrita no *Fedro*. O problema do discurso de Lísias, parodiado por Sócrates, estaria na condição do sofista como um mero logógrafo, em toda plenitude do que ser *apenas* um logógrafo, um compositor de textos, pode significar. Como observa o filósofo francês, não haveria nada de vergonhoso (*aishkrón)*, em se escrever um discurso, mas sim quando isso é feito de forma precária, de forma ruim (FOUCAULT, 2013, p. 299). O problema, como sempre, não é o discurso, mas como garantir o discurso verdadeiro (*to alethes*). A técnica retórica, tantas vezes vituperada por Platão, produziria esse discurso sem fundo que convence independentemente de seu compromisso com uma verdade, sem estar indexada a um procedimento de veridicção. O que Platão propõe no Fedro seria pensar as condições pelas quais um discurso – e diria Foucault, tanto faz se escrito ou oral – pode ser indexado à verdade. Porque a técnica retórica é capaz de conduzir o desejo por seus descaminhos, é uma técnica de condução das almas (psicagogia) por meio de discursos. Contra isso, Platão oferece sua própria versão de uma psicagogia:

> E aí que se encontra a célebre passagem, em 265d-265e, do *Fedro*, em que se diz que, para conhecer uma diferença é preciso primeiro ser capaz de reunir numa visão de conjunto o que está disseminado e disperso. E, uma vez que se tem uma visão de conjunto, é preciso poder dividir essa unidade por espécies, em espécies (*eíde*), observando as articulações naturais e fazendo como essas pessoas que sabem destrinchar e que seguem as articulações tais como são dadas, em vez de cortar brutalmente (FOUCAULT, 2013, p. 302).

Ou seja, contra a *tekhné rhetoriké*, modo de guiar as almas pelo discurso, de forma célere e brutal, que capta o apetite do auditório e o conduz de forma imediata e sem ponderações, Platão oferece uma *tekhné dialektikè* que pouco a pouco, pela paciência do conceito, faz restituir o saber ao seu arranjo natural. E a *tekhné dialektikè* tem menos a ver com esse abatimento, com a rapina de um caçador que age de uma vez só para capturar sua presa, como os logógrafos, e mais com o fazer de um médico que não pode existir em abstrato, mas depende sempre de um trabalho concreto com um outro, com uma terapêutica específica, com um modo de se relacionar consigo e com o outro (dirigido). O discurso de Sócrates aponta ao "vínculo que há entre o acesso à verdade e a relação da alma consigo mesma. Quem quiser seguir o caminho da dialética que vai pôr em relação com o próprio ser, não pode evitar de ter, com a sua própria alma, ou com a alma do outro pelo amor, uma relação tal que essa alma seja modificada com isso e tornada capaz de ter acesso à verdade" (FOUCAULT, 2013, p. 304). Ou seja, a *tekhné dialektikè* acarreta, para o diretor, um tipo de relação segundo a qual se engendra a semelhança da verdade; de posse dessa semelhança, o diretor poderá orientar a conformação da alma do outro em um jogo de ressonâncias. Ao contrário, o logógrafo com sua *tekhné rhetoriké* apenas inventa discursos que, sem qualquer lastro em sua vida – o sofista compõe discursos que deverão ser lidos em assembleia por outros –, afirmam uma série de saberes que não se podem indexar à verdade de uma vida: "o discurso retórico é marcado apenas pela preocupação com o efeito que será produzido na alma de quem escuta. Em compensação, o modo de ser do discurso filosófico é caracterizado pelo fato de que [...] o conhecimento da verdade não é simplesmente necessário, não é simplesmente uma condição prévia nele, mas uma função constante" (FOUCAULT, 2013, p. 305).

O problema, novamente, não são os discursos, mas sua falta de indexação à vida, a uma prática vital que implique uma função do discurso constante, uma operação de transformação sobre aquele que fala e aquele que escuta. De modo análogo se pode ler as críticas que Platão faz ao aedo no Íon. O problema de Íon não é simplesmente a falsidade de seus discursos – por natureza inspirados e delirantes, de origem divina –, mas a falta de indexação do discurso de Íon à sua vida. Íon apenas canta, de modo comovente, aquilo que foi composto por *outro* sem que essas palavras possuam qualquer efeito transformador sobre si mesmo: em dissonância à moral épica, Íon aparece como um adulador, intemperante e vaidoso: "tenho de ficar atento às manifestações do que lhes vai no íntimo [da audiência], porque se os fizer chorar, recebo sorridente o dinheiro deles; porém se se puserem a rir, minha será a vez de chorar e de sair sem receber paga nenhuma" (PLATÃO, 1980, p. 230, VI, 535e). Ao não dar prova de verdade por

sua própria vida, Íon coloca dúvidas sobre a validade de seus discursos que, portanto, operam apenas como discursos, sem a preocupação psicagógica da transformação de si como forma elementar de conduzir a transformação do *outro*. A falha não se refere aos discursos, *per se*, mas a vida. Aedos e logógrafos, de modo complementar, compõem discursos para outros ou cantam o discurso de outros sem que haja qualquer interferência na autoplasticidade de sua própria vida. Desse modo, há dois modos de ser dos discursos, "um modo de ser retórico, que falha tanto em relação ao problema do Ser, a que é indiferente, quanto ao do ser da alma, a que se dirige tão só pela lisonja; um modo de ser filosófico, vinculado à verdade do Ser e à prática da alma e que comporta a transformação da alma" (FOUCAULT, 2013, p. 305).

O caráter dialético do diálogo, na qualidade de escrita filosófica, é inalienável do nascimento da filosofia. Como assinala Pierre Hadot, o diálogo em si constitui uma dimensão do exercício na medida em que reivindica, necessariamente, do indivíduo, uma *disposição*. O interlocutor do diálogo deve posicionar-se, deve, efetivamente, assumir certo agenciamento, e nesse sentido o gênero não privilegia, de forma alguma, o método mais eficiente de exposição de uma verdade, mas ao contrário o caminho que permite percorrê-la (HADOT, 2014, p. 43).

É isto que Platão propõe em sua psicagogia, um discurso que afete, transforme, dependa e não possa ser separado de uma dimensão vital. Um discurso que não seja, puramente, *discurso*. Esta questão liga-se prontamente à própria possibilidade da transmissão dos ensinamentos da filosofia. Como entende Foucault, o conhecimento filosófico não se dá como um conjunto de *mathémata*, ou seja, conteúdos e fórmulas que se podem transmitir por meio de uma técnica; de modo que a filosofia não se transmite como uma técnica, mas "se adquire por '*synousía perì tó prâgma* '" (FOUCAULT, 2013, p. 225). *Synousía* que pode ser compreendida por uma conjunção, inclusive erótica – legível *Fedro* e no *Banquete* –, mas também como um *convívio*, um convívio com uma prática que, por seu caráter vital e contínuo, não faz sentido remeter, integralmente, a um corpo doutrinal de escritos filosóficos. O real da filosofia encontra-se em suas práticas e não, puramente, no conteúdo formal de seu discurso. De modo que "os que sabem o que é realmente o real da filosofia e que praticam esse real da filosofia não precisam desse ensinamento explícito sob a forma dos *mathémata*. Basta a eles uma *éndeixis*: uma indicação" (FOUCAULT, 2013, p. 227). Portanto, o escrito pode funcionar como um lembrete que ativa uma certa prática real-vital que está para além do texto: o texto filosófico como *indicação* sempre lidaria com uma dimensão que lhe é exterior. Este é o modo de ser do conhecimento autêntico proposto por Platão, o *nôus*, que não pode ser apreendido apenas pela via do *logos*, mas enquanto prática, que se dá pela atividade de escuta e por uma performance

ativada por essa escuta, “o real desse conhecimento só pode ser alcançado pela prática assídua e contínua dos outros modos de conhecimento” (FOUCAULT, 2013, p. 229). A *noesis* platônica estaria intimamente associada a uma *tribé*, um treinamento, uma fricção pelos níveis de conhecimento que produz uma experiência de conhecimento. Daí se pode entender o papel da escrita filosófica, da *éndeixis*, como uma forma de orientação nesse caminho erótico da fricção que engendra, como efeito, uma transformação sobre o praticante. Esse caráter indicativo poderia se rastrear em todas as formas escritas da filosofia antiga que chegaram até nós, das anedotas espirituosas sobre a vida cínica à modalidade de escrita epistolar cultivada pelos estoicos. Este é o sentido das *escritas de si* da Antiguidade. Por um lado, os *hûpomnemata*, por outro, a correspondência, em que o sujeito se mostra como forma de oferecimento à análise, em um exame de consciência a dois (FOUCAULT, 2006b, p. 162). Pela escrita se pode compor um corpo de letra que a todo momento será confrontado com o corpo de carne, em vias de homologá-los pelo exercício, em sua finalidade de produção de uma vida como bela obra.

É essa preocupação psicagógica com a escrita que faz Platão rejeitar os logógrafos no *Fedro*, e por decorrência, colocar em dúvida o sentido e a prática dos fazeres retóricos. Nesse mapa platônico, talvez possamos entender como Gracián tenta conjugar retórica e filosofia. Como visto em 1.3, Gracián, em sua *Arte de Ingenio*, entende a necessidade de uma nova casa à agudeza, como uma arte de coligação da dialética à retórica, uma arte que, de certa forma, uniria a prática filosófica à prática oratória. Nesse sentido, a *agudeza* graciana seria uma forma que uniria o poder sedutor da poesia e da ficção que, por sua celeridade, captura com vigor numa imagem emblemática uma determinada ideia que não poderia ser compreendida de outra forma. A *agudeza* assim, por seu brilho, conduziria, a partir de um único impulso, o ouvinte/leitor a uma cristalização de conhecimento, a um certo estado de saber, pulando, dessa forma, esse exercício de estilização de si, essas idas-vindas, essa fricção inalienável para a psicagogia da Antiguidade.

Contudo, na prática é preciso tentar precisar o modo como Gracián mobiliza a agudeza nesta sua obra ficcional que planeja propor como “filosofia cortesã”. Em outras palavras, tentar entender se Gracián mais se aproxima dos logógrafos ou dos filósofos. Em primeiro lugar, poderíamos revolver o modo como a leitura é representada no *Criticón* e ela o é constantemente. No *Museu do discreto* figuram os livros dos grandes homens de valor, passando pela poesia, lógica, física, ética, política e espiritualidade. Ao contrário do *Arsenal do valor* esvaziado pela falta de *exempla*, o *Museu do discreto* está repleto de grandes autoridades como Homero, Virgílio entre os poetas, e Sêneca, Epicteto, Lípsio e Esopo entre os autores morais. É

sintomático, portanto, que um poeta, como Esopo com suas fábulas, seja figurado no gênero moral que mais interessa à Gracián. De fato, não raro é possível enxergar as personagens meditando e ruminando as grandes máximas dessas autoridades do passado. Na *Crisi VIII* do Tomo I, o narrador mobiliza uma série de sentenças moralizantes com as quais interrompe o intercurso da ação: "bom ânimo contra a inconstante fortuna, boa natureza contra a rigorosa lei, boa arte contra a imperfeita natureza e bom entendimento para tudo" (GRACIÁN, 1938, p. 243, I, VIII). O narrador dispende esses fragmentos de sabedoria como um remédio que resguardaria os heróis das desditas, que enfrentariam nessa altura de sua jornada. Há uma armadura de letra que passa pelo recurso a essa *endeíxis*, a esses enunciados que não valem puramente por seu conteúdo formal, mas sim como indicações de "remédios", de apontamentos para fazeres terapêuticos que concernem às circunstâncias da vida. Este modo de mobilizar o uso da leitura não é raro e na *Crisi X* se pode ver como uma vez mais a citação, agora de Epicteto – " Vulgar desordem, entre os homens, é fazer dos fins, meios e dos meios, fazer fins " (*idem*, p. 288, I, X) –, funciona como uma técnica de rememoração que reconduz o erro das condutas a um valor sapiencial *a priori* que deveria ser retido. Como se afirma, afinal, nos prolegômenos ao Tomo II, é preciso aprender com os mortos pela via de seus enunciados e *exempla*. A preferência por apoftegmas, por antologias de máximas sapienciais, que o *Criticón* recolhe e glosa extensivamente, aproxima sua constituição escriturária dos *hûpomnemata*, como discutido em 2.1.

Por outro lado, poderíamos pensar também no aspecto da *escrita*, em especial, o sentido da *compositio loci* na obra. A produção extensiva de lugares alegóricos, de retratos morais e representações fantásticas das virtudes e de vícios dá materialidade e concretude a construtos que poderiam, então, ser apreendidos moralmente pelo leitor a partir da vividez da composição poética. Nisso não há qualquer dissidência com a máxima horaciana da instrução coligada ao deleite. Assim, penso que a singularidade da estrutura da obra está no deslindamento dialético que usa dos enganos da ficção para produzir o desengano. Como comentado, a forma básica de operar das *Crisis*, a partir da pintura de um falso bem que depois é revelado em sua falsidade, faz uso do poder das artes retórico-poéticas para assaltar a mente do leitor, conduzi-lo ao erro, apenas para evidenciar, moralmente, os perigos da representação e assim reconduzi-lo a um estado desenganado, no qual a ficção aparece como tal. Trata-se de uma escrita ficcional que frequentemente usa dos recursos persuasivos da poesia para revelar seus perigos, seus falsos brilhos: a produção de simulacros convincentes que arrastam os indivíduos incautos ao vício e à Cova de Nada.

Assim, mesmo a falsidade da poesia tem seus usos ao encenar o engano aos enganados e salvá-los do próprio erro. Contra isso, verifica-se o ideal poético defendido pelo *Criticón* que se faz notar nas últimas páginas da obra, quando os heróis partem dessa vida em direção à Ilha da Imortalidade:

> Fretou logo uma chalupa, feita de incorruptível cedro, entalhada de engenhosas inscrições, com iluminações de ouro e cinabre, com relevos de emblemas e empresas tomados do Jovio, de Saavedra, de Alciato e de Solórcano; e dizia seu artífice tê-la fabricado de tábuas que serviram de estante a muitos livros, dignos de nota, estrelados: pareciam plumas, seus dourados remos, e as velas, o linho do antigo Timantes e do Velázquez moderno. Foram-se engolfando por aquele mar em leite de sua eloquência, de cristal no polido estilo, de ambrosia do suave conceito, e de bálsamo, no odorífero de suas moralidades (GRACIÁN, 1940, p. 377-8, III, XII).

O barquinho que conduz à Ilha da Imortalidade, destino último da peregrinação, reservado àqueles que atingiram a excelência da virtude em vida, é constituído pelas tábuas que abrigaram os livros notáveis do passado, com as velas tatuadas pelos grandes quadros de Timantes e Velázques e pelos emblemas morais de Saavedra e Alciato. É um barquinho feito de letra que resguarda, de modo precário, seus navegantes de sucumbirem às fortes correntezas do Rio do Esquecimento, que reconduz os homens à terrível *Cova de Nada* em sua indistinção constitutiva. Um barquinho que retoma, portanto, os grandes ditos do passado como forma recorrente de combinar "a autoridade tradicional da coisa já dita com a [...] particular das circunstâncias que determinam seu uso" (FOUCAULT, 2006b, p. 151). É pela recolha desses textos que se compila, ao longo do *Criticón*, conforme esse último inventário depositado na chalupa, que se constitui um "corpo", o "corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas" (FOUCAULT, 2006b, p. 152). Ou seja, um corpo de palavra, muito materialmente, na medida em que passa pelo papel, pelo cedro, pelo tecido dos livros, que não mais se pode separar do corpo vivo do praticante. Um corpo de palavra, de discursos indistinto da vida daquele que os compilou. Nesse sentido, Gracián parece produzir uma imagem fantástica que, com celeridade e força, realiza as preocupações platônicas acerca da impossibilidade de separação entre o discurso e a vida.

Capítulo III: Das artes de governar-se às artes de governar

Gostaria de insistir em uma hipótese: a diferença entre o *Criticón* e o restante do *corpus* escrito de Gracián (textos como *Oráculo Manual y arte da prudencia; El Discreto; El heróe* e *El político Don Fernando Católico*) não se resume a uma diferença de gênero, entre prosa ficcional e prosa técnica, mas essa disparidade essencial é consoante a uma desigualdade de público-alvo, de ocasião de leitura e de discussão doutrinal. Observemos como aparece o tema da dissimulação, por contraste, entre algumas passagens do *Criticón* e algumas máximas da prosa técnica, para demonstrar essa diferença. A começar pela já referida descrição ecfrástica da sociedade enganada:

> e assim, andavam quase todos mascarados, fazendo visões ridículas, um com uma mancha à frente, outro na bochecha, e tal que lhe cruzava a cara, rindo-se uns dos outros, sem fitarem-se a si mesmos, nem advertir cada um à sua fealdade, apenas a alheia. Era de ver, e ainda de rir, como todos andavam machados, fazendo burla uns dos outros. (GRACIÁN, 1938, p. 328-9, II, IX).

A alegoria do "Empório da Honra" opera sobre o eixo do parecer-ser, posto que a autorrepresentação é constantemente dissimulada pela via do mascaramento. Esse uso generalizado das máscaras, entre os néscios, estabelece um efeito de visualização exterior – não sou visto, se não pelo que dissimulo – e opacidade interior – não sou capaz de ver aquilo que represento –, o que gera esse teatro de enganos e comicidade. A dissimulação, ou seja, o mascaramento, apenas recobre o vício com uma superfície também viciosa e patética, da máscara, e retroalimenta essa sociedade êmula, na qual ninguém é capaz de realizar autoexame e nem praticar a *parresía*, a fala-franca explicitadora do grotesco das máscaras circundantes. Essa prática perpetua o jogo ilusório, o carnaval de loucos que Momo visa estilhaçar. A avaliação moral que funda a alegoria não é estranha à lógica do desengano que viemos perseguindo. Desenganar-se possui dois vetores: um negativo, voltado para fora, a capacidade de decifrar os engodos da nau dos néscios; e outro, positivo, voltado para dentro, o autoexame, o conhecimento interior, o estar em seu ponto. De um ponto de vista de uma arte de vida, de uma ética, de uma relação consigo mesmo voltada para a interioridade, não faz sentido *representar-se* para um exterior. Como discutido, na *Corte da Verdade*, a dissimulação não toma parte (GRACIÁN, 1940, p. 109, III, III). Com isso, flagra-se uma incompatibilidade entre o cultivo da *verdadeira vida* e prática civil, arraigada, da dissimulação. Não se entra na via da virtude dissimulando.

Contudo, não são esses os termos pelos quais a *dissimulação* é tratada alhures pelo mesmo Gracián. A *dissimulação*, ao contrário, é a virtude máxima do *herói*, conforme o

Primeiro Primor do tratado de 1637: “Tu, que aspiras à grandeza, presta atenção no primor. Todos te conheçam, nenhum te abarque; que, com essa artimanha, o moderado parecerá muito; e o muito, infinito; o infinito, ainda mais” (GRACIÁN, 1993, p. 10, H, I). A virtude aqui está justamente nesse turbar dos limites do visível: o herói deve praticar as “incompreensibilidades de caudal”, a fim de que o “alcance” de seu saber torne-se imensurável para aqueles que o enxergam. Do mesmo modo, o *Primor II* orienta o herói a cifrar sua vontade, limitando, também, a possibilidade que seu *querer* seja abarcado pelo olhar do outro (*idem*, p. 11-2, II) (PÉCORA, 2018, p. 75). A dissimulação em *El Discreto* aparece como uma máscara protetiva contra a *inveja* assassina dos outros cortesãos, e uma forma de salientar o brilho do herói: “e talvez, um prudente dissimular é plausível marca do valor, que aquele que esconde os méritos, é quem verdadeiramente os proclama, porque aquela mesma privação aguça mais a curiosidade” (GRACIÁN, 1993, p. 143, D, XIII). Trata-se do mesmo eixo valorativo: dispor do próprio mérito no jogo entre o mostrar e o dissimular, como forma de torná-lo, ao mesmo tempo, imensurável em sua grandeza e intangível à inveja mortífera dos êmulos em suas tramoias e traições. Esses aforismos sapienciais acerca da dissimulação adquirem a forma destilada e cristalizada na extrema condensação do *Oráculo Manual*, no qual se pode ler: “nunca faz o que indica: aponta, sim, para deslumbrar; amarga o ar com destreza e executa, na impensada realidade, atenta sempre a desmentir” (GRACIÁN, 1993, p. 197, OM, XIII).

Uma vez mais, no *Oráculo Manual*, na base da ação movida pela “prudência” está o cálculo de seus efeitos, intentando sempre realizar mais do que aquilo que é passível de ser mostrado. Esse conjunto de textos, entre os quais se pode ler uma ressonância doutrinal, ocupa-se, também, de uma *arte de viver;* ambos os textos perfazem a silhueta ideal, construída ao redor de máximas, de um *herói*, um cavaleiro discreto, um bom cortesão que saiba lograr êxito consoante ao ofertar-se da ocasião. Mas, apesar de o *Criticón* se passar no mesmo palco, no mesmo ambiente antropológico que produz as máximas do *Oráculo Manual*, a peregrinação de Andrênio e Critilo parece se perfazer como um aprendizado que *proteja* as personagens, justamente, daquele *herói* que Gracián compôs no restante de suas obras, a ver:

> Discreto Proteu: com o douto, douto; com o santo, santo. Grande arte de todos ganhar, porque a semelhança granjeia benevolência. Observar os gênio e afinar-se ao de cada um; ao sério e jovial, seguir-lhes a corrente, fazendo política transformação [...] (GRACIÁN, 2019, p. 65, 77).

O herói discreto do *Oráculo* é um *douto* Proteu que sabe se amoldar à ocasião, capaz de habitar outras peles e, pela constante prudência, *parecer* ser outro daquilo que é. O horizonte da verdadeira vida desaparece como uma mera efigie, uma carapaça entre outras que se pode

vestir na concretude da situação enunciativa. Com douto, douto. Com santo, santo. Sem o sê-lo. O "ser" é constantemente adiado, torna-se o mero núcleo operacional, o *agente* da oportunidade. Mas esse "discreto Proteu" do *Oráculo* parece receber outro nome no *Criticón:*

> Desta sorte ia discorrendo, quando interrompeu seu filosofar, um outro monstro. Não o estranharam, porque, neste mundo, não se topa se não com uma monstruosidade atrás da outra. Vinha para junto deles, uma carruagem, coisa bem rara em caminho tão dificultoso, ainda que reto: mas era tão artificiosa, e de tão belas rodas, que atropelava qualquer dificuldade. As montarias que a puxavam, mais eficientes do que as usuais, eram duas serpentes, e o cocheiro, uma raposa. Perguntou Critilo se a carroça era de Veneza, mas o cocheiro dissimulou, fazendo-se de desentendido. Vinha dentro um monstro: digo, muitos, mas um, porque ora era branco, ora negro, ora moço, ora velho, ora pequeno, ora grande, ora homem, ora mulher, ora pessoa, ora fera: tanto, que disse Critilo, se seria ele o celebrado Proteu. Ofereceu-lhes, de parte de seu mestre, o palácio, onde poderiam descansar alguns dias do trabalho de tão enfadonho caminho. Agradecidos, ambos, de tão gratuito favor, perguntaram quem era o tal senhor que, sem conhecê-lo e sem conhecê-los, assim os agraciava.
>
> - É – disse – um grande príncipe cujo domínio se estende por toda a terra, mas aqui, no princípio do mundo, nesse vestíbulo da vida, tem sua metrópole. É um grande rei e com todas as propriedades, monarca, pois tem por vassalos outros reis: poucos não lhe rendem tributo. Seu reino é muito florido, onde mais do que premiar as armas e se estimar as letras, oferece-se, a quem quiser entender, a raiz da política; aqui se ensina o atalho para lograr êxito e valer no mundo: a arte de ganhar vontades e ter amigos, sobretudo, de fazer parecer as coisas, que é **a arte das artes** [...]
>
> - Muitos – respondeu o ministro, mudando a cada palavra seu semblante –, nomes e renomes têm, um em cada província e um para cada ação, mas o verdadeiro, o mais próprio, poucos o sabem: que pouquíssimos chegam a vê-lo e menos, a conhecê-lo. É príncipe de muita autoridade, não é desses que se acham em dúzias em qualquer província; guarda muito recato, não se apresenta, assim, vulgarmente, que consiste sua maior estimação no retiro e em não ser descoberto. Ao cabo de muitos anos, alguns chegam a vê-lo, o que é grande ventura, pois outros, nem em toda vida.
>
> Nisto, já os havia tirado do caminho reto e metido em outro, muito intricado e retorcido. Quando percebeu Critilo, começou a revirar-se, mas não é fácil voltar atrás e desenredar-se. Assegurou-lhes o guia que aquele era um atalho para o logro, caso o seguissem, oferecendo uma iluminação, ao adverti-los que quase todos os passageiros iam por ali. (GRACIÁN, 1938, p. 218-20, I, VII, grifos nossos)

Após a entrada no Mundo, as admoestações de Critilo, que alertam Andrênio sobre os males mundanos do *parecer ser,* são interrompidas pela chegada dessa carruagem monstruosa. Monstro que não lhes espanta, na verossimilhança da representação fantástica, pois o mundo é todo ele habitado por monstros. A carruagem é conduzida por serpentes, e por um cocheiro-raposa que resguarda, no interior, a figura silenciosa de uma criatura absurda, muitos em um, o proverbial Proteu, ora homem, ora mulher, ora velho, ora moço, e por que não, ora douto, ora

santo – como sua arte é a de ganhar vontades, repete-se o argumento do *Oráculo, "*porque a semelhança granjeia benevolência". A estilização de Gracián retoma a metáfora-mestra a respeito da alma, a carruagem do *Fedro*. O diálogo platônico, contudo, explora a tessitura, a densidade do microcosmo em sua relação ao macrocosmo; o cavalo insano que por seu apetite dionisíaco reconduz à *verdade*, precisamente aquilo que foi esquecido quando na entrada da vida. A carruagem do Criticón, por outro lado, não parece possuir qualquer arreio: os animais que comparecem, signos do engano – a serpente que desvirtuou Adão, a raposa que pela astúcia triunfa sobre o leão corajoso – são animais já mediados pela racionalidade. Estes animais da prudência conduzem não o interior opaco da carruagem, aquilo que em Platão deve ser conhecido, como um imperativo – *gnothi seauton* –, mas um interior pluriforme que se confunde com o próprio exterior; uma visualidade estonteante que ora *parece* algo para, no minuto seguinte, adquirir nova conformação.

Esta carruagem oferece aos peregrinos o descanso à sua acidentada jornada, ainda que dissimule seu nome, que se recuse a deixar ver o real alcance de seus poderes. Diz o cocheiro prudente que, à essa altura da vida – à sua entrada – seu *alcance*, seu *caudal*, é quase irrestrito, mas muitos passam a vida sem realmente conhecê-lo, ainda que sejam vassalos de sua corte. Oferece aos seus súditos os atalhos da vida, a arte de captar e conduzir os afetos, a própria *arte das artes*. Este *saber* que pressupõe uma *performance*, um *modo de agir*, encrusta-se em outra alegoria, do tema do Y. Esta é das tópicas mais antigas da tradição ocidental e topamos com ela em diversos momentos do texto. A tópica das duas vias, de uma difícil e escarpada da virtude, e outra fácil e rápida, do vício (FOUCAULT, 2017, p. 247). O mestre da carruagem oferece aos seus seguidores uma das vias. Critilo não tarda a perceber que há um embuste em jogo, mas depois de começar a trilhar o caminho, seduzido pelo múltiplo Proteu cujo nome se omite, torna-se difícil "bolver atrás y desenredarse". Gracián é agudo na construção de sua alegoria. O condutor não é virtuoso, mas um mestre em *fazer parecer* a virtude que enreda aqueles que lhe ouvem nos fios tecidos pela inescapável dissimulação. Viver é estar enganado; desenvolver-se em uma ascese é um caminho para escapar dessa condição essencial da mundanidade: observemos como do reto, mas árduo caminho, os passageiros são transladados a outro, retorcido, sem que o percebam.

Ao ouvirem o canto do Proteu, os peregrinos já foram captados pelo logro de sua arte das artes, àquela que diz respeito à condução das almas. Mas o condutor-Proteu não lhes guia pelo escarpado caminho da verdade e sim, pela exitosa trilha do erro. Chega-se, sob a influência de seu vistoso e intangível gesto, à Fonte dos Enganos, da qual Andrênio inevitavelmente tem

de beber para adentrar o mundo. No esquema emulado da *Tábua de Cebes*, esse guia conduz inequivocamente ao *Erro*.

Antes de pensarmos, contudo, mais detidamente nesse sintagma "arte das artes", de larga tradição na história do Ocidente, é o caso de nos determos ainda, um pouco mais, na silhueta desse Proteu. Não é este guia enganador do *Criticón* a corporificação alegórica mais perfeita do herói discreto do Oráculo Manual? Este ser sem forma que faz uso da ocasião, sempre se esconde do alcance do olhar do outro: aquele que conduz sem ser conduzido, mas sem usar da força, ofertando-se no jogo da ação prática da circunstância. Como se percebe, o mundo de Gracián permanece inalterado entre seus escritos técnicos e sua empreitada ficcional, mas o horizonte doutrinal de valores parece sofrer uma considerável transformação. O herói dissimulado converte-se em uma figura corrosiva que conduz aos descaminhos da vida falsa. *Desenganar-se* é preparar-se para resistir às dissimulações da prudência, que Gracián alçara à condição de categoria-mestra da moralidade cortesã nos textos técnicos. Para compreender essa oscilação entre a marca do *Herói* e a marca do *Engano,* parece-me, que se torna necessário refletir a partir de dois eixos: 1) o lugar da obra de Gracián frente ao desenvolvimento de larga duração de um conjunto de "artes de Governo", em seu desenvolvimento específico na Espanha do século XVII. 2) a escolha deliberada pela escrita ficcional após mais de uma década se dedicando à escrita de tratados cívico-políticos. Se até aqui refletimos sobre a escrita de Gracián como forma de governar-se, é o caso de pensar o lugar dessa escrita frente às artes daqueles que governam. E nesse sentido, entender como, também para Gracián, em seu próprio tempo, a *verdade* só pode ter estrutura de *ficção*.

3.1 – Razão de Estado...

A figura alegórica do príncipe proteico, representada na Crisi VII do Tomo I do Criticón, assemelha-se às características que delineiam o herói que os tratados de Gracián visam produzir. O herói, o discreto e o prudente cortesão retêm como traços positivos esse conjunto de trejeitos associado à ilusão e ao descaminho na passagem citada. Sintetizo esses aspectos a partir dos aforismas prudenciais do *Oráculo Manual*, de *El Discreto* e de *El Heróe,* de forma esquemática: 1) o herói deve ser impenetrável ao olhar insidioso dos que o cercam, tanto em seu saber, quanto em sua vontade, sustentando a posição dissimulada do parecer não-ser; 2) o herói deve ser capaz, por outro lado, de decifrar, calcular e aferir os limites do saber e poder, assim como os reais intentos de seus pares; ver, sem ser visto; 3) dessa forma, o herói poderá escapar do jugo

do poder do outro ou contorná-lo; 4) seu fazer é calculado em acordo aos limites concretos da *ocasião*, não há um conjunto de saberes *a priori* que possam delimitar o reto rumo de ação que depende do aperfeiçoamento da experiência; 5) a atuação do herói passa pela *representação*, um conjunto de gestos, de juízos de gosto, daquilo que Gracián chamaria, junto a outros, de *despejo*.

De posse dessa síntese, do que é o "bom cortesão" para Gracián, retomemos alguns pontos. À luz dos tremores epistêmicos cujos reflexos são atestados na obra do jesuíta, até aqui intentamos entender como pôde ter se dado um retorno a um conjunto de práticas de si greco-latinas, mesmo após esse abalo nos fundamentos ontológicos do saber. A partir de agora, proponho que reflitamos não sobre a retomada, e sim sobre a relação da obra de Gracián, de modo geral, e do *Criticón*, em particular, com um conjunto de discursos sincrônicos com os quais há pontos de aproximação e distanciamento. Esse mapeamento intenta evidenciar como a retomada estritamente ética e secular da ascese filosófica antiga passa por uma rejeição sumária da redução da ética à política que passou a operar a partir dos ideais de civismo, estudados por Kantorowicz. Se os tratados didáticos de Gracián estão plenamente afinados aos modelos cívicos de seu tempo, o *Criticón*, ao contrário, parece exortar ao afastamento da vida pública e a uma rejeição de seus valores.

Se no prefácio do *Criticón*, Gracián nos revela intentar produzir uma "filosofia cortesã" que pudemos ler a partir das práticas de cuidado de si da Antiguidade, esses tratados técnicos que lhe antecedem podem ser compreendidos sob o signo de algumas palavras que se encontram no prólogo do *Heróe:* "Aqui terás, não uma política, nem uma econômica, mas sim uma *razão de Estado de ti mesmo*" (GRACIÁN, 1993, p. 7, H. *Al Lector*, destaque nosso). A expressão "*razão de Estado"* possui enorme carreira nas letras dos séculos XVI e XVII e, poderíamos argumentar, constitui o núcleo de certa *autonomização* do campo político, pela cristalização de processos de longa duração. Compreender o que pode ser uma "razão de Estado de ti mesmo" parece requisitar que se entenda o que é "razão de Estado", no momento particular de escrita do *Herói*, em meados do século XVII.

"Razão de Estado" nomeia, a partir do século XVI, um uso da política que entende como as práticas desse campo específico não estão subordinadas à moral ou à legislação, mas são regradas por diretrizes específicas à excepcionalidade dos ditames do poder, enquanto a suspensão da lei e da moral (HANSEN, 1996, s.p.). Seguindo essa via interpretativa, para que a política se divorcie da moral seria preciso que, simultaneamente, ela se divorciasse da religião

(SOUZA, 2019, p. 4). A razão de Estado *separa ética e política*, simultaneamente, afastando a promessa religiosa da salvação. Para entender a singularidade e o sentido dessa separação, e a maneira como se pode sentir seus ecos na obra de Gracián, proponho, sem intensão exaustiva, remontar uma breve genealogia dos vínculos entre ética e política.

Como vimos em 2.1., para Platão a filosofia, enquanto ética, é um modo de se relacionar consigo independente do poder. Nesse sentido, a preocupação platônica por excelência não diz respeito à governabilidade, aos modos de manutenção e ampliação do poder, mas à psicagogia: ao exercício de transformação moral a partir da referida lógica entre diretor-dirigido (2.1). Como observa Foucault, a modalidade da *parresía* opõe-se à fala lisonjeira que adoça o paladar daqueles que ouvem para conduzir a interesses falsos, ou nos termos do *Criticón:* "Grande sinal – diz Critilo – de pouca verdade [do falar demagógico], pois não lhes amarga" (GRACIÁN, 1938, p. 198, I, VI). O filósofo pratica e guia à virtude, mas essa não se confunde com a especificidade do fazer político. Ainda que seja o rei um filósofo, essas duas práticas, reciprocamente interdependentes, não se confundem com um mesmo fazer.

Ou seja, a partir de Platão podemos pensar em uma divisão entre a condução das almas, a psicagogia – a prática espiritual das virtudes por meio de uma ascese –, e a *paideia*, a formação pedagógica do orador ou político para a vida civil. Essa divisão encontra múltiplos pontos de mistura ao longo dos diferentes arranjos da teoria moral e da teoria política, mas o achado de Foucault a respeito das práticas de si assenta-se em um modo de se relacionar consigo que não passa, simplesmente, por uma certa resistência a uma forma de poder exterior. Ou seja, se Platão não pensa sobre a autonomia da política em relação à moral, está teorizando sobre os modos de exercício de uma vida moral independente da política.

É essa distinção que o pensamento cristão dos primeiros séculos, por um lado, teria tornado mais estreita, e por outro, mais avultada. Na hipótese de Pierre Hadot, o florescimento da exegese cristã se deu a partir de um estreito diálogo com a filosofia greco-latina e pela via de uma apropriação de suas práticas (HADOT, 2014, p. 70). Apoiados em Hadot, podemos compreender como a mediação da filosofia grega entre os primeiros apologistas cristãos se deu sob a chave do governo das almas. A filosofia cristã volta-se, então, às formas de se conduzir de acordo ao Logos, o que produziria efeitos imanentes e concretos, a ver, a produção do corpo fiel virtuoso e, no caso específico do cristianismo em dissidência de algumas das doutrinas da

Antiguidade, efeitos transcendentes associados a uma escatologia[31]. Este é o ponto central trazido pelo helenista: o que há de compatível entre o cristianismo e a filosofia é justamente a forma de um estilo de vida, de um modo espiritual de propor um conjunto de condutas que definem a *verdadeira vida*. A condução das almas, ou ainda, uma estilística do fiel, converte-se no problema central para o cristianismo, assim como havia sido para estoicos, platônicos, cínicos ou epicuristas, recuperando os temas da autarquia, autonomia e liberdade (HADOT, 2014, p. 73).

Quando o cristianismo se tornou um problema de Estado no século IV, a questão do governo das almas (*regimen anmarum*) passou a ocupar uma larga porção do pensamento sobre o fazer político. Gregório do Nazianzo define-o como a "arte das artes": aquela que se dirige à alma, lida com a vontade e não com a massa inerte fisiológica da carne. Uma arte persuasiva que rejeita qualquer uso da violência, na medida em que só se pode conduzir uma vontade livre. Percebe-se como o *regimen* relaciona-se diretamente com o problema do *logos*, nomeado por Hadot, na qualidade do favor divino implantado na mente humana como forma de reconduzi-lo de volta à sua casa[32]. O governo (*regimen*) não pode exercer coação, ou seja, escravizar, pois opera sobre o aspecto livre, a alma humana em seu componente de *Logos*, em seu componente mais propriamente divino. Não estamos distantes da *parresía* platônica ao lidar com a vontade

---

[31] Esse tema da escatologia cristã nos primeiros séculos é, entre todos, um dos mais polêmicos. Se lermos com cuidado a letra de Orígenes (185-253), o discípulo mais notável de Clemente e, provavelmente, o filósofo mais influente do século III, o que se evidencia é uma visão dos *fins*, isto é, da chegada ao termo teleológico do cosmos, muito similar à visão platônica desenvolvida quase simultaneamente por Plotino (204-270), segundo a qual os fins seriam semelhantes ao princípio. Orígenes prevê uma espécie de recessão do múltiplo ao uno de forma progressiva a partir da conversão noética de cada um. Para o alexandrino não há dois mundos para sempre separados, mas uma prometida superação dessa fronteira, a partir da união dos seres ao Uno. O caminho ascético descrito por Orígenes implica que, com a purificação de si, produz-se uma hipóstase do sujeito que o levaria a estados de consciência expandidos que conduziriam à experimentação de Deus (ORÍGENES, 2017, p. 276, III, 6, 3). Isso implica que, para Orígenes, o cuidado de si não é só o exercício livre do gesto de não pecar e, portanto, esperar pacientemente o paraíso, mas ao contrário, um gesto ativo de purificação que permite repor o Invisível no seio do visível e que, numa perspectiva temporal-escatológica, revela-se como o caminho necessário, na medida em que a perfeição do Bem só será atingida com a união de todos os seres a Deus. Como em Plotino, a salvação é, simultaneamente, uma escolha livre, mas necessária (SACHS, 1993, p. 628).

[32] Na tradição cristã da filosofia o tema do cuidado de si parece se aproximar, em larga medida, do tema platônico da reminiscência. Cuidar-se é, a todo momento, reconduzir-se à *arché*, o substrato divino da alma humana, isto é, o Criador. Daí que o exercício reto e livre do *logos* que condiciona um modo de ser da vida verdadeira se dá pela "lembrança de Deus [...] a essência da *prosochè* [isto é, os exercícios meditativos de análise das representações por meio da atenção aos fenômenos], o meio mais radical de estar presente perante Deus e perante si mesmo [...] Era preciso sem cessar ter 'à mão' os princípios de vida, os 'dogmas' fundamentais" (HADOT, 2014, p. 77). Como se percebe, a palavra evangélica e a meditação exegética sobre o texto transformam-se na versão cristão dos livros de apoftegmas, dos manuais de máximas, ou seja, do *encheirídion* da tradição greco-latina, como meio de relembrar e de ser reconduzido à verdade a partir do exercício.

livre do trato intersubjetivo. Assim o *regimen animarum* transpõe para o âmbito político-cívico os temas da psicagogia filosófica[33].

Senellart enxerga na filosofia de Agostinho o ponto de dissensão em relação à promessa de liberdade da psicagogia greco-latina. Nesse sentido, a conhecida hipótese do bispo é de que há uma diferença da natureza pré-lapsária e pós-lapsária, de tal forma que a carne, se não é má em si mesma, torna-se corrupta e ingovernável: "contrariamente à interpretação origeniana, o pecado não encerrou o homem na materialidade do corpo. Ele transformou o corpo dócil de Adão em uma carne rebelde" (SENELLART, 2006, p. 86). É nesse esteio que a *disciplina*, um tema propriamente *humano*, na medida em que se relaciona com a condição insubmissa da carne pós-lapsária, adquire um relevo inédito para Agostinho: "Se bastava a Adão [e aos antigos sábios] querer o bem para *exercer* seu poder, é preciso que os homens *submetam-se* a um poder para serem capazes de bem querer" (SENELLART, 2006, p. 88). Este ponto é fundamental para nosso argumento: Agostinho então reinscreve a atuação política, isto é, o domínio sobre os corpos, nesse espaço que, desde Platão, imunizava-se dela. A partir da antropologia escatológica de Agostinho, o rei é aquele que disciplina os corpos para que a salvação do governo das almas se torne possível. A política é necessária porque os homens não são mais divinos, o *logos* não é mais imediatamente acessível. Aparece o tema do *regnum*, corretor dos homens para que o *regimen*, o governo das almas, opere. Logo, a teoria ética de Agostinho pressupõe uma intervenção constante da força política. Só a coerção pode salvar.

Enquanto braço do episcopado, o rei submetia-se aos mesmos valores propostos pela reforma moral cristã (SENELLART, 2006, p. 105). Até o século XII, como observa o filósofo, os *espelhos de príncipe* detêm-se sobre a virtude do regente e não sobre seu fazer. Não há quase espaço para uma teorização iminentemente "política", na medida em que o *regnum* é só o dublê caído do perfeito *regimen*. Para Senellart, a política como adjuvante da psicagogia permanece como modelo hegemônico até os séculos XII e XIII, quando uma nova forma de justificar a política torna-se visível e identificável. Nesse período, em um processo longo e acidentado, o

---

[33] Há uma especificidade, contudo, o aspecto coletivo e ritual da liberdade cristã quando comparada à solidão da prática grega. Como salienta Senellart, para o pensamento cristão dos três primeiros séculos, o sacramento do batismo, como forma de reinserção na comunidade cristã dos salvos, traduziu a regeneração da natureza caída adâmica e a recuperação da "capacidade de governar a si mesmos alienada pelo pecado" (SENELLART, 2006, p. 74). Nessa perspectiva, o sacramento do batismo seria a condição de possibilidade para que o cristão recuperasse a capacidade de exercer a ascese purificadora e governar-se como um filósofo grego. Conforme entende o comentador, nessa acepção, a prática cristã estaria no esteio das práticas da episteme tou bion, isto é, das ciências da vida da Antiguidade (idem, ibidem).

rei não mais funcionaria como agente de interdição e disciplinamento da rebeldia dos corpos, mas teria se convertido, pouco a pouco, no sujeito capaz de conduzir as almas. O rei torna-se o diretor espiritual: "O Estado só pôde separar-se progressivamente da autoridade eclesial por uma transferência, para a pessoa do rei, do simbolismo religioso" (SENELLART, 2006, p. 134). Ou seja, até o século XII, a política teria operado como um campo negativo de disciplina que tornaria possível a prática ética, da psicagogia, de acordo com a proposta pelo episcopado. A política estaria submetida à ética, à arte das artes, o governo das almas. Uma mudança se opera quando se entende que a virtude não é mais suficiente para que o príncipe reja seus súditos, tornando-se imperativo um conjunto de saberes práticos relativos à natureza em geral e à natureza do Estado em particular para que a missão do regente seja bem-sucedida. É um primeiro nível de compreensão de que *os valores da ética e da política não são estritamente os mesmos.*

Munido desses saberes mundanos que especificam sua prática, o rei torna-se o *pastor*, aquele que deve conduzir às almas à salvação coletiva. O rei não é mais o disciplinador da falta negativa da carne insubmissa que assegura a permanência do fiel no corpo da comunidade virtuosa, regida pelo episcopado. O rei é aquele que pelo seu saber específico torna-se o único capaz de governar. O *regnum* então se emancipa do *regimen*. Simultaneamente a essa profanação dos saberes do *regnum*, o historiador político Quentin Skinner enxerga um processo análogo se desenvolvendo nas repúblicas florentinas. Na medida em que essas comunidades, entre os séculos XI e XII, começaram a se organizar ao redor da figura do magistrado, originaram-se os *dictatores*, autores de manuais para regentes (SKINNER, 2004B, p. 4). Essas obras, no esteio dos espelhos de príncipe, ocupavam-se tanto com a virtude, em um movimento de retomada das virtudes cívicas latinas, quanto com o conjunto de saberes específicos que poderiam fundamentar o fazer dos magistrados. Skinner rastreia nesse esteio o aparecimento da *ars dictaminis*, um conjunto larguíssimo de textos que ensinaria o combo de saberes, seculares – como a retórica da escrita de cartas, a disposição dos afetos e as virtudes cívicas –, indispensáveis para a formação dos magistrados (SKINNER, 2004B, p. 18). Os meios de garantir essa grandeza são os mesmos do exercício medieval do *regnum:* manter a paz, impedir as guerras, disciplinar os corpos, contudo é relevante que a justificativa não seja mais assegurar a atuação do episcopado. O governo do magistrado ou da república, em si mesmo, passa a garantir a condução das almas (SKINNER, 2004B, p. 22).

Essas duas tendências rastreadas por Senellart nos escritos teológicos medievais, e nos tratados de *ars dictaminis* por Skinner (ainda no século XII) confirmam a tendência, que

comentamos em 2.2., a respeito de uma equalização entre a salvação escatológica e o exercício da moral cívica observado por Kantorowicz. Conforme salienta o historiador político, no século XII já se pode observar como a moral cívica não é apenas a força coercitiva negativa que assegura a moral espiritual positiva que conduz à salvação da alma. Mas com o desenvolvimento do tema escatológico do *aevum* e da sempiternidade do Estado, a própria construção política intramundana converte-se em uma forma válida de salvação. É pela construção da cidade perfeita que se pode atingir a salvação coletiva, de tal feita que a moral cívica ganha os privilégios salvíficos antes resguardados à moral espiritual. Não se trata, portanto, de uma secularização da moral no campo da política, mas de uma espiritualização da moral cívica que passa a adquirir privilégios na condução das almas para os fins escatológicos.

Com Salisbury e os retores italianos, e depois com Tomás de Aquino e os averroístas, o governo dos vivos e o governo das almas são assimilados. *A salvação não é mais alcançada, apenas, mediante à ascese, mas também pela perfeição da comunidade pela via política, seja republicana, como entre os italianos, seja pelo império na Europa central e insular*. Nessa orientação, o saber espiritual não é mais o único capaz de conduzir à salvação, mas também uma série de outros saberes "políticos" se mostram instrumentais. – o conhecimento da natureza das relações humanas, a arte retórica, a fisiologia natural do Estado, o modo de se comportar das comunidades humanas etc. Não por acaso, Hadot rastreia no currículo hegemônico das universidades europeias, também no século XII, um declínio da filosofia como prática de vida, como prática espiritual (HADOT, 2014, p. 65). Quando a teologia *natural* passa a ser nomeada dessa forma, na qualidade de disciplina universitária, o saber filosófico já não está mais tão preocupado em fornecer as ferramentas para o exercício da vida ascética, mas os saberes mundanos imprescindíveis que garantam a perfeição da comunidade em vias de salvar o Estado, na qualidade de forma sempiterna.

Pode-se pensar em um simultâneo decaimento das práticas gregas de cuidado de si no âmbito da espiritualidade e da ascese, e um reaproveitamento de seus temas sob a égide do renascimento do tema da moral cívica em um âmbito de comunidades políticas. A virtude não interessa mais ao indivíduo, mas à comunidade secular. Trata-se do tema republicano do cultivo das virtudes que, no horizonte da *ars dictaminis* traduzia um conjunto de práticas que deveriam ser comuns ao magistrado e aos cidadãos como forma de manter a harmonia da *Polis*: a virtude coletiva traria a marca da perpetuação do Estado e de sua salvação. Se para Platão, estoicos, epicuristas, cínicos e para os primeiros padres a virtude é o objetivo da ascese, com a preponderância da esfera política, as virtudes só indicam formas subsidiárias de se submeter

otimamente aos fins da política. Evidencia-se como o cultivo das virtudes foi, desde Platão, fundamental para que os indivíduos mantivessem uma relação consigo independente das relações da política. Mas com a espiritualização do *regnum* e a assimilação do episcopado à figura do rei, as virtudes se tornaram em um dos instrumentos políticos de manutenção da coesão social, tendo em vista os fins salvíficos do Estado, corpo místico. O princípio cívico é de que "enquanto formos racionais, estamos inclinados a dar consentimento à formulação de uma forma de magistratura que terá o efeito de impor a regra da lei igualmente para todos" (SKINNER, 2004B, p. 54). *A virtude não é mais a forma de exercício de liberdade, mas a forma, por excelência, de submissão à lei natural da qual o rei é o guardião. As práticas de liberdade, entrevistas por Foucault, convertem-se, termo a termo, em práticas de submissão.*

A figura do rei, guardião da lei natural, metamorfoseia os termos do governo dos vivos – nos temas agostinianos da queda e da graça –, para um governo que se estrutura sobre finalidades estritamente humanas, isto é, o *governar as coisas conforme sua natureza* (SENELLART, 2006, p. 169-70). Essa reabertura de um campo iminentemente natural, e não sobrenatural, para a ação do político ocasiona uma ação instrumental que, em certo sentido, desembaraça-se da ética e passa a atender às exigências dinâmicas do governo concreto (SENELLART, 2006, p. 191). Percebe-se que não se trata mais da oposição agostiniana entre a disciplina corretora necessária frente à condição pós-lapsária e a positiva prática ascético-espiritual; mas entre uma ética-jurídica espiritualizada e civil, e uma exigência econômica imanente às práticas de governo que, à primeira vista, pode se opor a essa. Agostinho, como nos ensina Kantorowicz, opunha temporalidade e eternidade, a falência temporal humana (e a necessidade da disciplina política) e a liberdade que conduz à salvação (trabalho do episcopado em função da eternidade). Tomás pensou em termos políticos na oposição entre o *aevum*, da comunidade em seu devir de perfeição fundada nas leis naturais, imagem da vontade divina, e a temporalidade específica às práticas de governo: "todo o esforço dos pensadores clericais terá sido, não como é dito com muita frequência, barrar o progresso do Estado, mas inventar fórmulas que tornassem compatíveis esses dois imperativos contraditórios [...] um, ético-jurídico, o outro, 'econômico'" (SENELLART, 2006, p. 216). É nesse segundo campo já entrevisto desde o século XI que passam a se estruturar as artes de governo e depois pôde florescer uma razão de Estado.

As práticas de governo não se realizariam mais tendo em vista a salvação, mas o sucesso (SENELLART, 2006, p. 225). Este cálculo secularizado do exercício de poder produz, pouco a pouco, mais um ataque ao tema da psicagogia. As artes de governar tornam-se incompatíveis

aos velhos objetivos prometidos pela condução das almas, a liberdade, a autarquia, a autonomia. Já com Tomás de Aquino, a prudência converte-se na "virtude própria do príncipe" (SENELLART, 2006, p. 237), de forma que é a virtude daqueles que conduzem, e não daqueles que são conduzidos. A excepcionalidade do regente não é mais *exempla*, mas marca de distinção e legitimação. Paralelamente, como observou Skinner, com o declínio das repúblicas italianas, ocorre um deslocamento, no texto dos espelhos de príncipe, do tema do cultivo da virtude cívica para aquilo que nomeia como um "aspecto ritualístico" daqueles que exercem o poder, ou seja, o decoro do gesto, a indumentária, o modo de falar e de se portar do príncipe, elementos que traduzem uma forma de teatralização (SKINNER, 2004B, p. 136). Mas se os humanistas ainda entendiam que haveria certa afinidade entre a virtude do príncipe e o governo, com Maquiavel são os vícios que permitem governar (SKINNER, 2004B, p. 143).

É nesse descolamento da política e da ética, ou de uma formulação ética no horizonte dos fins específicos da prática política que se estrutura, enfim, a razão de Estado enquanto uma racionalidade excepcional que opera para além dos limites do bem, do belo e do verdadeiro. Uma racionalidade fundada na circunstância de governo, na prática terra-a-terra e que momentaneamente coloca em suspenso a moral. O príncipe, em certo sentido, ainda é o repositório da virtude, mas os termos dessa distinção são outros. Para esquematizar: 1) entre os séculos VI e XI, o regente deve ter o brilho da virtude para reconduzir o súdito, pelo exemplo, àquilo que realmente importa, o cuidado de si, a salvação de sua alma; a política assegura o exercício da ética; 2) a partir do século XII, o príncipe ainda compartilha um conjunto de virtudes que seus súditos devem possuir, mas a excepcionalidade do ofício da regência implica uma virtude específica, a prudência, da qual os súditos não podem tomar parte; a política instrumentaliza ética e garante a salvação; 3) no século XVI, o príncipe é excepcional em sua virtude que é única, fundada nas artes de governo, e completamente inacessível para seus súditos; sua virtude não é mais confundível com as velhas práticas ascéticas, mas trata-se de uma virtude intramundana de força política; a ética é reduzida ao logro político.

Mas no que consiste mais concretamente essa razão de Estado? O que príncipe sabe (ou deve saber) que é tão inacessível a seus súditos? Justo Lípsio em seu *Politicorum sive Civillis Doctrinae Libri Sex* (1592) oferece algumas respostas que fizeram larga carreira ao longo do século XVII, em suas traduções sistemáticas e dezenas de edições. O guia político de Lípsio teria como objetivo garantir a manutenção do Estado, tendo em vista a fundação desse novo tipo de virtude principesca, compreendida não mais nos "termos de visibilidade exemplar, mas de solidariedade mecânica. Assim, 'virtude' deve ser entendida no sentido de *virtus*, vigor,

energia, capacidade de mover" (SENELLART, 2006, p. 250-1). O príncipe deve saber mover, saber conduzir seus súditos. A dificuldade da prudência, o saber intrínseco à arte de governo, remete-se a essa infinidade de saberes particulares necessários para a moção dos súditos.

Observemos essa singularidade do príncipe no tratamento de Lípsio ao tema das paixões. No Livro III do *Politicorum*, Lípsio retoma o moto estoico da ataraxia, a imperturbabilidade frente às paixões adquirida mediante o exame das representações, o conhecimento das coisas em seu ponto, mas a sedimenta no horizonte da ação política: "as paixões, das quais se há de fazer livre *todos os que tratam de fazer consulta acerca dos assuntos duvidosos*" (LIPSIO, 1604, p. 59, III, VI). Ao lado do tema medieval da exemplaridade da virtude do príncipe, surge essa virtude excepcional daqueles que procuram conselho acerca das coisas duvidosas. Não são os súditos que devem se livrar das paixões, mas aqueles que conduzem, e isso não se dá como um fim autotélico estoico acerca do cultivo da virtude, forma equânime da beatitude, mas ao contrário, tendo em vista uma teleologia política, a virtude estratégica da qual nos falou Blüher. Aqueles que governam precisam analisar as próprias paixões e eliminá-las como forma de evitar que afetem seu juízo e tornem sua ação inefetiva. A ataraxia do príncipe entra em franca oposição à inconstância do vulgo, que não deve ser tolhida, mas manipulada. No Livro IV, Lípsio pinta um retrato do vulgo muito familiar aos leitores de Gracián, como uma massa amorfa sem qualquer juízo e engenho, aproximando-se de coisas inúteis, seduzida pela falsa fama, sem temperança ou capacidade de contenção, murmurante e publicista de inverdades, sediciosa e iludida pelas novidades, preocupada com os próprios apetites particulares (LIPSIO, 1604, p. 84-5, IV, 5). Em outras palavras, o príncipe moderno, diferentemente do medieval, deve conhecer os afetos insubmissos da carne do povo não para corrigi-los, recolocando-os, pela repressão, no esteio da virtude, mas para melhor saber como geri-los.

Em larga medida podemos encontrar, no espelho político de Lípsio, temas comuns à antropologia desiludida de Gracián, a sociedade êmula de rapina, no qual cada um busca seu logro particular. O príncipe, nesse sentido, deve ser um decifrador das dissimulações e um dissimulador que, simultaneamente, não se deixe muito à vista da cobiça sediciosa daqueles a quem governa, mas tampouco omita muito, na medida em que é necessário representar sua majestade (LIPSIO, 1604, p. 151, IV, 14). Ou seja, o príncipe de Lípsio não é muito diferente do herói de Gracián, aquele que dissimula, mas é capaz de decifrar qualquer estratagema. Aquele que governa suas paixões e se apropria das paixões daqueles incapazes de se governar. Em outras palavras, o príncipe de Lípsio e o herói dos tratados de Gracián fazem uso dos saberes

ascéticos sem ter como fim a virtude. A arte de governar dos séculos XVI e XVII passa largamente pelo conhecimento dos afetos da população, e pelas maneiras insidiosas não de suplantá-los, mas de eriçá-los conforme os ditames da ocasião.

É este saber sobre os afetos dos governados que se encerra sob a chave dos *arcana imperii*, os segredos de Estado. O que caracteriza o saber moderno das artes de governar, então, é um conjunto de conhecimentos muito circunstanciais que não se pode aduzir da racionalidade universal da natureza, e pressupõe sempre um limite do acontecimento, da ocasião, da circunstância. Observa-se o desenvolvimento de uma ciência dos afetos, ou uma "revelação dos mecanismos da vida coletiva" (SENELLART, 2006, p. 302), como se pode ler em Lípsio. Em larga medida o conhecimento preconizado pela razão de Estado pode ser compreendido a partir desses dois pontos de apoio: 1) as virtudes cívicas necessárias para o exercício do poder do príncipe, que se encerram no horizonte dos fins imanentes da política e da manutenção do Estado; 2) a economia de circulação de afetos dos súditos em seus mecanismos particulares. Findada essa brevíssima genealogia da razão de Estado, é possível entender melhor as condições concretas de enunciação do texto de Gracián e refletir sobre os vínculos entre virtude e governo, em seus desenlaces entre os séculos XVI e XVII. Em outras palavras, o que pôde ter significado para Gracián um retorno aos cuidados de si, quando a virtude diz respeito menos a uma qualidade desejável pelos viventes e mais ao traço distintivo daqueles que governam? Qual o lugar da virtude em uma sociedade em que governar implica assegurar, manipular e perpetuar a circulação de vícios?

3.2 – ... de ti mesmo

Deparamo-nos então com o mesmo problema que encontramos no capítulo 1. O fundamento das práticas de cuidado de si na Antiguidade ocasionava relação necessária entre microcosmo e macrocosmo. Para a tradição platônica, conhecer-se é olhar no espelho divino e enxergar a reflexão imaculada da própria alma na forma da reminiscência. Na tradição helenística, conhecer a natureza é passo fundamental para reconhecer-se em seu próprio ponto, como parte integrante dela. Contudo, observamos, por essa breve genealogia da razão de Estado, como aos poucos um divórcio se estabelece entre esses dois domínios. Entre os séculos XVI e XVII há, de qualquer modo, um conjunto de virtudes e saberes imanente à prática política que assegura sua especificidade e que não se confunde com um saber natural e uma prática virtuosa acessível a todos. Se no capítulo 1 observamos esse aspecto sob o prisma da relação entre sujeito e saber, entendendo como a crise deflagrada na Idade Moderna implica uma

disjunção constitutiva, debruçamo-nos agora sobre os impactos que essa transformação pôde reter entre o governo de si e as artes de governar.

Podemos montar um esquema acerca da relação entre ética e política. Primeiro, a visão platônica de que a ética, apesar de ser o fundamento para a prática política, não se confunde com ela. Platão – assim como os demais filósofos gregos –, para Foucault e Hadot, encontra o fazer ético da prática filosófica no hiato do fazer político. O fim da filosofia é a vida boa, *gnothi seauton*, conhecer-se e cuidar-se. O filósofo apenas pode contribuir com o político na forma de pedagogo ou diretor espiritual.

Em um segundo momento, cristão, a psicagogia ainda é o tema central segundo a concepção da *arte das artes*: é preciso ensinar a virtude para conduzir à salvação. Uma importante dissensão, contudo, está no sacramento do batismo em seu caráter ritual, público e coletivo que reinscreve o tema da vida boa em um horizonte comum: a salvação individual passa pela vida comunitária. Com Agostinho e certo "agostianismo" político, entre os séculos VI e XI, a doutrina do pecado original traz o problema da carne insubmissa que o batismo não é capaz de regenerar. Nesse sentido, o *regnum* opera como o censor do corpo que garante a continuidade do *regimen*. A política é a força que assegura o trilhamento do caminho ético da virtude.

Em terceiro lugar, a partir dos séculos XI e XII, a virtude do príncipe não é mais o único saber necessário para o exercício da regência. O príncipe deve efetivamente saber um conjunto de coisas específicas do domínio temporal para assegurar a continuidade da comunidade. Com isso, a virtude cívica é espiritualizada: aquilo que o cidadão deve fazer para a sobrevivência do reino temporal passa a ser equalizado com aquilo que o cidadão deve fazer para garantir a salvação de sua alma e a beatitude de sua vida. Esse tema averroísta, explorado por Kantorowicz, pode ser rastreado também nas comunidades florentinas estudadas por Skinner. A ética cívica suplanta a ética ascética. Nesse momento, a vida ética se assimila à vida política.

Em quarto, finalmente, com as doutrinas da razão de Estado a partir do século XVI, o processo já pressuposto pela noção de *prudência*, como qualidade específica daqueles que governam, passa a tomar o primeiro plano. A política e a ética entram em regime de dissonância. A ética do príncipe se perfaz como um excedente da ética, como um limite político extramoral que lhe permite assegurar o reto exercício de governo. O príncipe não mais conduz à virtude, mas a virtude do príncipe está em um saber conduzir. Se há uma ética, trata-se da ética da obediência, do ser conduzido.

Esse é o ponto que encontramos tracejado na alegoria da carruagem do *Engano* da Crisi VII do primeiro Tomo do *Criticón*. Como discutido, o *Engano* conduz os peregrinos por sua multifacetada capacidade de gerenciar os afetos e fazer amigos, efeito conseguido via os artifícios da suma arte, a *arte das artes* que pela descrição de Gracián, ao equalizar a figura do engano a um monarca, um príncipe, é aquela que ensina o valor das coisas deste mundo. O *engano*, interpretado por Critilo como um estrangeiro, um veneziano, suposto berço do pensamento político, é a figura regencial do próprio signo da política. A arte das artes para Gracián não é mais a psicagogia, o governo das almas, entendida como ética para fins soteriológicos, mas a política, um governo que se estende sobre os confins do mundo terreal. Essa associação entre o sintagma *arte das artes* e o campo enganoso da política intramundana não é exclusiva a Gracián. Diversos autores do período que produziram tratados técnicos sobre a política realizam a mesma conexão, citando, em alguns casos, o segundo discurso de Gregório do Nazianzo. É o caso da Empresa 5 do livro de Saavedra Fajardo (1584-1648): "a arte de reinar não é dom da natureza, se não da especulação e da experiência. Ciência das ciências. Com o homem nasceu a razão de Estado e morrerá com ele, sem haver-se entendido perfeitamente" (FAJARDO, 1976, p. 110, V). O período "ciência das ciências" remete diretamente ao texto do padre capadócio. A empresa apresenta a citação à altura da discussão se o governo dos vivos é um dom natural ou um artifício puramente humano. Fajardo toma para si a segunda posição, reciclando um argumento de matriz agostiniana, da política como a *práxis* iminentemente humana. A diferença do texto de Fajardo em relação a Agostinho está na assimilação da psicagogia à ciência política, a supressão de um governo das almas em nome de uma condução dos vivos.

Observemos como o próprio Gregório do Nazianzo trata a questão para que o contraste se evidencie. O sintagma, *arte das artes, ciência das ciências* é trazido para falar do campo hipotético de um sujeito que se coloca no caminho ascético de aceitar a virtude e rejeitar os vícios: "suponhamos o caso de um homem que não seja mal e que tenha chegado ao sumo da virtude. Eu não sei a qual ciência ele deve recorrer, a qual força pode se fiar para ousar assumir tal autoridade. Pois, na verdade, parece-me que essa seria a arte das artes e a ciência das ciências, aquela que se refere ao mais diverso e mais complexo dos seres" (GRÉGOIRE, 1978, p. 111, II, 16). Fica claro pela passagem que a arte das artes, ciência das ciências tem a ver com a alma, com a virtude metafísica. Isso se confirma pela passagem subsequente, quando Gregório de Nazianzo compara a arte de conduzir as almas à medicina do corpo. A arte das artes é uma terapêutica da alma, e é sobre ela que se ocupa o episcopado. Com Fajardo e Gracián, é o

regnum, o aspecto intramundano da política que recebe a qualificação. Agora o monarca governa seus súditos, conduz-lhes aos fins imanentes da política, para Fajardo, ou para os descaminhos do engano, segundo a metáfora do *Criticón*. Como se percebe, a diferença do texto do *Criticón* para as *Empresas políticas* de Fajardo está em entender que há *outro caminho*, outra forma de ser conduzido e de se conduzir que não passa de modo inalienável pelo trilho traçado por essa arte das artes políticas. Conforme assevera Critilo sobre esse modo de conduzir: "Não é esse [caminho] o melhor [...] e diante do trivial, faz-se suspeito" (GRACIÁN, 1938, p. 220, I, VII). A busca de Critilo, portanto, tem algo a ver com a evocação de condições de possibilidade, diante do Y da separação entres trilhamentos da vida, de escolher uma outra forma de ser conduzido. Uma forma que rejeite os ardis da arte política. Começa a se delinear a maneira pela qual o *Criticón* se relaciona com o discurso da razão de Estado apenas para se afastar dela.

Pois bem, essa breve genealogia das artes de governar pressupõe uma outra genealogia, muitas das vezes, assimilada à primeira. Refiro-me à genealogia das formas de ser conduzido. Um pensamento sobre o governo produz, necessariamente, aquele que é governado. Um modo de fazer que opera sobre seu corpo, seus afetos, seus desejos. Contudo, nem sempre as formas propostas de conduzir correspondem, necessariamente, às formas de ser conduzido. Esse desalinho entre a genealogia das artes de governo e as formas de ser conduzido permite a Foucault propor os termos das "contracondutas". Como entende o filósofo, todas as formas de governo, todas as formas de exercício de um certo tipo de conduta ocasionam necessários movimentos de resistência. Deslocando o problema do poder ao problema da condução das almas, Foucault volta-se então não à resistência política, mas a esses "movimentos que têm como objetivo outra conduta, isto é: querer ser conduzido de outro modo, por outros condutores, por outros pastores, para outros objetivos e para outras formas de salvação, por meio de outros procedimentos e de outros métodos" (FOUCAULT, 2008, p. 257). As contracondutas operariam no nível não da política, mas da ética. Em certo sentido, o diagnóstico de Foucault acerca da especificidade das contracondutas abriria espaço para pensarmos uma genealogia das formas de ser conduzido. Pensar um caminho "melhor" para a condução, como gostaria Critilo.

Essa reflexão sobre as formas de ser conduzido pode dar-se de dois modos, muitas vezes de difícil distinção: 1) um modo de secessão, digamos, no qual aqueles que são conduzidos propõem outras formas de condução, outras práticas de vida; 2) um modo de acomodação, segundo o qual diante de um certo estado de coisas, um certo modo de configuração dos exercícios de poder, o conduzido pode se guiar. Os dois modos se imiscuem e por vezes sucumbem um no outro, contudo penso que existe esse espaço de uma discussão dos modos de

ser conduzidos frente a um determinado estado de coisas, para singularizar o tipo de texto que escreve Gracián. Pois assim como há uma larga tradição de *espelhos de príncipe*, obras que, de uma forma ou de outra, aconselham aqueles que governam acerca de seu modo de conduzir, há também uma outra tradição que se relaciona com essa, mas não pode ser simplesmente identificada a ela. Uma tradição que é difícil nomear, de um nome que falta. Uma tradição que passa pelos livros de espiritualidade para cristãos na Idade Média tardia, mas também pelos tratados de cortesania do período moderno, ou pelos livros consolatórios produzidos desde a Antiguidade. Tratados que ensinam os governados acerca dos modos de se conservarem. Penso que é nessa tradição que podemos ler textos como *El Heróe, El Discreto* e o *Oráculo Manual*. Textos que não se direcionam à formação daqueles que governam, mas ao exercício da vida dos governados. Manuais para conduzidos. No mais das vezes, não há dúvidas, esses textos são adjuvantes das formas de conduzir, asseguram sua efetividade, mas a especificidade do público a quem se dirigem não pode ser subestimada. Um pouco jocosamente gostaria de sugerir uma genealogia dos textos de *coach*.

É nesse esteio que penso que se pode entender o sintagma aparentemente contraditório de Gracián, mas que, em sua agudeza, concilia a relação entre um pensamento sobre a política (razão de Estado) com um pensamento sobre a ética (de ti mesmo). Como estou tentando insistir, Gracián não inaugurou essa tradição que poderíamos rastrear até os textos de Sêneca em seus conselhos práticos para sobreviver aos desmandos da ordem imperial. Sem essa tradição, os textos de Gracián poderiam se perder na larga pilha de textos políticos de seu tempo, na tradição dos manuais de razão de Estado. Sem o "ti mesmo" esses textos perdem sua significação. Realizar a genealogia dessa tradição que certamente teria muito a contribuir para a compreensão das formas pelas quais as estratégias de governo se perpetuam e asseguram sua eficácia, mesmo nas condições mais adversas, está muito para além da capacidade e escopo desta tese. Mas gostaria de tracejar algumas palavras sobre essas obras que comunicam algo àqueles que são conduzidos, apenas para desencavar o *locus* de enunciação específico das obras de Gracián entre o governo de si e o governo dos outros.

Sem fazer um recuo tão exaustivo, penso que, simultaneamente ao desenvolvimento ao gênero dos *specula* no fim da Idade Média, um conjunto de textos apareceu tendo a finalidade de plasmar as formas de viver desejáveis para os governados. A especificidade dos tratados para magistrados, compostos na Itália entre os séculos XIII e XIV, estaria em perceber uma relação de continuidade mais evidente entre o cultivo coletivo das práticas virtuosas e a grandeza política. A partir de uma larga releitura de Salústio (86 a.C. – 34 a. C.), de quem os

humanistas italianos extraíram uma série de máximas, defender o modelo político republicano resultou em defender como o objetivo geral da cidade e do cidadão seria o mesmo, isto é, alcançar a grandeza, de um ponto-de-vista sempiterno secularizado (SKINNER, 2004B, p. 20-22). Conforme propõe Skinner, nesses textos, antes mesmo da redescoberta da *Política* de Aristóteles no Ocidente, pode-se ler uma relação entre o bem comum e a grandeza, ou nos nossos termos, entre a ética e a política. Figura central para essas elaborações é Cícero, autoridade resgatada para propor como o objetivo central da política é resguardar a *libertas*, de tal feita que para a leitura dos humanistas italianos, só se pode efetivamente ser livre em um Estado livre. Essa é uma articulação importante entre uma liberdade no âmbito do macrocosmo da política e a liberdade no âmbito do microcosmo individual (SKINNER, 2004B, p. 29-30).

Nesse âmbito, a posição de Petrarca é singular. Como observa Skinner, em *Da vita solitaria,* Petrarca rejeita a política. Frente à larga tradição de obras republicanas ocupadas com a virtude adequada para a grandeza da cidade, Petrarca empreende uma defesa do governo monárquico como forma de assegurar o tempo necessário para a dedicação à verdadeira vida:

> o argumento deriva de uma visão fundamentalmente agostiniana acerca da vida bem vivida. Tal forma de vida, Petrarca afirma, seria aquela afastada dos fazeres mundanos – uma *vita solitaria* [...] Isso nos permitiria nos dedicar ao lazer e ao *otium* necessário para os grandes trabalhos letrados e garantiria a tranquilidade para a contemplação e a oração (SKINNER, 2004B, p. 121).

Ou seja, Petrarca estaria propondo que, diante do sacrifício de um, o monarca, os conduzidos poderiam se subtrair do espaço público, dedicando-se a uma estilização da vida privada, a outras formas de se conduzir, a outra maneira de viver destacada da ética civil. Petrarca defenderia uma certa autonomia da política como forma de garantia de um exercício da verdadeira vida, da verdadeira ética. O argumento é engenhoso: é porque existe um rei governando em nosso lugar que podemos nos conduzir da forma que desejamos. Não há qualquer desacordo entre a ética e a política; a política existe para garantir que a ética possa realizar sua promessa. Petrarca não é, certamente, um revoltoso, mas um sujeito que propõe certa maneira de viver diante da inevitável necessidade de um poder político exterior.

Em acordo ao rastreamento realizado por Skinner, com a falência das repúblicas italianas e o aparecimento das pequenas monarquias ocorre um deslocamento da praça pública, como espaço privilegiado para a discussão política, para o ambiente das cortes (SKINNER, 2004B, p. 135). Então, os conselhos não se dirigem mais ao pastor e seus dirigidos, mas ao regente e à esquiva figura do cortesão. A tradição dos tratados de cortesia inaugurada com *Dello Optimo Cortesano* de Diomede Carafa (1470) atinge seu ápice com *O livro do cortesão* de

Baltazar Castiglione de 1528. O cortesão passa a operar como uma figura-limite entre esses dois âmbitos. É simultaneamente o conselheiro que forma e municia o príncipe, mas seu dirigido mais direto. Afinal, a economia do príncipe orbita, primeiramente, no espaço da corte. O cortesão trabalha para assegurar a virtude do príncipe, garantindo o bom governo; mas caso isso não seja possível, deve saber resistir aos maus governos. Os tratados de cortesania situam-se nessa encruzilhada entre as artes de conduzir e as maneiras de ser conduzido. Dirigem-se àqueles que retêm alguma influência sobre os que governam, sem deixar de pertencer à categoria dos governados. O tema do cortesão é ainda o da magna alma da *ars dictaminis*, mas uma magna alma que deve ser cultivada na forma de uma virtude que resista às intempéries da vida social.

Nesse sentido é o caso de dizer algumas palavras sobre o mais notável desses textos. O livro de Castiglione estrutura-se como um diálogo no qual personagens ilustres da corte de Urbino discutem, ludicamente, a figura ideal do "cortesão". As discussões cobrem temas como o amor, a dança, a música, as letras, assim como a suprema arte de contar piadas ou, mesmo, a posição e alcance da mulher (nobre) nesta sociedade. O cortesão pintado retrata a perfeição em altíssimo grau, a pura racionalidade regente do corpo, do gesto e da voz. Sua função primeira, evidenciada na última jornada do tratado, é de guiar o *príncipe*, por meio dos exemplos e palavras, de sorte que sua mera presença cumpra o programa formativo em um mundo corporativista – "pois não existe nenhum bem que seja tão benéfico universalmente quanto um bom príncipe, e tampouco nenhum mal tão nocivo quanto um príncipe ruim" (CASTIGLIONE, 2018, p. 276).

Ensina-se um artifício, uma poética do corpo (e da alma) que permita o reto cultivo da vida pública. Mas essa técnica não pode, de forma alguma, ser evidente, afinal "pode-se dizer que é arte verdadeira aquela que não pareça ser arte; e em outra coisa não há que se esforçar, senão em escondê-la, porque, se é descoberta, perde todo o crédito e torna o homem pouco estimado" (CASTIGLIONE, 2018, p. 42):

> seu instrumento mais eficaz, nesse caso identifica-se com a *sprezzatura*, que se poderia traduzir, nas pegadas de J.R. Hale, pela faculdade ou facilidade espontânea do fazer, ou, como diz ainda, pelo gosto da superioridade sem esforço [...] Mas a disposição para o *belo gesto*, afetado como natural a ponto assemelhar-se a certa negligência ou altivez descuidada, não se esgota nela mesma, o que redundaria em má afetação ou impostação vulgar. A ação do *cortesão* deve tender para a virtude afetiva, moral, espiritual que incorpora a ambição estoica da *imperturbabilidade*, do domínio de si face aos altos e baixos da vida mundana. Ademais, em qualquer caso, importa sobretudo que a razão se concilie com a elegância. (PÉCORA, 2018, p. 73)

O que importa é o puro exterior da gestualidade, o saber estar entre os homens, que pressupõe uma arte capaz de apaziguar, ou ao menos, retardar para o momento mais oportuno os apetites mais intensos. Há diferentes circunstâncias e cada qual pede uma determinada postura do corpo. De maneira tal que, na ação virtuosa, é o interior vedado que deve ser educado para conformar-se exteriormente aos costumes, "nos quais creio consistir tudo" (CASTIGLIONE, 2018, p. 295).

Na esteira da discussão entre ética e política, nesse longo processo que culminou em uma espécie de redução da primeira à segunda, vale se perceber como o tratado de Castiglione funciona como o retrato instantâneo de uma faixa de transição. De um lado, os costumes e a representação da gestualidade, a empostação da voz e a *sprezzatura* da existência povoam uma larga parcela do diálogo; o cortesão de Castiglione conduz-se pela arte do *fazer parecer* que o *Criticón* equaliza aos modos de governar. Por outro lado, há ainda espaço para a discussão de uma virtude interior, para uma arte de amar, para a reciclagem do tema cristão da continência dos vícios e temperança da carne. A virtude, de matriz neoplatônica, não se confunde com a simples representação de si no espaço público, e nem com os usos táticos e estratégicos da representação, em acordo ao que se pode ler nos textos técnicos de Gracián. Nesse sentido, o cortesão de Castiglione transita entre o *theatro mundi* da sociedade de enganos e a verdadeira vida petrarquista.

Castiglione resguarda um espaço de exercício ético, o mesmo entrevisto por Petrarca, no qual os conduzidos podem cultivar uma verdadeira vida para além dos hábitos e costumes da corte. Em certo sentido, não penso que a passagem do *Cortesão* de Castiglione ao herói de Gracián tenha vínculos com a experiência material da mudança do regime das cortes. Ao contrário, trata-se de uma mudança mesma na formulação dos discursos. O mundo de Castiglione ainda entende que há uma ética para além da vida civil, ainda que não se oponha a ela, um espaço que é progressivamente minado até se chegar ao puro exterior das representações do herói graciano.

Esse veio da técnica de si consumada enquanto representação política, aprofunda-se em um tratado pouco posterior, o *Galateo* (1558) do bispo Giovanni della Casa. Desde as primeiras linhas, o autor subordina, em absoluto, a virtude à ocasião, observando que não há atos intrinsicamente valorosos, mas somente quando medidos contra o trato entre os homens: "a fim de que aprendas a fazer isso mais facilmente, deves saber que convém temperar e ordenar os teus modos, não segundo o teu arbítrio, *mas segundo o prazer daqueles com quem tratas, e a ele dirigi-lo*s" (DELLA CASA, 1996, p. 6, destaque nosso). O reto cultivo da alma só se torna

legível no interior de uma comunidade ordenada pelos costumes, assim o objetivo do texto é garantir que seu cortesão se afine a esses mesmos costumes sem esbarrar nas arestas dos apetites locais. Em síntese entende que "às pessoas educadas [convém] cuidar da medida de que falei, no andar, no estar, no sentar, nos atos, no porte, no vestir, nas palavras, no silêncio, no repousar e no obrar" (DELLA CASA, 1996, p. 83). Neste ponto, aprofunda-se, pois, uma retórica do corpo que se afina aos tradicionais usos da retórica, o persuadir, o instruir e o deleitar. O corpo, como bem pontua Pécora, se transforma em discurso:

> [...] é preciso radicalizar-se essa identidade entre palavras e modos proposta no *Galateo*, pois não há uma retórica dos modos da mesma forma que há uma (outra) retórica das figuras do estilo. O que ele pretende revelar é que ambos, palavras e gestos, são parte efetiva de uma mesma gramática moderna em uso nas práticas sociais e não há meio de poderem furtar-se a ela, senão como carência ou fracasso, isto é, como rudeza ou ignorância face à fala articulada ou à conversação gentil. (PÉCORA, 2018, p. 89)

Contrariando o convívio pacífico entre doutrina e hábito, entre o aperfeiçoamento primevo do corpo, acompanhado da instrução da alma, conforme previsto por Castiglione, della Casa entende que a boa índole não é suficiente para promover boas ações, estas só podem ser lidas assim *estruturalmente*, quando comparativamente postas lado a lado de outras *obras* tipificadas como boas em determinadas circunstâncias. A inclinação "ainda que virtualmente boa, tem ainda que ser amadurecida pelo hábito adequado, voluntariamente adquirido, para efetivar-se como virtude" (DELLA CASA, 1996, p. 85). Em acordo àquilo que é proposto por Pécora, entende-se que della Casa opera a passagem da moral individual ao costume e seu reinado onipresente.

Percebe-se já em Castiglione, mas de modo mais agudo em della Casa, o embrião de uma "razão de Estado de ti mesmo", segundo a qual a ética não implica um horizonte inequívoco de modulações formuladas *a priori*, mas usos sociais que se afinam à ocasião. Ademais, pode-se ler uma obsessão com o tema da opacidade: o cortesão é aquele que sabe representar um papel com certa naturalidade, mas consciente do estatuto fictício e ilusório desse papel. A especificidade do cortesão estaria em interpretar o papel do conduzido, sem deixar de conduzir-se. Como observa Peter Burke, o diálogo de Castiglione tornou-se um dos textos mais populares entre os séculos XVI e XVII, contribuindo extensivamente para a revitalização da própria forma do diálogo no Ocidente. Como observa o historiador, para uma classe letrada distanciada do *locus* de enunciação de Castiglione (a nobreza de Florença, em sua estrutura cortesã e da arregimentação em Cidades-estado), o tratado foi lido de maneira pragmática, muitas das vezes, interpretado como pertencendo ao mesmo gênero do inventário de regras do

Galateo (BURKE, 1997, p. 55), o que rapidamente converteu (a partir de edições com glossários, notas de rodapé e index de temas) "O *cortesão* de um diálogo aberto, provavelmente criado para ser lido em voz alta, em um tratado fechado, um manual de instruções" (BURKE, 1997, p. 55). Ou seja, como defende Burke, Castiglione ajudou a sedimentar a cortesania como uma *arte* ou *disciplina*, uma *profissão*. A despeito da imensa importância d'*O cortesão* ao longo do século XVI, traduzido e imitado à exaustão, o historiador observa também como, no século XVII, um outro modelo de civilidade impôs sua hegemonia, um modelo não mais calcado na *graça* e na *sprezzatura*, da conveniência à ocasião, mas aquele proposto por filósofos morais, entre eles, Gracián, que se tornou o autor mais importante do gênero àquela altura[34] (BURKE, 1997, p. 141).

Ou seja, o *Cortesão* abre um esteio que se pode rastrear até Gracián de tratados de maneiras de se conduzir diante do poder. Tratados que em sua inteireza se dedicam aos artifícios que permitiriam ao cortesão obnubilar suas vontades, dissimulando-as na forma polida e artificiosa da *sprezzatura*, ou do *despejo:* modo de se portar que resista ao olhar do outro, ao olhar daquele que exerce o poder. Ao mesmo tempo em que os tratados de cortesania, que ensinam os cortesãos a cifrar seus desejos e dissimular, os tratados de razão de Estado relembram o perigo daqueles que integram à corte, orientando o príncipe a decifrar afetos e mover vontades. No livro III do *Policorum sive civilis doctrinae*, Lípsio versa sobre a ocasião do príncipe ouvir conselhos. Para Lípsio, bons são os conselheiros que falam com *parresía* (LIPSIO, 1604, p. 57, III, IV), mas que também saibam calar. O príncipe deve ser flexível, dar crédito a seus cortesãos, mas sobretudo deve evitar o problema das democracias, de adiar indefinidamente suas deliberações com base na opinião de outrem. O príncipe deve se ocupar ainda em reconhecer e evitar os interesses particulares que motivam as intrigas de sua corte, incluindo as possíveis conjurações golpistas. O cortesão é útil ao Estado, mas também apresenta um perigo a este. Deve ser bem formado, mas decifrado pela ciência de governo. Enquanto isso, o cortesão de Castiglione e della Casa se apresenta como um polímata que saiba representar com discrição suas virtudes e ocultar suas intenções.

Nesse sentido, podemos entender como a ética do herói que apresentamos no início deste capítulo é o paroxismo dessa ética cortesã. Em seu movimento constante de

---

[34] "o *Oráculo* (1647), escrito pelo jesuíta espanhol Baltasar Gracián, e traduzido, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, para o francês, o holandês, o inglês (três vezes), o alemão (cinco vezes), o italiano (duas vezes), o latim (duas vezes), o russo e o húngaro" (BURKE, 1997, p. 141)

cifrar/decifrar, o herói de Gracián assegura a continuidade do Estado, mas está para além do alcance dos olhos de seu guardião. O perfeito herói de Gracián lê com transparência os intentos do príncipe, mas mantém-se a salvo de sua ira. A corte de Gracián está povoada por duelos de agudeza que convocam os melhores, que atingem os píncaros da discrição, a cultivar a faculdade proteica da imaginação cauta ou perecer. Afinal, os príncipes temem mais a pena do que a espada. Talvez esteja aí, neste tipo proposto por Gracián, o mais acabado sentido de uma "sociedade de representação", no qual atuam atores, portando máscaras dúbias, das quais nunca se desprendem.

Essa filosofia moral sentenciosa de Gracián foi lida, assim como a de Castiglione, como um manual, recebendo imitações diversas na Europa contemporânea. Aqui já se está às vésperas de uma moralidade que, para Burke, estrutura-se em acordo à conveniência de modo ainda mais pragmático do que aquela proposta por Castiglione. Como entende Burke, a partir de um contemporâneo de Gracián, "o cortesão de Castiglione era um indivíduo autônomo que era aconselhado a falar francamente com seu príncipe. Por sua vez no monólogo de Giraldi, as palavras-chave são 'acomodação', 'simulação' e 'dissimulação, quer o motivo para esses fingimentos fosse a autodefesa em um ambiente hostil, quer fosse a manipulação do príncipe para rendê-lo aos próprios desejos" (BURKE, 1997, p. 139). Na medida em que o "cortesão" se destaca como um puro exterior discursivo, esse discurso pode ser manipulado para fazer acrescer as vantagens próprias, em uma sociedade corporativista, segundo a qual o discurso se equaciona cada vez mais com o poder.

Uma sociedade como a da razão de Estado gera certo tipo de conduta como a do herói graciano. Talvez complementar a essa hipótese seja àquela trazida pelo historiador da filosofia política Yves-Charles Zarka em sua leitura do tipo heroico graciano. Zarka também entende que Gracián é um dos herdeiros desses tratados de cortesania que se difundiram ao longo de todo século XVI, mas seus traços engendrariam uma espécie de des-heroicização do imaginário virtuoso em prol de um realismo político de ocasião. Ainda que seus termos técnicos sejam retirados da tradição dos tratados de civilidade renascentista, uma vez que também para o espanhol a excelência e a virtude da magnanimidade sejam os objetivos enviesados pelo herói, as características concretas dessas virtudes seriam, em larga medida, dissimilares das virtudes renascentistas (ZARKA, 2016, p. 19). O herói de Gracián é aquele que sabe avaliar as representações, um saber que saiba escapar à ciência insuficiente do falso espelho de como nos entendemos: "a estética do *despejo* é uma estética da superfície que, paradoxalmente, toca a base para a perfeição e para os valores, porque, sem ela, nada pode ser elevado à excelência"

(ZARKA, 2016, p. 20). É preciso, na superfície, saber dissimular a excelência para não se recair na *hybris* da ostentação que tornaria, o cortesão, presa do príncipe e de seus rivais. Zarka lê em Gracián um processo de pauperização do heroísmo, segundo o qual todas as categorias virtuosas redundariam em seu duplo: o amor-próprio. É essa ordem da concupiscência universal, na qual cada virtude civil apenas se perfaz como representação artificiosa de um vício secreto que justificaria a ordem política:

> Da luxúria o homem extraiu e encontrou ótimas regras de polícia, moralidade e justiça, mas na realidade essa raiz podre, esse *figmentum malum*, foi apenas tapado e não extirpado. Os mecanismos para o estabelecimento do poder [*pouvoir*] tornam-se o objeto próprio da política. Desprendido de sua dimensão ético-estética do governo de si, a política pode ser encontrada nessa ordem (da concupiscência) como a regulação do comportamento dos homens cujo desejo generalizado pela eminência não é mais resultado do remover do si mesmo. (ZARKA, 2016, p. 26)

É essa sociedade da concupiscência universal que o herói graciano deve aprender a decifrar, para dela se desprender, que teria constituído a base da justificação política posterior. Pode-se entrever uma dialética entre o alcance da razão de Estado e o alcance da razão dos súditos em um jogo de interdependência e autolegitimação. É porque existe uma razão de Estado, como a teorizada por Lípsio, que visa mergulhar no interior dos súditos e decifrar seus afetos para movê-los, que se faz necessária uma "razão de Estado de si mesmo" que propõe subtrair-se dos olhos do poder, cifrar os afetos, representar-se com *despejo*, alienar as intenções em um jogo oblíquo de espelhos. O cortesão ideal de Gracián entra em um jogo de forças de dissimulação com o poder do príncipe ideal, na forma entrevista pela razão de Estado. Se Tomás de Aquino defendeu que a prudência seria a virtude essencial dos que governam, Gracián, na esteira dos tratados de cortesania, estenderia sua pertinência aos *heróis da corte* como uma espécie de antídoto ao poder dos que conduzem, e uma forma de sobreviver a ele. Se há uma política desprendida da ética, fundamental à razão de Estado, a moral secular disposta nos textos técnicos de Gracián propõe a política como substrato mesmo de uma ética de si. Ou, se Cícero entendeu como não é possível ser livre em uma sociedade não livre, poderíamos ludicamente inferir como esses "tratados para conduzidos" modelam a silhueta de como fazer o melhor uso possível dessa ausência de liberdade estrutural. Não é precisamente esta a promessa de qualquer *coach*, como brilhar seguindo às regras dadas pelo jogo da dominação?

No *Criticón*, a rejeição à carruagem do Engano Político na Crisi VII é complementada pela rejeição a essas formas cortesãs de se conduzir, como se pode rastrear a partir de algumas outras passagens. No Museu do Discreto, Critilo depara-se com os diversos livros de valor produzidos pela humanidade. O penúltimo salão do Museu do Discreto é habitado pela Política,

uma musa elusiva que "não se dá a entender tão facilmente" (GRACIÁN, 1939, p. 161, II, IV), mas cuja dissimulação Critilo é capaz de penetrar. Ali se encontram as grandes obras da razão de Estado cristã, evidenciando uma posição protocolar em se rejeitar a política autonomizada. Pode-se ler, contudo, uma curiosa ponderação acerca da seção dos "galateos":

> Conheceram o *Galateo* e seus semelhantes, parecendo-lhes que não era este seu lugar, ela [a musa da Política] reafirmou que sim, pois pertenciam à política de cada um, à razão especial de ser pessoa. Lograram muitas formas de instrução, de homens grandes a seus filhos, vários aforismas políticos tirados de Tácito e de seus seguidores, apesar de que muitos estavam espalhados pelo chão, então lhes disse:
>
> - Estes são vários discursos de arbítrio de quimeras, que todos são ar e vem a dar em terra. (GRACIÁN, 1939, p. 164, II, IV)

A seção corrobora o que viemos dizendo sobre a "razão de Estado de si mesmo" como uma forma de prática política e não uma prática ética. Para Gracián, os tratados de cortesania estão no limite da vida política, na qualidade de artes para ser-se conduzido. O juízo sobre os galateos, contudo, é negativo: muitos não são dignos de ser guardados e podem ser desprezados por seu pouco valor. O gosto agudo do paroxismo revela que muitos desses livros, desses tratados de "política de cada um", fundamentam-se sobre vãs quimeras. O texto rapidamente avança em sua galeria e traz poucas pistas sobre os possíveis motivos. No Tomo I, na seção nomeada "O golfo do Cortesão", ao serem introduzidos nas mazelas enganosas da vida em corte, essa mesma rejeição aos galateos já havia tomado forma, e nessa altura os motivos são trabalhados mais detalhadamente. De acordo com a representação, a corte é um golfo de "circes" (GRACIÁN, 1938, p. 333, I, XI) em seus intentos sedutores que visam reduzir os homens à condição de bestas. Nesse espaço de enganos que caracteriza a corte, um bibliotecário oferece aos peregrinos, uma vez mais, um galateo que afirma "não ter preço" (*idem*, p. 334). Desse apreço inflacionado, ri-se a figura alegórica do Cortesão, guia do referido golfo. O diálogo encena uma crise do uso e valor de tais textos:

> - Já vejo – disse o bibliotecário – que o *Galateo* não é mais do que a cartilha da arte de ser pessoa e que não ensina mais do que o beabá, mas não se pode negar que seja um brinquinho de ouro, tão plausível e importante; ainda que pequeno, faz grandes homens, pois ensina a sê-lo.
>
> - O que menos faz é isso – replicou o Cortesão – Este livro (disse, tomando-lhe das mãos), valeria algo se fosse praticado o contrário do que ensina. Naquele tempo bom quando os homens eram bons, foram admiráveis estas regras: mas agora, nos tempos que chegamos, não valem nada [...] E para que os desenganeis, ouçam esta das primeiras lições: diz, pois, que o discreto cortesão, quando está falando com alguém, que não lhe fite o rosto [...] veja que ótima regra para estes tempos, quando as línguas não estão costuradas no coração. Pois onde vamos olhar? Ao peito? Apenas se tivesse janelinhas, como quis Momo. Ao fitar a cara que faz, o semblante que muda, não pode o

> atento entender o interior, o que faria se não o fitasse? [...] leia a alma no semblante, note se mudam as cores, se arqueiam as sobrancelhas, se bruxuleia o coração. Esta regra, como digo, servia para aquela cortesia dos bons tempos (GRACIÁN, 1938, p. 335-6, I, XI).

O livreiro, diante da invectiva do cortesão, pondera que o valor que antes considerara inestimável dos galateos, na verdade se refere a algo muito primário, um beabá importante para a entrada na vida da corte. Mas até mesmo o valor vestibular desses livros é negado pelo Cortesão, que declama em voz alta a primeira lição do livro para salientar sua radical incorreção. O livro de cortesania, redução ao absurdo de toda a literatura existente no período, recomendaria não se conversar fitando-se o rosto do interlocutor, a citação faz eco ao que se pode ler em Della Casa: "[não se deve] fixar os olhos no rosto alheio, como se houvesse ali alguma maravilha" (DELLA CASA, 1999, p. 86, XXVIII). Gracián parodia a citação diretamente. A falta de valor dessa premissa não se baseia em um critério universal, mas no achado da prudência, da sabedoria prática que responde a uma incipiente consciência histórica. Nos idos tempos dos galateos, o tempo dos bons homens, a etiqueta poderia prever que se temperasse a fixidez do olhar, mas no presente êmulo em que a corte é habitada por circes e não por homens, é preciso, como ensina o Argos, olhar e re-olhar diretamente para se desbastar as intenções insidiosas, "ler a alma no semblante", e perceber na plasticidade escultórica do rosto se esse se modifica. Os tempos são outros, os cortesãos agora parecem muito mais políticos, como o Proteu da carruagem da Crisi VII, daí que se impende que se exercite a análise dos rostos para encontrar ali os mais leves abalos das paixões.

Não há mais sentido nesses discretos textos, pois nestes tempos vive-se entre monstros dissimulados como pessoas; os bons homens estão mortos, restaram as terríveis circes e o perigo bestial de ser conduzido. Essa é a raiz da rejeição a esses livros em suas quimeras. Não se trata de erro de doutrina, mas inaplicabilidade prática. Na corte de Gracián, é preciso, momento a momento, agir como um zahorí e decifrar. Contudo, o *Criticón* não dá o passo além, conforme se pode ler nos "galateos" escritos por Gracián. No *Oráculo*, como vimos, é preciso também aprender a cifrar, agir como circe, para atingir o logro e melhor usar aqueles que se dispõem ao uso. No *Criticón* a lição do Cortesão e a lição do Filósofo é a mesma: ensinar um saber prático, o *desengano*, como uma forma de preservar a integridade da *persona* e assegurar-lhe que não se converta em uma das bestas. O *Oráculo* é um livro de encantamentos cortesãos, um manual para tornar-se Circe. O *Criticón*, certamente, o livro máximo de uma moral do desencanto, serve para se livrar da condição bestial. Como se percebe pela passagem, há certo trato, ainda que convencional, de uma *historicidade*. Se em um passado não especificado a virtude cortesã e a

virtude eram sinônimos, na era do logro imanente da política, a virtude tornou-se apenas meio para um fim, *engañar/encantar*.

No Museu do Discreto, depois do desengano com as quimeras dos galateos, ao se evidenciar a ineficácia de seu culto gestual, o guia de Critilo o conduz ao encontro com os livros de espiritualidade, com os quais a visita ao Museu se encerra. O significado alegórico parece bastante inequívoco em sua lógica hierárquica: se resistires aos encantos dos homens pelo cultivo lento de um desencanto, não serás guiado por eles, e assim se poderá dedicar ao que realmente importante, o encontro com os saberes espirituais, que Critilo qualifica como "paraíso da vida" (GRACIÁN, 1939, p. 165, II, IV). É nesse momento que se figura os gostosos jardins nos quais passeia a formosa "Sofisbella". Mais uma vez o tema do Y. Sem essa espécie de *ascética* do desengano que a obra propõe, corre-se o risco de se tornar presa do feitiço dos homens políticos, e viver, enganosamente, como besta. Somente o profundo pessimismo desenganador parece oferecer um outro caminho, uma outra forma de vida. A metáfora é bastante direta: "suplico-te, ó condutor alado! Queira introduzir-me diante da divina presença [de Sofisbella], que já imagino a ideia da beleza, exemplar de perfeições" (GRACIÁN, 1939, p. 165, II, IV). Andrênio não é capaz de se desenganar, sendo arrastado pela carruagem do político; a Critilo, ao sobreviver às falsas promessas de prudência, cabe a possibilidade (ainda que sempre adiada) do encontro com Sofisbella.

A referência histórica à mudança de paradigma não pode ser desconsiderada. Houve um tempo, não muito distante, de bons homens, quando o trato civil passava por prerrogativas éticas. Esse tempo acabou, tornando ridículos os tratados de civismo, e agora a ética foi completamente engolfada pelos fins teleológicos do logro político. Nesse cenário, a afirmação de um valor ético parece ter se tornado anacrônica, impossível. Mas sobre essa impossibilidade, Gracián visa construir sua obra.

3.3 – Tácito e o gênero dos aforismas políticos

Tendo pensado nesses dois modos de discurso, um discurso sobre as formas de conduzir, que, no século XVII, reconhece-se como "razão de Estado", e um discurso sobre as formas de ser conduzido, faz-se caso de precisar a posição de Gracián. O autor se exercitou principalmente nesse liame de tratados para o cortesão, seja na forma de uma razão de Estado de ti mesmo, seja com a proposta, propriamente dita, de uma "filosofia cortesã". *El Heróe, El Discreto, Oráculo Manual* endereçam-se aos cortesãos e propõem modelos ideias de sobrevivência no âmbito

pouco salubre das cortes, representando formas ótimas para que o indivíduo se porte diante daqueles que retêm o poder. Gracián oferece, nesse momento da redução da ética à política, uma ética da acomodação que é, como propôs Blüher, "tática" (BLÜHER, 1983, p. 551). Um uso tático da moral que se afine à prática política da razão de Estado. Uma arte da ocasião, de se virar com o que é possível, ou os modos de "descobrir uma maneira rara de desempenhar-se" (RIVERA, 2006, p. 70). Uma moral terreal que se coloca no limite da acomodação a situações concretas (DELGADO, 2006, p. 85):

> É sob os parâmetros de um processo de transição de largo alento histórico que a filosofia política do sacerdote jesuíta se vê como um extraordinário esforço para romper com as a ataduras históricas de um Mundo civil do qual só pode emergir um individualismo que, diferentemente de responder às exigências da nascente sociedade capitalista, inclina-se à prudência civil. É através deste individualismo que Gracián, uma vez que farejou o que se espera da nascente sociedade capitalista, concebe a prudência civil como um âmbito de resistência para a autoproteção do indivíduo em um mundo em que já não pode ser cortesão, mas tampouco um indivíduo que uma vez que se erigiu em cidadão, logre sua autorrealização como persona. (DELGADO, 2006, p. 97)

A hipótese de Delgado é de que Gracián proporia uma ética conciliadora entre certo ateísmo prático, calcado em uma prudência civil, cujo fim é o logro individual, e uma espécie de terapêutica – apesar do autor não usar esse termo – que proteja o indivíduo da competição inerente à sociedade secular. Dessa forma, penso que Gracián, como já proposto, responde a esse entrave história de duas formas. A primeira resposta está contida nos textos técnicos, essas artes cortesãs de dissimulação que propõem uma prudência civil aos bons conselheiros, e que ensinam a magnanimidade de uma virtude secularizada, a do herói prudencial da ocasião. A segunda está contida no *Criticón*. Contra a tendência de supressão de um espaço inerentemente ético e oposto à política, no *Criticón*, Gracián defendeu um retorno a um modo distinto de se conduzir, um modo que não se confunda com àquele proposto pelo Engano, enquanto figuração da política, reinscrevendo o espaço autônomo da ética. O *Criticón* implica, como discutimos ao longo do capítulo 2, um retorno a uma relação consigo mesmo que não se reduza a uma relação com o poder. Esta é, portanto, a hipótese: o *Criticón* é uma resposta reativa, da ordem de uma contraconduta, que propõe outras formas de condução para o sujeito e uma certa rejeição dessa prudência civil, dessa moral reduzida à política. O herói dos textos técnicos gracianos é aquele que vive uma vida ativa, em meio aos negócios. Mas a peregrinação de Andrênio, ainda que passe por uma demorada e árida visitação do mundo, tem por fim os velhos temas ascéticos da vida contemplativa, no momento histórico em que seus termos tendem a desaparecer no âmbito secular.

É preciso ressaltar que a diferença doutrinária entre o *Criticón* e os textos técnicos de Gracián passa, indelevelmente, por uma questão de gênero. *El Heróe*, *El Discreto* e *Oráculo Manual* são livros de máximas, guias para cortesãos ao modo dos inventários de regras popularizados pelo *Galateo*. O *Criticón*, uma epopeia. A partir desses termos podemos singularizar a importância da diferença de gêneros para se pensar uma possível discrepância em termos doutrinais. A rigor, as máximas políticas para os cortesãos que ensinam a conduzir-se compartilham o gênero mais popular de escrita de discursos sobre a razão de Estado entre os séculos XVI e XVII. Falar de política, no século XVII, significou falar por aforismas.

A crítica entende que esse uso se deu sobretudo em função do enorme influxo moderno da recepção da obra de Tácito (circa séc. I a II), cujo estilo epigramático teria seduzido os escritores políticos, a partir da segunda metade do século XVI. Como já salientara Blüher, compreender a escrita de Gracián passa pela recepção renascentista de Tácito. Tácito reaparece em meio ao processo flagrado por Peter Burke, acerca da passagem, com Maquiavel, de uma filosofia política a uma ciência política (BURKE, 2006, p. 483). Isto corresponderia a um lugar comum na escrita política do período, o aparecimento daquilo que Foucault nomeou como "a seita dos políticos". Essa associação, entre razão de Estado e a forma de uma seita ateia, também rastreada por Skinner até juristas jesuítas, foi glosada por Foucault, ao observar como o Papa Pio V (1504-1572) identifica a razão de Estado a uma *ratio diaboli*. Nesse sentido, a parcela da retórica contrarreformada que rejeitou essas doutrinas políticas ajuda a identificar as tópicas tracejadas por Gracián para alegorizar o Engano/Político: no esteio da rejeição teísta aos políticos identificados com Maquiavel, Foucault resgata o panfleto do jesuíta anti-Richelieu, Claude Clément, *O maquiavelismo julgado* que nomeia diretamente uma "seita" de caráter "politeísta" que apenas atende às demandas da circunstância, transformando-se como um Proteu (FOUCAULT, 2008, p. 323-4). Se a metáfora é a mesma, Gracián, contudo, despe do teor teológico seu Engano, pintando-o com tintas puramente mundanas.

De toda forma, os sectários da política identificariam o problema de um excesso de escrúpulo em seus antecessores, recusando a tradição platônica que conectou virtude e justiça, ou os fundamentos políticos na ética (ALVAREZ, 2010, p. 2). Esse "pragmatismo" teria entrado em evidente conflito com as pretensões moralistas do Concílio de Trento e, nesse sentido, como repetem vários autores em uma espécie de juízo comum, Tácito seria a autoridade preferida dos oradores católicos precisamente em razão de seu estilo: "seu modo irônico revela um desprezo pela lisonja e outras formas de servidão, mas também certa impaciência com a teoria, deixando atrás de si uma posição ambígua diante da monarquia romana" (BURKE, 2006,

p. 484). A extrema concisão e a discrição de Tácito seriam aliadas potentes para dar a ver a justa medida do comentário político agudo, sem ferir a sensibilidade moral católica que condenou, décadas antes, os escritos de Maquiavel ao *Index*. Um autor como Maravall entende que o "tacitismo" político foi a ideologia por excelência da política moderna (MARAVALL, 1984). Em certo sentido, o aforisma de Tácito que "mostra sem mostrar" seria o veículo perfeito para falar das técnicas dissimuladoras da política em seu jogo criptográfico.

Como argumenta Skinner, à interdição católica a Maquiavel passou, no mais das vezes, por uma assimilação do gesto do autor florentino ao gesto luterano. Maquiavel teria posto à luz, disponível aos olhos de qualquer um, as maquinações políticas, assim como Lutero teria desnudado os segredos doutrinários da fé (SKINNER, 2004b, p. 142-3). Tácito seria o antídoto a esse excesso de transparência acerca da atuação extraordinária do príncipe, de acordo às demandas da ocasião, que estaria na base do próprio conceito de razão de Estado. Com isso, depois das edições modernas da obra de Tácito empreendidas por Justo Lípsio e seu comentário prolongado na forma de máximas políticas no *Politicorum libri sex*, as traduções, compilações e imitações de Tácito explodiriam no mundo católico. Peter Burke contabilizou mais de 100 autores que comentaram o historiador latino entre 1580 e 1700 (BURKE, 2006, p. 484). Soma-se a isso a invenção de um gênero derivado da leitura política de Tácito, o *emblema*. O *Emblemata* do humanista Andrea Alciato (1492-1550) comportaria uma espécie de versão condensada dos aforismas políticos tacitistas: o modo sentencioso de falar, o interesse político pelas emoções e pelos modos de mover os mecanismos psicológicos individuais (ALVAREZ, 2010, p. 8). Alciato destilaria a arte política entrevista por Lípsio como a prática do conduzir dos afetos da multidão de súditos, concepção que podemos rastrear na opinião graciana exposta na *Crisi VII*, quando a arte das artes é equalizada ao gesto de mover paixões e fazer amizades. Os emblemas de Alciato, por si mesmos, produziram uma enorme carreira nas letras ibéricas em paralelo aos comentários prudenciais sobre a obra de Tácito. O filólogo Tierno Galván inventariou mais de 1400 livros de emblemas produzidos nesse curto intervalo temporal (GALVÁN, 1948, p. 896).

Para o autor, haveria quatro razões que teriam feito florescer a obra do historiador na Europa contrarreformada: A) sua recusa à teoria, e apreço pelo valor da "experiência"; B) uma visão que seria compatível a uma autonomização da política frente à moral; C) o interesse imanente da Contrarreforma sobre os modos políticos de agir; D) a posição dentro cânone de autores latinos, o que levaria em conta sua ambiguidade frente à monarquia, ao contrário de

autores tradicionalmente associados ao republicanismo como Cícero ou Salústio (GALVÁN, 1948, p. 904).

Como salienta o autor, esse aspecto de moralização da política, em especial na Espanha e Portugal, está intimamente associado ao desenvolvimento escolástico da teologia-política tomista a partir de figuras como Francisco de Vitória (1483-1546) e Franciso Suárez (1548-1617) que permaneceram influentes ao longo de todo o século XVI e XVII. Os teólogos e jurisconsultos de inspiração na chamada *via antiqua*, isto é, aristotélica, continuaram defendendo o fim salvífico da constituição do Estado, na esteira da concepção sempiterna da instituição estatal como realização ou materialização dos fins escatológicos da existência humana. Essa rejeição passa a ser balizada na virada de século a partir de uma "temporalização" das técnicas de governo (GALVÁN, 1948, p. 914), quando os meios humanos para se estabelecer o Estado se divorciam do eixo divino, pressuposto na concepção tomista do *aevum*, conforme discutido a partir de Kantorowicz. Esse é o momento em que a retórica dos teóricos políticos da Contrarreforma visa opor uma razão de Estado ímpia, associada a Maquiavel, e uma boa, produzida pelos oradores cristãos. Oposição legível no *Criticón* ao se repor a mesma tópica na *Crisi VII*, quando o condutor da carruagem do Engano leva os peregrinos ao encontro com a figura histórica de Maquiavel que quisera "dar a beber seus falsos aforismos aos ignorantes" (GRACIÁN, 1938, p. 236, I, VII), oferecendo não uma razão de Estado, mas de estábulo (*idem, ibidem*). Não parece desprezível observar como o Engano, aquele definido pelas práticas da dissimulação que o próprio Gracián propusera em seus textos técnicos, conduza a Maquiavel.

Essa boa razão de Estado que se reconhece como anti-maquiavélica se pautou por um jogo de aproximações e rejeições da figura de Tácito. Em 1612 surge a primeira tradução espanhola dos *Anais*. Em 1613, Álamos de Barrientos (1555-1640) publicou sua eruditíssima edição, *El Tácito Español*, uma versão da obra compilada por Lípsio, incluindo também comentários e aforismas políticos retirados de passagens históricas. O livro de Barrientos é o divisor de águas que abre às comportas da Espanha a uma enxurrada de textos. Além da importância das doutrinas de Tácito – ou a maneira pela qual foram lidas pelos modernos– para a autonomização das práticas políticas, Galván rastreia uma outra consequência com a mudança de uma percepção acerca da historiografia. Com a instauração de um ambiente intelectual tacitista, a história passar a ser compreendida como uma experiência que se pode destilar e aplicar a um caso específico (GALVÁN, 1948, p. 947), e com isso torna-se a disciplina-mestra

do governo como um meio de transmitir a experiência necessária para a execução de uma prudência civil.

Álamos de Barrientos que, como defende Galván, é o autor que baliza o tacitismo espanhol, em larga medida, acompanha Justo Lípsio em seu modo estoicizante de compreender a razão de Estado, enquanto uma arte que diz respeito ao manejo das "inclinações afetivas humanas" (GALVÁN, 1948, p. 954), no esteio da arte das artes, da condução das almas. Entende Barrientos que a arte política deve se deter sobre as *causas* dos afetos, desnudando-os por meio de uma anatomia fundada em quatro pilares: 1) os motivos fisiológicos dos humores; 2) as relações sociais da *oikonomia,* a incluir a família, os costumes e as amizades; 3) mas também as causas cívicas que concerniriam os grupos sociais e a profissão; 4) a partir desses três, a teoria poderia ser extrapolada aos conjuntos maiores, como a nação (GALVÁN, 1948, p. 956). Pela experiência histórica se pode dar a conhecer as inclinações e desejos dos súditos, um governo dos vivos que passa pela anatomia dos viventes em sua especificidade, uma medicina voltada ao corpo social: "desde esta perspectiva a política pode se construir independentemente da moral, como mera técnica científica que deixa íntegro seu próprio campo ao moralista" (GALVÁN, 1948, p. 957). Com os tacitistas, a moral não diz respeito mais a uma teleologia do aperfeiçoamento de si que implica uma transformação ou uma ascese, mas um *dado* que o analista pode vir a conhecer a partir de um conjunto de signos. A moral é algo que se manipula, em sua existência concreta, e não mais algo a que se chega. Galván observa como essa posição não foi aceita, sobretudo por autores de base tomista, rejeitando que a política possa ser uma arte ou ciência, nesses termos. O problema de se aceitar uma arte política está, precisamente, na defesa de um campo desontologizado, cuja existência não se fundaria mais na natureza, de modo a se produzir uma autonomização da disciplina completamente divorciada de qualquer finalidade extrínseca a ela.

Entendendo a política como arte, Barrientos produz uma importante teorização, talvez involuntária, para a história do gênero dos discursos políticos: "com efeito, a experiência histórica tem valor aplicado como regra (aforisma), ao caso presente, porque há algo que não muda no transcurso histórico, isto é: a presença de determinantes gerais dos afetos humanos" (GALVÁN, 1948, p. 959). É a ciência dos afetos, conjunto estável de determinações da conduta humana, que permite produzir regras, ou máximas discursivas, sobre os modos de se conduzir os viventes. Os aforismas, dessa forma, são os princípios destilados com valor circunstancial a partir da experiência histórica. A comparação da ciência do Estado à ciência dos corpos, a medicina, diria respeito não mais a uma analogia, como em Gregório do Nazianzo, entre alma

e corpo, mas a uma metonímia: “Tácito é considerado o maior médico e político da antiguidade, porque é quem melhor desentranha os autênticos arcanos do governo e a complexa natureza humana” (ALVAREZ, 2010, p. 14). O político é um médico, não de almas, mas do corpo social, capaz de prever seus influxos mecânicos a partir da experiência cristalizada pela história. Estabelece-se um jogo entre cifra e decifração que passa pela investigação dos *arcana conscientiae*. É nesse sentido que a história se transforma, contra a opinião aristotélica, não sendo mais compreendida como um registro dos eventos existentes, mas também como arte especulativa. O historiador operaria, a partir dos achados de seu engenho para clarificar aquilo que subjaz aos eventos conhecidos (LOIRA, 2016, p. 277). Compõe também verossímeis a partir dessa ciência dos afetos que permite justificar, causalmente, o transcurso dos eventos históricos. Loira observa como dois gêneros discursivos se produzem como anversos de uma mesma moeda: de um lado, a historiografia, que pela ciência dos afetos, desbasta os segredos de Estado, do outro, a chamada literatura dos secretários, herdeira da antiga *ars dictaminis*, preocupada em produzir as mais variadas formas de criptografia (LOIRA, 2016, p. 279).

Duas figuras então. O historiador, mestre da política, que deve *inventar* os afetos que regem a causalidade exterior dos eventos históricos. O secretário, que no mais das vezes deve dissimular para impedir que esse desnudamento tome parte. As secretarias transformam-se nessa fortaleza dos *arcana conscientae* do príncipe. O historiador para Barrientos se converte em um adivinho, um *zahori* que analisa as dissonâncias entre o que se oferece à vista e o que a elude e, ao interpretar as causas abstrusas, gera prazer a quem lê, produzindo-se uma relação de emulação entre o engenho do príncipe (autor da ação histórica), em seu gesto de ocultamento, e o engenho do historiador, que o decifra (LOIRA, 2016, p. 282). Esse jogo que atravessa a análise das representações exteriores, em seus vínculos com as paixões interiores, reapropria a *práxis* estoica e clarifica aquilo que Blüher entendeu como uma recepção de Sêneca, entre os modernos, balizada pela figura de Tácito. Uma recepção política de Sêneca, entendido como um analista das paixões cujo saber seria essencial para formular essa ciência dos afetos que resume, quase à inteireza, a arte de governar do século XVII. Algo que se verifica, por exemplo, com a publicação de uma obra como *Seneca ilustrado en blasones politicos, y Morales* de Ivan Baños de Velasco (1670), que imita o teor moral da obra de Sêneca pela composição de emblemas políticos.

Nesse sentido, penso que o gênero dos aforismos, que Gracián cultivou em seus textos técnicos, revela, mais do que uma recepção política de Sêneca e dos estoicos, um modo de produzir e articular o saber que redefiniu o sentido dos antigos gêneros de escrita moral.

Diversos autores como Peter Burke (1991), Elena Cantarino (2002) e o próprio Blüher (1983) têm insistido em como a recepção dos estoicos, e a formação de uma chamada doutrina neoestoica, entre os séculos XVI e XVII, deu-se pela proximidade entre a análise das representações estoicas e o desvelamento dos *arcana imperii* via Tácito. Muito se discutiu, deste modo, sobre as contribuições doutrinais de Sêneca para a formulação da ideologia política do período. Para além dessa discussão bem fundamentada, penso ainda que a própria *forma* da escrita e transmissão das doutrinas helênicas da Antiguidade teve fator determinante na formulação dessa escrita política aforismática como uma forma de estabelecer emulação e dissonância aos gêneros mais constituídos da prática legal e política, como as *apologias*, os *comentários* e as *polêmicas* produzidas, sobretudo, por teólogos e jurisconsultos tomistas.

Minha hipótese é de que a forma de exercício da filosofia grega através de um conjunto de ensinamentos práticos e concisos foi fundamental para a constituição do discurso político do século XVII. Não se trata apenas de uma adaptação da *doutrina* estoica para fins políticos, mas uma conversão da *paraskaue* aos fins da arte de governar. Aspecto que se pode observar em alguns textos do período, caso de *Doutrina política civil escrita por aforismos*: *sacados da doutrina dos sábios e exemplos da experiência* de Eugenio de Narbona (circa XVI-XVII).

O texto, uma emulação muito simplificada do *Tácito español*, traz um tipo de aforisma brevíssimo e, no mais das vezes, sem qualquer sofisticação sugestiva, preferindo um estilo direto e árido que é então sucedido por uma breve citação de um conjunto de *dicta* de autoridades greco-latinas, entre as quais Tácito possui enorme prevalência. Assim, essa estrutura já revela algo de um aspecto essencial à escrita política seiscentista: o caráter de recolha ou antologia dos saberes úteis, conforme o casuísmo do presente, que se pode extrair da tradição da Antiguidade. O mesmo aspecto se confirma pela estrutura do *Tácito español* que, de modo mais sistemático e caudaloso, avoluma a tradução dos *Anais* com notas eruditas que aproximam o texto latino de máximas prudenciais de oradores pagãos e cristãos, oferecendo ainda uma versão altamente condensada e aguda do teor de prudência cívica que as passagens podem inspirar. A própria diagramação da página parece reter características muito similares a dos antigos *hûpomnemata* com suas marcações, glosas em pé de páginas, repetições e transcrições. Tais textos, como de Barrientos ou Eugenio de Narbona, possuem um caráter altamente reiterativo, que se pode rastrear até o *Politicorum libri sex* de Lípsio, evidenciando um aspecto meditativo que se originaria da leitura das passagens. Mas uma espécie de meditação guiada para os fins do *necotium*. Se os *hûpomnemata* ofereceram aos praticantes da via ascética um *socorro* diante das contingências e intempéries da fortuna, os aforismas

políticos seiscentistas operam como livretos de consulta que venham a socorrer o praticante da prudência civil no trato das particularidades.

A ocasião, figura máxima do *Fatum*, da qual qualquer prática estoica visa defender-se, gera, com esses textos políticos, uma multiplicação vertiginosa de conselhos que atingem os elementos mais miúdos, como o momento de exercer a liberalidade para com os súditos (NARBONA, 1621, p. 46, aforisma 108), as maneiras burlescas e não parresiásticas do conselheiro tratar com seu príncipe (NARBONA, 1621, p. 56, aforisma 139), os modos de se antecipar traições, os tipos de coleta de impostos ou ainda a frequência de se desprender suplícios. De maneira aparentemente caótica e assistemática, as doutrinas de Eugenio de Narbona oferecem ao monarca uma maneira de se antecipar ao trato mais amplo dos fazeres e negócios de seu *regnum*.

Esses conselhos, argumenta o autor, constroem uma "ciência das letras, qualidade mais que importante no conselheiro, mas que não é um *filosofar com ciência de livros,* sem discorrer com prudência (NARBONA 1621, p. 54, aforisma 132, grifos nossos). Trata-se de um saber prático não desvencilhado da prudência, dos usos concretos, de maneira que convém não se perder diante de um excesso da cultura livresca. Os enunciados, esclarece Álamo de Barrientos em tom não dissimilar, devem servir para se "aplicar a seu negócio" (BARRIENTOS, 1614, p. XXVI), oferecendo-se como uma profilaxia, "remédio e medicinas aos danos" (idem, ibidem), como um apanágio universal, o tanto quanto for possível, diante dos acidentes que se sucedem. Trata-se da conversão do discurso, na qualidade de instrumento para o aperfeiçoamento de si e transformação da vida em conformidade ao *logos,* ao discurso enquanto instrumento para a transformação de si e dos outros tendo como fim a vida política. Um *paraskaue* da vida civil. Não está mais em pauta, como se percebe, a transformação de si ou um modo de subjetivação, como entendeu Foucault, ou um exercício espiritual, como nomeia Hadot, mas exercícios de representação, modos de se dispor e de tolher a disposição de outros. Com Eugenio de Narbona se pode observar como os fins tradicionais da ascese filosófica agora se limitam à eficácia no correto exercício de um ofício: "Livre deve estar o conselheiro do afeto da ira, ou afeição, que qualquer desses afetos cega o ânimo e impede o acerto" (NARBONA 1621, p. 58, aforisma 145).

Essa ascese absolutamente prática torna-se um instrumento para a profissionalização do cortesão. Desse modo, não se espanta como uma das atribuições do príncipe seja a de regrar sua corte para evitar excessos que possam causar-lhe algum dano futuro. Afinal, "para mandar é preciso ciência, mas para obedecer basta uma discrição natural e às vezes, apenas ignorância"

(FAJARDO, 1976, p. 99, Empresa 4). O tema da limitação do alcance dos súditos é extensivamente tratado nesses *specula* não mais de príncipe, mas da própria forma de se estruturar a vida civil. O risco das traições é iminente, então é preciso modular e limitar o brilho dos vassalos para que não venha a competir com a ostensiva majestade do príncipe. Os vassalos devem, necessariamente, autolimitar-se em suas representações.

Nesse cenário de aforismos para a vida pública, acerca dos modos do príncipe despachar sua corte e manter sob seus olhos seus cortesãos, amigos, mas potenciais traidores, é que se pode ler o sentido dos aforismos prudenciais de Gracián. Esses funcionam como o fármaco oferecido aos vassalos para que continuem vivendo eficazmente sua vida pública. Recomenda aos súditos que se metamorfoseie em um "varão silencioso" capaz de violentar suas paixões para não as representar no palco civil (GRACIÁN, 1993, p. 11, H, II). Trata-se de uma "ascese profissional", digamos, voltado aos meios de sobrevivência, o equivalente cortesão aos aforismas que perfazem a meditação prática do príncipe. Aforismos acerca dos modos de se conduzir ao ser conduzido, quando os antigos saberes pragmáticos da ascese são reduzidos a instrumentos de anatomia política[35]. É ao horizonte da prudência civil que foram confinadas as antigas práticas ascéticas. Como se afirma no primeiro discurso do *Discreto*, o autoexame reduz-se à parte integrante do conhecimento tático que separa aqueles para quem Madrid é uma mãe ou uma madrasta (GRACIÁN, 1993, p. 103, D, I). Seu cabedal de notícias plausíveis postula um polímata cujo saber está sempre no limite da representação pública, e da dissimulação para obter logro segundo à ocasião. Nunca é insuficiente lembrar que "invejando todos o excelente, com o que vem a se fazer comum, e perdendo aquela primeira estimação de raro, consegue o desprezo do vulgar e a lástima de que sua mesma excelência lhe causa a ruína" (GRACIÁN, 1993, p. 132, D, XI). O brilho da magna alma se transforma em uma breve centelha, aqui e ali, que fulgura para aumentar o próprio prestígio, sempre sob o risco de ser arruinado pelos enganos da vida civil.

Nesse sentido, penso que o exercício de gênero ao qual Gracián se dedicou em suas derradeiras obras, com a epopeia no *Criticón* e com o livro de meditação espiritual com o *Comungatório*, também é significativo da mudança do paradigma em relação à escrita

---

[35] Conforme bem salienta Maravall, em síntese: "em primeiro lugar, há de empenhar-se com o conhecimento de si mesmo, afirmação que parece responder a um socratismo tradicional – tal como se deu no cristianismo medieval -, mas que agora se recobre de um caráter tático e eficaz, segundo o qual não se vai em busca de uma verdade última, se não de regras táticas que permitem ao que as alcance se adequar às circunstâncias da realidade entre a qual se move" (MARAVALL, 1975, p. 136).

aforismática tacitista. As últimas linhas do *Discreto*, ao falar das práticas ociosas da maturidade possam resguardar alguma pista sobre o retorno ao imperativo, em contexto secular, do cuidar-se:

> É a coroa da discrição o saber filosofar, extraindo de tudo, como solícita abelha, o mel para o gostoso proveito, e a cera para a luz do desengano.
>
> A mesma Filosofia não é outra que a meditação da morte, pois é preciso meditar muitas vezes para acertar morrer uma só vez depois. (GRACIÁN, 1993, p. 183, D, XXV)

Nesse sentido, podemos compreender como, com as mesmas "rédeas" – as sentenças de Sêneca, os apólogos de Esopo, os versos de Homero, as peripécias de Apuleio, a anatomia dos vícios de Tácito – com os quais o Engano conduz à vida civil, Critilo intente se conduzir de outro modo, a outros fins e a outros lugares. Talvez, se em nenhum outro momento, na velhice, haja tempo de, finalmente, cuidar-se.

3.4 – A pintura dos vícios

Lípsio afirma, em certo momento de seu *Politicorum*, que o saber do príncipe se dobra, sobretudo, ao "humor dos povos": aquele que governa deve ter ciência dos afetos para freá-los e temperá-los. Os meios para adquirir esse saber são múltiplos: "por curiosas informações e perguntas, por uso, por leitura, e por meio da pintura dos principais afetos populares, como em um retábulo" (LIPSIO, 1604, p. 84, IV, 5). Esta enunciação, de matriz tacitista, conforma um dos aspectos aventados por Tierno Galván para o enorme interesse que a obra do historiador latino despertou entre os políticos espanhóis, isto é, o modo como a escrita dos *Anais* registraria "com preferência os vícios e não as virtudes, deleitando-se em descrever quadros cheios de podridão" (GALVÁN, 1948, p. 928). "Tácito", no século XVII, converteu-se no nome de uma prática discursiva política que operou pela pintura da anatomia dos vícios, "como em um retábulo", completaria Lípsio. Dar a ver o pior para conhecê-lo; um fazer legítimo, mas arriscado.

A *ut pictura poesis* traduz uma série de entraves em sua aplicação política. Lembremos o juízo agostiniano acerca das antigas tragédias, encenadas em seu tempo, às quais, antes de sua purificação ascética, Agostinho recorria por ansiar "sentir esse sofrimento que afinal para ele constitui um prazer [...] Com efeito, tanto mais cada um se comove com tais cenas quanto menos *curado* se acha de tais afetos" (AGOSTINHO, 2019c, p. 65, III, 2). A passagem de Agostinho revela um vínculo entre o prazer doloroso da representação no teatro e a dor

constitutiva das próprias misérias: “não gostaremos nós dessas emoções *dolorosas* pelo único motivo de que a compaixão é companheira inseparável da dor?” (AGOSTINHO, 2019c, p. 65, III, 2). Aquele que ainda não foi purificado pela ascese sofre de modo compassivo no teatro que, contrariamente à opinião de Aristóteles, nada purifica, mas apenas reforça as dores deletérias da condição pecaminosa.

Essa passagem, glosada por Brian Stock como um dos momentos fundamentais para discernir como a imitação pode produzir emoções reais (STOCK, 2007, p. 106), coloca a poesia imitativa em um lugar curioso. Ao produzir o retrato desses afetos não curados, o teatro gera uma *compaixão* deturpada, pois *passiva*. Diferentemente da compaixão pelo próximo, reta e cristã, que lança o sujeito à ação do socorro, a compaixão do teatro, inefetiva, apenas excita o sofrimento daquele que a assiste. Há um laço inquebrantável entre a miséria do teatro e a permanência na condição miserável.

Quando então pensada politicamente no século XVI, a anatomia pictórica dos afetos não advém sem esse risco. Esse retrato deve se reservar aos olhos do príncipe, como parte dos *arcana imperii*, tendo em vista que essa figura, em si mesma, deve passar por algum grau de purificação para o exercício de seu cargo. A imperturbabilidade do príncipe permite-lhe atravessar incólume as mazelas do *theatro mundi*. Com isso, a geometrização da visibilidade da tópica horaciana que prevê que algumas coisas devem ser vistas de “perto, outras de longe” (HORÁCIO, 2014, p. 101, XXXIII) adquire os contornos da hierarquização do corpo social. Se para Horácio a visibilidade e luminosidade da imitação, poética e pictórica, definia a lógica antiga dos gêneros, na forma de poemas-quadros a serem vistos de longe ou de perto, por um solitário ou por uma multidão, agora a pintura dos afetos hierarquiza gêneros de acordo com os lugares previstos pela teoria política. Se ao príncipe *curado* cabe ler o retábulo dos universais afetos, em sua miséria, ao vulgo deve-se buscar as representações agradáveis que “são os melhores meios para seu sossego, porque facilmente acreditará em qualquer coisa que lhes persuada” (BARRIENTOS, 1614, p. 24, E. 184). O segredo dos afetos, dito pela anatomia empreendida pelos gêneros da história e dos aforismas, é resguardado aos olhos purificados do príncipe. Ao vulgo descurado, resta a verossimilhança do deleite que não lhe excite a paixão.

As asseverações de Maravall acerca da cultura barroca provam-se, no mais das vezes, muito acertadas quando cotejadas a esses tratados políticos seiscentistas. Ao refletir sobre o papel das imagens poético-pictóricas maravilhosas, o historiador entende que “o escuro e o difícil, o novo e o desconhecido, o raro e extravagante, o exótico, tudo isso entra como recurso eficaz na preceptiva barroca que se propõe a mover as vontades, deixando-as em suspenso,

admirando-as, apaixonando-as pelo que antes não havia visto" (MARAVALL, 1975, p. 462). Com Maravall e Horácio, torna-se possível discernir dois decoros, um, da solidão daqueles que exercem o poder em sua prudência civil aptos a tocar a podridão ecfrástica dos vícios – que mantinha o descurado Agostinho refém –, e outro, da multidão, cujos afetos devem ser postos em estado de perpétua suspensão. Observa Eugenio de Narbona que é preciso: "regozijar o povo com festas, e entretenimento, alguns ordinários, e outros em tempos e em ocasião; faz amável o Príncipe, e a falta deles, aborrecível" (NARBONA, 1621, p. 71, 189), mas relembra que entretenimento deve ser ligeiro, excitar a virtude e evitar a violência (NARBONA, 1621, p. 71-2, 190-192).

Nesse esteio das prerrogativas entrevistas pelas técnicas de governo que gerem o gozo deletério dos pecadores, para usarmos as categorias agostinianas, Maravall entende o lugar da instituição maior da cultura citadina e massificada do século XVII: o teatro. Com as tramoias, travestimentos, artifícios, maquinarias, vilões condenados ao inferno e protuberantes *deus* (ou *angelus*) *ex machina*, o teatro, *tacitamente*, torna-se a técnica gerencial por excelência da condução dos afetos. A agudeza de Maravall está em observar esse profícuo laço entre as técnicas, os modos de encenação e reprodução do teatro barroco, e a arregimentação do espírito dos espectadores. Diríamos hoje, tais seriam as consequências "cognitivas" do teatro barroco, em seu processo de embotar os juízos a partir dos métodos de suspensão prolongada. A antiga penitência transforma-se em festa, afinal é sempre mais fácil excitar corpos do que mortificá-los (MARVALL, 1975, p. 485). Nos termos da razão de Estado, o teatro torna-se um dos meios de se conduzir as almas aos fins políticos e não salvíficos. É a passagem dos mistérios espirituais à comédia humana.

Nesse movimento, a arte se entende como instrumento de coesão social, pela via da multiplicação de obras medíocres que engendraria automatismo no público, pela repetição encenada de certos hábitos, de maneira a formar "opiniões unânimes a favor de uma ou outra posição, e na realidade concreta, a favor da minoria dirigente" (MARAVALL, 1975, p. 199). Esse processo seria identificável por uma repetição *standartizada* de gêneros e *topos* que indicariam uma fatura pré-estruturada, visando um consumo manipulado, tendo em vista que o financiamento do teatro era, em larga medida, estatal. E é nesse contexto de uma pré-história da indústria cultural que surge uma nova forma que pinta "quadros cheios de podridão", à moda de Tácito, mas *fora* dos olhos prudentes da política. Um gênero baixo que, de uma forma ou de outra, atingiu mais leitores do que as prerrogativas políticas poderiam supor: a picaresca. Do ponto de vista da história literária posterior, esse tipo de novela talvez tenha sido o grande

acontecimento deste período que tratamos. Ainda que a forma em si não seja nova, sua *standartização* e proliferação entre os séculos XVI e XVII talvez revele alguma especificidade para se pensar a história do gênero. Ao contrário do grande teatro ideológico dos *corrales*, Maravall entende que a novela picaresca talvez seja menos um *produto*, artefato das técnicas de governo, e mais um *sintoma* de sua época.

O mundo da picaresca é um mundo da desagregação dos vínculos sociais, familiares, religiosos, um mundo da autonomização de um "eu" atirando contra as circunstâncias em condição de marginalidade. Na caracterização de Maravall, o pícaro é um pobre condenado, sem lugar na ordem social, e que, partir dessa posição, nega os vínculos instituídos pela ideologia oficial do Estado. Na qualidade de apátrida, desvinculado da moral cívica em sua promessa salvífica, as atitudes do pícaro perfazem uma "tática amoral de conduta" (MARAVALL, 1986, p. 276). Incapaz de ser validado pelas formas tradicionais de reconhecimento cívico – exercício de um ofício, enraizamento em determinada localidade, participação nos rituais religiosos públicos etc. –, o pícaro acaba empurrado para uma espécie de autoafirmação. Esse individualismo já constituiria a forma tipificada da novela picaresca, a imitação de uma *vida*, mas desvencilhada dos modos genéricos tradicionais de representação "biográfica: não mais um "documento 'íntimo' de confissões, que nos permite conhecer a evolução de um pecador até uma conversão ou até sua irremediável queda; mas um claro testemunho do interesse pela individualidade, o que pressupõe colocá-la em primeiro plano e destacá-la" (MARAVALL, 1986, p. 298). Não se trata dos trabalhos e feitos heroicos de homens virtuosos, como nas novelas de cavalaria em sua valorização civil-escatológica de um *pro patria more* que coloca o feito individual em um plano coletivo (KANTOROWICZ, 1998, p. 149-150).

O mundo onde o pícaro age é o mundo tacitista que Lípsio, Gracián e outros moralistas descrevem. O mundo conformado pela tópica do *homo hominis lupus*, retomado por Zarka. Diante de uma sociedade de competição, engodos, enganos e dissimulações, o pícaro, desterrado, eleva o egoísmo ao princípio de sua competência, desta feita Maravall permite precisar como há uma redefinição do antigo sentido das práticas ascéticas na vida do pícaro. Não mais pensado tendo em vista os velhos fins greco-cristãos de uma *vida boa* ou de uma *vida santa*, nem mesmo os princípios escatológicos-civis de um feito em nome da pátria em sua continuidade sempiterna, mas o próprio logro individual:

> Esta aproximação à ascética tem todo um jogo duplo na moral picaresca: de uma parte, parece recomendar um desprendimento dos bens do mundo, mas

> logo depois deste primeiro momento de pretendida aparência edificante, em uma segunda fase dispara todos os artifícios dos maus fazeres próprios ao pícaro para conseguir efetivamente alcançar o que pretende. (MARAVALL, 1986, p. 322).

Aparece uma ética que passa pela transformação de si, mas completamente desprendida dos fundamentos filosóficos (a ordem cósmica natural para os estoicos, a doutrina das formas para os platônicos, a cidade de Deus para os agostinianos) que justificariam tal processo. Uma ética da autoconservação, fundada no *amor-propre*. O pícaro é, nesse sentido, uma sorte de *asceta intramundano*[36], "virtuoso de si mesmo, artífice industrioso de si. Já que não pode fiar-se mais do que pelo que possui, porque só aquilo que lhe é próprio é seguro; o pícaro, em definitivo, busca basicamente fazer-se dono de si" (MARAVALL, 1986, p. 323). Caminhamos muito próximos à autonomia estoica, mas desvencilhada de seu sentido cosmológico e refundada em uma lógica do logro individual, social e econômico. De acordo com o mapeamento do comentador, a figura do pícaro inaugura uma nova espécie de liberdade. A partir da pena dos censores, a libertinagem (relacionada à amoralidade das condutas sexuais e sociais do pícaro) enquadra-se como "atitude que pode ser qualificada de individualista, conforme a um sentido originário que torna independente a capacidade de atuar do sujeito [...] e vem a ser identificável como um apelo à liberdade" (MARAVALL, 1986, p. 331). O pícaro, pela condição de pária, pode afirmar uma nova forma de liberdade compensatória, ela também ideológica, de não se conduzir como se apraz. Uma liberdade sedimentada em novos termos, não os da ataraxia, da liberdade das paixões, e nem o teológico de um livre arbítrio: "o livre arbítrio e a liberdade moral interior não bastam nas relações de convivência [...] O que se deseja é uma liberdade nas relações com os outros, uma autonomia do indivíduo" (MARAVALL, 1986, p. 331-2). O pícaro não é um revolucionário, mas, para colocar nos termos de Foucault, é aquele que deseja se conduzir de modo ótimo em um determinado sistema estabelecido de condutas. O pícaro age, o tanto quanto possível, em uma sociedade em que a gestão do príncipe pressupõe um apassivar dos afetos da multidão.

Nos termos de Gracián, o pícaro é o herói. Aquele que faz uso das ocasiões, que trabalha para aumentar seu alcance e caudal, que usa dos outros, que dissimula e, por meio do artifício,

---

[36] Estou pensando na categoria proposta por Max Weber para tratar de um processo de secularização, ou talvez, vulgarização das práticas ascéticas no princípio da sociedade de competição capitalista. A conhecida tese de Weber entende que a ressignificação da teoria da predestinação agostiniana levada à cabo por Lutero, permitiria pensar como a vontade de Deus se faria seguir, pelos indivíduos, não por fazeres do campo da renúncia ascética, mas pelo reto exercício dos dons e aptidões na forma da profissão ou do ofício. Isso seria consoante a uma ascese realizada por meio do trabalho e que o tem como missão (WEBER, 2004, p. 81-3).

logra o êxito da distinção. A moral do pícaro é a concreção das técnicas de acomodação que Gracián propõe nos aforismas do *Oráculo Manual*, do *Discreto* e do *Herói*. Nesse sentido, o herói-pícaro leva a sério, em seu *éthos*, os ditos condensados nessa obra curiosa, de ampla circulação na Idade Moderna, as chamadas *Sentenças* atribuídas a Publílio Sírio (circa I a. C.). Esse personagem semi-lendário teria sido um autor de mimos da época de César, cujos ditos divertidos e gnômicos se registrariam pela memória erudita de diversos autores posteriores como Sêneca, Petrônio e Aulo Gélio. As sentenças atribuídas a Publílio foram editadas modernamente por Erasmo junto dos *Dicta catonis*, os fragmentos de sabedoria atribuídos ao senador romano. Diferentemente das falas de Catão, os versos de Publílio apontam, de forma assistemática, à tática social amoral e enigmática que filósofos como Gracián passam a considerar em tom sério. Para além de alguns ditos estoicos, os versos descontextualizados de Publílio recomendam saber armar armadilhas, afinal são seus artífices aqueles que melhor sabem evitá-las (SYRUS, 1856, s.p., sentença 573), ou ocultar crimes, em especial, em meio à multidão (*idem*, sentença 645). Tanto o pícaro quanto o herói graciano parecem se modular a partir das inversões do teatro popular latino no qual se entende, na sentença 820, que "quando o vício é lucrativo, erra aquele que faz o certo". Na forma de inversão paródica, esses versos oriundos dos mimos, já contêm as centelhas dessa moral anti-moral, dessa ascética da autoconservação de que nos fala Maravall. Uma moral que subordina todo saber a uma utilidade prática, um *paraskaue* do logro que entende que "vã é a sabedoria que não faz lucrar seu possessor" (*idem*, sentença 860).

A partir dessa inversão do valor dos vícios da antiga comédia latina é que se pode entender o rasgo ético produzido pelo *Lazarillo de Tormes* (1554). Escrita por um anônimo e logo recolhida pelo Santo Ofício, a novela retrata com tintas vívidas uma sociedade decadente e viciosa de clérigos avarentos, falsos nobres, aspirações equívocas, descaminhos, rapina e emulação. A diferença do texto para a sátira tradicional, em seu trabalho de representar o monstro, está na narração. O discurso em primeira pessoa na forma da autobiografia de Lázaro gera um problema epistêmico de difícil solução. Lázaro, ao narrar sua experiência, denota uma radical adesão a esse mundo de falência moral. Não se estrutura a posição tradicional do satirista como a figura irada ou melancólica que é exterior aos eventos que avalia e vitupera. Lázaro é o duplo autor de sua obra: de seu destino insubmisso e do texto que o avaliza positivamente. Ronda à obra – e daí a necessidade entrevista pela Igreja de expurgá-la – a mesma pergunta que trezentos anos depois a justiça francesa faria a Flaubert: quem fala no romance? É possível ler *Lazarillo*, como quiseram os sofisticados erasmitas, como uma denúncia do malogro da

sociedade deturpada, e um chamamento pela reforma. Mas essa leitura é exterior ao texto. A voz moralizante não existe no universo diegético da novela. O narrador-personagem não é capaz de se desprender dos fatos narrados, falta-lhe às próprias tintas para articular sua amoralidade, visto que seu itinerário pelo mundo se orienta pela sobrevivência animal mais basilar. Lázaro é constantemente comparado a animais rasteiros como ratos e cobras que, em sua busca da autoconservação, trazem, inequivocamente, as marcas de um miasma (LAZARILHO, 2018, p. 76). O sujeito abandonado à própria sorte, em um mundo de enganos, não pode ter outro destino que não a lenta introjeção de falsos valores. Trata-se de um roteiro de uma falsa ascese.

Essa questão torna-se muito patente pelas parcas referências ao divino na obra. O Deus que Lázaro conhece não é o dos filósofos, mas aquele que se escondeu do mundo. O pícaro convoca Sua presença tendo em vista os fins da continuidade da própria vida, ainda que de forma involuntariamente blasfema, ao rezar para que morram os paroquianos, e assim, possa comer bem em seu enterro (*idem*, p. 70-2). O deus do pícaro é aquele que realiza melhor o pecado. Nessa picaresca não há desengano possível, apenas redobras de um enganado que, pela experiência, torna-se, cada vez mais, apto para enganar. A ridícula moral da representação do homem de bem que Lázaro almeja se tornar – e crê tornar-se ao casar-se e viver da especulação dentro da burocracia estatal – é experimentada como uma conversão sincera, o que já pressupõe certa dificuldade, entre os séculos XVI e XVII, em se desenlaçar dessa atroz teia de enganos. Dificuldade que se avulta na emulação que imediatamente se seguiu à novela do anônimo, o *Guzmán de Alfarache* de Matéo Alemán (1547-1614). Como salienta Maravall ao comentar a obra, diferentemente do *Lazarillo*, no qual as posições éticas são instáveis – será uma sátira, como quiseram os erasmitas? Ou será um texto perigoso e amoral como entendeu a Inquisição? –, o texto do *Guzmán* é mais inequívoco em suas posições. A conversão de seu pícaro vai da indistinção à validação social, eivada de lampejos sentenciosos de moralismo e marcas de práticas cerimoniais cristãs. Mas o cristianismo que chancelaria a conduta de Guzmán se torna apenas disfarce da crueldade, avareza, orgulho e fraude. A exteriorização social e coletiva do amor-próprio (MARAVALL, 1986, p. 321). Afinal, o poder não está interessado na pureza de intenções, mas na otimização da performance: “quem me poderá dar prêmio a que creio o que não creio, e deixar de crer no que creio?” (LIPSIO, 1604, p. 81, IV, 5), como salienta o aforisma de Lípsio, o poder do príncipe deve constranger, retamente, apenas as ficções do parecer-ser dos ritos públicos, e não a interioridade dos atos de vontade.

Se em 1554 a ética da picaresca soou duvidosa aos ouvidos espanhóis, resultando em rechaços e obstruções, quando Gracián publica sua obra teórica, menos de cem anos depois, a

exaltação dos valores de autopreservação tendo como fim o logro individual parece absolutamente trivial e consolidada. A ética pícara transforma-se, com a moral graciana, nas formas otimizadas de ser conduzido. O quão distante efetivamente estamos nas máximas de Gracián dos ditos edificantes da ética *coach*? A picaresca, por outros caminhos, é um exercício de gênero acerca dessa ética submetida à vida política.

Contra esse painel, contudo, penso que é preciso ler a singularidade do *Criticón*. A dificuldade de lê-lo passa por certa resistência a essa *standartização* de gêneros que Maravall singularizou. O *Criticón* é uma epopeia que compartilha alguns elementos com a picaresca – o relato de uma "conversão", a passagem de um estado de alijamento ao de pertencimento, as desventuras, a condição de um personagem-testemunha que *experimenta* o engano dos eventos do mundo –, mas não trata da vida de um pícaro. Assim, ainda que o mundo dos vícios da picaresca seja reconhecível no *Criticón*, os caminhos da narrativa se orientam a outros fins. O *Criticón* pinta, com toda vividez, o retrato dos vícios, mas não apenas para divertir.

Pela encenação das andanças de Andrênio e Critilo, Gracián perfila uma moral ascética de extração greco-cristã, confinada aos horizontes temporais. Pelo contraste entre a moralidade extraída da sabedoria dos antigos, que evidenciamos no capítulo 2, e essa moralidade política-picaresca que se produziu lentamente a partir do fim da Idade Média, no *Criticón*, Gracián se afasta dos textos técnicos, enquanto conformação de todos esses tratados políticos, e dessa ambiência cultural que gestou também a aparente extramoralidade das novelas picarescas. Como a cena da Crisi VII nos informa, os ditos aforismáticos e sentenciosos servem apenas para dissimular, de tal feita que, pela caudalosa e digressiva forma da epopeia, talvez, Gracián tentaria dar forma a outra coisa. Se a história, em seus aforismas, passa a tratar da dissimulação política em seu jogo de ocultamento, a ficção, no século XVII, em seu falseamento inerente talvez dê a ver algo que concerne à verdadeira vida. Diante do anacronismo de uma ética que a obra parece ao mesmo tempo defender e evidenciar como impossibilidade epistemológica, resta saber que tipo de narrativa Gracián efetivamente escreveu.

Capítulo IV: A poética do *Criticón* entre a virtude e o nada

É a ocasião de amarrar os vários fios que viemos perseguindo. Em primeiro lugar, a partir da crise epistemológica diagnosticada por diversos historiadores do pensamento no alvorecer da Idade Moderna, podemos esquadrinhar o lugar da obra de Gracián. Com o fio partido entre palavras e coisas, refletir sobre o lugar da teoria do *engenho* para a apreensão e *fabricação* do conhecimento. Com Yvancos, Forcione e Serna, no campo da epistemologia filosófica, intentou-se mostrar como a categoria "concepto" remete-se, para Gracián, a um modo engenhoso de invenção com base em um ato de concreção particular, diverso da hierarquia entrevista pelos antigos, em especial por Aristóteles. Para Aristóteles, como discute Serna, a *epideixis*, o discurso demonstrativo sobre o *ser*, isto é, a verdade das coisas, estrutura-se como um ato analítico de investigação das causas que abstrai os elementos particulares, em vias de se encontrar constantes acerca dos modos de aparecimento de uma substância. Na hierarquia epistemológica clássica, é o conhecimento filosófico sobre o conceito (*hóros*) acerca de determinada coisa que permite que determinado enunciado possua consistência (*protásis*), e possa entender-se como *logos*. Ou seja, o conhecimento é anterior ao ato de elocução de linguagem, apenas imagem de imagens mentais.

Para Gracián, contudo, a "nova casa para o engenho" ocasiona um outro modo de dispor do saber, no qual o ato inventivo de linguagem não se desprende do ato de conhecimento. O conhecimento sem o particular revela-se impossível, dado que o *concepto* é o ato célere e efêmero de se captar, como num instantâneo, uma coisa cuja realidade não é exterior à linguagem, mas *produzida* nesse ato mesmo de invenção. Segundo a fórmula do *cada um proporciona* o céu como se quer, para retomar as discussões do primeiro capítulo. Se a epistemologia de Gracián possui validade filosófica ou não, essa é outra discussão que nos interessa muito pouco. Seus efeitos, contudo, são interessantes, porquanto o *ingenium*, a capacidade ativa da invenção, não mais se subordina, ou ao menos, não inteiramente, ao *juízo*, entendido como a capacidade analítica de se produzir um pensamento sobre as causas. Por vias muito diferentes, pensadores como Foucault, no contexto geral do século XVII, Forcione, Serna e Yvancos, no caso específico de Gracián, entendem que há uma reversão do modo de dispor o saber, a partir de uma ênfase no modo da fabricação, que não mais pressupõe a descoberta de uma adequação pré-existente entre palavras e coisas. O *concepto* de Gracián é justamente esse modo de dispor instantaneamente, por um ato de conhecimento, uma relação até então inexistente de correspondências. A *agudeza* significa esse modo de *proporcionar* coisas distantíssimas cuja relação não é ontologicamente fundada (no engenho divino, no *logos* natural

etc), mas construída humanamente. A imagem utilizada por Forcione para descrever o *homem* graciano é o de um *agenciamento*, um desprender-se da posição passiva de mero espectador no teatro cósmico:

> De todo modo, podemos dizer que o Livro do Mundo fissurado do *Criticón* traz o testemunho de uma nova condição para o homem, na qualidade do ser *distanciado*, separado do cosmos tradicional [...] Em sua criação inescapavelmente subjetiva, o poeta é, em certo sentido, um mestre do universo que está livre para criar como um deus. Mas ao mesmo tempo, jaz completamente dependente da aprovação de seus leitores, já que não há mais qualquer verdade conceitual inerente nos produtos "autônomos" de sua imaginação. (FORCIONE, 1997, p. 47)

Esse estatelar da conexão entre microcosmo e macrocosmo que leva ao aparecimento de um espaço *distanciado*, o espaço da criação imaginativa, ou *engenhosa*, no vocabulário graciano, pode ser rastreado nas diversas formas de ruptura dos fios entre palavras e coisas, à qual, como lê Forcione, a ideologia hexamérica tridentina tentou suturar. Uma das consequências mais claras dessa ruptura é o aparecimento de um espaço autônomo, o da *política*. Foucault lê, nesse esteio, o desaparecimento da metáfora do *governo* de Deus sobre a natureza: o *Deus absconditus* criou, mas não mais governa, desta feita a *desgovernamentalização* do cosmo[37] tem por consequência o campo aberto para uma política apartada do *logos* natural.

> Temos, portanto, de um lado, um nível pelo qual podemos dizer que a natureza se separa do tema governamental. Teremos agora uma natureza que não tolera mais nenhum governo, que não tolera nada senão o reino de uma razão que, afinal, é em comum a razão de Deus e dos homens. [...] Por outro lado, temos uma soberania sobre os homens que é chamada a se carregar, a se lastrear com uma coisa específica que não está contida diretamente nela, que obedece a um outro modelo e a um outro tipo de racionalidade, e esta coisa a mais é o governo [...] *Principia naturae*, de um lado, e, de outro, a razão desse governo, *ratio* – esta expressão vocês conhecem -, *ratio status*. (FOUCAULT, 2008, p. 318)

Ou seja, é no espaço da dessubstancialização entre as palavras e as coisas que se pode imaginar o aparecimento de uma disciplina autônoma não fundada em um saber da *natureza*, um saber sobre seus princípios e causas que seria análogo ao saber sobre os princípios e causas dos assuntos humanos. Então, uma *razão* com fins autotélicos, desvencilhados da teleologia divina que subjaz à natureza. Na síntese de Michel de Certeau: "projeta-se a construção de uma

---

[37]"um mundo que se desenvolverá de acordo com formas de inteligibilidade matemáticas ou classificatórias que já não passarão pela analogia e pela cifra, tudo isso corresponde ao que chamarei, perdoe-me o termo, de desgovernamentalização do cosmo" (FOUCAULT, 2008, p. 316).

ordem em meio às contingências da história (o problema da razão de Estado), e a busca para discernir em nossa linguagem caída e mundana, a agora inaudível Palavra de Deus (o problema do sujeito da espiritualidade) que apareceram simultaneamente a partir da dissociação cósmica da linguagem" (CERTEAU, 2000, p. 87).

É essa crise da razão natural, da harmonia entre microcosmo e macrocosmo, que abre um espaço de reflexão iminentemente humano. Ainda para Tomás de Aquino, assim como para os renovadores escolásticos da teoria política, o governo humano se orientaria a fins extraterrenos, sempiternos, a fundação de uma Cidade divinamente orientada em contínuo aperfeiçoamento. No século XVII, a escatologia é eliminada do discurso da *ratio status*, impondo-se um problema do gerenciamento da *vida* dos homens, e não mais da salvação de sua alma (FOUCAULT, 2008, p. 347). Substitui-se uma moral orientada a fins soteriológicos por uma moral cívica intraterrena que identifiquei, a partir de Kantorowicz, com um processo de secularização. O Estado não mais opera como um adjuvante temporal para a salvação eterna, mas salva a si próprio.

Dessa forma, pode-se compreender como essa "emancipação" da política em relação a seu fundamento natural ou sobrenatural acarreta também uma reavaliação do sentido da prática ética. Se a política não é mais fundada na natureza, ocorre, com sua autonomização, uma radical separação do domínio da ética. A velha promessa da política como um modo de conduzir os homens aos fins naturais da *Eudaimonia*, da felicidade, da virtude, ou aos fins sobrenaturais da salvação, não mais se justifica. A política torna-se dissociada da ética. E é nesse campo dissociativo, no qual os velhos vínculos entre macrocosmo e microcosmo se rompem, que uma nova modalidade de pensamento cívico se estrutura. Um pensamento ético também não fundado em qualquer fim natural, mas que propõe modos ótimos de se conduzir em um horizonte intramundano, o horizonte da política. E é nesse lugar que Yves-Charles Zarka situa o pensamento ético graciano, como um conjunto de proposições eminentemente táticas que permite ao sujeito adquirir ascendência em um horizonte pauperizado, sem qualquer fim ético ulterior. Poderíamos ponderar a partir de Zarka como Gracián elevou à condição de "herói" a figura satírica do pícaro. Na síntese de Forcione, o *insight* de Gracián está em perceber a "desconexão da fundação da ordem política de uma ordem natural evidente", o que engendra como efeito um modo de se portar, no horizonte político que "depende da ilusão e de uma 'tecnologia de poder' para sua legitimação e autoperpetuação" (FORCIONE, 1997, p. 45). Ou nos termos de Zarka, esse modo de dispor a si produz a "teoria do indivíduo que implica sua destituição" (ZARKA, 2016, p. 22).

Ou seja, a crise epistemológica rompe a relação secular entre palavras e coisas, possibilita a autonomização dos discursos, entre eles o discurso da política. A política, dissociada de sua relação com a natureza, passa a se constituir como um domínio específico e autotélico, cujo fim não é outro se não a garantia da continuidade do governo e, é nesse campo, que surge essa moral "tática", como chamou Blüher, no qual o indivíduo deve saber se autorrepresentar para galgar prestígio, aumentando seu alcance, como propôs exemplarmente Gracián. Essa é precisamente a hipótese de William Egginton que enxerga, na teoria do *herói* graciano, o aparecimento de um modo de estruturar a identidade modelado pela autorrepresentação. Para o comentador, a posição moral enviesada pelo *Oráculo Manual* acarretaria uma afirmação da *persona* destacada dos quadros universalistas acerca da dignidade do homem que ainda figuraram em propostas renascentistas, como os da afirmação cristã ortodoxa ou erasmita. O *Oráculo* pressuporia um modelo de valor completamente desvencilhado de um conceito dado da semelhança humana com o divino, cuja virtude, dessa forma, dependeria de uma atitude *particular* guiada pelo horizonte da ocasião. Como discutido, a *agudeza* é também uma prática ética que se executa imaginativamente em um contexto concreto. Assim:

> A característica definidora do sujeito de Gracián é sua diferenciação das massas. Ele deseja o reconhecimento dos outros em vias de ganhar poder sobre eles e quanto maior for esse reconhecimento, mais ele se ergue entre os píncaros da eminência. Há uma estrutura definida para a sociedade expressa no *Oráculo*, uma que se pode representar como uma série de círculos concêntricos ao redor da "reputación" acumulativa, entendida como eminência social, que aumenta na proporção em que o sujeito se move em direção ao centro [...] Nas margens exteriores estaria a maioria dos seres, aqueles não reconhecidos como indivíduos, parte de uma massa indiscriminada e indiferenciada. Esses não possuem o poder da discriminação e desse modo, não se distinguem, não são reconhecidos. O resultado implícito dessa estrutura é a falta de qualquer interior definível para uma pessoa. Qualquer interior digno de nota aparece apenas na forma de índice diferenciador por uma aparência externa, pela qual o sujeito acumula reconhecimento e aumenta seu poder. (EGGINTON, 1997, p. 154)

Gracián inventaria táticas que permitem galgar a eminência de um reconhecimento por uma ordem pública identificada com o domínio intramundano da política. Ou nos termos que viemos discutindo, as maneiras superiores de ser conduzido em um horizonte determinado. Como sugeri, na base das propostas éticas de Gracián, está o gérmen de uma genealogia do *coach*. O deslizamento dessa arte de se conduzir ocasiona a destituição de valores absolutos, fundados em uma racionalidade filosófica que se pauta em um discurso sobre os princípios. O valor moral torna-se circunstancial e, dessa forma, mediado por um conjunto de determinantes

históricas exteriores, consoante ao que se pode definir a partir de uma arte da prudência, o projeto de uma ciência dos particulares. É nesse sentido que Blüher entende o retorno de Gracián às doutrinas filosóficas helenísticas, sobretudo a Stoa (BLÜHER, 2005, p. 524). O retorno aos gregos seria mediado por esse conjunto circunstancial que faz vigorar um prestígio moderno: uma ética que reaproveita a ação prudente estoica, mas desvinculada de seus arrazoamentos sobre a filosofia da natureza.

Nossa hipótese, então, é de que, para além desse uso tático da ética tendo como fim a política, isto é, o governo intramundano dos homens, em sua obra ficcional derradeira, *El Criticón*, Gracián ofertou ou intentou ofertar uma *ética*, uma ética que começara, em seu tempo, a tornar-se anacrônica, uma ética desvencilhada da política e seu circuito imanente de autorrepresentação, que podemos ler nos tratados técnicos do padre jesuíta, como o *Oráculo Manual*, *El Discreto* e *El Heróe*. Como define Foucault, essa outra ética, ou a "dupla moral", como define Blüher, justifica-se como uma alternativa à vida política: "a ascese é, em primeiro lugar, um exercício de si sobre si, é uma espécie de corpo a corpo que o indivíduo trava consigo mesmo e em que a autoridade de um outro, a presença de um outro, o olhar de outro é, se não impossível, pelo menos não necessário" (FOUCAULT, 2008, p. 271). Percebe-se a representação de um itinerário ascético no *Criticón* se apresenta como uma alternativa à moral da autorrepresentação, que se realiza diante do olhar de um outro. Gracián propõe, no *Criticón*, os velhos temas da ascese filosófica de forma vacilante e árdua. Se a preocupação graciana nos textos técnicos é em definir o *herói*, ou a pessoa de distinção na esfera social, o *Criticón* se volta para uma reflexão sobre o homem (Andrênio) quando subtraído desse olhar do Outro.

Mas, como vimos, essa ética é assistemática e apresenta-se, principalmente, pelo vetor negativo do *desengano*, de tal feita que se um valor é afirmado, seja ele estoico, platônico ou agostianiano, logo em seguida é posto sob suspeita. O *Criticón* parece reagir a essa destituição da ética que então passara a se subordinar ao campo da política, retomando as antigas práticas de si e os fios partidos que a legitimaram. Pudemos ler, então, ecos, na obra, de uma teologia platônica ou de uma filosofia da natureza estoica. Ao modo assistemático das escolas de pensamento grego, Gracián dispõe, na representação de sua narrativa, de um inventário de saberes e técnicas que reconduz o homem ao velho fim da busca pela felicidade e, não mais, para o aumento do cabedal de prestígio social. Mas esse retorno não advém sem hesitações, dúvidas e uma imponderável incerteza. Sem a fiança do logos natural, não é possível saber se

os cuidados consigo são suficientes, ou pura ilusão. Esse foi em linhas gerais os caminhos que viemos trilhando em nossa peregrinação.

Pois bem. Enfrentamos o tema, a posição do *Criticón*, em específico, e da obra de Gracián em geral frente à crise epistemológica, enfocando-a a partir de três domínios: a epistemologia de sua *Arte de engenho*; o lugar do herói frente o domínio da política enquanto "razão de Estado de si mesmo"; o sentido de um retorno às práticas de si e as dificuldades impostas por esse mundo em que a ética se tornou autorrepresentação e autodisposição de si. Falta o essencial. Refletir sobre a *forma* com a qual um possível retorno à ética clássica se deu para Gracián. Se o autor falou dos heróis na linguagem dos aforismas políticos e no decoro da prosa técnica-didática, escolheu retomar a sabedoria e a felicidade dos sábios na forma da ficção em prosa narrativa. Faz-se o caso então de refletir sobre os vínculos entre ética e poética para tentar precisar a posição de Gracián em seu texto *sui generis*, e as maneiras pelas quais o autor tentou revolver o grande tema ético pela via dos problemas de poética. Assim, voltemo-nos ao *Criticón*, como artefato poético e não mais como corpo doutrinário, em vias de contemplar as maneiras pelas quais o retorno à ética não se dá por uma exaltação triunfante, mas pela cifra de um retumbante fracasso.

4.1 – A palavra do encanto ao desencanto

Para refletir sobre a validade e seriedade de uma afirmação ética em uma obra ficcional, como é *El Criticón*, as circunstâncias nos obrigam a dispender algumas palavras sobre o sentido dos enunciados nesse registro. Ou, em outras palavras, com a poesia pode fazer uma afirmação ética ao falar, até onde se tem notícia, um monte de mentiras. A poesia não tem a ver, como discutimos a partir de Aristóteles, com uma demonstração sobre o ser que se apoia sobre premissas sólidas extraídas de um discurso das causas. Logo, a *verdade* de um enunciado poético, se é que existe, opera em outro registro. Postula-se um problema: como se pode falar sobre o ser a partir de um discurso, que por excelência, ocupa-se daquilo que não é? Esse é um problema antiquíssimo que a teoria literária não cansou de glosar. Mas essa fratura entre um discurso do ser e outro do parecer nem sempre foi tão nítida, o estatuto da palavra não esteve tão bem delimitado e, por alguns séculos, ser e parecer viveram em uma espécie de comuna. Remontemos o princípio. Ou ao menos um dos princípios. Refiro-me a uma das imagens arquetípicas da poesia no poema do poeta paradigmático, Homero. No conhecido episódio da Corte de Alcínoo, Odisseu vai buscar refúgio sem revelar sua identidade e, na condição de

hóspede, participa de um festival, no qual canta o aedo Demódoco a quem “a musa distingue, e a quem males e bens concedera:/ tira-lhe a vista dos olhos, mas cantos sublimes lhe inspira” (HOMERO, 2009b, p. 137, VIII, 63-4). Assim como outras figuras associadas à voz dos deuses, Demódoco, na qualidade de poeta inspirado, tem os olhos vendados. Seu canto se fundamenta no *logos* divinamente conhecido, e não na realidade da aparência das coisas. Sua poesia, então, consta na passagem, está para além do parecer. O canto de Demódoco é referido, mas não performado no poema de Homero, ainda que sua mera aparição faça convulsionar pateticamente Odisseu, ao recompor os eventos que haviam sido por ele experimentados durante o cerco à Troia: “Sempre, porém, que o divino cantor a canção terminava,/ ei-lo que o rosto de novo descobre, enxugando-lhe as lágrimas/ e a taça em punho, adornada com alças, aos deuses oferta” (HOMERO, 2009b, p. 138, VIII, 87-9). Odisseu ouve suas próprias dores narradas no canto, e realiza o gesto de libação aos deuses agradecendo o presente ofertado por seu emissário, Demódoco. Ao cabo do terceiro poema narrado pelo aedo, então o herói de Ítaca chora incontrolavelmente para a surpresa dos cortesãos de Alcínoo que efusivamente aplaudiam a performance do poeta.

A cena é célebre. Enquanto todos exaltam a beleza do canto, Odisseu chora. E são as emoções despertadas pelo canto que desfazem o disfarce e o levam a revelar-se como o herói que tomou parte nos trabalhos imitados pelo aedo. Estabelece-se no discurso do herói um vínculo entre poesia, sociabilidade e *páthos*; produz-se uma afinação coletiva patética à qual a lira dissonante do herói vem perturbar. O poeta é sublime e faz restituir a verdade do herói, repondo a narrativa e descobrindo, de modo literal, sua identidade velada pelo manto. A poesia aí faz desnudar, e a reação produzida é a do uníssono da comunhão. Figura-se a posição do poeta como um mestre-da-verdade, segundo nomeou Marcel Detienne. A ambiguidade da palavra à época de Homero sugere pensá-la como a modalidade por excelência da *aletheia*, a verdade compreendida, pelos gregos, como não-esquecimento. A poesia impede Odisseu de esquecer-se e o desnuda diante da audiência. Esse não-esquecimento, como entende Detienne, filia-se à faculdade da memória em seu vínculo profícuo com a musa: poesia é verdade, pois funda-se em um exercício permanente de reposição de uma presença divina:

> como o conhecimento mântico, o saber desses poetas inspirados era uma forma de onisciência divina. A fórmula que define seus poderes é a mesma: um saber de ‘todas as coisas que foram, são ou serão’. [...] Assim a memória não é simplesmente a base material para o discurso cantado [...] mas, sobretudo, um poder religioso que dava aos discursos poéticos seu estatuto mágico-religioso (DETIENNE, 1995, p. 42-3).

Em seu canto, performativamente, o poeta repõe aquilo que *é*, a partir de um acesso divino, vedado aos outros homens, e do qual se pode participar pela transmissão de sua voz. É precisamente essa transferência que repõe, para Odisseu, a memória de seus patéticos trabalhos. Intentando redimensionar a questão, Jacyntho Lins Brandão entende que, a despeito desse sentido mágico-religioso, o procedimento poético estaria tematizado nessa imitação do cantar de um poeta dentro do poema homérico. Para Brandão, há um descontínuo, ainda que mínimo, entre a voz do poeta e a voz divina. Enquanto emissário temporal das coisas que são, foram e serão, o poeta contém um nível de imperfeição, visto que não pode dizer *tudo* o que é, mas, por um exercício de autolimitação deve selecionar, da inspiração divina, aquilo que convém ao horizonte concreto da enunciação, em vias de suscitar determinados afetos concretos em seu público (BRANDÃO, 2015, p. 32-3). Estaria em jogo, no fazer do poeta, a capacidade ativa de produzir a medida do canto divino que se opera por meio de uma categoria apresentada no canto VIII, "*cantar-se modo conveniente"* ou, em grego, *katà kósmon*. A verdade da palavra poética não é, dessa forma, *toda a verdade*, mas um recorte ordenado que define a qualidade da empreitada do aedo. Ao que assevera Brandão "as lágrimas de Ulisses são a prova de que Demódoco cumpriu o desafio de cantar o *kósmos* do cavalo [de Tróia] *katá kósmon* ou *katà moîran* [...] Com efeito, em todos os demais entrechos a reação dos ouvintes é a prova de que os cantos de Demódoco sempre atingem seus objetivos" (BRANDÃO, 2015, p. 60). É a reação não individualizada do público que reconecta a palavra divina, o recorte da perícia do aedo e as emoções da audiência, assegurando a restituição da *aletheia*. É a efetividade do canto, insiste Brandão, em que depende a perícia eminentemente humana de uma técnica, que garante seu estatuto mágico-religioso.

De todo modo, quer se aceite as prerrogativas antropológicas de Detienne acerca do estatuto mágico da palavra, quer se entenda, de modo mais mediado, como a figura do poeta é instrumental para se delinear a performatividade do poder da palavra, o que está em jogo é essa relação entre um fazer poético e o ser. Os efeitos concretos que produzem emoções reais e perpetuam uma verdade em determinada comunidade. Técnica poética não é dissociada da verdade, mas a restitui em sua operatividade efetiva. De todo modo, os gregos posteriores tiveram mais suspeitas acerca dessa proximidade entre o *katà kósmon* da poesia e a realidade do ser. Cito uma outra passagem, mais oblíqua, entre os escritos do mundo antigo, no qual o estatuto da palavra aparece de modo irresoluto.

Em um texto datado do século II ou III, a narrativa em prosa *Leucipe e Clitófon*, indexada sob o nome de Aquiles Tácio – de quem muito pouco se sabe –, pode-se ler uma série

de desventuras amorosas do casal título, após sua fuga da terra natal, intentando sacramentar um casamento não autorizado pelas autoridades parentais. Ao longo da peregrinação, as personagens enfrentam uma série de desafios como mares revoltos, naufrágios, piratas, abduções, rivais, mais piratas e mais abduções, antes do desfecho feliz, de acordo com as convenções desse gênero, que nos chegou em ruínas. A despeito de tudo isso, o maior desafio é a manutenção da castidade que já revela marcas de uma moralidade doméstica muito distinta daquela da épica homérica. Entre os encontros e desencontros, Leucipe e Clitófon mantêm-se fiéis um ao outro, até o momento em que não mais. Em determinada altura, o herói Clitófon é tentado pela elusiva feiticeira de Eféso, Melite, cujo marido crê ter perdido indelevelmente para o mar. Segundo a estrutura macarrônica da narrativa, por sua vez, o marido da feiticeira se interessa pela virginal Leucipe, em um quiproquó de tentações. Após lançar mão de diversos expedientes de astúcia, Melite convence o herói a deitar-se com ela, curando sua doença com uma dose única. Por meio de chantagem, Melite dá uma prensa em Clitófon: caso não aceitasse se deitar com ela, testemunharia a todos que ele teria consumado o ato sexual. Em um jogo sofístico, somente se deitando com a feiticeira, Clitófon poderia ter a testemunha de que o ato nunca se consumou.

Mais tarde na narrativa, quando Clitófon narra ao pai de Leucipe os eventos que transcorreram em seu cativeiro, alguns detalhes embaraçosos são providencialmente omitidos. A cena, estima-se, é uma paródia da invocação à musa: “conforme começamos a beber vultuosamente, e Dionisío pouco a pouco dissolveu nossa timidez (corretamente conhecido como o pai da liberdade), o bispo então adereçou a Sostratus, ‘Conte nos, estrangeiro, a história na qual se envolveu” (TATIUS, 1917, p. 397, VIII, 4). Sostratus resume sua busca pela filha, Leucipe e pede, então que o “herói”, Clitófon relate suas desventuras. Faz-se preciso citar a divertida passagem:

> Nesse ponto, relatei toda a história como se deu a partir de nossa fuga de Tiro – nossa viagem, o naufrágio, as aventuras no Egito, os piratas, a abdução de Leucipe, o estômago falso do artifício engenhoso de Menelau, o amor do general [Tersandro, marido de Melite], o remédio de Cáreas, o modo como Leucipe foi novamente sequestrada por piratas [...] Quando chegou a parte que envolvia Melite, eu dei a ela uma virada de eventos para o ganho de minha continência, sem abandonar a verdade: contei a história do amor de Melite por mim, minha castidade em relação a ela, o longo período em que tentou angariar minha piedade, seus insucessos com suas requisições, promessa e lamentos [...] Apenas uma coisa eu omiti, em minhas aventuras, que diz respeito ao assunto delicado de minha conexão com Melite depois dos eventos mencionados [...] “Essas são minhas aventuras”, conclui, “mas as de Leucipe foram mais excitantes” [...] Fiz muito mais das aventuras dela do que eu mesmo tive, desejando, como um amante deve, dar-lhe o maior crédito,

> enquanto seu pai ouvia. [...] Quando ouviram essa história, o bispo reagiu à piedade com maravilha, surpreso com cada detalhe; ao mesmo tempo em que Sostratus chorava a todas as passagens das aventuras de Leucipe. (TATIUS, 1917, p. 397-402, VIII, 5).

Nada menos do que um pequeno tratado de poética. O deus é invocado pelo vinho para reduzir as inibições da palavra. Clitófon, "inspirado" por Dionísio, narra aquilo que o leitor acompanhou ao longo dos sete livros anteriores da obra, mas estabelece-se um pacto de exclusão entre a primeira pessoa do poeta-personagem, dublê do aedo, e a segunda pessoa, do leitor: o leitor sabe os detalhes que Clitófon omite e entende seus usos, visando expurgar o assunto delicado que pesaria contra sua continência e contra seu desejo de convencer Sostratus a, enfim, autorizar o casamento com sua filha. A economia da autolimitação torna-se patente: diz-nos Clitófon que manipulou os eventos para compor seu *éthos* e que alongou as aventuras de Leucipe, pois sabia que seu efeito seria mais patético diante de sua audiência. A reação é a mesma ao canto de Demódoco, o poeta faz maravilhar o público e repõe, seguindo os interesses da audiência, eficazmente, aquilo que não pode ser esquecido, mas o faz esquecendo-se, deliberadamente, de algumas coisas. A passagem é exemplar em evidenciar os motivos (ou ao menos, a parte racional deles) que levaram Clitófon a aceitar a chantagem de Melite. A feiticeira é apresentada como uma hábil encantadora em seus usos oratórios, muito mais hábil do que Clitófon, incapaz de dissuadi-la de suas investidas. A despeito dos eventos que teriam ou não tomado parte, o testemunho de Melite certamente convenceria qualquer audiência acerca do que ocorreu.

Trata-se de uma releitura sofística do *katà kósmon*: escolher os eventos que mais suscitem a piedade da audiência e que engrandeçam a virtude dos heróis. Ao cabo, publica-se a lenda, na versão grega do *Homem que matou o Facínora*; a palavra de Clitófon permanece, jogando uma teia de sombras e esquecimento sobre sua noite com Melite, assim os mocinhos podem, finalmente, sossegar. Entende-se os ganhos da seleção verossímil de eventos maravilhosos, quando a palavra reassegura seu potencial de afirmar o ser. É a palavra do "aedo" Clitófon que prevalece em suas teias poéticas, e é sua efetividade performática que anula qualquer dúvida acerca de seu caráter. Ao gosto sofístico, a eficácia do discurso anula a necessidade de adequação à realidade das coisas.

A despeito do possível efeito paródico dessa narrativa, a autolimitação do poeta em função de um efeito, o suscitar de emoções verdadeiras no público permanece na ordem do discurso. Não há desconfiança acerca da palavra do aedo em sua subversão dos eventos

narrados. A relação entre a palavra autolimitada do poeta e os afetos do público é tematizada em outro desses textos da antiguidade tardia, talvez o mais notável, a *História etiópica* do misterioso Heliodoro, que costuma se datar entre os séculos III e IV. A narrativa possui estrutura similar a *Leucipe e Clitófon*, recontando as desventuras de um casal, Teágenes e Cariclea. Diferentemente do texto atribuído a Tácio, a narrativa inicia *in media res*, com um naufrágio. Só conheceremos os eventos que conduziram os heróis até esse infortúnio pela via do prólogo adiado, isto é, uma narrativa intercalada na qual a personagem secundária mais importante, o sacerdote Calasíris, relata os eventos pregressos. Esse longo relato inicia-se no segundo livro e se estende até o sexto, ocupando assim larga porção da obra. Sem objetivos exaustivos, é interessante notar as reações de Cnemón, o interlocutor de Calasíris, diante das descrições do sacerdote. Depois de pintar um retrato encomiástico dos heróis, um jocoso desentendimento transpira:

> - Estes aqui são Cariclea e Téagenes! – gritou Cnémon.
> - Mostra-me, pelos deuses, onde estão? – suplicou-lhe Calasíris, crendo que Cnemón acabara de vê-los.
> - Pareceu-me, ó sacerdote – contestou Cnémon –, que lhes estava vendo, ainda que ausentes: tão vividamente me representou a tua narração aqueles que também vi e conheci. (HELIODORO, 1979, p. 175, III, 4)

É uma citação quase involuntária da *Poética*, ao enaltecer o modo como a imitação é capaz de produzir um efeito de *enargeia*, ou vivacidade, isto é, pôr sob os olhos aquilo que está ausente (ARISTÓTELES, 2008, p. 71, 1455a, 25). O equívoco é generalizado, não só Cnémon se exaspera ao "ver" aqueles que cuja realidade se dá na forma de palavra, mas Calasíris interpreta mal a interjeição de seu interlocutor e crê, também, estar diante da presença dos seres de palavra, que compunha até então. Reforça-se a capacidade poética de produzir presença. A narrativa da *História etiópica* é entremeada por interjeições do auditório que reafirmam a eficácia da palavra poética em ordenar os eventos e produzir efeitos reais, em um estilo interventivo não dissimilar daquele que se popularizaria com Cervantes. O paroxismo desse efeito dá-se no episódio da narração de um sonho. Calasíris recebera um vaticínio, inspirado por Isis, que o exorta a guiar Teágens e Cariclea em uma árdua peregrinação rumo ao casamento. Cnémon questiona o sacerdote acerca do teor de *verdade* do sonho, sobre a possibilidade epistemológica de se aferir os falsos e enganosos sonhos daqueles divinamente inspirados. Ao que responde Calasíris:

> - Da mesma maneira, meu filho – afirmei – que o sábio Homero insinua mediante um enigma, que a maioria não se detém, quando diz em certa passagem 'porque os traços de seus pés e pernas eu finalmente reconheci, quando ele estava saindo, pois muito fácil de reconhecer são os deuses' [...]

> Isso sabia Homero, que era egípcio e havia recebido educação sagrada, refletindo o tema simbolicamente em seus versos e deixando pistas para quem pudesse compreender. (HELIODORO, 1979, p. 184-6, III, 12-13).

A passagem é divertida em seu *mise-en-abyme*: Calasíris sustenta a autoridade divina de seu sonho por ter aprendido a reconhecer os sinais sagrados no texto de Homero, em seus indícios misteriosos aos olhos daqueles aptos a decodificá-los. Para além da ambiência esotérica que alude ao modo iniciático dos mistérios de Elêusis, central para pensar a leitura alegórica que Calasíris defende para o texto de Homero – camada a qual "a maioria [dos leitores] não se detém" –, não deixa de ser sintomático que um texto narrativo sustenta a autoridade da representação de seu sonho inspirado em outra representação desse tipo, mais antiga, porque homérica. Como Calasíris leu em Homero a descrição fictícia de um sonho afirma saber que seu sonho (fictício) é real, assim como, para Tácio, a palavra tem esse potencial de restituir a presença, a despeito de seus vínculos com as coisas. Pode-se dizer que a palavra ao presentificar repõe permanentemente uma verdade em sua eficiência. Com todas as ironias narrativas que se pode comportar, Calasíris ainda é um mestre-da-verdade, na representação de Heliodoro no século IV.

A despeito da larga dívida que Cervantes retém com seu mestre grego, de quem é reconhecido êmulo, o estatuto da palavra nos *Trabalhos de Persiles e Segismunda* é radicalmente outro. A autoridade da ficção não é invocada para afirmar, mas para suscitar dúvidas. A eficácia do relato autolimitado do poeta na produção de efeitos para uma audiência é posta sob profundo escrutínio. *Os trabalhos de Persiles e Segismunda,* publicado postumamente em 1617, configura-se como uma narrativa em prosa que emula, em larga medida, esses textos gregos redescobertos no século XVI. Seu enredo convencional traz também um casto casal que peregrina em direção à Roma, enfrentando naufrágios, piratas e outras ameaças diversas que podem ser encontradas nos textos de Tácio e de Heliodoro. Ao modo do prólogo adiado, somente no segundo dos quatro livros, tomamos conhecimento do transcorrido até a cena em que encontramos o casal pela primeira vez – novamente, um naufrágio. Imitando Homero no longo relato de Odisseu, Cervantes faz seu herói, Persiles – que até então conhecemos como Periandro, um travestimento que visa ocultar suas origens, passando-se pelo irmão de sua amada, Segismunda – narrar os eventos ora trágicos, ora maravilhosos que experimentou.

Essa passagem ombreia com as autoridades que viemos elencando. Uma diferença fundamental está na representação da audiência. Periandro narra seus feitos a uma galeria de

personagens conhecidos, seus companheiros de viagem e de peripécia. Nessa altura da epopeia cervantina, o narrador homérico do primeiro livro – que, seguindo a prerrogativa aristotélica, fala o mínimo possível – cede lugar a um narrador mais interventivo que, ao modo do Cide Hamete do *Quixote*, visa aferir, a partir dos testemunhos disponíveis, a verdade da *história* narrada. Mas não apenas o narrador comenta o relato de Periandro e, ao modo de Heliodoro, ocorrem também intervenções da audiência, muitas das vezes na forma de um à parte que quebra a comunhão da narrativa, fundamental para se referir o sucesso do efeito de conveniência, o *katà kosmón* que Detienne e outros helenistas ainda afiançavam à palavra mágica. O relato de Periandro não gera apenas contínuos, mas também fraturas. Há pelo menos três grupos de reações interessantes à narrativa pitoresca: 1) das mulheres da companhia que se excitam com as maravilhas do relato; 2) de Maurício, companheiro de Periandro, que frequentemente lamenta, com embasamento aristotélico, a quebra de verossimilhança do enredo e os excessos romanescos; 3) dos rivais de Periandro, Policarpo e Arnaldo, que estão pouco interessados no relato, aproveitando o ensejo para desejar Segismunda. Essa fratura da audiência é importante pois uma mesma narrativa é percebida de forma múltipla. Não há uma eficiência construtiva que conduz a um efeito unívoco de comunhão que reestabelece a presença da verdade do que é dito, mas ao contrário, em todas suas artimanhas, o narrador ora capta a benevolência da audiência, ora recebe dela desprezo e ceticismo, ora é alvo de olhares preocupados com algo muito distinto ao conteúdo narrado.

Essa fratura das ponderações da audiência chega ao cume após a descrição de um sonho alegórico no qual Periandro é tentado pela Sensualidade, rejeitando-a, e mantendo-se firme em sua castidade, um sonho no qual algumas das personagens da audiência tomam parte. Para não quebrar a ilusão narrativa, contudo, o herói não explicita tratar-se de uma ação imaginada, suscitando reações das mais diversas. Vejamos:

> — Logo, senhor Periandro, dormiste?
> — Sim – respondeu -, porque todos esses bens são sonhados.
> — Na verdade – replicou Constanza -, já queria perguntar a minha senhora Auristela, onde estava ela, em todo esse tempo, que não havia aparecido.
> — De tal maneira – respondeu Auristela -, narrou seu sonho, meu irmão, que ia me fazendo duvidar se era verdade ou não o que dizia.
> Ao que anunciou Maurício:
> — Essas são as forças da imaginação: representam-se as coisas com tanta veemência que se apreendem da memória, de maneira que, em sendo mentira, aparecem como verdades.
> Enquanto isso, calava-se Arnaldo, e considerava os afetos e demonstrações com as quais Periandro contava sua história, e de nenhum deles podia tirar a limpo as suspeitas que, em sua alma, havia infundido o finado Clódio, de não serem irmãos verdadeiros Auristela e Periandro. Com tudo isso, disse:

> — Prossegue, Periandro, teu conto, sem repetir sonhos, porque os ânimos educados sempre engendram muitos e confusos, e porque a dama Sinforosa está esperando que venha a dizer de onde vinha quando chegou nesta ilha, pela primeira vez [...]
> — O gosto do que sonhei – respondeu Periandro – me fez não advertir quão pouco frutíferas são as digressões em qualquer narração, quando essa há de ser sucinta e não dilatada.
> Calava-se Policarpo, ocupando sua vista com Auristela e, seu pensamento em pensar nela; para ele, importava muito pouco, ou nada, que falasse ou silenciasse Periandro, o qual, advertido por alguns, começava a cansar com sua longa fala (CERVANTES, 2006, p. 208, II, 15)

A passagem é exemplar para ilustrar a multiplicação de efeitos despertados sobre o público. Constanza, uma das damas da companhia, não é capaz de discernir o fantástico do sonho e o fantástico da "história". Auristela, o nome dissimulado de Segismunda, apesar de estar presente durante os eventos narrados, põe-se em dúvidas se tais coisas transcorreram ou não, a imitação de Periandro produz nela uma imagem indistinguível da memória. Maurício, visando amparar suas companheiras, enuncia excertos de sabedoria científica, pautando-se no saber técnico dos efeitos da imaginação para dissipar a ilusão da presença. Policarpo nada escuta, pois, a imagem de Auristela domina toda sua atenção. A atividade de escuta mais interessante é a de Arnaldo. As palavras de Periandro fazem-no lembrar das de Clódio, poeta satírico maledicente, como o Momo de Gracián, aquele cuja língua ferina apenas destrói sem nada propor. Alguns cantos antes, Clódio havia posto suspeitas se Auristela e Periandro seriam, de fato, irmãos e se falavam a verdade. Em certo sentido, o efeito é inverso: a habilidade de Periandro em contar casos fantásticos, maravilhosos, excitantes e que movem à audiência, produzindo construtos imaginários que se põem sob seus olhos, desperta, para Arnaldo a suspeita de que ele seja um mentiroso. É a efetividade da narrativa que revela seu caráter *ficcional*. É boa demais para ser verdade. A melhor das ficções produz no crítico severo um efeito de suspensão e suspeita.

Ao cabo das narrações de Periandro, que frequentemente se desculpa por fazer digressões infrutíferas apenas para no instante seguinte lançar mão de mais um episódio pitoresco, assevera o editor não nomeado do Livro II: "Não sei se tenho por certo, de maneira que ouse afirmar, que Maurício e alguns dos outros ouvintes aliviaram-se que Periandro encerrasse seu relato, porque no mais das vezes, os maiores, ainda que importantes, são cansativos" (CERVANTES, 2006, p. 234, II, 21). Como sugere Forcione em sua leitura da obra, Cervantes daria prosseguimento à sátira às preceptivas poéticas coevas, cuidadosas com a construção do enredo e descuidadas com o tema da recepção. O leitor ideal figurado pelas reações patéticas de Ulisses, Cnémon e Sostratus é apenas um dos leitores possíveis da obra

cervantina, os demais podem se entediar, suspeitar e criticar. Independente das qualidades imanentes da obra, de sua destreza poética, de sua capacidade de produzir *enargeia* ou criar um cosmos fechado, o leitor, em sua atividade, pode nutrir opinião distinta. A síntese de Forcione é bastante precisa: "ao conceder que a audiência pode *decidir acreditar*, Cervantes sugere que o erro fundamental do foco da abordagem neoaristotélica ao problema da crença jaz em sua concentração nos objetos da imitação e não na apreensão do leitor acerca desses objetos" (FORCIONE, 1970, p. 254, grifos nossos). Em suas pesquisas sobre o Século de Ouro, Forcione anota esse processo de cisão das palavras em relação à ordem das coisas que produz uma nova zona de liberdade para leitores e autores: 1) de um lado, o leitor não é mais *movido* pela poesia em sua construção de verdade, mas *decide crer*, atribuir confiança, como bem resgata o comentador acerca das ponderações de Maurício que, diante da passagem mais absurda do relato de Periandro, observa a implausibilidade do ponto-de-vista da audiência. Inseguro sobre os efeitos do conto de seu herói, o narrador de *Persiles* então observa: "assim como é a sina do mentiroso que quando diga a verdade não se acredite, a glória de quem tem crédito é ser acreditado quando mente" (CERVANTES, 2006, p. 231, II, 20). Ou seja, há um pacto de fidúcia entre poeta e público que depende de condições extrínsecas à narrativa, passando pelo campo vertical do desejo da audiência; 2) com o estatelar dessa figura de um leitor ideal que já não é mais uno, mas múltiplo, as restrições poéticas à fatura dos poemas também se fragmentam. Se cada leitor *proporciona* como quer, como diria Critilo, não faz sentido pensar nas formas ótimas de mover, que então se multiplicam e se avolumam em uma proporção inédita. O argumento de Forcione é simples e elegante: o nascimento da figura proteica do leitor em sua profundidade enquanto "sujeito do desejo" – poderíamos dizer com Foucault –, paga-se com o esfacelar, lento e progressivo, das velhas preceptivas greco-latinas.

O efeito de *katà kosmón* não é mais suficiente para o logro da poesia, outras valências participam da cena da audiência. Desejos individuais, intensidades afetivas. Cervantes figura essa politeia de leitores e leituras no mesmo momento – é importante salientar, pois já estamos no final do percurso e essas associações devem se tornar claras – em que a razão de Estado se preocupa, de sobremaneira, em fazer uso das paixões individuais, em anatomizá-las em mapas, progressivamente mais complexos, para que possam ser geridas. A atomização criativa do poeta em sua liberdade de cruzar fronteiras, como a dos ambíguos narradores do Quixote ou desse segundo livro de *Persiles e Segismunda*, é simultânea à multiplicação e fragmentação de leitores e leituras. A poesia não mais se estabelece como a reafirmação da comunhão no momento da transferência da força do relato – como a cena das narrativas gregas revelam –, mas como uma

espécie de *tela*, na qual os leitores podem mergulhar ou manterem-se a uma distância ressabiada. O relato de Periandro que emula as boas autoridades da narrativa grega de aventuras, suscita reações das mais variadas valências, e não é capaz de assegurar sua força apenas pela autoridade de suas emulações, como o faz Calasíris ao engatar seu sonho nos de Homero.

Pois bem, a palavra de Periandro não é das mais potentes, a despeito de suas qualidades, mas ambígua, ora inócua, ora absurda, ora verdadeira, ora emblema máximo do engodo e dissimulação. O estatuto da poesia é posto em suspenso na forma dramatizada, como a dispõe Cervantes. Gracián, talvez, seja menos sutil, mas mais niilista acerca desse processo de fragmentação. O *Criticón*, emulando Homero e Heliodoro, como seu autor nos faz lembrar em sua introdução (GRACIÁN, 1938, p. 98), produz duas dessas cenas de prólogo adiado que remontam ao princípio da ação ausente. Enquanto esses relatos ocupam larga porção das narrativas gregas, estendendo-se por volumosos e episódicos cantos – modo compositivo imitado por Cervantes em seu *Persiles* –, a narrativa em Gracián é, como Periandro afirma que a sua deveria ser, "sucinta e não dilatada". A primeira não tarda a acontecer: após ser resgatado do naufrágio por Andrênio, ensiná-lo a falar e arranjar um tempinho para deslindar os mistérios do cosmo, Critilo conta como veio parar ali. Nessa altura, contudo, o início do relato é interrompido por um evento, a chegada de uma frota marítima à Ilha deserta, com isso o prólogo é adiado, uma vez mais, para efeito de máxima suspensão. Nesse movimento, Gracián joga com os anseios da ávida audiência, sedenta para se informar dos eventos fabulosos esperados pela convenção do gênero, que a técnica da narrativa *in medias res* omitiu.

Após o resgate, para deleite do leitor de epopeias em prosa, Critilo finalmente resume seu relato. O prólogo adiado então revela uma versão diminuta da história mais convencional: um amor impossível, tendo em vista que a doce Felisinda estava prometida a outro, ao que se seguem duelos, tentativa de fuga e a inevitável separação do casal. Algumas dissonâncias surgem, contudo. Critilo não é o herói virtuoso como Persiles, Teágenes, Ulisses ou mesmo em uma nota paródica, Clitófon. Criado em Goa, capital do mundo mercantil, sua origem é mais próxima à caracterização típica de um antagonista ou rival nas referências gregas, como "rico e filho único", seus pais estavam mais interessados que fosse "homem e não *persona*" (GRACIÁN, 1938, p. 156, I, IV). Uma suspeita se instaura: o narrador não é um herói, melhor que nós, como o decoro épico solicita: confessa ter se perdido nos vis deleites e afastado à razão. Amante do dinheiro como um pícaro, mas bem-nascido. E nessa condição, de homem vicioso e movido pelos prazeres mundanos, apaixona-se perdidamente por Felisinda. Para retratar a amada, Critilo não pinta agudamente cabelos negros como a sombra dos alcíones

sobre seus ninhos, ou olhos verdes como os jaspes da manhã, ou seja, não pinta ecfrasticamente o retrato da amada que fez Cnémon saltar como se visse Caricléa diante de si. Na verdade, lança-se mão de um expediente menor, um parêntese jocoso que parece parodiar as convenções: "Pus cegamente os olhos em uma dama que (nobre e com todas as demais prendas da natureza, bela, discreta, jovem, mas sem as [prendas] da fortuna, que são as que hoje mais se estima)" (GRACIÁN, 1938, p. 156, I, IV). *Strictu sensu* a bela amada é *genérica*. Qualquer uma, sem destaques que a individualizem ou singularizem. Para uma história de amor que termina em infortúnios trágicos, parece curioso que Critilo narre a beleza de sua amada sem grandes requintes.

O relato brevíssimo de Critilo que visita as sedes argumentativas usuais da narrativa erótica, quase se perde no liame da inverossimilhança, tendo em vista que as coisas parecem acontecer mais por ordem da convenção do que pela cadeia causal da força dos eventos. Os pais de Critilo arranjam outra pretendente, bem-nascida, que o jovem nega, causando a morte dos pais por tristeza, mas não há tempo para luto patético, e o relato apenas sentencia jocosamente "consolei-me por ter pedido os pais, mas poder lograr a esposa" (GRACIÁN, 1938, p. 157, I, IV). A sombra da ausência de virtude, em função da busca individual por saciar os prazeres, coloca em xeque o estatuto da palavra desse narrador. Sem justificar racionalmente a ordem dos acontecimentos, a narrativa é caracterizada por "impensados eventos" que apenas acumulam uma sequência de feitos venturosos ou desventurosos. Desta feita, a empreitada de Critilo não concerne mais à busca de um amor puro e casto, como dos heróis gregos emulados por Cervantes, mas seu sonho erótico se funda no sonho financeiro, quando Felisinda herda a fortuna de um irmão morto. As personagens familiares não se apresentam como caracteres como o Sostratus de *Clitófon*, mas apenas funções quantitativas que obstaculizam ou facilitam os desejos do herói. É uma erótica balizada pelo valor mercantil. O relato de Critilo não é o de um amante suspiroso, mas de um contador com dolo. E é movido por essa paixão cega e material que Critilo mata seu rival, quando é preso em uma masmorra. Mais um evento não convencional é recuperado pela fala do "herói": "só minha dama se alegrou em toda cidade, celebrando meu valor e estimando minha fineza" (GRACIÁN, 1938, p. 160, I, IV). A bela e virtuosa dama, de prendas "naturais", celebra o assassinato brutal cometido pelo herói que cedeu exasperado às suas paixões. Uma nova sombra é lançada, dessa vez, sobre a virtude da amada. Condenado ao exílio, o narrador do *Criticón* interrompe o relato de Critilo para fazer sóbria ponderação: "aqui, interromperam as palavras, os soluços, afogando-se a voz em pranto" (GRACIÁN, 1938, p. 161, I, IV). O único movido pela impiedade da narrativa é o próprio narrador. A narrativa

fracassa e não é capaz de suscitar os afetos do público que, com possível desprezo, contempla os insucessos daquele que toma a palavra. A conduta individualizante da rapina das venturas de Critilo só pode emocionar ele mesmo. Gracián joga com a destituição ideal de leitor para evocar o silêncio do público e as lágrimas do narrador, revertendo a cena arquetípica de narração conforme imitada desde Homero.

A individualidade do relato de si, por seus fracassos, só suscita a piedade daquele que narra, aproximando a forma do relato de uma espécie de confissão, afirma Critilo: "eu mesmo me desconheço; e assim, não te direi quem sou, mas quem era" (GRACIÁN, 1938, p. 148, I, IV). O prólogo adiado, em acordo às convenções da epopeia em prosa do século XVII, não traduz a longa jornada de um impávido herói imaculado pelas intempéries, mas ao contrário, a forma de um crime. Destituído de seus "pecados", afinal, a despeito da homologia da confissão, o relato de Critilo é pobre de qualquer elemento religioso e seu renascimento pós-sacramento não é espiritual, mas filosófico: "comecei a saber e a ser *persona* (que até então não havia vivido a vida racional, se não a bestial), fui enchendo a alma de verdades e prendas, consegui a sabedoria e com ela o bem obrar" (GRACIÁN, 1938, p. 161-2, I, IV). Após o naufrágio, fruto do subterfúgio da rapina dos inimigos, Critilo então é salvo por Andrênio e sua purificação se faz completa. A narrativa de piratas, duelos e prodígios jaz, a partir daí, *fora* da obra que é o próprio *Criticón*. Gracián opera pelo recurso poético da *recusatio*, isto é, emular um determinado gênero consolidado, nesse caso, a narrativa erótica de aventuras, apenas para rechaçá-lo e propor outros decoros de gênero. A *recusatio* não é completa, contudo, e a epopeia passa a jogar com a tensão entre a peregrinação de companheiros em um conjunto larguíssimo de desventuras, ao mesmo tempo em que buscam, em acordo ao enredo mais tradicional, a amada perdida, Felisinda.

É essa força motriz das viagens dos dois convivas que motiva o segundo momento em que a obra apresenta um relato entremeado. A já aludida cena (ver 2.2) em que Andrênio é seduzido pela voz de Falsirena. Essa personagem também é bastante comum à estrutura da narrativa épica de viagens. Odisseu encontra e se perde com Circe, Clitófon cede aos encantos de Melite, e Periandro deve abandonar Sinforosa para seguir viagem com sua Auristela. Trata-se da antropomorfização da *Sensualidade* que Periandro nos relatou em seu sonho fantástico. É esse teor do erotismo sensual que se pinta no jardim alegórico do palácio de Falsirena:

> Mas logo que foi entrando, pareceu-lhe ter topado com o palácio da aurora, porque tinha as boas entradas em um pátio muito desafogado, teatro capaz de maravilhosas aparências, e de fato, toda casa era desenfadada. Ao invés de firmes Atlantes nas colunas, coroavam, o átrio, belas ninfas, pela matéria e

> pela arte, raras, sustentando sobre seus delicados ombros a firmeza de um céu povoado por serafins, mas sem estrelas. Senhoreava o centro, uma agradável fonte, equívoca, de águas e fogos, pois era um Cupidinho que, cortejado pelas Graças, ministrava-lhes arpões a todas elas, flechando cristais abrasadores, ora chamas, oras linfas; [...] onde acaba o pátio, começava um Chipre tão verde, que pudera dá-lo ao melhor gosto, ainda que todas as plantas fossem mais exuberantes do que frutíferas, tudo flor e nada fruto. Coroavam-se de flores vistosamente odoríferas, espirrando fumos flagrantes por toda parte [...] foi-se acercando Andrênio ao centro em sua amenidade, onde estava a Primavera, desfilando copos em jasmins, digo a vaidosa Vênus deste Chipre, pois nunca há Chipre sem Vênus (GRACIÁN, 1938, p. 352-3, I, XII)

Como se percebe, o estilo do trecho relatado pelo narrador de *Criticón* é muito distinto da brevidade com que Critilo recapitula seus infortúnios. Nessa passagem, compõe-se a pintura de um lugar, os bosques de Falsirena, caracterizado pelo uso sistemático de palavras dúplices, de significado alegórico, que recompõe o decoro da poesia pastoril do período, na qual se retrata um "*locus amoneus*, cuja natureza espelha a beatitude das esferas celestiais" (MUHANA, 1997, p. 167). Esse episódio pastoril atualiza a figuração neoplatônica, na qual os índices amorosos retomam os temas ascensionais do *Fedro*. Assim, no jardim, há colunas em forma de ninfa, figura costumeira do amor sensual que encapsula o desejo pelo inteligível. Essas colunas sustentam alados serafins que, na poesia seiscentista, não raras vezes é equiparado à Cupido, metonímia do desejo, a imagem que media o contato com as Formas imorredouras[38]. Na bela fonte que adorna o centro do bucólico lago, Cupido atira suas setas sobre as Graças, inflamando-as com as chamas eróticas. Os verdes prados se comprazem de belas flores, entre as quais surge a Vênus encarnada em Falsirena. Como se percebe pelo vocabulário pastoril, Gracián está emulando diretamente esse registro poético altamente convencional com suas flores, formas angélicas, ninfas e graças. Contudo, a forma dúplice contamina cada palavra. Os serafins tocam um céu, sem estrelas. O jardim se constitui de flores, mas não frutos[39]. As águas inflamam, mas também gelam em seus equívocos. O poeta mobiliza as formas do *locus amoenus* para tingi-las com as tintas do engano, revertendo-as em seu duplo, o *locus horribilis*. As flores odoríferas *encantam* os sentidos de Andrênio e do leitor, mas esse jardim não possui frutos (sapienciais, em seu valor de verdade), o firmamento não é estrelado, nenhuma das formas inteligíveis pode-

---

[38] Pode-se, por exemplo, em Gôngora, ler no soneto LXXXVI, uso similar, no qual o anjo pode colocar o contemplador no esteio das Formas, libertando-o do ferro material: "Ó serafim, desates, bem nascido,/ Com dedos de cristal os nós de ferro?" (GÓNGORA, 2008, p. 163).

[39] Diz-nos agudamente Torquato Acetto, em tom similar, acerca da dissimulação das flores "vejam-se [...] as flores e entre as flores a rainha delas, e se descobrirá que a rosa parece bela porque à primeira vista dissimula ser coisa tão efêmera, e praticamente com apenas uma simples superfície vermelha mantém os olhos de certo modo persuadidos que seja púrpura imortal" (ACETTO, 2001, p. 33).

se encontrar ali. Afinal, as estrelas costumeiramente na exegese platônica são associadas às Formas, por exemplo, em Leão Hebreu (HEBREU, 1584, p. 104-5). Trata-se aqui de jardim de aparências e equívocos, o amor, diferente do que proporiam os platônicos, nada mobiliza se não o engano. Desse modo, a Vênus, que rege esse jardim de formas dissimuladas, nada pode fazer que não *mentir* ou ainda, produzir ficções. É Falsirena então quem narra o engano fundamental, o engano constitutivo do enredo, nomeando Andrênio como o filho perdido de Critilo, que, por sua vez, teria engravidado Felisinda antes de seu desterro. A virtuosa Felisinda sofreria o destino impudico que todas as heroínas épicas tentaram evitar, a desonra sexual. Gracián desarranja os modelos que emula. O estatuto da palavra que constrói o enredo da narrativa é, também, equívoco. Efetivamente é Andrênio o filho de Critilo? Pode-se crer nessa Vênus sensual em seus feitiços?

Critilo tende a suspeitar e pensar que não. Parece resistir aos encantos da palavra mágica de Falsirena que, ao ser entoada, produz as marcas costumeiras de eficácia persuasiva: "Estava atônito Andrênio, escutando o sucesso de sua vida e atentando às circunstâncias individuais das quais recebia notícias; *rebentando em lágrimas de ternura, começou a destilar, de seu coração, líquidos pedaços pelos olhos*" (GRACIÁN, 1938, p. 355, I, XII, grifos nossos). O estilo é afetadíssimo, parodiando as metáforas agudas do gênero pastoril, ao liquefazer os órgãos de Andrênio expurgados em enxurrada pelos olhos. A ironia, contudo, não atinge apenas o gênero amoroso, mas o próprio modo de se modular a cena da audiência do canto. É a reação patética de Andrênio que evidencia a falsidade do relato. Mais uma vez, a efetividade poética, como para Arnaldo ao ouvir as peripécias de Periandro, indicia o poder encantatório da ficção. Há uma diferença fundamental em relação à cena cervantina. Cervantes, em seu *Persiles*, figura a audiência em presença, noticiando as mais variadas valências diante do narrado. As próprias personagens suspeitam da poesia. Gracián, por outro lado, faz seu personagem *enganar-se* pela palavra falsa da poeta. Sua paródia produz um desengano dos efeitos mágicos da poesia em seu *katà kosmón*, mas esse desengano opera na mente dos leitores e não na vida de sua personagem. O narrador do *Criticón* ao pintar os enganos da poesia corre o risco, também, de enganar seus leitores mais incautos.

Talvez por isso, a narrativa se acumule com mais um relato. Andrênio vai buscar seu recém-descoberto pai para ouvir as doces palavras da incitante Falsirena. Sentencia o narrador em tom moral, quando Critilo ouve as boas novas da boca de seu fiel companheiro: "Estava suspenso Critilo entre o ouvir tão individuais circunstâncias e temer tantos enganos na corte, mas *como é fácil crer no que se deseja*, deixou-se convencer a título de informar-se, e assim se

foram para a casa de Falsirena" (GRACIÁN, 1938, p. 358, I, XII, grifos nossos). O sintagma repete a reação de Andrênio, isto é, uma ponderação frente a "circunstâncias tão individuais", colocando-se o problema do pitoresco, da virada de enredo inesperada que faria exasperar qualquer audiência, mas enquanto Andrênio chora, Critilo suspeita, ainda que suas suspeitas não o impeçam de ser atraído para o covil de Falsirena. A breve sentença do narrador retrata a questão enfocada por Forcione. A máxima "é fácil crer no que se deseja" torna patente como, no século XVII, entende-se que eficácia do poema não mais depende exclusivamente dos dotes divinos da inspiração ou da autolimitação do poeta, mas de um pacto com quem ouve. Critilo, como o Agente Mulder de *Arquivo X*, *quer acreditar* na explicação menos óbvia, porque essa apela a seus afetos privados. Ao mesmo tempo, o leitor, que acompanha a cena em suspense, deve ter dúvidas, pois o relato se estrutura ao redor da busca por Felisinda e não era incomum enredos rocambolescos, desde o melodrama grego, em que graus de parentesco são descobertos em um transcurso narrativo. É esse aspecto que dá complexidade à cena, operando-se em dois níveis. O nível da convenção da narrativa erótica, no qual "tão individuais circunstâncias" são completamente plausíveis. E o nível dos indícios da linguagem dúplice de Gracián que apontam ao desengano. Nada impede, contudo, que o leitor repita o gesto de Critilo e se convença da narrativa, deliciando-se com seus prodígios.

Ao trazer notícias do paradeiro de Felisinda, Falsirena termina por convencer o próprio Critilo, de maneira que nem o homem sábio, purificado de seus apetites, é capaz de exorcizar plenamente os encantos da poesia (GRACIÁN, 1938, p. 359, I, XII). A partir daí, a cena muda, e evidencia-se uma emulação ao mesmo tempo jocosa e séria do episódio homérico da ilha de Circe, no qual os convivas passam a viver cativos dos encantos da feiticeira. Ainda que com a ajuda de guias adjuvantes, Andrênio e Critilo possam atravessar as ilusões dos jardins de Falsirena, os ecos de sua palavra continuam a ser sentidos por toda a narrativa. Ao ouvir falar que parece que Felisinda está na Alemanha, Critilo desesperadamente deseja segui-la. As personagens não colocam em questão, até muito tarde, a relação de parentesco por ela cantada. É esse efeito duradouro das ficções que Gracián enfrenta em sua obra. Parece-me que é precisamente a consciência do poder encantatório da poesia que impede Gracián de abandonar totalmente a forma convencional da narrativa amorosa. Se seu intuito é o de compor uma filosofia cortesã de desenganos, leva sua empreitada à prática pela forma máxima da enganação.

Como Critilo, que a despeito de sua profunda desconfiança de estar diante de uma ficção enganosa, acaba por se convencer, os leitores projetados por Gracián podem participar do mesmo gesto: a despeito dos profundos indícios de que o narrador visa rejeitar o tema amoroso

das narrativas em prosa de seu tempo, relegando-o frequentemente ao segundo plano, parodiando-o e ironizando-o pela contrafação, ainda assim, pode ser que se venha a crer estar lendo mais uma história de amor. É esse jogo de mistura de gêneros que está na base do registro em *mise-en-abyme*: um falso itinerário amoroso, a própria obra, que encena falsos itinerários amorosos para suas personagens. Gracián entende que seus leitores são os leitores de Cervantes, movidos pelas próprias valências, interesses, afetos, *necedades* e desejo por consumir ficção ruim, e é esse saber que lhe coloca o problema central de sua obra. Como falar as verdades éticas a partir do "doce da ficção"? Como assegurar que os leitores retirarão da obra o repositório ético sapiencial, e não serão levados pelo fluxo das valências próprias, concentrando-se em qualquer elemento marginal? Ou em outras palavras, o problema seria assegurar que os leitores não sigam o exemplo de Policarpo de *Persiles*, que cochilava nas seções do relato de Periandro em que se ausentava sua amada Auristela. Em um primeiro plano, vimos, no capítulo 2, as dúvidas éticas do itinerário ascensional da narrativa, tendo em vista que o *hûpomnemata* graciano é também dúbio, assistemático, repleto de hesitações acerca da salvação, conduzindo à cena anticlimática na qual se descobre que Felisinda é o sonho de uma busca impossível. Mas as dúvidas do texto também são poéticas. Qual o gênero para se falar das virtudes que a poesia deve instruir e exortar? Horácio certamente diz, deve-se deleitar e ensinar, mas não diz muito sobre os meios. Como ensinar a imorredoura virtude a essa gente que está mais interessada em saber quem é filho de quem? Como convencer um leitor obstinado em acreditar em suas próprias prerrogativas?

Nesse sentido, somos obrigados a tratar do tema que tão decididamente evitamos até aqui: o gênero. Em qual gênero se pode compor as virtudes? Ou, como é possível ensinar alguma coisa (que não se sabe bem o quê) a quem *proporciona* a leitura como quer? É essa discussão que, penso, oferece a chave para ler o *Criticón*.

4.2 – Sonho de mentes enfermas, loucura do romance

Nesta seção tentaremos nos defrontar com dois problemas. Em um plano geral, como as autoridades do passado pensaram a relação entre poética e ética, ou *se* e *como* a poesia deveria propor modelos morais edificantes. Em um plano específico, como essa questão se pôs para a narrativa em prosa. Mas, seguindo a sugestão do Filósofo, talvez seja o caso de começar *in medias res*, tendo em vista que esse enredo é longo, fragmentado e repleto de furos historiográficos que ainda esperamos a arqueologia tapar.

Em 1670, Marie de la Fayette publicou *Zaide*, uma dessas histórias de amor com naufrágios. Esse texto veio acompanhado de um prólogo, escrito pelo acadêmico Pierre-Daniel Huet, intitulado *Tratado sobre a origem dos romances* [*romans*]. Esse é um texto notável pois, discutivelmente, colocou de modo inédito a questão da história de um gênero, desde seu aparecimento em certas formas de prosa da antiguidade até se chegar ao texto de la Fayette. Ao gênero, Huet oferece uma sintética definição como um conjunto de: "histórias fingidas de aventuras amorosas, escritas em prosa com arte, para o prazer e a instrução dos leitores" (HUET, 2014, p. 581). A diferença para a poesia épica não estaria apenas no metro compositivo, mas também na matéria, prevalecendo aquela relativa às "aventuras amorosas". Ainda, o romance não se poderia confundir com a história que, na escrita de autores como Heródoto ou Filostrato, "são verdadeiras no grosso e falsas somente em algumas poucas partes. Os romances ao contrário são verdadeiros às vezes e falsos na maior parte" (HUET, 1677, p. 8). Dessa maneira, é central para Huet, como traço definidor do romance, a imaginação de coisas fingidas que nunca aconteceram. Como se observa, está na base de sua definição uma propensão imaginativa para os enredos dessa espécie. Repetindo a opinião de muitos de seus contemporâneos, a imaginação voluptuosa se correlacionaria a tendências culturais mais predominantes entre os povos orientais. Assim o acadêmico evidencia como aquilo que nomeia como romance, na Antiguidade, teria surgido com autores de ascendência síria, egípcia, babilônica etc. Sua hipótese, que nos soa hoje "orientalista", inventa uma associação genérica que não existia até então, ao filiar as obras em prosa narrativa que imitam aventuras amorosas, em seu tempo, a um conjunto de textos gregos que se constituiria pela *História Etiópica* de Heliodoro, *Clitófon e Leucipe* de Aquiles Tácio, os escritos de Luciano de Samósata ou *As metamorfoses* de Apuleio (HUET, 1677, p. 12-3).

O gesto é similar aos dos franceses que, ao assistirem alguns filmes suspense de Hollywood, dos anos 30 e 40, perceberam tendências estéticas que puderam registrar sob a égide de um gênero novo, o *noir*. Ou seja, Huet conseguiu perceber tendências, muito difundidas na escrita de seu tempo, e filiá-las historicamente, diríamos talvez geneticamente, a uma origem na Antiguidade. A hipótese de Huet talvez esteja na *arché* de muito do discurso posterior acerca da origem do "romance" enquanto gênero. Cito dois exemplos maiores. Auerbach, ao traçar a história da conquista do realismo na história da representação, observa a força dessa escrita do real contra o pano de fundo do gênero que, desde sua origem, estaria marcado pelo *fantástico*. Bakhtin, em seus notáveis estudos sobre a forma da representação do tempo e espaço na ficção, volta-se também a essa mesma galeria de textos, principiando sua

genealogia por aquilo que Huet chamou *romance* na Antiguidade. Assim, certamente o *roman*, nos termos desse acadêmico francês, uma *imitação em prosa de coisas mentirosas*, fez larga carreira na história do pensamento sobre a literatura.

Contudo, apesar da caracterização feita por Huet e os desenvolvimentos ulteriores levados a cabo pela teoria da literatura nos serem muito úteis para ler a obra que Gracián escreveu, a rigor, as categorias mobilizadas pelo autor do *Criticón* em seu tempo são de outra espécie. Se Huet poderia ter enquadrado o *Criticón* sob a chave do *roman* e nós, contemporaneamente, certamente o faríamos, em 1651, quando a obra começa a ser publicada, ela não pôde se entender, ainda, como romance. É nesse atrito, portanto, entre o vocabulário da época de Gracián e o nosso que proponho pensarmos o gênero da obra.

Huet não é o primeiro a defender a singularidade do *roman* ou "*romanzi"*, em italiano. O próprio erudito cita dois tratados anteriores, o mais notável *I romanzi* de Giovanni Battista Pigna e *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, de Giambattista Giraldi, ambos de 1554. Ou seja, há pelo menos um século, a contar da publicação do *Traité sur l'origine du roman*, discutia-se se o romance era sua própria coisa ou a mesma que outras. Contudo, como Adma Muhana esclarece de um ponto-de-vista filológico, o *romance* da época não tinha muito a ver com aquele que está em nossas mentes: "até meados do Seiscentos, 'romance' (*romance, roman, romanzo*) aplica-se exclusivamente aos 'romances de cavalaria' e aos poemas assim chamados por serem uns e outros escritos em vulgar" (MUHANA, 1997, p.18). Ou seja, o romance que os italianos acusaram como uma forma nova era aquele, de origem medieval, que adquiriu popularidade notória com Boiardo (1441-1494) e Ariosto (1474-1533). Esse novo gênero se notabilizou por tratar de histórias *fingidas*, aventurescas, amorosas.

Pigna teria comparado o romance ao épico, observando tratar da imitação de ações similares, mas "enquanto a poesia épica funda sua imitação na verdade, isto é, ocorrências que Pigna tem como históricas ou tidas como históricas, o romance cria, de modo geral, uma imitação verossímil a partir de matéria totalmente fictícia" (FORCIONE, 1970, p. 25). Isso é importante: uma imitação que não causa prazer por autolimitar uma verdade que lhe antecede, mas ao criar, de modo mais livre, um enredo totalmente novo. Pigna ainda contrastaria o romance à comédia, no qual a falsidade é aceita, porque seus objetos são elevados (FORCIONE, 1970, p. 25). Ou seja, é uma imitação mentirosa de uma ação grave, de tal feita que não se pode confundir com o decoro cômico, mais elástico e de menor consequência. O erudito italiano é obrigado, ainda, a se confrontar, ao pensar o romance, com mais uma derrisão da grande forma

épica definida por Aristóteles, isto é, a fragmentação episódica e a multiplicação de ações que abririam espaço para uma "maior *variedade* e *prazer*, já que o poeta pode saltar de uma ação à outra" (FORCIONE, 1970, p. 25). Ou seja, em sua teorização, o prazer e a variedade de uma imitação parecem adquirir certo grau de independência da unidade de ação. Tentando se justificar pelo caminho aristotélico, como observa Forcione, Pigna entende que a unidade do romance não se centra mais na ação e sim na caracterização dos feitos de um "cavaleiro perfeito" (FORCIONE, 1970, p. 26). São pequenas notas dissonantes na teorização, mas cujo eco pode ser sentido na prosa seiscentista. Inverte-se a ordem aristotélica natural acerca das partes do poema. Não são os *caracteres* pintados uma das forças causais da ação do poema, mas ao contrário, as ações do poema fundamentam o *éthos* do cavaleiro perfeito, esse sim, instrutivo aos leitores. Para que o poeta instrua ao retratar, pelas ações, a perfeição concretizada por seu cavaleiro, pode-se passar por uma série de episódios, eles mesmos, não muito instrutivos.

Em meados do século XVI, Pigna, assim como outros preceptistas, está tentando salvar do naufrágio esse gênero imensamente popular que é o romance de cavalaria que, ao menos desde Petrarca, recebia enorme desconfiança. Como registra Forcione, a rejeição sumária de Petrarca aos romances cavalheirescos tornou-se uma tópica para a crítica aristotélica posterior e, não raro, os preceptistas repetiram que essa forma seria o "sonho de mentes doentes" (FORCIONE, 1970, p.14). Para Petrarca, repetindo a doxografia horaciana, a poesia deve edificar, tornando "útil" o ócio contemplativo, e a "estupidez" do romance (FORCIONE, 1970, p. 14) apenas divertiria em um gozo improdutivo. Os preceptistas horacianos centraram sua rejeição à forma romanesca em três pontos principais: 1) o *fingimento* de histórias falsas sem qualquer vínculo com uma verdade tida como "histórica" 2) a falta de unidade 3) a inverossimilhança motivada, sobretudo, pela licenciosidade quanto ao maravilhoso. O romance, no mais das vezes, foi caracterizado com a concreção mais perfeitamente bem acabada de tudo aquilo que um poema *não* deveria ser: "no qual ideias vãs se representem/ (Quais os sonhos do enfermo) de tal modo,/Que nem pés, nem cabeça a uma só forma/Convenha" (HORÁCIO, 2014, p. 78, I, 11-14).

Contra esse poema na forma de uma mulher com corpo de peixe que só um débil poderia sonhar (HORÁCIO, 2014, p. 77, I, 1-X), o severo Tríssino (1478-1550) compôs seu *Italia liberata dai Goti* (1547), um épico completamente destituído dessas coisas sem pé nem cabeça, lastreando-se, com precisão de cronista, na verdade histórica das incursões do general Belisário no período do Imperador Justiniano (século VI). A posição de Tríssino ecoa certa tendência de

alguns preceptistas em opor à falsidade do romance, a verdade histórica recomposta pelo poema épico. Essa defesa de uma verdade *científica* em poesia é pautada nas ponderações de Estrabão (64 a.C – 24) expressas sobretudo no Livro I da *Geografia*. Estrabão entende que o objetivo do poeta não é apenas deleitar, mas instruir (STRABO, 1917, p. 23, I, I, 10). Mais do que isso, a poesia seria uma espécie de filosofia elementar, desta sorte Homero mostra-se uma fonte cientificamente (*epistemé)* precisa de informações geográficas, (STRABO, 1917, p. 73, I, II, 9). Para o historiador, a despeito de Homero "temperar" os fatos com coisas fabulosas, o poeta era, antes de tudo, um sábio, cujo poema, no mais das vezes, tem muito a ensinar em especial acerca de sua matéria de estudo, a geografia (STRABO, 1917, p. 97, I, II, 19). Para Estrabão, no que é acompanhado por alguns de seus comentadores no Renascimento, a poesia, por lastrear-se na história, é simultaneamente bem fundamentada e fundamento para estudos posteriores.

As tendências arqueológicas de Tríssino, em consonância a Estrabão, em restituir com precisão o tipo de formação que os exércitos romanos usaram outrora ou a reta adequação da indumentária militar em seus brasões e emblemáticas, são parodiadas no *Quixote*, durante o conhecido episódio da "Gruta de Montesinos". Nessa ocasião, após uma *catábase* – isto é, a descida aos mundos subterrâneos, nos quais os heróis vão buscar alguma coisa desde Ulisses ou antes, Gilgamesh –, Dom Quixote narra suas aventuras a Sancho. Em certa altura do relato, Quixote é interrompido por Sancho com uma dúvida de imensurável importância:

> Apenas me disse que ele era Montesinos, eu lhe perguntei se era verdade o que no mundo cá de cima se contava, que ele com uma pequena adaga havia tirado do meio do peito o coração de seu grande amigo Durandarte [...] Respondeu-me que em tudo diziam a verdade, salvo na adaga, porque não era adaga nem pequena, mas um punhal fino, mais agudo que sovela.
> - Devia ser – disse então Sancho – o tal punhal de Ramón de Hoces, o Sevilhano.
> - Não sei – prosseguiu D. Quixote –, mas não seria desse cuteleiro, porque Ramón de Hoces é gente de ontem, e as coisas de Roncesvalles, onde aconteceu essa desgraça, são de muitos anos atrás. E essa averiguação não é coisa de importância, nem turba ou altera a verdade e o contexto da história. (CERVANTES, 2013, p. 271-2, II, XXIII)

O rigor de autores como Tríssino é presa fácil para jocosidade do narrador do Quixote. Nessa ocasião, o cavaleiro relata minuciosamente seu encontro com a lendária e mágica figura de Montesinos. Ao contar a Montesinos, protagonista da história narrada por Quixote, os eventos que ouvira, o ser mítico confirma tudo, inclusive, o mais fabuloso e absurdo, a remoção de um coração para fins de feitiçaria, e apenas corrige a causa instrumental do ato: o coração foi arrancado com um punhal e não com uma adaga. Sancho, percebendo a importância de se precisar os detalhes miúdos, aventa hipótese historicista acerca da origem desse punhal, ao que

Quixote não é capaz de imediatamente rejeitar, fazendo suas próprias ponderações históricas, antes de reafirmar e precisar a verdade de seu relato, independente de não se poder aferir, com toda certeza, a origem do punhal.

Essa posição, parodia a de Tríssinos em dois níveis: primeiro, emulando diretamente sua preocupação em fundar a ação poética na história; segundo, ao fundamentar o aspecto mais miraculoso em testemunhos históricos precisos. Ou seja, Cervantes joga, de maneira jocosa e absurda, com a ideia de que a maravilha é legítima se historicamente aceita, como se pode rastrear, de um ponto de vista teórico, nas considerações de alguns preceptistas do período. Castelvetro (1505-1571) diz-nos em sua *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570) que no que tange à fábula (*mythos*, conforme o termo do Estagirita), há aquelas que registram coisas que se dão a favor ou contra a natureza, sendo as últimas miraculosas que se caracterizam pela difícil reprodução (CASTELVELTRO, 2014, p. 892). Seus exemplos denotam certa tentativa de enraizar tais eventos acidentais em ocorrências tidas como históricas, ou coisas que "aconteceram algumas vezes e podem acontecer de novo, como aconteceu de, contra a natureza, o sol parar, no tempo de Josué" (CASTELVELTRO, 2014, p. 893). A passagem de Castelveltro é instrutiva, pois evidencia que a legitimidade da maravilha só se dá quando registrada por testemunhos históricos bem fundamentados. Desse pon o mais absurdo só pode ser aceito na fabulação desde que seja o registro de um evento acidental recolhido pela historiografia. O que significa dizer, de modo abstruso, que o maravilhoso pertence à história e não a poesia, que lhe toma de empréstimo.

Reedita-se, assim, um problema que os antigos conheceram: a legitimidade ou não de se imitar a partir de verdades tidas como científicas. Essa foi a hipótese poética da *Farsália*, na qual Lucano substituiu os concílios de deuses por descrições exatas de fenômenos naturais em sua causalidade[40]. Como se pode ver pela paródia quixotesca, os efeitos desse histrionismo cientificizante na poesia não lograram muito êxito, consoante aos ecos no *Criticón*. Após findar o econômico relato de Critilo acerca de suas desventuras que comentamos na seção anterior, a

---

[40] Por exemplo, a abertura da *Farsália*, após o encômio a Nero, na qual Lucano compõe uma discussão cosmográfica que deslinda as causas físico-morais da guerra que canta em seu poema: "Leva-me a mente a expor as causas dos eventos/ e eis que me abre empresa imensa: o que levou/ à compulsão por guerra e a paz tirou do mundo:/um ciclo de má Sorte; aos maiorais se nega/permanência; o maior peso pior a queda;/nem Roma se mantém. Rompida a coerência,/do mundo à hora extrema dará fim aos tempos/e o caos primevo voltará: astros com astros/vão se chocar; de fogo estrelas cairão/no mar; não vai querer a terra ter mais praias/e expulsará as ondas" (LUCANO, 2011, p. 83, I, 60-76). Essa passagem, de um ponto de vista da estrutura, ocupa, com ilações científicas de fundo na física estoica, a mesma posição que Homero devota ao concílio dos deuses na *Ilíada*.

personagem então prossegue seu simpósio com a tripulação do navio que lhe resgatou, ocasião em que sentencia o narrador: “Empreenderam o restante de sua navegação em proveitosos exercícios, porque a mais agradável conversação, que era toda um bem perseguido ensinamento; deu-lhes notícias de todo o mundo e conhecimento daquelas artes que mais realçam os ânimos e lhes enriquecem, como a gostosa história, a cosmografia, a astronomia, a erudição e a que faz personas: a filosofia moral” (GRACIÁN, 1938, p. 164, I, IV). Essa passagem reafirma as questões que colocamos na última seção. Como já discutido a respeito do episódio do Museu do Discreto, Gracián não necessariamente suspeita da validade dessas ciências para a edificação moral, mas parece reter sérias dúvidas sobre a possibilidade de que a poesia as ensine. Tendo em vista que o leitor só crê naquilo que deseja, não há garantias que seu interesse será guiado pelos “proveitosos exercícios” e ao contrário, o “*déficit* de atenção”, que os modernos já diagnosticaram em seu público, poderá guiar os olhos para *outra coisa*. Dessa forma, ao enunciar a cena de descrição de verdades científicas, mas resumi-la em duas ou três linhas, Gracián evidencia que, possivelmente, o *decoro* científico pensado por Tríssino talvez não seja tão efetivo em seus objetivos de instruir o leitor. Outras artimanhas fazem-se necessárias para se lograr ensinar alguma coisa.

Com essas duas cenas retiradas de Cervantes e Gracián, percebe-se a encruzilhada em que autores como Pigna e seus contemporâneos estavam metidos. Isto é, como encontrar o equilíbrio entre o *deleitar* e o *instruir*. A *maravilha* faz-se necessária para captar a atenção do leitor que, de outra forma, pode dormitar e abandonar os “proveitosos exercícios”. A questão passa por saber modulá-la, estabelecer seus limites. Pigna, nesse sentido, ao perceber que quando se imita ações completamente fingidas tem-se uma chance maior de acabar inventando coisas que *não poderiam ocorrer*, tenta pensar o liame entre a maravilha legítima e ilegítima. O caminho é tortuoso, pois ocasiona uma espécie de autonomização dos efeitos de admiração que, por si mesmos, não necessariamente acarretam instrução. A boa maravilha adviria da quebra da linearidade do relato, em seus circuitos de expectativa, desde que motivada pelos fios causais imanentes ao narrado (FORCIONE, 1970, p. 34). Ou seja, ao relegar o impossível crível às leis inerentes da narrativa, os preceptistas abririam um espaço, regulado para Aristóteles, para um tímido efeito miraculoso de violação dos conhecimentos científicos. Com esse critério, restou aos críticos entender qual milagre era ou não exigido pelos fios da narrativa. Observa-se assim que a questão da maravilha não fica restrita à discussão de gênero. Não é a maravilha específica ao romance e restrita na poesia épica, mas um efeito motivado pela cadeia causal do relato, independentemente de sua fundamentação ou não em uma história tida como verdadeira.

Diante da autonomização dos efeitos de admiração se coloca o problema aristotélico da unidade. Por um lado, a maravilha legítima advém da estrutura unitária da ação, em seu momento de quebra ou viragem. Por outro, o objetivo da maravilha é deleitar e assim manter capturada a atenção do leitor que está sempre sob o risco de se esvair. O efeito de maravilhoso é meio para um fim ulterior, ensinar, como o desenrolar da fábula ensina. Mas é também um fim em si mesmo, divertir. Os preceptistas então se cindiriam a respeito da conveniência ou não da unidade de ação. Castelveltro, por exemplo, ao mesmo tempo em que afirma, em seu comentário à *Poética*, a unidade de ação, tempo e lugar, rejeita que esse aspecto constitua o decoro do poema épico que, pela extensão, não carece de observá-la (MUHANA, 1997, p. 219).

Essa posição seria ampliada e estendida por outros comentadores que defenderiam a legitimidade do episódio maravilhoso no relato heroico. Entendem esses autores que o *deleite*, sem o qual nada se ensina, ocorre, sobretudo, nos episódios. Afirma-se então uma proporção direta entre episódio – ou seja, elementos até certo ponto "independentes" da fábula principal –, maravilha e deleite. Robortello (1516-1567), por exemplo, compreende que, por ser imitação extensa, nada impede a ampliação dos episódios na épica e, com eles, a maravilha (MUHANA, 1997, p. 1997). Com esses preceptistas, narrativa heroica não mais se compreende como uma sequência causal, mas como um "labirinto", como confirma Gracián (GRACIÁN, 1993, p. 650, A, XLV). Muhana observa como humanistas como Robortello e Fracastoro (1478-1553) atentaram mais à economia dos efeitos da poesia e menos à "importância da fábula e suas exigências específicas de composição das ações ante a utilidade, deleite e *admiratio*" (MUHANA, 1997, p. 221). Observa-se assim tendência a se compreender que a poesia, em especial a heroica ou a *romanesca*, não apenas se define pelos episódios e os efeitos de admiração que suscitam, mas torna o *prazer* sua causa final.

O embate sobre a maravilha é lastreado pela percepção de que se pode deleitar com a mentirada maravilhosa e, afirmam alguns, talvez seja esse o próprio traço definidor do que é a poesia heroica. A polêmica renascentista acerca da *maravilha* e seus efeitos encantatórios orbitou ao redor, em especial, de uma obra, o poema de Ariosto. Com seus hipogrifos, castelos encantados, donzelas indefesas e seu narrador interventivo, o sucesso editorial do *Orlando Furioso* gerou essa verdadeira convulsão nas teorizações de poesia durante o Seiscentos. Tão incontornável quanto a poética de Aristóteles é a de Ariosto. Em especial porque a maravilha do *Orlando Furioso* não parece ser extraída da história, como gostaria Castelveltro – não se tem muitas notícias sobre viagens em um hipogrifo –, nem ser muito motivada por fios narrativos – as coisas acontecem, simplesmente, como em um passe de mágica, e é por isso,

rogam os críticos severos, que o narrador deve intervir o tempo todo, para manter alinhavada essa sequência de coisas absurdas –, e ainda não parece haver qualquer justificativa moral ou doutrinária em sua representação. O pivô da crise poética é o malfadado hipogrifo, a montaria alada injustificada (e alguns diriam, injustificável) que leva o herói de cá para lá. Forcione observa, por exemplo, que quando Lope de Vega viria a defender o decoro da viagem fantástica de seu peregrino não hesita em salientar que, em seu relato, "não há cavalos alados" (FORCIONE, 1970, p. 248-9).

Ariosto oferecera um prazer talvez novo e intenso que gerou a necessidade de se enfrentar. Em especial por sua aparente incompatibilidade com os preceitos aristotélicos. As datas indicam: a *Poética* é reeditada na Europa em 1526, o *Orlando*, publicado entre 1516 e 1536. Entre ambas as obras, está a posição de Tasso. Torquato Tasso (1544-1595), já no fim do século XVI, continua a reverberar a polêmica tanto em sua obra mestra *Jerusálem Libertada* (1580) – simultaneamente uma emulação dos épicos antigos e dos romances modernos –, quanto em seu célebre *Discurso sobre a arte poética e em especial a poesia heroica* (1594). O texto é muito revelador desse campo fraturado e nele se afirma: "devendo o poeta ter muita atenção à utilidade, se não enquanto poeta (que isso como poeta não tem por fim), ao menos enquanto homem civil e parte da república, muito melhor acenderá o ânimo dos nossos homens com o exemplo dos cavaleiros fiéis que dos infiéis" (TASSO, 2015, p. 62). A posição de Tasso não repete a de Petrarca: o poeta na condição de poeta não tem por fim a utilidade, logo, pelo negativo, compreende-se como o fazer poético só pode ter por fim a doçura, o deleite. Nesse sentido, Ariosto é o maior dos poetas, porque o mais doce. Mas se esse logra resultados máximos em seu exercício na condição de poeta, falha moralmente na de cidadão. Como sujeito político, parte da economia moral da cidade, o poeta deve também pintar os melhores exemplos e exortar à virtude. Faz-se preciso servir nas duas frentes, praticando a excelência da técnica poética e da moral cívica.

Percebe-se o eco das discussões de Skinner acerca da *ars ditamnis*, na qualidade de forma de aperfeiçoamento da sociedade, tendo por fim um projeto escatológico, afinal, o cidadão deve pintar cavaleiros *fiéis*. Em certo sentido, ser bom poeta não é suficiente, na teorização de Tasso, de maneira que se faz imperativo contribuir também para as boas práticas das artes de governo. Compartilha Tasso da crença republicana de matriz medieval acerca da validade universal do aperfeiçoamento de si como prática social. A virtude serve à república e é assim que o poeta pode bem empregar seus dotes, pintando, com maravilhas, a exortação à virtude. Como discutido com Skinner e Senellart, se entre o fim da Idade Média e princípio da

Idade Moderna, o governo passou a ser revestido pelas funções tradicionais do episcopado, isto é, a salvação das almas, a poesia não poderia passar imune a esse processo e seus usos passam a ser reorientados a fins cívicos. Ainda não se trata, contudo, de uma posição estratégica como se pode ler nos *Seis livros da política* de Justo Lípsio, para quem a ficção deve ser um dos instrumentos para governar e disciplinar os vivos.

Tasso emula Ariosto como mestre, mas para redirecionar seus méritos deleitosos a fins utilitários. Assim, triunfar no palco onde Lucano e Tríssino fracassaram[41] ao dispor ações que, ainda que retamente arranjadas, não são lidas, quando o *Orlando* "é lido e relido por todas as idades, por todos os sexos, notado em todas as línguas, agrada a todos, todos o louvam" (TASSO, 2015, p. 78). Esse juízo é repetido quase *ipsis litteris* por Gracián no momento de avaliação da posição de Ariosto no episódio do "Museu do discreto". O "nicho da poesia" é o primeiro cômodo visitado na disposição poética do "palácio do entendimento", esse repositório dos saberes edificantes produzidos pelo engenho humano. É aí que os peregrinos se deparam com a engenhosa *pintura* do teor poético das obras máximas, entre antigos e modernos:

> Viram uma arquicítara de composição estremada, de maravilhoso traçado; ainda que estivesse sob outra, no artifício material, esta não lhe excedia, nem aquela na invenção lhe superava; e assim, disse a alma dos instrumentos:
>
> - Se Ariosto tivesse atendido às morais alegorias, como Homero, de verdade não lhe seria inferior. (GRACIÁN, 1939, p.133, II, IV).

Seguindo o procedimento emblemático com qual Gracián propõe muitas das cenas, primeiro nos deparamos com uma imagem alegórica e em seguida com os versos epigramáticos que a explicam. A poesia de Ariosto é representada visualmente como uma *arquicítara*, isto é, a primeira, a mais excelente, em um duplo acúmulo, primeiro ao se tomar metaforicamente a poesia como pintura e, em segundo lugar, metonimicamente tomar-se a música por sua causa, o instrumento musical. Essa cítara está engastada sob uma segunda que o epigrama da musa revela ser a de Homero. As duas ombreiam tanto em seu artifício material, isto é, na composição elocutiva, quanto na invenção, a forma de fabulação. Nos dizeres da musa, caracterizada como *alma* dos instrumentos, a falta de Ariosto jaz em não ter recoberto sua invenção com as tintas

---

[41] Lucano é hegemonicamente lido nos séculos XVI e XVII como historiador e não como poeta, no mais das vezes, usa-se sua obra para defender a validade de se fazer poesia em prosa, como um exemplar autoevidente de que o "metro", por si mesmo, não assegura o caráter poético de uma obra (PINCIANO, 1998, p. 105). Por outro lado, Tríssino é reconhecido como poeta, mas via de regra como um mau, esse é o ajuizamento do mesmo Tasso que o tem por "insosso e árido" (TASSO, 2015, p. 69) e como resultado é "nomeado por poucos, lido por pouquíssimos, apreciado por quase ninguém" (TASSO, 2015, p. 79).

da alegoria, se não, teria, efetivamente, alcançado o estatuto de Homero de quem está muito próximo. Discutiremos mais o problema das alegorias na seção seguinte, 4.3. Por ora, observemos, como para Gracián também, Ariosto é o poeta maior naquilo que concerne o próprio fazer da poesia. Homero só lhe excede por seu teor filosófico. Na qualidade de poetas, estão no mesmo patamar. O projeto de Tasso, nesse sentido, é realizar esse feito duplo, rivalizar com Ariosto sem desapegar-se da grandeza moral homérica.

Para isso, em seu *Discurso*, visa elaborar uma espécie de *suma* poética, na qual analisa as opiniões boas que lhe precederam para optar por uma via acertada. Entre as ponderações de Tasso, nota-se uma rejeição a estender ao decoro épico os fins aristotélicos entrevistos à tragédia, isto é, comover e causar horror, pois para o poeta "o ilustre do heroico é fundado sobre as empresas de uma excelsa virtude bélica, sobre os fatos de cortesia, de generosidade, de piedade, de religião" (TASSO, 2015, p. 66). Seu cavaleiro fiel, portanto, não está distante do paradigma da filosofia moral do período, em sua preocupação com a virtude cívica.

Logo, o poeta, inventor que elabora conceitos na forma cristalizada da linguagem deve ter uma função moral, que não é própria da arte poética em si mesma, mas depende de um ato de vontade, de canalizar suas criações para uma finalidade que lhes é, não só exterior, como estranha. Daí se pode entender o ambiente intelectual, a partir de um tipo de formulação epistemológica específica, em que Gracián pensou a condição farmacológica do *concepto*. Isto é, por um ato célere de linguagem – chamado de *agudeza* –, o poeta ou orador, segundo Gracián, é capaz de produzir e dar a ver um determinado conceito com uma eficácia maior do que por outras modalidades de discurso. Mas é por isso mesmo que a *agudeza* da linguagem pode conduzir a *conceptos* que estabelecem relações muito enganosas com as coisas, como o elusivo canto de Falsirena veio nos provar. Tasso e Gracián concordam que Ariosto provou que se pode lograr enorme êxito em *enganar* desbragadamente.

Assim, pouco a pouco, podemos começar a deslindar o sentido do decoro dessas narrativas em prosa seiscentistas, sejam elas romance ou epopeia. Como defende Tasso, se a poesia deve pintar os fiéis cavaleiros, suas finalidades cívicas recaem no âmbito epidítico, isto é, o elogio das virtudes e condenação dos vícios. Assim, a imitação não é mais concebida e direcionada à ação, mas à pessoa. Não apenas a filosofia moral faz *persona*, mas também a prática poética. Pois bem, tendo em vista essa finalidade da poesia heroica, reconfigurada como a construção de um *éthos* virtuoso, opera-se um rearranjo do fazer poético e, finalmente, pode-se *moralizar* o sentido dos episódios em sua *maravilha*. Isto é, os episódios maravilhosos

passam a ser compreendidos como eventos fundamentais para elevar, ilustrar, demonstrar e fundar a glória e virtude do herói. Como sintetiza Muhana: "Por meio dessa ênfase na pessoa, a epopéia em prosa seiscentista inverte a relação de prioridade da poética aristotélica acerca dos elementos da invenção. Ação pode ser apenas um *topos* entre outros conformadores do caráter, o qual se manifesta exclusivamente pelas sentenças dos personagens e do poeta" (MUHANA, 1997, p. 120). Assim, pode-se maravilhar pela imitação particular de episódios e com isso compor, na moldura geral, a virtude do poeta na forma de um repositório de ações virtuosas concretas. Ou seja, a epopeia em prosa, entre os teóricos e poetas seiscentistas, passa a ser concebida como a imitação de múltiplas ações (como entende Castelveltro) que compõe o retrato de homens superiores (o cavaleiro perfeito de Tasso). Daí que a ação em si não mais precisa ser *grave*, desde que o herói virtuoso se comporte *gravemente*. A épica seiscentista transforma-se em um repositório de episódios emulados de diversos gêneros, no qual o herói passa incólume, ainda que o registro seja cômico, trágico ou pastoril. É com esse deslocamento da ação para o caráter que o tema do *amor* passa a ser alçado à condição de matéria da poesia épica. O herói é especialmente heroico se resiste, estoicamente, às paixões, e nutre um amor temperado mesmo diante das mais radicais tentações, como clarifica Muhana:

> Enquanto na épica homérica, na tragédia e mesmo na epopéia em prosa antiga, *areté* e *kakia* dependem do fim da ação cometida, e não da presença ou ausência de *pathé* – e Aristóteles ainda determina que os homens sejam julgados não por suas paixões, mas por seus hábitos de ação -, nas epopéias em prosa seiscentistas o assentimento ou não às paixões configura-se como signo definidor do caráter a qualificar as ações empreendidas. Como se foram [sic] ilustrações estóicas, deixar-se conduzir por paixões é vício que acomete os personagens de caráter inferior, fazendo os praticar ações infelizes; manter-se impassível para qualquer afeto que não o amor constante corresponde à virtude dos caracteres superiores. (MUHANA, 1997, p. 151)

Logo, a emulação de episódios de delírios amorosos pastoris é completamente lícita no decoro misto da épica, por possibilitar a presentificação da reta conduta da virtude estoica do uso dos prazeres, acalmando as paixões da carne no exercício do governo de si. O traço histórico que não escapa às asseverações da comentadora é que, no mundo trágico grego, os homens não são responsáveis por suas paixões, e sim pela excelência de suas ações. Aquiles é excelente e é sua ação virtuosa que Homero canta, juntamente de sua ira. O cavaleiro fiel de Tasso, contudo, é aquele depurado dos efeitos patéticos, a ação esvazia-se de seu horizonte valorativo. Diz López Pinciano (1547-1627), dos mais importantes teóricos aristotélicos espanhóis: "O Virtuoso [...] supera a fortuna sofrendo [...] e usa das adversidades nobremente, enfrentando a pobreza, enfermidade e todos os demais trabalhos desta vida, mostrando-se forte e inteiro" (PINCIANO, 1998, p. 22). Se o herói é aquele que sabe sofrer, e não aquele age com excelência,

então, curiosamente, sua posição parece ser a de uma reta e regrada *passividade* diante dos eventos. Não mais se postula uma *areté* pela ação, mas uma virtude que advém do saber sofrer e, em especial, como preferiram os poetas do período, um saber sofrer por amor. Percebe-se como já estamos muito próximos à sensibilidade dos heróis do *Criticón*, essa odisseia de sofrimentos. Os olhos do poema desviam-se então da ação em si mesma para a *mise-èn-scene* patética do herói diante desta.

Percebe-se que, ao contrário do que a crítica repetiu de modo incauto, o *aristotelismo* dos séculos XVI e XVII nada tem de uma univocidade apolínea, mas existiu como um verdadeiro balaio de gatos, abrangendo posições abertamente contraditórias e polêmicas infinitas. Vejamos, então, para não perder o fio, sinteticamente, o que se elencou até aqui. De um lado, é preciso saber se o romance existiu (como entendem Pigna e Giraldi) ou se é apenas um épico malfeito (sonho de enfermos). De outro, se a narrativa heroica deve possuir ou não unidade de ação, e nesse sentido qual é o sentido dos episódios (aumentar a virtude do herói ou puro divertimento). Qual o estatuto legítimo da maravilha, se motivada pela estrutura causal do relato (Pigna) ou extraída dos testemunhos históricos (Castelveltro). E ainda, se a narrativa maravilhosa edifica (posição parcial de Tasso) ou se é inimiga da edificação (como sustenta Petrarca)[42].

Há um terceiro autor igualmente incontornável às discussões sobre a poesia heroica, entre os séculos XVI e XVII, e que suscitou tantos problemas à crítica quanto Ariosto. Trata-se de Heliodoro, cuja *História etiópica* foi reeditada na Europa no mesmo intervalo da *Poética* e o *Orlando*, isto é, entre 1526 e 1534. A *História etiópica* – juntamente de *Clitófon e Leucipe* de Aquiles Tácio, ainda que em grau menor de circulação –, ofereceu a poetas e teóricos da poesia renascentista um modelo antigo, e, portanto, *autorizado* de um tipo de narração não infamiliar aos leitores de Homero, mas que, ainda assim, não soava exatamente servil. A obra de Heliodoro é tida como o exemplar maior, ou de maior carreira, de um gênero que a Antiguidade não comentou, e que a fortuna moderna nomeou de diversas formas ao longo dos

---

[42] Forcione mapeia essas posições derivadas de Petrarca que rejeitaram a narrativa fantástica. Entre elas, destaca-se a de Luís Vives que "suspeitou dos efeitos da literatura imaginativa no comportamento ético, formando um dos documentos mais típicos do teor puramente moral dos ataques ao romance na Renascença" (FORCIONE, 1970, p. 15), e ainda, entre os espanhóis, Antonio de Guevara, autor que primeiro traduziu e comentou a obra de Marco Aurélio em seus escritos ascéticos e espelhos de príncipe, entendendo que "perdem tempo [ao se ler romances de cavalaria] porque nessas obras não se aprende como afastar os vícios" (FORCIONE, 1970, p. 18). A questão é a mesma de Petrarca, como potencializar o ócio para cuidar das coisas que realmente importam que, em acordo à proposta reformadora humanista, diz respeito a *conhecer a si mesmo*. Para esses autores, essa forma poética seria inútil e possivelmente enganosa ao afastar os homens do caminho ascético da virtude.

séculos. Talvez mais popularmente convencionou-se chamar de “romance grego”, a partir de Huet.

A *História etiópica* comparte, em termos de estrutura, características muito próximas do romance dos modernos: a narrativa centra-se nos trabalhos do herói, Teágenes, intercalados por uma série de episódios maravilhosos que apelam à sensibilidade dos leitores da poesia fantástica de Ariosto. Ademais, a narrativa dá-se em prosa. No mais das vezes, Heliodoro tornou-se o nome da autoridade da narrativa em prosa, mais afinada às preceptivas aristotélicas, mas que, na condição de modelo, poderia rivalizar com Ariosto. A *História etiópica* conforma-se por um modelo imitativo que trata de uma ação complexa, ou seja, constituída de peripécia e reconhecimento, aproximando o texto do decoro trágico, flagrado por Aristóteles. Esse *enredamento* da fábula épica no tipo de fábula mais reconhecidamente trágica foi extensamente glosado pelos comentadores renascentistas. Como sugere Muhana, entre as teorias poéticas dos séculos XVI e XVII há uma tendência, como a de Castelveltro, de defender a unidade, mas restringi-la à poesia dramática, e outra de estender a teorização sobre o decoro trágico ao épico (MUHANA, 1997, p. 144).

Essa tendência de “dramatização” da fábula épica traz consigo algumas questões. Primeiro, como vimos com Tasso, os fins de ambos os tipos poéticos não são os mesmos. A tragédia *purifica*, suscitando horror e piedade, mas a épica incita à virtude e reprova o vício (MUHANA, 1997, p. 144). Para que a exortação funcione, os bons, com o desfecho da narração, deverão ser recompensados, e os maus, punidos, logo, a *katharsis* trágica não pode operar sobre o herói épico, tendo em vista que esse é, certamente, *melhor* do que nós, em um sentido moral e não apenas da ascendência. Do mesmo modo, como o herói já é, de partida, caracterizado em sua superioridade, não faz sentido que ele se transforme ao longo da narrativa. Como então manter o interesse do leitor, tendo em vista que o herói apenas *passa* pelos eventos e não é moldado por eles? Mais uma vez, o transcurso de episódios se justifica, pois a narrativa de ações múltiplas permite intercalar episódios trágicos que se deem com as personagens secundárias (MUHANA, 1997, p. 148). São as pessoas comuns da narrativa épica moderna que poderão experimentar a ação trágica e purgar seus leitores a partir de pequenas situações. Essa tendência também foi notada por Bakhtin. Ao comentar o romance grego, Bakhtin deslinda o aparecimento de uma nova modalidade de *cronotopo*, isto é, o modo literário de relacionar tempo-espaço. Como entende o teórico russo, para os protagonistas não há uma *experiência* no transcurso da ação, que acontece fora da sequência temporal de um enredo:

> toda ação do romance desata-se entre dois pontos [o encontro apaixonado dos heróis e seu casamento] [...]. Mas não é ao redor desses pontos que o romance é estruturado, ao invés disso, a ação tem lugar *entre* eles. Desde o começo, o amor entre herói e heroína não está sujeito à dúvida, esse amor permanece absolutamente imaculado ao longo de todo romance. [...] Dois momentos adjacentes, um da vida biográfica, e outro do tempo biográfico, são diretamente conjugados. O vão, a pausa, o hiato que aparece entre esses dois momentos biográficos estritamente adjacentes não é contido pela sequência temporal e biográfica, mas jaz fora desse tempo; nada muda na vida dos heróis e nada se introduz. Tem-se, precisamente, um hiato extratemporal entre dois momentos no tempo. (BAKHTIN, 1981, p. 89-90)

É essa a forma do cronotopo que define o romance grego para Bakhtin, juízo que em muito se pode estender para as emulações e reverberações desses textos antigos nas produções modernas, o que certamente é o caso do *Criticón*. Justamente por tratar-se de uma ação que ocorre em um hiato extratemporal, torna-se logicamente possível estender ao infinito a sequência episódica, tendo em vista que os heróis passaram por ela ilesos até o casamento derradeiro. Em certo sentido, como *nada* acontece aos heróis, em vias de se evitar o tédio de uma ação sem peripécia, algo deve acontecer a *alguém*, posição ocupada pelas personagens secundárias. Melhores serão os episódios, de um ponto de vista do deleite, que obstaculizem ou retardem o justo prêmio dos heróis, desta feita as preceptivas se tornam cada vez mais vagas e permissivas acerca da variedade de episódios. Desde que se puna os vícios e os heróis permanecem inalteráveis em sua moralidade, a narrativa em prosa pode comportar praticamente qualquer coisa.

Mais do que isso, como notam Muhana e Bakhtin, esse gênero cristaliza-se por fundir de modo vário, para deleite e instrução, quase todos os outros gêneros existentes que sempre podem aparecer na forma de episódios autônomos, como a pseudo-composição pastoril dos *Encantos de Falsirena* ou a construção de uma *biblioteca*, gênero de erudição da Antiguidade tardia, que Gracián emula ao compor seu “Museu do discreto”. Ao gosto da erudição humanística, a epopeia em prosa moderna passa a se constituir não apenas como um amontoado de episódios, mas como um amontoado erudito de discursos:

> Enquanto a distância entre Tróia e Ítaca é preenchida por cilas, circes, sereias e feácios, a de Saragoça (pátria de Arnaldo e Florinda) a Florença, a de Tule (Persiles e Segismunda) a Roma, a de Barcelona (dos peregrinos em sua pátria Nise e Panfilo) a Toledo etc. é preenchida por poetas, historiadores, dramaturgos, professores, epistológrafos – narradores. Em outras palavras, entre o princípio e o fim da fábula preenchem a narrativa umas ações e muitas narrações (MUHANA, 1997, p. 97).

Assim, a proliferação episódica da ação grave, variada, extensa, com peripécia e reconhecimento, produz esse feito de uma imitação que contém em si não apenas a emulação

de diversos gêneros da poesia, como também da oratória, da filosofia, das ciências, bem ao gosto do freguês. Pode-se ensinar no todo e nas partes. Tendência que Bakhtin já rastreia no romance grego. Como percebe o teórico, há nesses textos uma qualidade "enciclopédica" que se traduz pela emulação dos mais vastos gêneros discursivos (BAKHTIN, 1981, p. 88-9). A redescoberta da *História etiópica* e o enorme prestígio que gozou com autores como Cervantes, ajuda a entender a popularização desse tipo de narrativa, na qual a estrutura episódica favorece não apenas a ação fantástica, mas uma fantasia cujo gozo decorre da natureza dos próprios discursos. Essa é a posição do *Criticón*. O doce da poesia e o amargo dos remédios sapienciais. Entre a *História etiópica* e *Clitófon e Leucipe*, pode-se ler digressões por écfrases de pinturas, diálogos cortesãos, fábulas, emulações pastoris, descrições de costumes estrangeiros, descrições de animais fantásticos, remissões à episódios históricos, citações diretas de outros textos, composição de lugares etc. Tudo aquilo que constitui, também, a matéria dos episódios do *Criticón*. Dessa forma, nesses textos, como bem notou Bakhtin, as duas balizas da biografia das personagens servem apenas como suporte para essa proliferação infinita de coisas, pessoas, ditos e escritos. De modo análogo, Gracián sustenta teoricamente o vínculo entre a maravilha, na qualidade de efeito sobre o público, e a disposição de uma multiplicação de discursos antigos e modernos: "A erudição das coisas modernas costuma ser mais picante que das antigas e bem mais aceita, ainda que não tão autorizada; [...] os modernos, se sublimes, lisonjeiam com sua novidade" (GRACIÁN, 1993, p. 728, A, LVIII).

Como bem nota Forcione, a epopeia em prosa seiscentista, para usar os termos de Muhana, engendrou uma redistribuição do sentido da economia compositiva das obras poéticas. A economia do texto não se pautou mais pela estrutura causal e a necessidade interna entrevista por Aristóteles, mas a "*admiratio* ocasionada pelo suspense que a estrutura da obra excita" (FORCIONE, 1970, p. 62). Comentando, o prólogo de Amyot (1513-1593) à sua tradução da *História Etiópica,* Forcione salienta a novidade da leitura da técnica do *in-medias-res* como uma forma de amplificação do suspense, elevado pela intercalação de episódios que, a partir dele, seria muito aceita entre as discussões poéticas renascentistas (FORCIONE, 1970, p. 62). O estudioso lê esse mesmo tipo de movimento no *Poetices libri Septem* (1561) do erudito Julius Scaliger que recomenda "interrupções e fragmentações do fio narrativo principal tanto para manter o ouvinte em suspense quanto para excitar a *admiratio,* através da variedade que os episódios produzem" (FORCIONE, 1970, p. 65). Scaliger é um autor interessante para a discussão, pois ao eleger Heliodoro como grande modelo e extrair de sua obra as formas ótimas de captar a atenção do leitor, entende que o problema não é a maravilha, mas a maravilha

autotélica, desconectada de seus fins morais. Retomando a discussão do *Íon*, mas contra Platão, Scaliger assinala que, efetivamente, o poeta pode sim ensinar estratagemas militares ou técnicas náuticas, afinal, de fato, o fim da filosofia, poesia e oratória é o mesmo, *instruir* (SCALIGER, 2014, p. 878). Assim, para o preceptista, a poesia pode compreender tudo e imitar os mais diversos tipos de ciência, superando aquilo que imita por sua capacidade de aperfeiçoar, ao criar "imagens mais belas das coisas que existem" (SCALIGER, 2014, p. 880). Não apenas a poesia ensina, mas é a melhor mestra do saber. Nesse sentido, a epopeia em prosa passa a se constituir não como sonho de mentes enfermas, mas a forma didática por excelência. A forma que pode imitar diversos saberes, discursos e, ainda assim, *maravilhar*.

É mais ou menos esse o horizonte poético geral acerca da possibilidade da poesia ensinar alguma coisa e, mais especificamente, a posição da epopeia em prosa em sua utilidade, no qual Gracián vem escrever seu *Criticón*. Um horizonte profundamente cindido em posições conflitantes como esse breve resumo permite entrever. Armados das teorizações poéticas acerca da epopeia em prosa seiscentista, podemos então nos voltar ao arranjo *sui generis* proposto pelo jesuíta aragonês em sua obra, ao mesmo tempo muito familiar aos leitores desse tipo de narrativa e singular por suas agudezas compositivas. Como observaram autores como Carreter (1986) e Egido (2005), o *Criticón* é uma contrafação da epopeia em prosa grega (ou da "novela bizantina", como preferem chamar), então popularizada por obras como *Persiles e Segismunda*. O mesmo Gracián, como comentamos na seção anterior, cita Heliodoro como uma das autoridades com as quais seu texto visa competir, em lógica de emulação. O texto se conforma à definição de epopeia que o próprio autor oferece em sua *Agudeza e Arte de Engenho*, a ver: "composição sublime pela maior parte que, em seus feitos, sucessos e aventuras, por pressuposto, são menos verdadeiros e mais fingidos, e talvez todos" (GRACIÁN, 1993, p. 711, A, LVI), ao que assevera forjar "um espelho comum e fabricar uma cabeça de desenganos" (*idem, ibidem*). Não há nada de singular nesta definição, como vimos, apenas se pode ressaltar como para o autor a epopeia pode instruir, formando um leitor *desenganado*, e pode fazê-lo mesmo ao recorrer a coisas inventadas. Ou seja, Gracián toma uma posição em que a maravilha pode instruir ainda que seja falsa. Entre as epopeias, elenca como exemplos *Odisseia*, a *História etiópica* e, em seu próprio tempo, a obra de Mateo Alemán. Assim, dada a definição vasta, o *Criticón* é, até onde parece, uma epopeia.

É a partir do decoro da epopeia em prosa, "imitação comum de ação grave, una e extensa, narrada sem metro, com pensamento ornado" (MUHANA, 1997, p. 33), que se pode, então, entender a emulação de Gracián. Observamos como o enredo básico do *Criticón*

estrutura-se pela tópica tradicional de um encontro amoroso, entre Critilo e Felisinda e sua separação, a partir da qual se intercalam episódios. Há desde esse ponto uma particularidade. Felisinda nunca está presente na cena. Ela é apenas referida, pelo *prólogo* adiado em que Critilo narra seu infortúnio amoroso. De igual maneira, não há reencontro e a conjugação amorosa, o único evento efetivamente "temporal", como observou Bakhtin, desse tipo de narrativa, não se concretiza. Como discutimos na seção anterior, Gracián brinca com o enredo conhecido, produzindo suspense no leitor, que aguarda a resolução costumeira de um desenlace amoroso que nunca ocorre. Ao invés disso, assistimos Critilo envelhecer até chegar à senectude que torna o amor impossível. Com isso, Gracián parece evidenciar certa suspeita desse tipo de ação. Aurora Egido lê nesse movimento uma *anagnórises* reversa, a heroína não está ali onde se busca e prova-se, na verdade, como meta impossível (EGIDO, 2005, p. 52), ao que assevera: "o *Criticón*, entre outras muitas coisas, pode ser considerado como um corretivo a toda literatura de ficção que cifrava suas metas no logro da felicidade amorosa, mostrando a inutilidade de tão vão intento com a ação mesma que ela representa" (EGIDO, 2005, p. 70). Em sua hipótese, Egido entende que Gracián contrafaria a epopeia em prosa em suas usuais formas de fabulação, para redirecioná-las a uma forma mais edificante que não se paute pela inútil satisfação amorosa. Com isso, Gracián usaria da técnica de Heliodoro para manter um máximo efeito de suspensão, baseado na expectativa pregressa produzida pelo gênero, apenas para ofertar, no meio do percurso narrativo, outra coisa, a edificação moral dos episódios *desenganadores*.

Essa leitura é acertada e ganha respaldo se lermos a avaliação que o autor faz de Heliodoro na *Agudeza e Arte de Engenho*: "outras [formas de epopeia] são amorosas, assim Heliodoro, nos trágicos sucessos de *Teágenes e Cariclea*, descreve elegantemente a tirania do amor profano e suas violências" (GRACIÁN, 1938, p. 711, A, LVI). Nesses termos, rivalizando com *Teágenes e Cariclea*, a história de Critilo e Felisinda daria um passo além, não apenas pondo a nu os horrores de Cupido, mas mostrando sua inexistência, ao compor uma epopeia de um amor impossível e irrealizável. Ao descobrir que Felisinda não pode ser encontrada no plano profano, Gracián evidencia que nenhum amor dessa espécie pode efetivamente se dar. O feliz encontro amoroso converte-se em não mais que uma quimera, uma ilusão, um mero jogo de perspectiva que sua epopeia faz dissipar. Se o grego, com *enargeia*, pôs diante dos olhos do leitor os horrores do amor, Gracián revela-os em sua *verdade*, como puro nada. Nesse sentido, lança mão da ficção amorosa para provar a condição enganosa do amor mundano. Enganar a partir dos enganos dos leitores e com isso, desenganar. Esses apontamentos aproximam-se da

avaliação de Egido, para quem a obra seria uma espécie de desconstrução da "novela bizantina", aos moldes do que Cervantes fez com os romances de cavalaria (EGIDO, 2005, p. 45).

Mas esse não é o único elemento do decoro do gênero que Gracián mobiliza em sua obra. Se a epopeia seiscentista imita os heróis dos romances grego e medieval, ao pintar um *éthos* virtuoso, então talvez esse seja um ponto importante de investigação. Como vimos, Critilo, antes de sua confissão e renascimento após o naufrágio, não era exemplar de um caráter virtuoso. Sua posição estava mais próxima da de *Orlando,* ao perder a razão por motivos amorosos (aos quais possivelmente se somam, motivos monetários). Andrênio, na qualidade de figura não disciplinada pela *arte*, homem selvagem, recém-saído de um estado de natureza, tampouco pode ser equiparado às capacidades engenhosas de Persiles, à castidade de Teágenes ou à piedade de Eneias. Andrênio, em todos os sentidos, *erra*. Essa posição do herói mais velho em sua busca por reformação e do mais novo em busca de formação faz sentido dentro da estrutura de uma epopeia que se propõe como ascensional, segundo a qual a mãe/amada ausente é a própria felicidade. Como esse *éthos* não está dado de partida, então o conjunto de ações episódicas propostas pela narrativa deve servir como oportunidade para que os heróis provem seu valor.

Ainda na construção clássica do herói, a beleza física se mostrou fundamental. Leucipe e Clitófon, Cariclea e Teágenes, Segismunda e Persiles são pintados como encarnações da beleza sensual que equalizaria sua beleza moral. Enquanto emblema mal interpretado, a beleza física avassaladora atrai a atenção e faz enfurecer as personagens adjuvantes das narrativas, motivando a vasta série de episódios que comentamos, na forma de rivalidades com falsos pretendentes, sequestradores, tentativas de casamento forçados e assaltos à castidade dos heróis. Como salienta Muhana, "para os autores de epopéias em prosa, do século II ao século XVII, igualmente, a beleza sobre-humana é um bem, a externar as qualidades do caráter e dotar o personagem de atributos consoantes às ações elevados que de se espera" (MUHANA, 1997, p. 136). No *Criticón* nem Andrênio nem Critilo são qualificados por sua beleza, de fato, os atributos físicos não participam da composição do retrato de seus caracteres. Na verdade, nem mesmo Felisinda, a força motriz que coloca Critilo e seu pupilo em peregrinação, é capaz de maravilhar os olhos de quem a contempla. Como vimos em seu retrato composto no relato de Critilo, Felisinda é descrita como "bela, discreta e jovem" (GRACIÁN, 1938, p. 156, I, IV), mas carecendo do atributo que melhor se comunica à luxúria dos homens de seu tempo, o dinheiro. De fato, ao contrário dos relatos antigos e modernos, Felisinda não é cortejada por outros homens até herdar a fortuna de um irmão morto. A beleza física parece se

dessubstancializar na era da rapina e, por si mesma, não é mais representada como um bem. Esse atributo, no *Criticón*, fica restrito a ser signo de falsidade. A bela dama feiticeira que logra êxitos manipulando a bestialidade dos homens é recorrente no gênero, em uma dinastia que vai de Circe à Melite – que usurpa a virgindade de Clitófon –, de Alcina que tenta Ruggiero à própria *Sensualidade* que Periandro resiste em seu sonho. Se as belas damas virtuosas se ausentam na epopeia de Gracián, as viciosas se multiplicam. Não apenas Falsirena engana com os encantos de falsas promessas narrativas, mas a obra se monta com uma galeria na qual a beleza, quase sempre, revela a face oculta de um mal terrível, como a da bela Sila, que, à entrada do mundo, devora os viciosos incautos que sucumbem a seu encanto (GRACIÁN, 1938, p. 170-1, I, V). O motivo da beleza parece mais próximo da *Tábua* de Cebes, no qual viciosas sereias tentam os peregrinos nos malogros da juventude.

Essa condição de um mal belo e vistoso implica um uso particular do efeito de *maravilha* tão valorado pelos preceptistas da epopeia. Se o pensamento ornado visa captar a atenção do leitor, para diante de seus olhos produzir um deleite a partir de um efeito de *iocunditas* (MUHANA, 1997, p. 249), uma suavidade lúdica e aprazível, parece que a bela maravilha opera no texto graciano com sentido inverso. Seu texto a todo momento maravilha apenas para ressaltar as desditas desse efeito. Toda bela imagem arrebata, para depois apenas provar-se em sua falsidade. Vejamos o episódio da Sila, como exemplo:

> Encontraram a poucos passos dali uma coisa bem ditosa e de farto gosto: era um exército desconcertado de infantaria, um esquadrão de crianças de diferentes estados e nações, como se mostrava por seus diferentes traços [...] Ia recolhendo-os e pastoreando uma mulher rara, de aspecto risonho, olhos alegres, doces lábios, palavras brandas, piedosas mãos, toda ela carícias, afagos e carinhos [...] Era tal seu carinho e aconchego que ao parecer amar tanto, fazia que os próprios pais trouxessem seus filhos e lhes entregassem, fiando-se mais dela do que deles mesmos. (GRACIÁN, 1938, p. 168-9, I, V).

A composição da cena é muito distinta. Gracián usa do expediente de competir com a pintura em estilo suave e jocoso, usando o sentido dúplice das palavras, como a *infantaria* compreendida como conjunto de infantes, para presentificar a cena de mansidão de uma madrasta boa que recebe, de bom grado, os filhos dos homens com carinhos e afagos. Essa mulher, diferente de Felisinda, é pintada com usuais lugares pelos quais se faz um retrato, da cabeça aos pés, preenchendo-se cada substantivo com uma qualidade, aparentemente positiva, mas que já anuncia a duplicidade de seus traços, já que os lábios doces e as palavras brandas indicam o potencial sedutor de despender coisas imaginadas. O *locus amoenus* com crianças, cordeirinhos, gênios e encantos, converte-se, rapidamente em seu duplo:

> Achavam-se no fim daquela paragem, metidos em um vale profundíssimo, rodeado, a uma e outra banda[43], de altíssimos montes [...] Era noite, e muito escura, com propriedade lúgubre. Em meio desta horrível profundidade, [...] começaram a sair daquelas brenhas, e pelas bocas das grutas, exércitos de feras, leões, tigres, ursos, lobos, serpentes e dragões que, arremetendo de improviso, deram naquela terna manada de fracos e desarmados cordeirinhos, ocasionando um estrago horrível e carnificina sangrenta, porque arrastavam uns, despedaçavam outros, matavam, tragavam e devoravam quantos podiam: um dos monstros, de um bocado, tragava duas crianças e, não bem engolidos aqueles, estirava suas garras sobre outros dois; outra das feras, destrinchava com os dentes um primeiro e despedaçava com as unhas um segundo [...] E era tal a candidez e simplicidade daqueles ternos infantes que tinham por carícias as presas que se fincavam neles e por festa, o despedaçarem-se, trocando sorrisos e redistribuindo abraços. (GRACIÁN, 1938, p. 170, I, V)

Essa visão horrenda das crianças sendo destroçadas por monstros só se torna possível porque os peregrinos mudam de ponto-de-vista, suas andanças permitem ver a mesma cena, mas de outra perspectiva, reveladora da inconsistência da imagem. A bela mulher não conduz as crianças a um caminho prazenteiro, de longe, percebe-se que a estrada leva a essa gruta horrenda de onde saem mil demônios em catálogo não dissimilar ao que se pode ver na literatura das tentações medieval. Gracián, mais uma vez, expede um regime pictórico deslocando o retrato para a topografia, ora modulando a ambiência (era noite e muito escura), ora enfocando de longe (pelas bocas das grutas começaram a sair exércitos), ora aproximando-se do detalhe metonímico (desmembrando com dentes o primeiro e despedaçando com as unhas o segundo). Como veremos na seção seguinte, 4.4., a perspectiva pictórica tem um peso importante na representação graciana. De perto dessas bestas, só se pode ter uma imagem parcial de dentes e unhas que impede que se enxergue totalmente o horror que encapsula tais extremidades. Assim, se a bela mulher e seus gênios convertem-se em feras demoníacas para os heróis que assistem de longe, de perto, a imagem prazenteira mantém sua consistência, e as crianças, despedaçadas, são incapazes de perceber a condição horrenda em que se encontram, sorrindo satisfeitas como se recebessem abraços, enquanto as garras monstruosas despedaçam sua carne. A *maravilha* que sensibiliza suavemente, se vista por outro prisma, reverte-se em seu duplo terrível. Por essa passagem exemplar, do tipo da qual o livro se compõe à inteireza, revela o estatuto ambíguo da imagem feita de palavra para Gracián. Uma mesma imagem maravilhosa é fonte de engano e desengano, contudo, o desengano final que retira a lição moral do episódio fantástico parece impossível. As crianças não são salvas, seu ponto-de-vista enganado pelos prazeres sensórios

---

[43] No original, "vanda" que Covarrubias registra, no *Tesauro da Língua Espanhola*, como "companhia de gente militar" (COVARRUBIAS, 1611, p. 64, RAB, segunda parte).

da imagem permanece intacto. O narrador de Gracián mobiliza retamente a imagem maravilhosa para provar sua espectral capacidade de persistir, a despeito de sua natureza falsa. Como se entendesse que para chegar do outro lado, o estado de *desengano*, fosse preciso passar pela fantasia, sem qualquer certeza de sucesso. Se Scaliger defende o potencial da poesia em tratar da verdade precisamente por não se limitar à condição das coisas como são, Gracián parece lamentar o sucesso da imagem e a persistência, contra qualquer índice "real", das ficções, ao manterem a consistência de uma aparência de não-ser que não parece ser passível de apagamento.

Isso nos leva a mais uma implicação da *compositio loci* do *Criticón*. Como bem observa Bakhtin, o cronotopo da epopeia em prosa grega é o da abertura de uma fenda mitológica entre dois tempos biográficos, dentro da realidade das personagens da narrativa. Assim, para Bakhtin, o espaço que preenche essa fenda é um espaço altamente abstrato, sem qualquer motivação particular específica. O espaço é apenas motivado pelas demandas da ação contingente do episódio, desta feita "os eventos aventurosos do romance grego não têm qualquer laço com qualquer detalhe particular de países individuais que possam figurar na novela [...] a natureza de um determinado lugar não figura como componente do evento; o lugar aparece somente como uma expansão abstrata e nua do espaço" (BAKHTIN, 1981, p. 99-100). Entre o ponto A, do encontro dos heróis e o ponto B, da reunião na condição do casamento, o espaço pode se desdobrar infinitamente conforme às determinações da ação. Um mar, mas um mar qualquer para que haja um naufrágio; uma gruta, mas uma gruta qualquer, para que haja uma catábase etc. Contudo, para que a aventura transcorra, esse espaço abstrato deve oferecer, ao menos, um traço, o de obstaculização ou retardamento do desfecho. Assim, geralmente, o espaço no qual se dá a ação é no mais das vezes, hostil, misterioso, enganoso ou abertamente *infernal*.

Pensando nessas linhas, Forcione em suas análises da ficção cervantina e, em especial, da estrutura de *A ciganinha*, uma das novelas exemplares que melhor emula a epopeia em prosa, observa a oposição de dois espaços, um infernal de vícios e provações, ao qual os heróis devem se submeter para glorificação de seu *éthos*, e outro, de regeneração e gratificação, o espaço cortesão (FORCIONE, 1970, p. 308). Essa figuração do espaço cortesão como o da virtude, de onde as personagens originariamente partem, antes de seu exílio, pela natureza demoníaca, não é exclusiva a Cervantes e está na base da narrativa de viagem antiga. Ulisses deseja retornar à Ítaca, Teágenes e Cariclea peregrinam em direção à corte da mãe da heroína, Persiles e Segismunda vagamundeiam em direção à piedosa Roma. No *Criticón*, contudo, esses espaços são simultâneos e, não raras vezes, as personagens se creem seguras no espaço da corte que,

logo em seguida, revela-se mais um demoníaco lugar de provações. Assim é a entrada do mundo, onde as crianças são devoradas por mulheres cuidadosas e demoníacas; o empório da honra com seus prédios suntuosos e elegantes cortesãos mascarados; o palácio pastoril de Falsirena. A corte que, no contexto específico da Espanha contrarreformada, é "símbolo da ordem sócio-religiosa" (FORCIONE, 1970, p. 308), no *Criticón* revela-se como o espaço demoníaco por excelência, sobre o qual Critilo assevera: "tudo quanto obrou o supremo Artífice está tão acabado que não se pode melhorar; mas tudo quanto adicionou o homem é imperfeito [...] e onde não chegou com poder, com a imaginação pretendeu trabucar. Viste até agora as obras da natureza e as admirou com razão; verás agora as de artifício, que hão de te espantar" (GRACIÁN, 1938, p. 167-8, I, V).

Inverte-se, a partir de uma idiossincrasia teológica, a relação entre natureza e corte. A corte é o espaço do espanto, de suscitar os horrores trágicos; por outro lado, a imaculada natureza edênica de onde Andrênio saiu deve ser admirada com maravilha. Como vimos no capítulo I, contudo, o contato com a criação é balizado por essa *imaginação*, pelo engenho que proporciona as coisas como quer, desta feita o exílio da criação divina é a condição humana por excelência. Um exílio nas palavras, afastado das coisas. O mundo do *Criticón* é o mundo do artifício em seus erros sistemáticos, em seus espantosos pareceres, sem regresso possível à pátria. O espaço da corte embrinca uma natureza perversa e um artifício enganoso, onde "o tigre de um matador, o lobo de um rico, a raposa de um fingido, a víbora de uma rameira, toda besta e todo bruto ocupou as cidades" (GRACIÁN, 1938, p. 190, I, VI). A cidade não repõe a ordem sobre a desordem da natureza caída, mas é o espaço da picaresca, onde o pícaro logra êxito sendo uma fera entre outras. O mundo do *Criticón* é o do puro *encanto*, e não o da *verdade*.

O tema do encanto é usual também nos textos emulados por Gracián. Seguindo as observações de Bakhtin e Forcione, não é de se espantar que esse espaço demoníaco dos episódios seja povoado por magia. As narrativas gregas estão repletas de magia enganosa e dissimulações cortesãs. Ainda que *Clitófon e Leucipe* tematize a questão, obrigando o herói a se ver com a dama de Éfeso, nação associada ao ocultismo, a fábula de Heliodoro trabalha a imagem de forma mais teórica. Durante o relato de Calasíris a Cnémon, muitas vezes as personagens se veem confrontadas por forças ocultas, às quais Calasíris visa distinguir. Há uma magia "vulgar e, para dizer assim, que caminha sobre a terra; é servidora de ídolos e se engaja com corpos de cadáveres; faz uso de ervas e se sustém com encantamentos" (HELIODORO, 1979, p. 189, III) e outra que é na verdade "sabedoria, porque a primeira não fez nada além de usurpar e adulterar seu nome, essa que nos exercitamos desde jovens, nós os

consagrados da divindade, e toda linhagem sacerdotal que mira ao celestial" (*idem, ibidem*). Como observa o tradutor em erudita nota, essa oposição de Calasíris não é estranha à literatura imperial e se pode encontrá-la também na *Vida de Apolônio de Tiana*, de Filostrato, na qual se harmoniza a sabedoria filosófica e o esoterismo místico (*idem*, p. 189). Há um encanto perverso que, em um sentido secularizado em Gracián, perverte as reais formas de sabedoria em seu laço divino. O mundo das cortes da picaresca e do *Criticón* é esse mundo encantado, ainda que a magia, *strictu senso*, ausente-se.

Se pensarmos no espaço demoníaco das representações de Cervantes, a magia aparece ainda como um componente vital. É uma poção mágica que faz o Tomás Rodaja enlouquecer e se crer feito de vidro em *El licenciado Vidreira;* a possível causa da capacidade de falar dos dois cães, no *Coloquio de los peros*, é o feitiço da bruxa Canizares; em *El Celoso Extremeño*, a castidade da heroína é testada pelos poderes encantatórios da música. No *Criticón*, a magia está diretamente associada ao poder demiúrgico da palavra em criar simulacros persistentes. O encanto se assimila ao *engaño*. A leitura de Forcione sobre *A ciganinha* nos é útil nesse sentido, precisamente porque articula esses dois níveis, o espaço demoníaco encantado *versus* o espaço regenerativo celestial no qual se dá o casamento. O mundo noturno dos romani nesta novela exemplar é povoado por essa natureza perversa, esse "engajamento com cadáveres" do qual nos alerta Calasíris, um mundo que é ao mesmo tempo natural, pois distante dos artifícios da civilização, e anti-natural, no qual os prazeres sensórios são redirecionados autotelicamente, desse modo, por exemplo, o casamento não se presta a gerar filhos, mas a saciar os parceiros (FORCIONE, 1983, 191). Nesse sentido, a despeito das aparências, o mundo cigano não é emblema da natureza divina do livro das semelhanças, mas aquilo que a humanidade adicionou de pior a partir do pecado e da concupiscência. A oposição, na novela de Cervantes, seria entre essa condição caída e a condição regenerada do espaço cortesão. Duas formas de artifício, o encantamento cigano e o engenho reformador que restauraria as pontes de contato com o divino, na qualidade de causa da criação (FORCIONE, 1983, p. 189). Ou seja, temas muito análogos aos que vemos no texto de Heliodoro. A passagem da infelicidade à felicidade n'*A ciganinha* implicaria à vitalização do mundo da corte e regeneração de *Preciosa*, a heroína, que, a despeito de seu meio perverso, manteve-se casta e virtuosa como Cariclea, Leucipe e tantas outras antes delas. Para Forcione, então, o desfecho da novela, quando Preciosa retorna à corte, casa-se e sinaliza a procriação, seria a restauração da reta ordem natural que fora pervertida, o artifício humano coligando-se ao divino, um amor que tudo conquista (FORCIONE, 1983, p. 209-10).

É essa possibilidade de uma "magia" reparadora, um encanto que seja propriamente sabedoria, da qual o *Criticón*, em sua estrutura, parece duvidar. Forcione bem observa como a cigana *Preciosa*, é uma figura, em larga medida, alegórica que representa a Musa e com isso a própria Poesia[44], rejeitando no mais das vezes a licenciosidade dos versos mundanos em prol de uma verdadeira arte capaz de restituir, pelo artifício, a harmonia cósmica reparadora. O comentador aproxima o poder reparador da palavra na novela à defesa erasmita de uma reforma dos valores cristãos, como se pelo cultivo do reto artifício os fios partidos da criação pudessem se restituir, a partir de uma afirmação triunfante da dignidade humana (FORCIONE, 1983, p. 159). Daí a centralidade do casamento feliz que coroa a regeneração da humanidade. Forcione dá ver os temas da virtude cívica e da função do poeta em exortar e regenerar, como entenderam os humanistas cristãos, assim: "Erasmo e seus seguidores propuserem uma *Filosofia cristã* que pedia que seus seguidores buscassem a perfeição de si mesmos, de sua sociedade e de suas principais instituições" (FORCIONE, 1983, p. 159). O casamento de Preciosa na novela reporia essa possibilidade de aperfeiçoamento de si e da sociedade, pois como nota Forcione, a corte representada na novela é um espaço de decadência e corrupção que se renova a partir da virtude dos heróis que reaviva o sentido da prática cívica (FORCIONE, 1983, p. 217). O casamento, enquanto instituição social, encapsula formalmente o sentido da virtude individual e aponta à perfeição da sociedade, na forma do *aevum* que discutimos com Kantorowicz, segundo a qual a perfeição dos agrupamentos humanos conduz à salvação de todos. Diferente de Teágenes e Cariclea, Preciosa não apenas se salva, mas salva a sociedade que dormitava em encantos perversos.

Voltemos ao *Criticón*. A promessa do casamento parece também se colocar como a possibilidade de esconjurar os enganos. Mas o casamento, ele mesmo, é posto na boca de Falsirena, é a promessa sedutora de uma sereia, uma ilusão, uma ficção que faz crer e dá presença às coisas que não existem. Uma ficção persistente que mesmo a prudência de Critilo não é capaz de dissipar. Ao final da epopeia, descobre-se que Felisinda não pode ser encontrada em nenhum lugar do mundo e o volume III, ao contrário dos outros, não contém 13 crisis, mas 12, a cena redentora na qual os heróis se casam e restauram a ordem não toma parte. A aventura se fragmenta e se torna incompleta. O último livro termina em um vazio. Esse liame que

---

[44] "Desde o começo da novela, percebemos como Cervantes está preocupado não apenas em discernir a castidade e o amor racional da luxúria, liberdade autêntica da licenciosidade, a verdadeira natureza da natureza corpórea, mas também separar a poesia genuína de suas formas rebaixadas." (FORCIONE, 1983, p.217)

Forcione enxerga em Cervantes, entre uma palavra reparadora da ordem natural que aproxima o engenho humano do divino em um mesmo vetor, e uma palavra falsa demoníaca, não parece se restituir no mundo do *Criticón*. Uma outra homologia de enredo pode tornar mais claro esse ponto.

Na *História etiópica*, Calasíris recebe um sonho profético, um sonho inspirado pela deusa Ísis e esse sonho revela que Cariclea é na verdade a filha perdida da rainha do Egito, e sua missão, na condição de sacerdote da deusa, deverá ser guiar a donzela de volta à pátria. Percebe-se que Gracián retoma ponto a ponto esse tema. Mas a narrativa que revela que Andrênio é um filho perdido de Felisinda não é oriunda da palavra divina, mas do doce encanto de uma sereia. A voz divina, a magia verdadeira, que Calasíris visa restituir contra os encantos do mundo, silenciou no *Criticón*. Restou apenas essa palavra demoníaca que guia os homens em falsos itinerários, em buscas vazias e provações infinitas. Como não há regresso há uma corte reparadora, não há reconexão possível com o engenho dos deuses, resta apenas lidar com as agruras terrivelmente humanas, nesse ciclo longo de sofrimentos e obstáculos com os quais Andrênio e Critilo se defrontam. Com o esvaziamento do final convencional do casamento, emerge da estrutura da epopeia um profundo pessimismo que se ri da triunfante afirmação erasmita acerca da possibilidade de reparação da condição humana. Perfila-se uma suspeita de que se possa restituir os fios entre as palavras humanas e as coisas divinas. Em *História etiópica*, *Persiles e Segismunda*, *A ciganinha* e tantas outras narrativas que se pautaram por esse modelo, o casamento final não é apenas a coroação profana da virtude dos heróis, mas a celebração celestial da esconjuração do demoníaco. Diz-nos Forcione:

> Ao longo de suas provações no mundo inferior, Preciosa foi rodeada por uma aura de divindade e, com seu triunfo, ela se junta às figuras laureadas [...] Como exemplo da virtude a ser imitada, Preciosa é o tipo maior de 'verdade poética', a verdade que os humanistas do Renascimento procuraram ao definir a imitação da natureza e afirmar a superioridade da poesia à história (FORCIONE, 1983, p. 220)

Esse é precisamente o ponto que vimos ser defendido por Scaliger. A história, ao falar das coisas como são, é obrigada a tratar da fraqueza e deficiência dos particulares. A corrupção de cortes específicas, os vícios de determinadas figuras históricas. A poesia, por outro lado, pode alçar-se à verdade e representar a perfeição das coisas como deveriam ser, restituindo-as à sua *arché* conforme os ensejos do criador. Nesse sentido, o engenho do poeta rivalizaria com o engenho divino, exortando à virtude utópica, mesmo em um mundo completamente distópico. É esse poder triunfante da palavra, da palavra em sua função divina, sobre o qual Gracián lança

uma suspeita considerável. Sua *Felisinda* que não está em lugar nenhum do poema, deixou atrás de si um vácuo, um vácuo no qual os homens peregrinam por caminhos frívolos sem certeza de onde se quer chegar. A missão dada a Calasíris por Ísis é unívoca, mesmo após a morte do sacerdote, Cariclea e Teágenes seguem os ensejos da deusa e continuam sua jornada em direção ao Egito. É porque Preciosa conhece bem a verdade poética que pode rejeitar os cantos profanos dos que querem violá-la, ou mesmo dissimular e lançar mão de expedientes satíricos em vias de preservar sua virtude em meio às agruras do mundo (FORCIONE, 1983, p. 218). No *Criticón*, ao "retirar-se à sua inacessibilidade", Deus deixou atrás de si esse mundo iminentemente profano, no qual sobram essas palavras encantatórias que não tornam presentes perfeições ausentes, mas apenas seus simulacros. Não é um mundo propriamente infernal, afinal do mesmo modo como são escassas as referências ao divino, o satânico é inexistente no espaço narrativo da epopeia. Resta apenas o artifício humano em seus usos e desusos.

Após abandonar a natureza intocada do novo mundo, a peregrinação dos heróis se dá em um espaço marcado pelas artes, boas ou ruins, encantatórias ou desenganadoras, proporcionadas pelo engenho humano. Como vimos, esse é o sentido dos "cuidados de si" no *Criticón*. Há, ao longo da narrativa, a caracterização de espaços alegóricos que funcionam como o anverso, o antídoto aos enganos do mundo. Nenhum deles é um espaço sacro ou celestial, mas igualmente, frutos dos bons usos do artifício humano, como o *Arsenal do Valor*, o *Museu do Discreto* ou o palácio da Virtude. A caracterização desses espaços secularizados se coaduna à discussão expressa em *Agudeza e Arte de Engenho* que vimos na seção 1. O *concepto* graciano não é a redescoberta das conexões dadas pela razão divina expressa na natureza, mas a apreensão efêmera e particular de achados agudos ofertados segundo a condição temporal do saber humano. Esses espaços do *Criticón* funcionam como os antigos gabinetes de maravilha que povoaram as cortes do século XVII, nos quais se expõe os mais belos inventos temporais.

Nesse sentido, o *Criticón* emula e eleva a uma das determinações máximas do decoro da epopeia em prosa, seu teor sapiencial, na forma de sentenças lapidares que não raro se podem ler em outros exemplares do gênero. Como visto, Heliodoro é a autoridade no assunto ao distribuir a sabedoria de modo uniforme e variado na boca de suas personagens, sem entediar o leitor com um teor moralista (MUHANA, 1997, p. 72). Nesse esteio, ciente da precariedade dos saberes humanos temporais, Gracián expande a variedade de Heliodoro, distribuindo o brilho das sentenças *desenganadoras* pela boca das personagens ilustres que desfilam na narrativa, efetuando-as em breves instantes, lampejos céleres de um brilhantismo temporal. Os exemplos em Heliodoro são abundantes, e suas *gnomé* ou *sententiae* não são dissimilares do teor estoico

ou cínico que rastreamos, ao longo do capítulo 2, na obra de seu êmulo. Seja a reafirmação da autonomia do sábio, como na fala de Calasíris, que ainda possui um tom estratégico-político: "nunca falta nada a um sábio, pois sua riqueza é sua vontade, e não pede aos poderosos mais do que sabe que é bom pedir" (HELIODORO, 1979, p. 245, V); ou na afirmação de que, para o sábio, todo mal é um bem e pode ser proveitoso: "é próprio dos sábios tirar o melhor partido possível também das calamidades" (HELIODORO, 1979, p. 335, VII).

Ao seguir a autoridade no gênero, Gracián converte esses momentos em aspecto central de sua composição, hipostasiando o teor sapiencial que se pode extrair da narrativa. Como se percebe por essas breves passagens de Heliodoro, sua sensibilidade está mais próxima daquela dos antigos, ao entender o saber prático como uma modalidade de cuidado de si, do que da compreensão moderna que se pode extrair de Tasso, ao compreenderem como o poeta deve ser útil à República. O vetor aévico diagnosticado por Kantorowicz que coloca em um mesmo vetor de forças o aperfeiçoamento de si e o aperfeiçoamento da República, da cidade ou do Estado é vertiginosamente ausente para Gracián. O espaço da corte, na qualidade desse espaço de enganos e encantos, não parece ser passível de aperfeiçoamento. Contra isso, aqueles que buscam ser *personas* e almejam evitar a fome imperiosa das Cilas que nos recebem à entrada da vida, devem cuidar-se. As sentenças de Gracián, nesse sentido, ao menos no *Criticón*, restituem – e afinal, essa é a nossa hipótese – um modo de se relacionar consigo mesmo que se coloca *fora* da lógica política e, no mais das vezes, *contra ela*, tendo em vista que o espaço público é o principal inimigo da *persona* em sua multiplicação de camadas de subterfúgio. A sensibilidade de Gracián está assim próxima e distante da de seus contemporâneos. Os usos da sabedoria grega não parecem se canalizar mais para promessas erasmitas de reforma da sociedade, mas para ressaltar a sobrevivência do asceta intramundano em meio a condições radicalmente rarefeitas. Se concordarmos com a hipótese de Forcione, de que as narrativas exemplares de Cervantes, ainda que eivadas por ironia e ceticismo, reencontram-se com as promessas utópicas de uma reforma, como no caso do casamento da Ciganinha que reabilita a sociedade demoníaca, revitalizando a corte, então Gracián dá um passo além, mais pessimista, entendendo com os antigos estoicos – e nisso, a figura de Sêneca exilado por um déspota é fundamental –, como talvez só seja possível mesmo salvar-se e, como ressalta Cariclea, retirar proveito da calamidade inerente.

Como salienta Muhana, a prática de composição dessas etopeias, isto é, "imitações de discursos de personagens alheios que um certo personagem profere quando se encontra em circunstância análoga à daqueles" (MUHANA, 1997, p. 126), tornou-se tão arraigada no

seiscentos que os breves excertos sentenciosos da epopeia em prosa grega converteram-se, na epopeia seiscentista, em páginas e páginas de simpósios, solilóquios, *chreia* e outras modalidades oratórias citacionais de ditos e feitos proveitosos de outrem. É nesse sentido que Muhana lê a pintura singela de uma personagem do *Persiles*, um sábio que recolhe em seu caderninho frases que outros lhe escrevem, cuja caracterização não está distante da sensibilidade de Gracián:

> E como a necessidade, segundo se diz, é mestra de avivar os engenhos, este meu, que tem um não sei quê de fantástico e inventivo, deu em uma imaginação meio peregrina e nova, e é assim que, na conta dos outros, quero dar à luz a um livro, cujo trabalho seja, como se diz, alheio, mas o proveito meu. O livro vai se chamar *Flor de aforismos peregrinos*; convém a saber, sentenças retiradas da verdade, desta forma: quando no caminho ou em outra parte topo com alguma pessoa, cuja experiência mostre de ser engenho e de graças, peço que me escreva neste caderninho algum dito agudo, se é que o sabe, ou alguma sentença que lhe pareça e, desta maneira, tenho ajuntado mais de trezentos aforismos, todos dignos de serem sabidos e impressos, e não no meu nome, se não de seu autor, que lhe assinou o nome depois de ter dito. Isto é o que lhe peço e lhe estimarei sobre todo o ouro do mundo. (CERVANTES, 2006, p. 371, IV, I).

Primeiro, apresenta-se o horizonte da *necessidade* – o que pressupõe um conjunto de circunstâncias particulares – que aviva o engenho, levando o livreiro a reclamar o trabalho de outrem para o proveito próprio. Este sábio não está compondo uma *ars dictamnis* ou um poema épico como os de Tasso que, de posse das verdades perenais, ditam o modo como as coisas devem ser em sua *arché*, mas, rigorosamente, um *hûpomnemata*. Um caderninho de citações, como as *Meditações* de Marco Aurélio, no qual se compilam os ditos aforismáticos de outrem, sobre os quais se possa meditar e extrair uso em caso de necessidade. Citações sempre instantâneas e céleres que comuniquem e sirvam em situações particulares, criando uma homologia entre a *etopeia* do dito, em sua própria circunstância de enunciação, e a situação de leitura. Um saber muito prático que, para o compilador, vale mais do que qualquer ouro. Em certo sentido, o *Criticón*, a seu modo, é esse livrinho que a personagem de Cervantes compila. Esse apanhado de ditos e feitos de homens ilustres em seu tom sentencioso que pode se fazer útil à navegação peregrina nos males do engano. Desencantar-se pelo artifício de outrem. Um livro para proveito próprio, pois parece que para Gracián a República já não se interessa por ser salva. Assim entende-se, acho que de forma mais inequívoca, como o *concepto* de Gracián se liga ao cuidado de si. O *concepto* é justamente essa forma célere, aguda e inventiva de captar um determinado particular e cuja aplicação e limite é restrito, não é um discurso sobre as causas ou sobre o ser, mas muitas das vezes sobre o ser pego em determinadas consequências, quase sempre acidentais – que, já diria o Filósofo, são vizinhas do não ser. A agudeza dos ditos do

grande *hûpomnemata* que é o *Criticón* resgata esse uso ao mesmo tempo prático, limitado e contingente do saber, mas que vale mais do que ouro. Lembremos a anedota cínica de Diógenes que, depois de ser golpeado na cabeça, apenas afirma: "por Herácles, como eu esqueci de colocar um elmo quando saí de casa?" (LAERTIUS, 1925, p. 43, VI, 41) Essa é a natureza desse saber que geralmente evita as grandes questões, preferindo as pequenas, por exemplo, saber esquivar-se de ser golpeado na cabeça. Vale salientar, contudo, que pela compreensão epistemológica de Gracián este saber do particular é o único possível, para além dele, parece, estão somente os sonhos de mentes enfermas.

Mas a posse dos livrinhos nada garante. Pode-se esquecer de equipar-se com ele ao sair de casa pela manhã e, por consequência, ser golpeado na cabeça. Tendo essa limitação do conhecimento no horizonte, podemos compreender mais um aspecto singular da emulação das epopeias em prosa no *Criticón*. Como bem salientou Bakhtin, sobre o tempo-aventuresco (BAKHTIN, 1981, p. 87), a lógica da provação inerente a histórias, como de Teágenes e Cariclea, depende de que as personagens *não* se transformem ao longo dos eventos. Em certo sentido, há ação, mas não há transformação ou experiência que advenha daí. Essa é a graça fundamental de *Leucipe e Clitófon*, quando, no desfecho da obra, as personagens devem provar, discursivamente, que *nada* aconteceu (a despeito da traição de Clitófon) para que o casamento se torne possível. Mas o *Criticón*, ao emular essa estrutura episódica, alongando os eventos de forma sobrenatural, sem respeitar qualquer lógica realista de disposição do tempo e do espaço na narrativa, propõe ao mesmo tempo duas coisas: 1) a hipótese do aperfeiçoamento moral que se dá pela experiência; 2) a passagem do tempo, tendo em vista que as personagens envelhecem ao longo dos livros. Parece se organizar uma espécie de aporia no qual os usos particulares da narrativa contradizem as tendências gerais das preceptivas do gênero.

Assim, cria-se uma tensão constitutiva da ação da epopeia que parece se autoesvaziar. Pois, a despeito de deslindar eventos com os quais as personagens poderiam aprender, a estrutura de zigue-zague gera um movimento constante de engano-desengano sem que se chegue a um termo último. Mesmo depois de extrair uma lição moral aparentemente definitiva, Critilo e Andrênio podem, no mais das vezes, repetir os erros e caírem presas novamente dos enganos. Andrênio, alegoria da concupiscência do homem comum, perpetua suas buscas carnais até a narrativa chegar a seu termo, permanecendo inalterado ao longo da peregrinação, na medida em que sempre é vítima do engano. O efeito é curioso, pois o *pícaro* das novelas coevas geralmente aprende e se transforma com os eventos, ainda que seja uma ascese falsa, realizada por meio da introjeção dos valores mercantis de rapina, como é a de Lázaro de

Tormes. Nesse sentido, Andrênio está mais perto de Teágenes, Clitófon e Persiles. Mas sua constância é, exatamente, a da inconstância. A tentação dos encantos mundanos nunca é plenamente exorcizada, mas apenas momentaneamente, de episódio a episódio, contornada.

Esse agravo torna-se ainda mais intenso pelo efeito da passagem do tempo. A cada volume do *Criticón*, assistimos um momento inicial de transformação, na qual as personagens entram em um vestíbulo para uma nova fase da vida, e nela se apresentam os logros e os perigos dessa nova idade, mas, a despeito da mudança temporal, não há transformação verificável. Mesmo Critilo que, no mais das vezes, consegue permanecer na virtude, às vezes é levado pela torrente das imagens, como o episódio de Falsirena evidencia, ou ainda, percebe o erro das dissimulações muito tarde, como no caso da "carruagem política" que guia os heróis à Fonte dos Enganos. O itinerário do *Criticón* é muito similar ao da *Tábua de Cebes* e à literatura ascensional antiga, mas sua estrutura parece sabotar esse modelo, na medida em que os enganos dos episódios se acumulam como o assédio dos piratas nas epopeias em prosa da Antiguidade. Ainda que os heróis adquiram a sapiência dos *hûpomnemata* que as etopeias oferecem, não há garantias que esses não possam ser esquecidos e, nesse movimento, mais uma vez, sair de casa sem capacete.

Esse ponto relaciona-se diretamente com o estatuto do herói da epopeia em prosa, como aquele a quem as coisas acontecem e que, portanto, deve saber manejar as circunstâncias. Teágenes e Persiles são heróis reativos que diante de um obstáculo permanecem retamente em suas virtudes, mas não botam em movimento em ação a narrativa. Há um papel central nesses textos para a ação dos deuses, oráculos e adjuvantes que guiam as personagens para o rumo desejado. Como salienta Muhana, na epopeia homérica, a virtude (*areté*) decorre da ação do herói em suas finalidades, enquanto na contrafação pela epopeia em prosa, a virtude está em como o herói apara os efeitos de uma ação que sofre, isto é, em seu *páthos* (MUHANA, 1997, p. 151). Bakhtin, em termos mais anacrônicos, mas que em nada sabotam essa hipótese historicista, observa como o tempo-aventuresco abre-se a essa enormidade sobrenatural, na qual: "forças inumanas – o destino, deuses, vilões – e precisamente, essas forças, e não os heróis, que tomam a iniciativa" (BAKHTIN, 1981, p. 95). Nesse sentido, a invenção de Gracián parece se autoesvaziar diante do leitor, na medida em que seu "herói" fracassa sistematicamente em manter-se na virtude: se se apassiva diante dos episódios é por permanecer sistematicamente no caminho da pior escolha possível. Na forma do Y que assombra a narrativa, Andrênio sempre prefere as delícias à virtude. A passividade de Andrênio não é a da autonomia do herói virtuoso,

mas marca mesma da impossibilidade de ação, ao ser arrastado pelo fluxo de representações e repetir aquilo que, com Clitófon, havia sido um embaraçoso e irreprodutível lapso.

Como visto no capítulo anterior, o *vício* ou o *engano* não são mais concebidos, no tempo de Gracián, o tempo da razão de Estado, como um obstáculo no caminho do aperfeiçoamento da República, como o eram no tempo de Petrarca, mas a *condição mesma* da política. A razão de Estado, como vimos com Álamos Barrientos e Justo Lípsio, concentra-se na gestão dos inequívocos vícios que constituem a população e cuja anatomia permite a reta condução realizada pelo príncipe. Em termos análogos, o mundo do *Criticón* é esse da persistência do engano, não dissimilar ao mundo da picaresca. É essa tensão então entre a narrativa da permanência da virtude, da epopeia em prosa, e o mundo que lhe resiste, da picaresca, que perfaz o cronotopo do *Criticón*. Esse aspecto chega ao paroxismo no terceiro volume da obra que, ao aproximar-se de seu desfecho, em tese resistiria à equivocidade do mundo em nome da afirmação unívoca de um valor. Sem surpresas, contudo, Andrênio, mais uma vez, *engana-se* e, engana-se no momento inadiável, o pior possível, o momento da morte:

> Chegaram a uma grande praça embaraçada de infinito vulgo, cheio de expectativas de alguma de suas néscias maravilhas, às quais somente admira muito.
> — Que será isto? – perguntou Andrênio.
> E responderam-lhe:
> — Tenha paciência e terás ciências.
> Assim foi, e logo viram sair bailando e brincando sobre uma corda um monstro, que na destreza parecia um pássaro, na temeridade, um louco. Estavam aqueles que o admiravam tão pasmos, quanto ele, intrépido; eles, tremendo ao vê-lo, e dançando porque o viam.
> — Brava temeridade! – exclamou Andrênio —. Sem dúvida que estes primeiro perdem o juízo e depois o medo. Mesmo com os pés no chão não levamos segura a vida, e este tipo se mete em precipícios.
> — Disto te espantas? – perguntou o Cortesão.
> — Pois de quem, se deste não?
> — De ti mesmo.
> — De mim? E por quê??
> — Porque isso aí é bobagem perto do que tu passas. Sabe onde estás metendo os pés? Sabe por onde caminhas?
> — O que sei – replicou Andrênio – é que não me enfiaria ali nem por tudo no mundo, e este, por um interesse tão vil, se expõe a tão grave risco.
> — Muito bem! – respondeu-lhe o Cortesão —. E se tu viesses a andar, não só daquele modo, mas com perigo mais farto, que sentirias e que dirias?
> — Eu?
> — Sim, tu.
> — Por quê?
> —Diz-me, não caminhas a cada hora e a cada instante sobre o fio de tua vida, nem tão grosso nem tão firme com essa corda, mas tão delgado como o de uma aranha, e ainda pior, não andas dançando e saltando sobre ele? Aí comes, aí dormes, aí descansas, sem cuidados, nem preocupações. Creia-me que todos

> nós mortais somos acrobatas ousados sobre o delgado fio de uma frágil vida; com a diferença que uns caem hoje, outros amanhã. Sobre ele, fabricam os homens grandes casas e grandes quimeras, levantam torres de vento e fundam todas suas esperanças. Admiram-se de ver o outro, temerário, andar sobre uma grossa e segura corda, e não se espantam de si mesmos, que mantêm a confiança não sobre uma corda, mas sobre uma cerda de seda; menos, um cabelo, ainda menos, um fio de aranha; este ainda é algo, o da vida, até menos. Disto sim que deveriam andar atônitos, aqui sim que se havia de eriçar seus cabelos, ao reconhecer o abismo de infelicidades onde lhes faz despencar o grave peso de seus muitos erros. (GRACIÁN, 1940, p. 339-40, III, XI)

O recurso é o mesmo da cena da entrada no mundo do primeiro volume. As personagens veem de longe, como não participantes, uma ação da qual tomam parte. Contemplam o vulgo à espera de uma nova maravilha, um vulgo no qual não se reconhecem. O jogo do engano-desengano passa pela perspectiva de estar-se dentro, crendo-se fora. Andrênio, diante da imagem de um monstro, ligeiro como um pássaro e feliz como um louco, dançando sobre uma corda que se estende sobre o abismo, resguarda-se em uma sapiência prática muito precária, "nem por todo mundo me enfiaria ali". A ironia do texto é evidente, tendo em vista que a corda sobre o abismo é alegoria para a própria vida e as tentações do mundo. O cortesão, guia dos heróis ao vestíbulo da Morte, revela que Andrênio nada mais é do que esse louco que contempla com horror. Pelo jogo de perspectivas esboçam-se dois níveis de identificação: 1) entre o infinito vulgo, que se quer maravilhar, e o monstro maravilhado e precariamente dançante; 2) o de Andrênio que falha em perceber-se como parte desse vulgo, como esse monstro. A écfrase faz o chão sob os pés da personagem dissolver-se, por meio uso pictórico da hipérbole que, pela proporção de quantidade, diminui a corda, não mais como corda, mas fio de seda, depois menos, um fio de cabelo, até contentar-se com a sutil linha tecida por uma aranha. Andrênio, às portas da morte, não é capaz de perceber como viveu a vida e ao contemplar sua dança sobre o abismo em terceira pessoa, não se reconhece nela. É uma cena engenhosa ao se representar pela falha da perspectiva a impossibilidade de assumir a experiência do vivido. Falha, o vulgo, em entender o resultado de sua busca vã pela maravilha, e falha Andrênio em entender-se vulgar. Nem no momento derradeiro, o conhecimento se mostra possível, não há transformação, morre Andrênio como entrou na vida: um louco dançando sobre o vazio. Esse engano, é importante frisar, ocorre na penúltima *crisi*, momentos antes do desfecho da narrativa, à essa altura, a pintura da condição humana desespera mais do que ensina, evidenciando apenas que nada foi aprendido. A ascese não se concretizou. Não escapa da construção pictórica, a compreensão de como a expectativa da maravilha, na cena, serve ao engano. Aqueles que esperam a maravilha do dançarino, e dela se comprazem, não são capazes de reconhecer a condição humana, esse "ir a cada dia morrendo", como caracteriza o narrador momentos antes (GRACIÁN, 1940, p. 337,

III, XI). Ao mesmo tempo, é pela maravilha da *compositio loci* que Gracián desengana seus leitores. É pelo horror da condição humana representada em seu radical desconhecimento que se visa produzir algum efeito no leitor.

Nesse sentido, é que se pode compreender como as últimas *crisis*, contrariando o decoro do gênero, revestem-se com as tintas de uma ambiguidade trágica. A essa altura, essa maravilha de saber-se, como Andrênio, caminhando louco sob um fio de aranha, só pode gerar, no leitor, piedade e horror. Pelo efeito da teatralidade continuada, o leitor pode perceber-se como membro desse vulgo pronto para aplaudir, insuspeito, a própria temeridade. Ainda assim, a derradeira *crisi* promete o final tradicional das epopeias em prosa, os heróis são recompensados pela entrada na *Ilha da Imortalidade* e deixam atrás de si os enganos do mundo. Mas essa entrada não é evidenciada textualmente, como o são os casamentos de Teágenes e Cariclea, ou de Persiles e Segismunda. Diz-nos o narrador que, deixando a vida, suas personagens partem, em uma derradeira peregrinação rumo à imortalidade, mas a *crisi* XIII se ausenta, o livro fecha-se em sua incompletude.

4.3 – Fábulas, alegorias e emblemas

O uso de alegorias não é estranho ao decoro da epopeia, seja em verso, seja em prosa. Como visto, Gracián intenta emular de Homero as alegorias (GRACIÁN, 1938, p. 98) e o defeito de Ariosto, conforme o emblema do Museu do Discreto, está em sua falta (GRACIÁN, 1939, p. 133, II, IV). Muhana observa como, entre as epopeias em prosa seiscentista, a descrição ornamentada toma a linha de frente, superando o destaque à ação, de maneira que "tão pouco consistentes as ações narradas que, se a narração é ainda algum fio condutor, é-o na medida em que a acumulação das descrições o comporta e o permite" (MUHANA, 1997, p.297). Entre essas descrições, Muhana elenca, não raras vezes, a composição de lugares alegóricos, invertendo-se o paradigma aristotélico, de maneira a produzir epopeias que se assemelham a antologias de epigramas ou emblemas: "com efeito, do mesmo modo que as antologias de epigramas, as de ecfrases são galerias que jamais comportam um fio: sempre é possível acrescer ao conjunto mais uma descrição, mais uma ecfrase, mais uma galeria, infinitamente" (MUHANA, 1997, p. 299). A comentadora está pensando especificamente n'*A batalha de amor em sonho de Polifilo* (1499), epopeia da Renascença que se compõe, sobretudo, como coletânea de pinturas em estilização próxima do que efetua Gracián. A multiplicação de episódios da

epopeia em prosa grega converte-se, com os modernos, em multiplicação de quadros e entre eles, alegorias.

Já em seu tempo, Heliodoro parece satirizar a sobrevalorização das composições alegóricas e, em especial, as usuais leituras exegéticas desse tipo direcionadas à poesia heroica. Em certa altura da *História etiópia*, o vaticínio da deusa Isis a Calasíris é recontado a Teágenes, que não tarda de empreender uma leitura alegórica finíssima, emulada dos tratados platônicos do período: "o sentido desse vaticínio se pode conjecturar assim: 'a terra dos etíopes' parece referir-se à morada subterrânea; 'na união com a donzela', implica que conhecerei Perséfone; e a liberação das cadeias alude à imediata separação da alma e do corpo" (HELIODORO, 1979, p. 372, VIII). A despeito do sonho descrever eventos absolutamente literais – a viagem pela Etiópia, empreendida pelos amantes; a união com a donzela, Cariclea; e a liberação das cadeias, da prisão dos piratas –, Teágenes é incapaz de relacioná-los à sua própria vida e descobre os signos esotéricos por sob a teia dos eventos e com isso, o narrador dá uma piscadinha a seus leitores, relembrando-lhes acerca da possibilidade de uma leitura espiritual de sua própria obra.

Até onde se pode datar, Heliodoro é contemporâneo estrito de Porfírio (234-305), autor de uma das exegeses alegóricas mais completas de um poema épico durante a Antiguidade. Trata-se do texto chamado "Da caverna das ninfas" que não convém comentar longamente, a despeito de ser um dos documentos mais interessantes de "crítica literária" da Antiguidade tardia. Nosso interesse por esse texto, por ora, limita-se ao modo como alude à questão particular do decoro da epopeia e sua verdade que viemos discutindo na seção anterior. Porfírio principia sua análise dos versos 102-112 do Canto XIII da *Odisseia*, observando, no esteio do que faz Estrabão, a pertinência da descrição da caverna das ninfas de um ponto de vista da *geografia*: "os autores geográficos mostram que Homero não descreveu coisas existentes conforme passadas pela tradição, pois não há menções à caverna na referida ilha" (PORPHYRY, 1983, p. 25, 56, 2). Ou seja, Homero não compôs um lugar real, mas, tampouco, o fez em nome da verossimilhança (*idem, ibidem*), deste modo o sentido da passagem só pode ser de outra natureza, e dirá Porfírio, alegórica. A partir dessa breve investigação acerca do valor científico e poético do trecho da *Odisseia*, evidenciando que não é assim que a passagem deve ser lida. O interessante é apontar como a leitura alegórica começa quando uma leitura historicista ou dos elos causais da verossimilhança do texto falham em dar conta de determinada passagem. Ou seja, o mérito poético de se compor alegoricamente começa quando o texto não se apresenta nem sob a capa da verdade, nem da verossimilhança.

Esse modo de compreender a alegoria como um momento destacado não apenas do enredo, mas da economia de legibilidade usual de um texto, contaminou as preceptivas da epopeia em prosa no século XVII, e pode-se rastreá-lo inclusive nas ponderações feitas por Gracián em sua *Agudeza e Arte do Engenho*. Ao comentar o sentido da alegoria, Gracián, em meio à escrita de seu tratado, lança mão de um apólogo alegórico que serve como autojustificativa do uso desse tipo de figura:

> Era a Verdade esposa legítima do Entendimento, mas a Mentira, sua grã-emula, empreendeu desterrá-la de seu tálamo e derrubá-la de seu trono. [...] Começou a desacreditá-la de grosseira, desalinhada, desabrida e néscia; ao contrário, a si mesma, vender-se como cortesã, discreta, bizarra e aprazível, e se por boa natureza feia, procurou desmentir suas faltas com seus enfeites. [...] Vendo a Verdade desprezada e perseguida, acolheu-a a Agudeza, transmitindo seu trabalho e oferecendo seu remédio. 'Verdade amiga, disse-lhe a Agudeza, não há manjar mais desabrido nesses tempos estragados que um desengano a secas, mas, digo de forma clara, não há petisco mais amargo que uma verdade nua. [...] Para isso, inventaram, os sagazes médicos da alma, a arte de dourar as verdades, de açucarar os desenganos (GRACIÁN, 1993, p. 703-4, A, LV)

Essa passagem, certamente fundamental para autores como Yvancos e Serna pensarem a particularidade da posição epistêmica de Gracián, entende que nesses tempos "estragados" do presente, a mentira, em seu artifício, destronou a natureza da verdade, de modo que o fio das coisas se partiu, indelevelmente. Para reparar a possibilidade da Verdade fazer valer seu alcance, é preciso também o artifício, desta vez da agudeza, que então, enquanto invenção dos "médicos da alma", pode reabilitar a verdade, dissimulando-a na forma de desenganos açucarados, as maravilhas com um retrogosto amargo para desenganar. Como se percebe a definição de "alegoria" – ou "agudeza fingida composta" nos termos da *Arte de Engenho* – confunde-se com o sentido último, entre o engano e o desengano, do *Criticón*. A engenhosa construção do enredo da epopeia, com isso, parece seguir à risca o estatuto de legibilidade entrevisto por Porfírio: até a *Crisi V* do primeiro tomo, intitulada "A entrada no mundo", a narrativa da obra é usual às prerrogativas do gênero. Acontece um naufrágio que aponta a um princípio *in medias res*, o náufrago relata seus infortúnios amorosos a um terceiro; o relato é acompanhado por descrições cosmológicas e sapienciais; por fim, as personagens são resgatadas e partem em nova viagem náutica. Quando habitam o espaço natural da ilha virgem e do mar bravio, o enredo é verossímil, acompanhando o decoro das epopeias em prosa reconhecíveis pelo público leitor. Mais do que isso, Critilo incomoda-se em precisar a localização geográfica de seu desterro, identificando-o com a Ilha de Santa Helena, no Atlântico Sul, bem ao modo da topografia valorizada por Estrabão.

Com a entrada no mundo, onde governa a mentira, então, a narrativa tradicional se suspende, os vínculos usuais de verossimilhança são rompidos, não há mais preocupação em justificar as andanças pelo espaço-tempo, a atmosfera fantástica se instaura e, portanto, outra economia de leitura se impõe que não é mais a da poética, imitação de ações, nem tampouco a da história, em sua transmissão da verdade das coisas de forma "desabrida". A entrada no mundo equivale à entrada no mapa das alegorias, no qual os breves lampejos de ação são meras desculpas para se elencar esse inventário de desenganos. A passagem da *Arte de Engenho* supracitada é valiosa ao permitir compreender como, para falar da verdade nos tempos em que se vive, não é mais decoroso produzir retratos das coisas de acordo com o que são, mas imagens fantásticas, deformantes, que revelem a inverdade enganosa e componente da tessitura do mundo.

Ou seja, para falar das coisas que importam no tempo da parecença, é preciso recorrer a uma modalidade narrativa em que as coisas passam pelo que não são de forma explícita e sistemática. É nesse sentido que o *Criticón*, sem deixar de ser uma epopeia em prosa, emula outro gênero, o das fábulas. Ao contrário de outras espécies poéticas, entre esses "médicos de almas" as fábulas sempre gozaram de maior sucesso. Platão, poderíamos argumentar, é sobretudo um compositor de fábulas, como a da carruagem da alma que comentamos em 2.4 e, não raro, seu Sócrates faz falar fábulas de outrem, geralmente atribuindo-as ao semilendário Esopo que, em sua *Vida*, é uma espécie de mistura entre sábio cínico e poeta satírico que fabula como forma exemplar de ensinar. O enredo da *Vida de Esopo* ou *Romance de Esopo*, como o traduzem algumas versões, em muito ecoa a própria organização do *Criticón*. Trata-se de uma narrativa em prosa que compila uma série de momentos exemplares, a partir da pintura de *etopeias*, desse escravo modulado à silhueta do anedotário dos filósofos cínicos compilado por Diógenes Laércio. *A vida de Esopo*, como nos esclarece a tradutora em português, Adriane Duarte, é um texto que orbita às vizinhanças da epopeia em prosa grega, tratando de uma narrativa de viagens que se estrutura a partir de episódios pitorescos e divertidos, com a diferença de expor claramente um conteúdo moral, no qual esse anti-filósofo dedica sua vida a demolir, com *parresía*, as certezas dos falsos sábios que o cercam (DUARTE, 2017, p. 214).

Nesse sentido, Esopo é um ancestral do Momo e dos outros diversos guias que modulam as páginas do *Criticón*. Um guia deformado que pelo excesso de deformação dá a ver a inverdade da *vanitas* de um mundo às avessas. A composição do retrato de Esopo como uma versão mais extremada da feiura de Sócrates remonta à feiura de Momo e outros "monstros morais", como Argos, que encontramos nas páginas do *Criticón*: "repugnante ao olhar, ele era

asqueroso: pançudo, cabeçudo, de nariz achatado, corcunda, negro, baixote, de braços curtos, manco, vesgo, beiçudo – uma aberração manifesta" (ESOPO, 2017, p. 201,1). Contrariando o decoro dos heróis da epopeia em prosa, cuja beleza é signo platônico de virtude, os verdadeiros heróis do *Criticón* são essas figuras compreendidas no período como deformadas que alertam, como um espelho, à deformação do mundo circundante. É com termos similares que Filostrato valoriza o decoro das fábulas, o que se pode ler em uma lição da *Vida de Apolônio de Tiana*. No diálogo com um discípulo, o mestre pergunta em que conta se tem Esopo, ao que a personagem responde:

> "Sapos e macacos e bobagens que só agradam velhas e crianças". "Ainda assim, de minha parte", o que rebateu Apolônio: "eu as acho mais condutoras ao saber do que as outras. Porque as demais espécies, das quais a poesia tanto gosta, que lidam com heróis, positivamente destroem a alma de seus ouvintes, pois os poetas relatam contos de paixões sem igual, casamentos incestuosos e repetem calúnias contra os deuses [...] e com isso, a afetação e pretensão de realidade levam à imitação, por pessoas miseráveis e ambiciosas, dessas histórias. Esopo, por outro lado, sempre teve a inteligência de não se identificar com esses que compunham em verso, mas seguiu um caminho próprio; e, como aqueles que podem comer bem com os pratos mais frugais, fez uso de incidentes humildes para ensinar grandes verdades e, além disso, depois de contar uma história, adicionava um conselho sobre o que fazer ou evitar. Assim, era mais apegado à verdade do que os outros poetas; porque os últimos violentam suas histórias para torná-las mais prováveis; mas ele, ao anunciar uma história que todos sabiam como sendo falsa, contou a verdade pelo fato mesmo de não afirmar estar relatando eventos que aconteceram. E o poeta, depois de contar seu conto, deixa o leitor saudável preocupado em saber se aquilo que contara de fato aconteceu; já Esopo, ao dizer que aquilo é falso sem pretensões de parecer outra coisa, evidencia que ele fez uso da falsidade apenas para a utilidade de sua audiência. (PHILOSTRATUS, 1912, p. 493-5, V, 14)

Apesar de ser uma citação longa, penso que nos é útil por ser quase um tratado poético sobre a fábula que a Antiguidade nos legou. Os termos de Filostrato são muito precisos e recuperam, quase ponto a ponto, tanto a crítica platônica às imagens da poesia heroica, quanto os juízos de Porfírio acerca da imagem alegórica, isto é, aquelas que são mais afins à filosofia. Pelo juízo de Filostrato, posto na boca de Apolônio de Tiana, a fábula é o espécime poético mais afeito ao saber, primeiro por trazer um conteúdo evidentemente moral que não deixa o leitor se atormentar por dúvidas; segundo, por tratar de coisas que são evidentemente falsas, sem que se confundam com o relato das coisas acontecidas, próprio ao fazer histórico; por fim, o relato das fábulas é de matéria humilde e divertida, evitando os temas blasfemos e os amores desmedidos da epopeia. À luz da estrutura do *Criticón*, que rejeita as convenções usuais da epopeia amorosa a partir da *Crisi V* quando começa a compor alegorias e fábulas, pode-se entender como Gracián inventou sua "filosofia cortesã" como uma epopeia regenerada pelo teor

humilde e divertido das fábulas: uma epopeia que rapidamente rejeita qualquer possibilidade de confundir o leitor sobre a veracidade dos eventos narrados, ao figurar coisas que são indisfarçavelmente falsas. Contra o gracejo de Heliodoro, no que foi imitado por Cervantes, Gracián não visa desestabilizar as fronteiras entre poesia e história, por tornar absurda as convenções da historiografia pela via da ficção, mas produzir uma ficção que a todo momento se autoesvazia e rejeita suas próprias leis; uma ficção que não está preocupada em violentar a verdade em nome do enredo verossímil, como diz eloquentemente Filostrato, mas que prefere violentar, a todo momento, o verossímil para desenganar de modo açucarado e prazenteiro.

Algo como uma epopeia fabular. Uma fábula que se finge epopeia em prosa ou que emula deste gênero seu núcleo narrativo organizador. No que tange essa fusão da epopeia em prosa com a fábula, Kassier observa acertadamente como Gracián emula (e a seu ver, supera) o modo digressivo empregado por Mateo Alemán em *Guzmán de Alfarache* (KASSIER, 1976, p. 16). Em *Agudeza e Arte de Engenho*, Gracián situa a obra de Alemán entre as epopeias e a valoriza, precisamente, por aquilo que faltou a Ariosto, a elaboração de "gostosas alegorias morais". É de Alemán, por exemplo, que Gracián extrai a fábula da extensão artificial da vida humana, segundo a qual, roubando anos do cão e do asno, Jupiter condenaria os homens a viver certas fases de sua vida como tais animais (ALEMÁN, 2015, posição 430-34, II, 3). Como observa Kassier, a divisão dos anos de asno da juventude e os anos de cão da maturidade são essenciais para pensar a tripartição em idades que estrutura a macrodivisão do *Criticón* (KASSIER, 1976, p. 25-6).

No caso da valorização de *auctoritates* no gênero das coisas certamente falsas, além de Alemán cita, no mais das vezes, o poeta escocês John Barclay (1582-1621). Em *Argenis*, publicada em 1621, Barclay fusiona a narrativa convencional da epopeia em prosa grega, narrando os desencontros amorosos de Poliarco e Argenis, com o teor fabular como forma de construção de uma larga alegoria política. Assim, Barclay substitui as ilações costumeiras da forma digressiva, que passa por saberes como cosmologia, astronomia, filosofia natural e moral, por discussões longas sobre política, tanto em termos abstratos acerca da hipótese de governo à emulação de Platão, como das ações particulares do governo da Grã-Bretanha em seu tempo. A proximidade histórica da matéria retrabalhada pela longa epopeia justifica o cuidado em se produzir uma deformação esópica. Há uma cena central para discernir tal aspecto, quando Barclay pinta o diálogo entre um sacerdote e Nicopompo, o poeta que auxilia os peregrinos em sua jornada. Nicopompo insurge-se apaixonadamente contra o mau governo de seu tirano, ao que o sacerdote registra larga preocupação, tendo em vista que o *parresiasta* sempre pode ser

punido por aqueles que exercem o poder (BARCLAIO, 1626, p. 80). Diante da ameaça à sua vida, Nicopompo então afirma: “guiarei sem que percebam, por meio de suaves rodeios, de sorte que lhes agrade [aos viciosos] a repreensão por nomes alheios [...] farei uma fábula heroica que pareça história, mas narrarei com maravilhosos casos, armas, amores, sangue, gosto, [...] deleitará assim os que lerem esta inútil e natural vaidade, e assim produzirei mais afetos ainda que não me tenham por severo, nem censurador” (BARCLAIO, 1626, p. 81, II).

Barclay põe na boca de seu poeta uma apologia que justifica sua própria obra: narrativa alegórica que finge, com nome alheio, para censurar o malogro do presente, divertindo ao fazer uso das convenções da fábula heroica e, sem que o público incauto perceba, produzir edificação moral. Barclay pisca ao leitor douto, evidenciando o decoro de *Argenis*, um verdadeiro tratado de razão de Estado travestido de epopeia em prosa. Gracián emula a técnica de Barclay, mas desloca-a, não mais para discutir os modos ótimos de condução em meio a um governo que sempre espreita punir com a morte seus poetas, mas para organizar modos de se relacionar consigo mesmo a despeito da política. O *Criticón* é transposição da alegoria política de Barclay, aos moldes da epopeia antiga, ao plano da ética. Ao passo que Barclay salienta o sentido prático da alegoria como forma de falar sem se acusar, sem pôr em risco o silenciamento, Gracián entende o uso da técnica da transposição ornada como uma necessidade epistemológica de seu tempo. O mundo às avessas da política que censura a *parresía* de Barclay, converte-se em um mundo no qual a própria percepção da verdade parece ter se tornado impossível, com Gracián. Da interdição política à impossibilidade epistêmica.

Para que a alegoria ou a fábula funcionem, seu enunciador deve conduzir um ponto-de-vista que retenha o acesso a alguma *coisa* que poderia se travestir em outra roupagem. Em outras palavras, se a alegoria e a fábula são a espécie de invenção poética preferida dos filósofos, isso se dá em função de seu uso didático que, instrumentalmente, permite dar a ver alguma coisa. Observemos uma cena fabular que, em *Agudeza e Arte de Engenho*, Gracián tem em alta conta: a fábula sobre a condição miserável dos homens expressa no *Guzmán de Alfarache.*

> A vida do homem é milícia nesta terra: não há coisa segura, nem estado que permaneça, perfeito gosto, nem conteúdo verdadeiro; tudo é fingido e vão. Queres ver? Então ouve.
> “Tendo o deus Júpiter criado todas as coisas da terra e aos homens para gozá-las, mandou que o deus Contentamento residisse no mundo, [...] tendo esse deus consigo, não se importavam com outros. A ele faziam sacrifícios, a ele ofereciam vítimas, a ele celebravam com regozijos e encômios.
> Indignado, Júpiter convocou todos os deuses, fazendo uma assembleia larga. Deu-lhes notícia da má correspondência dos homens pois só ao

> Contentamento celebravam [...] [pediu então] que dessem seu parecer para remediar semelhante loucura.
> [...]
> Assim foram dando seus pareceres diferentes, de maior ou menor rigor, conforme sua qualidade e compleição, até que, Apolo veio dar o seu, pedindo licença e captando a benevolência com rosto grave e sereno, disse "Supremo Júpiter, o mais piedoso, a grave acusação que faz contra os homens é tão justa, que não se pode negar nem contradizer qualquer vingança contra eles [...] deve retirar este seu deus e, em seu lugar, enviar-lhe o Descontentamento, seu irmão, pois tanto se parecem.
> [...] vendo que lhes levavam seu deus, tentaram impedir, e procurando todos se esforçar em sua defesa, trabalharam fortemente com todo seu poder. Vendo Júpiter o caso, o motim e a algazarra, baixou ao solo e como os homens agarravam-se as roupas, usou de ardil, tirando-a de Contentamento e deixando o Descontentamento em seu lugar [...] com isso os homens ficaram enganados e satisfeitos (ALEMÁN, 2015, posição 134-7).

Efetua-se uma fábula esópica em sua estrutura exemplar flagrada por Filostrato. Há uma narrativa de teor mitológico que dá conta da etiologia de um determinado estado de coisas presente, a ver, a ignorância dos homens em sua satisfação com a condição generalizada de descontentamento. A fábula opera por travestir uma verdade tendo em vista que é enunciada como sabedoria por um orador experiente, que tenha algo a dizer. Percebe-se a homologia entre o modo de enquadrar o desengano pela fábula nessa passagem do *Guzmán de Alfarache* e a própria construção de algumas alegorias do *Criticón* que examinamos, isto é, a condição enganosa por excelência diz respeito, para ambos os autores, à impossibilidade, do ponto-de-vista dos sujeitos, de articular sua própria miséria. Mateo Alemán emprega um expediente narrativo em acordo à convenção da picaresca em se escrever na primeira pessoa. Nesse relato, assim como o *Lazarilho de Tormes*, a personagem mais velha narra seus feitos da juventude e maturidade a partir de um ponto-de-vista já informado. Lázaro revela-se um jovem amoral cujo fazer ético se define pela tática e pelo logro financeiro, aspecto que não é dissipado em sua velhice. Mas a presença do narrador, um Guzmán já idoso, permite que o texto traga lampejos sentenciosos que parecem transformar as desventuras do jovem Guzmán em conteúdo sapiencial, a partir de um trabalho de fabulação. Na passagem transcrita acima, após a enunciação de uma máxima, o narrador passa à ilustração pictórica daquilo que havia sido dito segundo o registro demonstrativo. Alemán então compõe como que duas personagens disjuntivas no tempo, o jovem Guzmán e o Guzmán-narrador, que seriam equivalentes ao errante Andrênio e o sábio Critilo (KASSIER, 1976, p. 18).

O fundamento da fábula e da alegoria é o mesmo, isto é, a compreensão de que a linguagem sensível é imagem de algo que lhe antecede. "Algo", um saber, que o narrador de *Guzmán* acumulou com os anos da experiência e agora pode transmitir por seu fabular, do

mesmo modo que as opiniões *parresiásticas* de Nicompo em *Argenis*. Esse modo de proceder que aproxima uma imagem e um discurso sapiencial que restituem uma mesma *coisa* tornou-se popular no seiscentos a partir da difusão do gênero dos *emblemas*. Andrea Alciato compôs seu *Emblemat* como um conjunto de pequenas ecfrases que descrevem uma figura acompanhadas de uma sentença de teor moral e político (HANSEN, 2013a, p. 44-5). Em 1531, o editor alemão de *Emblemata* adicionou ao texto xilogravuras alegóricas que competiriam com a imagem composta textualmente. Organiza-se uma forma mais direta então de *ut pictura poesis* na qual imagem-textual e imagem-pictórica competem ao figurar uma mesma *coisa*. O decoro dos emblemas pressupõe a possibilidade de tradução de um conceito em diferentes meios, engendrando-se uma relação hierárquica entre imagem e coisa, na qual as imagens pictóricas ou textuais seriam imagens de pensamentos anteriores a elas (HANSEN, 2013a, p. 67-8). Nas palavras de Hansen:

> [...] quando o autor do emblema já definiu mentalmente as causas, os atributos essenciais e os acidentes de uma coisa que pretende figurar, acha uma semelhança com ela nos elencos memorizados de imagens desenhadas de coisas para escolher a mais conveniente e figurar convencionalmente a imagem mental da definição no corpo do emblema. (HANSEN, 2013a, p. 58)

Ou seja, para que o fundamento da emblemática funcione deve se entender platonicamente os graus de imitação que pré-condicionam as imagens sensíveis, concreção de imagens inteligíveis que lhes fundamentam. É essa forma analógica de pensar a linguagem que permite que pintura e poesia representem um mesmo conceito de forma semelhante, e seu regime de legibilidade seja acessível a qualquer um. A leitura dos emblemas, como competição poético-pictórica, serve a propósitos didáticos. Por meio da circularidade da leitura das imagens êmulas, o leitor introjeta a censura dos vícios e o elogio da virtude. Como vimos, os emblemas adquiriram, sobretudo, utilidade política ao longo do seiscentos em vias de funcionarem como uma das formas de se falar os segredos de Estado. Na qualidade de formas renascentista dos espelhos de príncipe, os livros de emblema converteram-se rapidamente em opúsculos de razão de Estado, como no caso da emulação de Saavedra Fajardo. Nem sempre, contudo, os usos políticos retiveram a preponderância do fazer alegórico. Como salienta Hansen, o gesto do editor alemão de *Emblemata* advém de uma tradição neoplatônica que tem como referência própria um texto anônimo conhecido como *Hieroglyphica*, redescoberto em 1419. Esse texto apresenta um "título breve, como *Eternidade, Alma, Tempo*, e um comentário em que relaciona a noção expressa no título a uma imagem que os egípcios teriam usado para significá-la" (HANSEN, 2013a, p. 46-7).

Ou seja, antes de recair no uso pragmático do tacitismo político durante o seiscentos, a forma da alegórica, ao longo do Renascimento, "unifica os mistérios pagãos e a revelação cristã numa genealogia ideal que fazem remontar a um mesmo significado místico, o destino da alma humana que retorna ao mundo das essências" (HANSEN, 2013a, p. 48). Nesse sentido, o emblema alegórico seria lido como uma forma platônica de dar contornos sensíveis e transmissíveis às formas radicalmente apofáticas, assim a "alegoria figura a diferença entre o visível e o legível em signos esotéricos também visíveis e legíveis, mas quase sempre enigmáticos porque significam conhecimentos ocultos e transcendentes" (HANSEN, 2013a, p. 48). A alegoria corporifica, analogicamente, o "inefável sublime do Um *epékeina tes ousías*, 'para além da presença'" (HANSEN, 2013a, p. 48). Essa é a posição de Leão Hebreu em um dos tratados renascentistas que mais longamente discutiu o estatuto da imagem poética.

A argumentação do filósofo, nos *Diálogos do Amor*, propõe que poesia é útil e justifica-se no itinerário educacional na medida em que se compreende que "as coisas altas e excelentes aos claros e altos engenhos deve encomendar, porque, naqueles que não são tais, se envilecem" (HEBREU, 1584, p. 64, Segundo Diálogo). Hebreu pressupõe que a proposição complexa das verdades celestes depende de certa preparação, uma mente capaz de ampará-las, de percebê-las segunda as exigências da razão; para um intelecto "cru", que ainda não se aventurou pela via da verdade, a razão pode ser deturpada, rebaixada. Nesse sentido, a poesia é capaz de transmitir, sem envilecer, a verdade aos intelectos menos enformados pela *askésis*.

A proposta da regeneração da epopeia modulada pelo filtro esópico da alegoria parece reconectar a invenção de Gracián a esses fundamentos platônicos que, dois séculos antes, regulamentaram a busca pela verdade filosófica. Gracián comporia emblemas ao modo dos filósofos platônicos, extraindo deles um teor ético e sapiencial como forma de cuidado de si e não como a *práxis* mais arraigada em seu tempo, de proposição de virtudes políticas que se coadunam ao exercício de governo da polis, como viemos discutindo. Dessa forma, repetindo quase ao pé da letra o argumento de Hebreu, é preciso lançar mão destas "fábulas de Esopo [nas quais] falam as bestas para que entendam os homens" (GRACIÁN, 1939, p. 157, II, IV). Se o estado geral desse "século tão adiantado" é de uma bestialidade generalizada, nada mais decoroso do que fingir falando por meio de bestas às quais, já salientara Filostrato, são muito divertidas e prazerosas de se ouvir (PHILOSTRATUS, 1912, p. 495, V, 14).

Pois bem, mas se aprendemos algo com Gracián é que frequentemente as coisas passam pelo que não são. Como salienta Hansen, a forma do emblema, naquilo que tem em comum à

alegoria e à fábula, transmite uma imagem facilmente reconhecível de significado unívoco. Ao contrapor o emblema à empresa, gênero vizinho, Hansen sentencia: "o emblema é sempre mais inteligível, chão, claro e popular, ao passo que a empresa é mais hermética, aguda, heróica e aristocrática" (HANSEN, 2013a, p. 67-8). A forma adotada por Gracián é a do emblema que se coaduna à forma didática *para todos*, afinal, o decoro da epopeia, desde Horácio, implica coisas mais gostosas se vistas de "longe" "receando a perspicácia de olhos julgadores" (HORÁCIO, 2014, p. 101, XXXIII). De maneira que o significado alegórico das cenas mais fantásticas sempre é dado por máximas morais que lhe extraem seu sentido prático. Contudo, como vimos, é justamente nesse vínculo entre imagem pictórica e enunciado moral que parece, no texto graciano, operar-se um curto-circuito.

É essa fundamentação direta do sensível imagético no inteligível do *conceito* que Gracián põe em dúvida, o que parece autoesvaziar o sentido didático de sua narrativa. Voltemos à crisi de Momo que se compõe como um emblema. Àquela altura, como discutido, é a própria Razão antropomorfizada que produz um discurso no registro epidítico, no qual censura as falsas aparências e elogia a verdade, o discurso da Razão afirma: "À Soberba, veja como é, jamais se permitiu a mínima indulgência [...] bem é verdade que o cuidado ao bom nome é uma atenção louvável, porque a boa fama é esmalte da virtude [...] É a honra sombra da virtude [...] efeito do bom obrar, mas não afeto" (GRACIÁN, 1939, p. 319, II, XI). Usando do expediente de um apólogo alegórico no qual a Razão com seu concílio discute com a Vaidade enganosa, a narrativa dispõe de um quadro opositivo entre falsa *versus* verdadeira honra, sentenciosamente afirmando, de modo direto, como as coisas são. Ou seja, aqui o discurso é demonstrativo e filosófico, a Razão argumenta em prol da honra e a define como um bem, não passível de ser confundido com a soberba. A crisi que se segue, então, funcionaria como a fabulação imagética na qual as personagens assistem à imitação desse mesmo conceito, ou seja, pinta-se, com as palavras, o *Empório da* (falsa) *Honra*.

Mas, como discutimos, o efeito didático no qual imagem e palavra se complementam recursivamente não se produz. As personagens não são capazes de associar o discurso demonstrativo à imagem que contemplam. O emblema não se fecha, palavras e imagens não mais são capazes de dizer a mesma coisa. É como se não houvesse um liame de interligação entre o discurso epidítico da natureza da Soberba e a fabulação imagética da falsa honra. Mais do que uma anti-epopeia em prosa, parece que o *Criticón* se postula como uma fábula fracassada. Pior, o significado universal do enunciado não vem em socorro das personagens ao se depararem com a conformação particular de sua afirmação. Se o *Criticón* se compõe como

um *hûpomnemata* que oferece enunciados morais através da pintura de etopeias que poderão ser úteis àqueles que se encontrarem em situações análogas, é curioso pensar como seu autor, sistematicamente, figura personagens que são incapazes de recorrer a esse inventário enunciativo para enfrentar as situações do presente. Na qualidade de epopeia moral, o *Criticón* afirma a verdade do enunciado e sua inaplicabilidade ao compor esse retrato de personagens perdidas em um labirinto de palavras do qual não conseguem se desvencilhar. Se não é o significado moral que imediatamente se pode extrair da fábula graciana, então o que resta? O que se produz com a fabulação do *Criticón?* Parece, pois, que nos aproximamos inadiavelmente de concluir alguma coisa.

4.4 – La Cova de la Nada

Se o discurso sapiencial e a imagem fabular imitam uma mesma ideia, por que as personagens são incapazes de percebê-lo? Essa configuração recorrente ao longo de todas as *crisis* da epopeia por vezes chega ao absurdo, quando o próprio Critilo desfere máximas sapienciais apenas para algumas linhas depois ser incapaz de articulá-las frente ao conteúdo imagético da cena com a qual se defronta. Após um longo vitupério das más mulheres com a qual Critilo abre a *Crisi XI,* afirma o narrador "Ó, como lhe preveniu o escarmentado Critilo ao enganado Andrênio, mas que pouco proveito!" (GRACIÁN, 1938, p. 351, I, XI). Como se percebe, o próprio texto tematiza a ineficiência do discurso sapiencial em seu potencial de desenganar. O mesmo Critilo, como vimos, também sucumbe vítima dos encantos de Falsirena, ainda que temporariamente. As armas discursivas, a *paraskaue*, a *premeditatio malorum*, todas as equipagens linguageiras dos antigos sábios são insuficientes para lidar com o engano do mundo. Como vimos, essa impossibilidade epistêmica difunde-se entre diversos textos do século XVII na forma de uma resposta ao acontecimento da secção do fio que unia palavras e coisas. Mas afirmar isso não é suficiente, pois o *Criticón*, na qualidade de obra, dá forma a esse dilema epistêmico por seu modo singular de figurar o ponto-de-vista.

Entre a fábula no *Criticón* e a tradição esópica, que passa pelos espelhos de príncipe medievais, como *Kalila e Dimna*, os contos do Conde Lucanor e o próprio modo de fabular do *Guzmán de Alfarache,* a diferença fundamental está no modo de se propor aquilo que chamarei de "enquadramento". A estrutura elementar da fábula pressupõe dois níveis: o nível diegético do quadro, no qual se pinta o engodo, a imagem, e um plano dele apartado no qual se enuncia uma máxima sapiencial. Como vimos, no arranjo do Guzmán de Alfarache essa bipartição da

fábula se dá pelo ponto-de-vista da ficção: o velho Guzmán, já um sábio, olha com distanciamento para suas desventuras da juventude, e é isso que lhe permite ajuizá-las e transmiti-las ao leitor na forma de narrativas exemplares. A separação entre um ponto-de-vista enformado pelo saber e uma ação que o dramatiza exemplarmente não existe no *Criticón*. Critilo, que seria o mais próximo da figuração desse ponto-de-vista sapiencial, está implicado na ação, faz parte dela e é incapaz de ajuizá-la, ou ainda seus ajuizamentos são inefetivos. O *Criticón* sistematicamente impede a formação de um ponto-de-vista totalizador sobre as representações que oferece. Esse ponto-de-vista sapiencial que ordena a narrativa como um universo de valores não é exclusivo à ficção fabular. Como vimos, um dos exercícios estoicos mais importantes na antiguidade traduzia-se por imaginar-se num ponto-de-vista impossível e distanciado no qual se poderia enxergar o mundo e a si próprio *de fora*, e assim restituir-se a seu ponto, entendendo o lugar do sábio frente ao cosmos em sua cadeia causal de felicidades e infortúnios (FOUCAULT, 2006a, p. 337).

Esse ponto-de-vista totalizador de ver-se, coerentemente, emoldurado por um quadro geral não é exclusivo à imaginação estoica e Bakhtin muito bem o estudou para descrever o gênero que nomeou "sátira menipeia". A sátira menipeia identificada principalmente às ficções de Luciano e à *Apocoloquintose* de Sêneca teria sido um gênero "carnavalizado" que misturou verso e prosa para compor retratos aberrantes com fins morais. Bakhtin, ao comentar essa tradição, observa como o fantástico e absurdo se justificam pela finalidade filosófica de "experimentar a ideia" ou, em outras palavras, experimentar em sentido platônico "uma *verdade* materializada na imagem do sábio que [a] procura" (BAKHTIN, 2010, p. 120). Para que essa ideia possa ser experimentada sensivelmente, a personagem realiza uma viagem abertamente fantasiosa, fabulosa ou exemplar, aos céus, infernos ou lugares pitorescos. Esse tema da viagem figura "o homem de ideia – um sábio- [que] se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade" (BAKHTIN, 2010, p. 121) e, nesse intercurso, permanece incólume, justamente por ser capaz de observar esse mal à distância, produzindo sobre ele uma série de juízos, pelos quais possa se defender do engano. A sátira menipeia comporia um retrato aberrante dos vícios justamente porque o sábio consegue enquadrá-los em uma moldura e discorrer judiciosamente a respeito. Nesse sentido, o autor russo pensa em um *fantástico experimental* no qual se dá uma "observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação" (BAKHTIN, 2010, p. 122). Ou seja, trata-se da mesma imagem vista do alto que os estoicos produziram na forma de exercício espiritual, identificando-se temporariamente

com o ponto-de-vista divino sem perder-se em seu próprio ponto, e que Luciano não exauriu em imitar poeticamente em suas narrativas.

É esse jogo com o ponto-de-vista divino que permite ao sábio experimentar a ideia olhando para o cosmos do *alto*, figurando-se a máquina do mundo, que faz Carreter defender o *Criticón* como uma "epopeia menipeia". Carreter retamente observa que a construção do *Criticón* caminha muito próxima a essas características observadas por Bakhtin, isto é, a convivência entre personagens históricos e míticos; peripécias fantásticas que acompanham a experiência da ideia pelo sábio; o sentido alegórico e, sobretudo, a fantasia experimental, o jogo com o ponto-de-vista divino, de ver-se de longe (CARRETER, 1986, p. 86-7). Mas, ao emular esse jogo de pontos-de-vista típico à sátira menipeia, como a nomeou Bakhtin, Gracián apenas exalta a diferença do modelo. A assunção desse ponto-de-vista totalizador, ao longo do *Criticón*, evidencia-se como impossível. As personagens nunca conseguem plenamente desembrenhar-se de si mesmas e ao contemplar de *fora* as cenas dos enganos são imediatamente arrastadas para seu interior, tornando impossível que identifiquem seu próprio "ponto".

Produz-se assim um curioso efeito de anamorfose, segundo o qual aquilo que na sátira menipeia seria confortavelmente posto à distância é experimentado como insidiosamente próximo, de modo que a visão do todo se fragmenta e se compartimentaliza. Ao tornar simultânea a experiência do néscio e do sábio, Gracián impede que a visão uniformizadora do moralista, como o narrador do Guzmán de Alfarache, feche-se de modo unívoco. Parece que duas consequências maiores se formam.

Por um lado, o conteúdo sapiencial que o livro dispõe na forma dos *hûpomnemata* é inefetivo. As personagens escutam frequentemente frases sapienciais que poderiam ser utilizadas para o socorro próprio, mas diante de situações análogas a das etopeias ouvidas, Andrênio e Critilo falham em acessar o repositório de saber e são, uma vez mais, enganados. Mesmo aprendendo, com a própria Razão, o sentido da honra e os perigos da soberba, ao contemplarem as majestosas construções da vaidade humana, os dois peregrinos são arrastados pela torrente de representações até serem resgatados, parcialmente, pela diatribe de Momo.

Por outro lado, o ponto-de-vista totalizador da subida aos céus que permitiria ver o mundo de fora *conforme ele* é, sem a deformação do olhar humano, é impossível. A narrativa de Gracián joga a todo tempo com esses dois focos de distância, longe e perto, para revertê-los instantaneamente. O olhar do Menipo lucianesco que sobe aos céus para ver a terra não se concretiza. Quando os peregrinos parecem observar a ação de fora são capturados no minuto

seguinte, entendendo-se como estando dentro. Se o *Criticón* reaproveita a tópica do olhar fantasioso de conhecer o mundo em suas proporções verdadeiras, o faz para fracassar. Os enganos nunca são extirpados, o ponto-de-vista divino evidencia-se em sua radical impossibilidade.

O dilema do *Criticón* dramatiza a todo momento a miséria da condição humana reinserindo qualquer ponto-de-vista distanciado no meio da própria coisa, como se pintasse um quadro que inclui em si mesmo o observador que lhe é externo. Esse movimento gera o efeito angustiante de reversibilidade e variedade. O paroxismo desse curto-circuito se dá, mais uma vez, diante da morte:

> Entrou finalmente a tão temida rainha, ostentando aquele seu estranho aspecto de meio rosto: de tal sorte, que era de flores a metade, e a outra, de espinhos; uma de pele macia, e a outra de ossos; muito colorida aquela e fresca, que parecia de encrustada de jasmins; muito seca e murcha esta, com tal variedade, ao ponto, que, ao vê-la, disse Andrênio:
> - Que coisa feia!
> E Critilo:
> —Que coisa bela!
> —Que monstro!
> — Que prodígio!
> —De negro vem vestida.
> —Não, de verde.
> —Parece madrasta.
> —Não, esposa.
> — Que desprezível!
> — Que agradável!
> — Que pobre!
> — Que rica!
> — Que triste!
> -— Que risonha!
> —É — disse o ministro que estava entre ambos — que a olham por diferentes lados, e assim diferentes visões se fazem, causando diferentes efeitos e afetos (GRACIÁN, 1939, p. 349-350, III, XI)

Reativa-se o tema do Y. Os diferentes modos de vida, de Critilo e Andrênio, levam a uma visão parcial a respeito da morte que faz com que a enxerguem, simultaneamente e paradoxalmente, como coisas distintas. Esta talvez seja a conformação narrativa mais radical da concepção epistêmica que discutimos ao longo do capítulo 1, tendo em vista a hipótese do *concepto* graciana: o conhecimento é sempre mediado pelas capacidades da imaginação humana, produzindo efeitos absolutamente particulares e contingentes, mas nem por isso menos *verdadeiros,* o que impede que se assuma esse ponto-de-vista totalizador. A morte que figura na penúltima crisi, como as estrelas, proporciona-se também como se *quer*. Nesse sentido, é curioso que ao cabo do livro não se encontre Felisinda, mas a morte que é vista por Critilo como

esposa e por Andrênio como madrasta. A promessa de realização terreal da felicidade se esvai e a obtusa, multifacetada e inevitável morte ocupa, no encadeamento funcional do enredo, o seu lugar. A fragmentação do saber no *Criticón* é extensivamente glosada por Jeremy Robbins, que percebe como Critilo e Andrênio são figurações de pontos-de-vista dogmáticos equipolentes, apenas captados como fragmentos discursivos não passíveis de serem alçados à categoria de conhecimento.

Assim, os erros de Andrênio e Critilo persistiriam pela insistência em permanecer em um ponto-de-vista dogmático que recusaria a ideia aristotélica da *aura mediocritas*, isto é, preferindo os extremos do ascetismo radical e da laxidão material ao reto caminho do meio (ROBBINS, 2006, p. 207). A hipótese de Robbins é de que as personagens falham em aperfeiçoar-se moralmente justamente por insistirem na possibilidade de assumir um ponto-de-vista totalizador, sem que compreendam que "o conhecimento humano, estando em uma relação platônica com o conhecimento verdadeiro enquanto sombra de um objeto, não resiste à uma inspeção feita de perto" (ROBBINS, 2007, p. 213). Ou seja, Andrênio e Critilo falhariam, insistentemente, em perceber a insuficiência do saber humano, contentando-se com sua parcialidade. Na leitura de Robbins, Gracián não estaria rejeitando o otimismo platônico acerca da possibilidade de se chegar às "questões últimas" (BAKHTIN, 2010, p. 121) mesmo diante parcialidade da existência mundana, mas realizaria a teatralização acerca de um longo itinerário rumo ao saber.

A hipótese do autor é de que o *Criticón* se apresenta como um antídoto à fragmentação dos saberes e a um ceticismo que entenderia qualquer posição última como impossível, observando que o conhecimento existe, mas nunca é possível aferir com certeza se esse é apenas parcial ou totalmente verdadeiro (ROBBINS, 2007, p. 215). Diz-nos:

> Tal certeza é a única provida pelos guias alegóricos encontrados pelo protagonista. Não há inconsistência entre, de um lado, a negação cética da certeza e a apresentação repetida da verdade como inevitavelmente parcial e, no mais das vezes, relativa, dependendo das circunstâncias tanto do observador quanto do observado; e de outro, o retratar de uma busca positiva do conhecimento firme que é defendida em termos categóricos (ROBBINS, 2007, p. 216)

Para Robbins, Gracián produziria em seu livro um deslocamento da experiência da ideia, entendida na sátira menipeia como uma possibilidade da invenção poética. Dessa maneira, o *Criticón* não seria um longo itinerário coroado pela verdade descoberta, mas a coroação do itinerário em si como modalidade válida e derradeira da reta existência humana. Essa busca

incessante, ou seja, a peregrinação de Andrênio e Critilo, em seus erros associados a parciais acertos, exporia o sentido último da ética do texto que "a arte da percepção de Gracián constitui sua mensagem moral, porque perceber é avaliar, e aquilo que avaliamos condiciona nossos ditos, feitos e palavras. Condiciona, em última instância, o si-mesmo" (ROBBINS, 2007, p. 223). Nesse sentido entrevisto por Robbins, poderíamos pensar como Gracián produz fábulas, emblemas, apólogos e alegorias para, ao mesmo tempo, questionar sua validade absoluta, mas nobilitar o ímpeto pelo aperfeiçoamento de si, pela jornada humana em sua busca de um conhecimento definitivo, sempre adiado e impossível.

Mas a forma com qual Gracián joga com os pontos-de-vista me parece bastante autoconsciente, pois implica uma relação singular e nova com o leitor. Para precisar essa relação, recorro à hipótese de William Egginton que, em tese arrojada, recontextualiza o sentido das transformações epistêmicas que se tornaram patentes no século XVII a partir daquilo que nomeia como efeito de "teatralidade". Egginton pensa em dois modos contrastantes de compreender a experiência do espaço, um modo medieval da "presença" e um modo moderno da "teatralidade". Para o autor, o aparecimento do espaço cênico como o reconhecemos – um palco destacado da realidade circundante, no qual operam-se ações diegéticas fingidas – pressupõe uma ruptura em relação ao modo de organizar a experiência cênica durante o medievo. A Idade Média teria conhecido rituais, jogos, cerimônias e práticas litúrgicas ou de entretenimento, mas a rigor, não um *teatro* (EGGINTON, 2003, p. 33). É nesse sentido que Egginton lê o teatro litúrgico que imita as características físicas daquilo que tem por objeto, de maneira a reencenar, em ato, uma verdade eterna, fazendo presente em atualidade aquilo que é ausente (EGGINTON, 2003, p. 38), assim "ao invés de acontecer em um espaço de relativa independência da realidade do mundo da audiência, a solidez hiperbólica do espaço do teatro medieval refletia a instabilidade da distinção entre a realidade sendo representada e a realidade da representação" (EGGINTON, 2003, p. 54-5). Nesse tipo de representação, em que se atualiza uma presença cósmica, no transcurso da apresentação, o espaço cênico é convertido no próprio espaço daquilo que é representado (os céus, os infernos etc.). Dessa forma, não há uma diferença entre o espaço *virtual*, no qual ocorre a cena em suas leis diegéticas, e o espaço real, habitado pelo público. Os espaços embrincam-se no transcurso da performance.

Pois bem, repatriando a seu modo a hipótese de uma longa transformação epistêmica, no que concordam diversos autores, entre eles Forcione e Foucault, com quem dialogamos extensivamente, Egginton entende que a nova conformação do espaço teatral trouxe outra concepção da relação entre o espectador e a representação. A forma da teatralidade daria vazão

ao aparecimento de um espaço autônomo entendido como não realmente existente, mas virtual, no qual vivem personagens fictícios (EGGINTON, 2003, p. 68):

> [...] a forma da mimesis que estou descrevendo é aquela na qual um corpo representa uma personagem, ao invés de funcionar como meio narrativo, como no contar de uma narrativa; ou como um objeto de contemplação, como na escultura ou na pintura; ou como signo alegórico, como em uma peça moral; ou mesmo como um substituto ou indicador de uma verdade teológica[...] esse corpo só é capaz de representar uma personagem porque deve ter algo de estruturalmente análogo entre ambos. Já que a analogia não pode existir em um nível físico – tendo em vista que uma personagem não possui um corpo próprio –, ela deve existir em outro nível, o da imaginação. Dessa forma, um ator só pode representar uma personagem se ele ou ela já possuir uma concepção imaginária de si, ou ainda, apenas se já se entender como uma personagem [...] A falta de corporeidade largamente aceita pelo espectador permite que esse perceba como viável ou 'realista' uma configuração imaginária de um tempo e espaço interrompidos que seriam de outra forma incompreensíveis (EGGINTON, 2003, p. 73)

O ponto de Egginton é simultaneamente muito abstrato e bastante simples, pois diz respeito à nossa experiência mais banal como indivíduos. O espaço cênico modulado pela imitação mágica medieval é um espaço sempre atual, onde a transformação de objetos na cerimônia opera uma transformação efetual da realidade, o exemplo máximo dado por Egginton diz respeito à transubstanciação na missa, no intervalo da qual o prelado converte-se em Cristo. Esse espaço da *presença* comporta corpos reais que se identificam entre si fisicamente: o que se transforma na transubstanciação é a própria matéria. O tipo de transformação operado pelo teatro do final da Idade Média já não é efetual, mas virtual; contudo, para que faça sentido assistir-se a uma peça é preciso que os espectadores, de partida, já se entendam como sujeitos virtuais que, então, virtualmente, pela duração da peça, poderão se identificar com o ponto-de-vista necessário que dá legibilidade à cena. Com isso, Egginton lê o aparecimento da forma do metateatro e mais do que isso, do jogo cênico entre estratos ficcionais, observando como a teatralidade produz a identificação do público a um ponto-de-vista específico que torne aquela ficção consistente. Ou seja, caso o público não se coloque de um ponto-de-vista adequado exigido pela ficção, essa se provará radicalmente inconsistente, e o sentido não se fará possível:

> O teatro pode funcionar como instrumento de reificação precisamente por convencer o espectador de que atrás do jogo de aparências há uma realidade estável e certa, a realidade que conforma o desejo pela autoidentidade última. Entretanto, nenhuma representação pode fazer isso completamente. O melhor que o aparato representacional pode fazer é representar suas próprias quebras. (EGGINTON, 2003, p. 152)

Esse seria o caráter estritamente *ideológico*, no sentido forte e marxista do termo, que tem o aparecimento do teatro moderno. O teatro é ideológico não apenas por transmitir

determinados conteúdos avalizados pelo pensamento hegemônico de determinado tempo, como, por exemplo, Maravall entende o teatro espanhol dos *corrales* que a todo momento reafirmaria as opiniões contrarreformadas em voga no período (MARAVALL, 1975, p. 271). A manipulação ideológica do teatro ocorreria em um nível muito mais fundamental, um nível insidioso e imperceptível ao forçar sobre um espectador determinado ponto-de-vista que atribui à cena representada sua consistência. Sem identificar-se a esse ponto-de-vista virtual, a representação mostra-se profundamente inconsistente e o espaço cênico se esvazia. Como bem notara Forcione, a forma máxima da ideologia hexamérica, proposta pela política pós-tridentina, está em tornar, o público, um *passivo* espectador de teatro (FORCIONE, 1997, p. 438).

E eis então o aspecto mais profundamente anti-ideológico do texto graciano e a forma mesmo daquilo que chama de *desengano*. O espaço narrativo de textos como o de *Guzmán de Alfarache* ou de *Argenis* convoca seus leitores a se sentarem confortavelmente *fora-da-cena* em um ponto-de-vista virtual para quem a representação é encenada, e no liame do qual ela possa fazer sentido e existir de modo consistente. Gracián, contra esse modo de organizar a ficção, inclui esse olhar, esse ponto-de-vista que dá consistência à cena dentro desta, revertendo o arranjo da ficção, de modo a imiscuir o observador no observado, o que produz esse efeito de borrão, anamorfose e inconsistência que a nossos olhos pode soar profundamente pessimista.

É exatamente esse o sentido do encontro dos peregrinos com a morte. Gracián lança mão ali de um expediente radicalmente teatral, tendo em vista que figura um auditório – o vulgo à espera da maravilha – que observa um ator fazendo malabarismos – dançando como um louco sobre o abismo. A cena teatral converte-se em metateatro, pois os peregrinos, Andrênio e Critilo, assistem à cena como espectadores externos, de um ponto-de-vista que torna possível que se extraia da representação um sentido sapiencial: são os homens esses bufões que não percebem dançar sobre o abismo, onde cairão mais cedo ou mais tarde. Logo em seguida, contudo, o guia dos peregrinos mostra a inoperância e a impossibilidade desse ponto-de-vista totalizador e seguro, tendo em vista que as próprias personagens são entendidas como um desses bufões dançando sobre o abismo. O sujeito que se identifica a esse ponto-de-vista exterior à cena, percebe-se então como parte de uma cena maior da qual não pode se assenhorear. Esse ponto-de-vista exterior, essa *outra cena*, que daria consistência à própria representação de Andrênio e Critilo prova-se, então, impossível, inatingível. É assim que Gracián torna o ponto-de-vista divino, aquele capaz de dar consistência ao palco bufo da vida humana, radicalmente extraído. *A falta de consistência da epopeia está nesse ausentar-se do olhar do Outro para*

quem a narrativa, em sua totalidade, pode fazer sentido. O procedimento de desengano, por excelência, para Gracián, não diz respeito à afirmação de uma determinada fórmula moral derradeira que permita aos peregrinos que se assenhorem das circunstâncias. Mas perceber o profundo engano de crer-se desenganado, identificando-se com esse impossível ponto-de-vista do alto, que traria o conforto e a consistência derradeira à própria vida.

Gracián imita a todo momento essa posição divina e reconfortante que permite observar com rigor e distanciamento o malogro do mundo, apenas para, logo em seguida, *puxar-lhe o tapete*, retirando-lhe o alcance e consistência, em um gesto reiterativo que afeta o próprio leitor. O leitor também, ao acompanhar a prudência de Critilo, crê-se soberano às circunstâncias, plenamente identificado ao *olhar* planificador do moralista, mas quando o chão desaparece sob os pés de Critilo, o leitor, ele também, descobre-se como parte da cena, portador de apenas mais um ponto-de-vista contingente e parcial entre tantos equívocos. É nesse sentido que a hipótese de Aurora Egido não me parece acertada. Egido entende que:

> "[...] na hora da verdade, a Gracián não interessa entrar no que foi o marco de uma história amorosa, nem no território extramundano do paraíso celeste, tantas vezes reclamado por uma infinidade de obras literárias e artísticas, se não em uma *perpetuidade alcançável na terra e que se finda na terra, como se pode conseguir pela fama alcançada pela sabedoria e pelo valor"* (EGIDO, 2005, p. 52, grifos nossos).

Ao rejeitar o decoro da epopeia em prosa amorosa, Gracián não afirma outro valor último, o tornar-se *persona* que, ao ser logrado, permite ao sujeito adentrar, de modo unívoco e definitivo, à Ilha da Imortalidade. De fato, há duas cenas que parecem jogar por terra a afirmação categórica do valor da honra terreal. Como discutimos a respeito do Museu de Discreto, espaço alegórico de imortalização dos grandes produtos do engenho humano, o guia dos peregrinos atira ao chão um exemplar do *Galateo español*, observando que, se algum dia tivera valor, esse dia passou e, nesse século envenenado, os bons conselhos prudenciais de cortesania jazem inúteis. Ou seja, o Museu do Discreto não é um espaço sempiterno que resguarda para sempre os feitos honrosos dos homens do passado, mas um espaço dinâmico, marcado pela historicidade, que pode transformar seus conteúdos de acordo com o gosto e a contingência dos valores do século. E se o século é de enganados, enganosos serão os valores que tem por honrosos. Não é possível saber-se honrado ou *persona* justamente porque esse ponto-de-vista totalizador, que permite julgar a consistência e valor de uma vida, tornou-se impossível. Essa é precisamente a lição de Momo, ao peregrinar por uma galeria de personagens que se creem eminentes e apenas revelá-los em sua radical insignificância. Mas mais ainda, a

lição do *Criticón*, ao deslizar de um guia para outro, de uma sentença sapiencial a outra enganosa, está em *dramatizar*, para o leitor, a identificação com pontos-de-vista parciais, angustiados e sempre insuficientes, de modo que o conhecimento último se torna um valor impossível.

O conhecimento converte-se em uma benesse puramente situacional, sem o qual resta apenas o engano desabrido, mas com o qual não se produz tanta certeza de sucesso. A sensibilidade de Gracián não está muito distante, assim, daquela que é a última cena do primeiro volume do *Quixote*. Ao ser interpelado por críticos severos que se identificam a esse ponto-de-vista sapiencial e totalizador, ridicularizando o bom cavaleiro por ter se tornado desmiolado aos ler os romances de cavalaria, diz-nos o fidalgo:

> Não quero estender-me mais nisto, pois do que tenho dito se pode coligir que qualquer parte que se leia de qualquer história de cavaleiro andante há de causar gosto e maravilha a qualquer pessoa que a ler. Creia-me vossa mercê e, como já lhe disse, leia estes livros, e verá como lhe desterram a melancolia que tiver e lhe melhoram a condição se acaso a tiver má. De mim sei dizer que, desde que sou cavaleiro andante, sou valente, comedido, liberal, bem-criado, generoso, cortês, atrevido, brando, paciente, sofredor de trabalhos, de prisões, de encantos. (CERVANTES, 2015, p. 667-8)

Quixote tomou a agudeza dos romances de cavalaria, com seu teor fantástico, para si, tratando-as como exortações éticas à virtude. Ainda que seja um louco, *encantado* e preso em uma jaula terreal, ele efetivamente se transformou ao cultivar a virtude dos Amadis e Rolandos do passado. Os *hûpomenmata* no século XVII não mais conduzem à firmeza do sábio, mas à virtude dos loucos, igualmente presos à contingência terreal, mas cultivados no desengano. Essa parece ser a posição de Gracián. Ainda que os pontos-de-vista sempre deslizem para uma inconsistência fundante e inevitável, não é o caso de rejeitar o saber, mas praticá-lo, aferrar-se à radical contingência da sabedoria, entendendo-a como tal. Assim, podemos entender a dialética entre as duas imagens que organizam a narrativa do terceiro tomo, *La Cova de la Nada* e a Ilha da Imortalidade. Se a Ilha da Imortalidade, para onde rumam os peregrinos em viagem náutica, é uma promessa não *representada*, afinal, não é possível enquadrar a si mesmo de um ponto-de-vista em que se possa aferir o valor de uma vida, a infâmia do nada ao qual estão fadados a maioria dos homens insignes se insinua pictoricamente de modo insidioso:

> Chegaram, depois de haver passado toda aquela imensa companhia da ociosidade, dos prados do esporte e do campo franco dos vícios, a ver uma tenebrosa gruta, um boqueirão funesto de uma horrível cova que jazia ao pé daquela soberba montanha, no mais humilde de sua saia, antípoda do empinado alcácer da estimação honrosa, oposta e ele de todas as maneiras; porque se aquele se incumbia de coroar as estrelas, esta se abatia de sepultá-

> las nos abismos do esquecimento [...] Campeava mais a entrada quanto mais obscura e tenebrosa, que sua desiluminação tornava-a mais notável. Era muito espaçosa, nada suntuosa, sem gênero algum de simetria, basta e bruta: e com ser tão feia, e tão horrível, embocava por ela um mundo de coisas: as carruagens de três rodas soltas, carroças carregadas por seis montarias, às mais remendadas, cadeiras de mão, liteiras e trenós; mas nenhuma carruagem triunfal. [...] está é, e não te escandalizes, a Cova do Nada. (GRACIÁN, 1940, p. 261, III, VIII)[45]

Com celeridade e suntuosidade de linguagem, Gracián compõe seu derradeiro *locus horribilis*, uma caverna escuríssima que, pela própria escuridão, *deslucimiento*, se faz notar. É para lá que correm os afluxos dos homens infames, em seu cultivo de uma vida bestial, e perenal busca por uma falsa honra impossível. É curioso que essa caverna não é habitada por monstros, mas veículos, pequenos botes, carroças quebradas, carruagens arruinadas e trenós: a imagem da carruagem e do condutor que vimos sendo usada para qualificar a alegoria do *Político,* o Engano por excelência, descobre sua morada final, o *Nada*. Nessa crisi, os peregrinos se depararam com homens preocupados em viver a vida das bestas, e assim evitaram de cuidar-se. Como não poderia deixar de ser, este é o destino fabular desses homens comuns, os Andrênios que são também os leitores de Gracián. Não se pode esquivar desta Cova de Nada, esta gruta encharcada na qual desaparecem as figuras humanas na indistinção de suas trevas. Com vividez e celeridade, Gracián produz essa imagem para assombrar seus leitores, relembrá-los que do pó ao pó, mas eliminando da metáfora seu sentido teológico: o *nada* graciano é o da pura infâmia terreal ao qual *todos* parecem, no mais das vezes, fadados. Para tentar evitar esse destino, devem aferrar-se, os peregrinos, aos substratos de sabedoria, ao conhecimento de si, aos cuidados consigo mesmo. Mas não há certeza de sucesso, os pontos-de-vista são sempre parciais, e não é possível afirmar com toda certeza, de partida, se a salvação da Imortalidade foi atingida. Os peregrinos são como Quixote, transformados pela letra, resta saber se em sábios ou em loucos. A promessa da derradeira *crisi* é a de adentrar a Ilha da Imortalidade, da imorredoura honra que avaliza a possibilidade de tornar-se *persona*. Mas nunca vemos a Ilha, a Felicidade se ausenta, a Honra é elusiva. O que vemos são os peregrinos, enfurnados em seu barquinho feito de letra,

---

[45] Nossa tradução não faz jus à linguagem pictórica de Gracián e ao neologismo "deslucimiento" que se pode ler no original. Para comparação imediata: Llegaron después de aver passeado toda aquella dilatada compañía de la ociosidad, los prados del deporte y campo franco de los vícios, a dar vista a una tenebrosa gruta, boquerón funesto de una horrible cueva que yacía al pie de aquella sobervia montaña, en lo más humilde de sua falda, antípoda del empinado alcáçar de la estimación honrosa, opuesta a él de todas maneras; porque si aquél se encumbrava a coronarse de estrella, ésta se abatía de sepultarse en los abismos del olvido [...] Campeava más la entrada quanto más obscura y tenebrosa, que su mismo deslucimiento la hazía más notable. Era muy espaciosa, nada suntuosa, sin género alguno de sinmetría, basta y bruta: y con ser tan fea y tan horrible, embocava por ella un mundo de cosas: los coches de a tres tiros muy holgados, carroças tiradas de seis pías, y las más vezes remendadas, sillas de mano, literas e trineos; pero ningún carro triunfal. [...] ésta es, y no te escandalizes, la Cueva de la Nada.

imagem com a qual Gracián finda sua epopeia. Não há garantias, o ponto-de-vista da totalidade, que dá consistência ao enredo, fragmentou-se. Como a última crisi falta e de seu destino nada sabemos, nada impede que Andrênio e Critilo não estivessem navegando, de forma incauta, não em direção à derradeira morada, mas a um novo naufrágio, com o qual a narrativa se principiou. Como vemos pela ecfrase da cova, nada impede, ainda, que, com todos os esforços possíveis, os peregrinos modernos, em seu prolongado desterro, não venham a naufragar *no Nada*.

Finis

REFERÊNCIAS

Edições consultadas da obra de Baltasar Gracián

GRACIÁN, Baltazar. *A arte da prudência*. Trad: Ivone Castilho Benedetti. 2ª Ed, 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*. Amberes: Na Casa de Juan Bautista Verdussen, 1725.

_____. *El Criticón*. Tomo Primero. Edição crítica e comentários: M. Romera-Navarro. Philadeplhia: University of Pennsylvania Press, published in Co-operation with the Modern Language Association of America, London: Humphrey Milford: Oxford Universty Press, 1938.

_____. Tomo Segundo. Edição crítica e comentários: M. Romera-Navarro. Philadeplhia: University of Pennsylvania Press, published in Co-operation with the Modern Language Association of America, London: Humphrey Milford: Oxford Universty Press, 1939.

_____.Tomo Tercero. Edição crítica e comentários: M. Romera-Navarro. Philadeplhia: University of Pennsylvania Press, published in Co-operation with the Modern Language Association of America, London: Humphrey Milford: Oxford Universty Press, 1940.

_____. *El Criticón*, Tomo I. Edição e transcrição revisada: Julio Cejador. Madrid: Casa Central, 1913.

_____. *Obras Completas, II: El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual. Agudeza y Arte de Ingenio. El Comulgatorio. Escritores menores.* Biblioteca Castro. Madrid: Edición Turner, Libros, 1993.

Ficção

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed: Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Penguin Classicos, 2015.

BARCLAIO (John Barclay). *La Prodigiosa Historia de los Amantes Argenis y Poliarco*. Trad: Gabriel de Corral. Madrid: Juan Gonçalez, 1626.

CAMÕES, Luís de. *Obras Completas*. Corretas e emendadas por J.V. Barreto Feito e J.G. Monteiro. Tomo II. Pariz/Lisboa: Na officina Typoraphica de Fain e Thunot, 1843.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de la Mancha* (Primeiro Livro). Tradução e notas: Sérgio Molina; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. 2ª Ed, 1ª Reimpressão, São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de la Mancha* (Segundo Livro). Tradução e notas: Sérgio Molina; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Novelas ejemplares.* Edición de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: Novelas ejemplares / Miguel de

Cervantes Saavedra; edición de Florencio Sevilla Arroyo | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com), acessado em 06/09/2022 às 12:10.

_____. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Edición de Enrique Suárez Figaredo, 2006. Disponível em: http://users.ipfw.edu/jehle/cerVaNte/othertxts/suarez_Figaredo_persiles.pdf. Acessado em 06/09/2022 às 15:06

ESOPO. *Fábulas*, seguidas do *Romance de Esopo*. Seleção, tradução e apresentação de André Malta. Tradução e apresentação do *Romance de Esopo* por Adriane da Silva Duarte. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

GÓNGORA, Luís de. *Fábula de Polifemo e Galatéia e Outros Poemas*. Org. e trad: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

HELIODORO. *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea.* Intro., trad., y notas: Emilio Crespo Güemes. Biblioteca Clásica Gredos, 25. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

HOMERO. *Ilíada*. Trad: Carlos Alberto Nunes. 2ª Ed. São Paulo: Ediouro, 2009a.

_____. *Odisseia*. Trad: Carlos Alberto Nunes. 2ª Ed. São Paulo: Ediouro, 2009b.

HORACE. *Odes and Epodes*. Ed. And Trans: Nial Rudd. The Loeb Classical Library. London/Cambridge: Harvard University Press, 2004.

LAZARILHO de Tormes. Trad: Helóisa Costa Milton e Antonio R. Esteves. Edição crítica: Mario M. González a partir da edição de Medina del Campo de 1554. 2ª Ed. 1ª Reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2018.

LUCANO. *Farsália*: Cantos de I a V. Intro., trad. e notas: Brunno V.G. Vieira. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

LUCIAN. *Opera in Seven Volumes*. Trans: A. M. Harmon. The Loeb Classical Library, Vol I. London: William Heinemann/New York: G.P. Putnam's Sons, 1913.

_____. *Opera in Seven Volumes*. Trans: A. M. Harmon. The Loeb Classical Library, Vol II. London: William Heinemann/New York: G.P. Putnam's Sons, 1919.

_____. *Opera in Eight Volumes.* Trans: K. Kilburn. The Loeb Classical Library, Vol VI. London: William Heinemann Ltd/Massachusetts: Harvard University Press, 1961a.

_____. *Opera in Eight Volumes*. Trans: M.D. MacLeod. The Loeb Classical Library, Vol VII. London: William Heinemann Ltd/Massachusetts: Harvard University Press, 1961b.

SYRUS, Publius. *The moral sayings of Publius Syrus*. Trans: Darius Lyman. Cleveland: L.E. Barnard & Company, 1856.

TATIUS, Achilles. *Leucippe and Clitophon*. Trans: S. Gaselee. The Loeb Classical Library. London: William Heinemann Ltd/New York: G.P. Putanam's Sons, 1917.

VEGA, Lope de. *Edicíon crítica de Las* Rimas *de Lope de Vega.* Tomo I. Ed: Felipe B. Pedraza Jiménez. Espanã: Servicio de Publicaciones Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.

VERGÍLIO. *Eneida.* Trad: Carlos Alberto Nunes. São Paulo: A Montanha Edições, 1981.

Fontes impressas antigas, medievais e modernas

ACETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta.* Trad: Edmir Míssio. 1ª Ed, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus, Parte I.* Trad: Oscar Paes Leme. 2ª Ed. 3ª Reimpressão. Petrópolis: Vozes, 2019a.

_____ . *A Cidade de Deus, Parte II*. Trad: Oscar Paes Leme. 2ª Ed. 3ª Reimpressão. Petrópolis: Vozes, 2019b.

_____. *Confissões*. Trad: J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 6ª Ed. 5ª Reimpressão. Petrópolis: Vozes, 2019c.

ALCIATO, Andrea. *Emblematum Libellus* Em SAUKA, Mariana. *O livro de Emblemas* de Andrea Alciato: apresentação e tradução. Dissertação de Mestrado em História da Arte – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016, p. 83-204.

AMBROSE, Saint. *Seven exegetical works.* Trad: Michael P. McHugh. The Fathers of the Church, Vol. 65. First Edition, First Paperback reprint. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2003.

ARISTÓTELES. *Categorias.* Trad: José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

_____. *Poética*. Trad: Ana Maria Valente. 3ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2008.

ARISTOTLE. *The "Art" of Rhetoric*. Trans: John Henry Freese. The Loebl Classical Library. Lodon: William Heinemann/New York: G.P. Putnam's Sons, 1926.

BARRIENTOS, Alamos de. *Tacito Español:* ilustrado con aforismos. Madrid: Luis Sãchez a su costa, y de Juan Halrey, 1614.

CASTELVELTRO, Lodovico. "*Poética* de Aristóteles vulgarizada e explicada" Em ACÍZELO, Roberto (Org.). *Do Mito das Musas à Razão das Letras*. Chapecó: Argos, 2014. p. 881-893.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Trad: Carlos Nilson Moulin Louzada. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

CEBES Tebano. *Tábua ou Quadro da vida humana*. Trad: António Teixeira de Magalhães. Introdução e notas: Manuel J. Gandra. Mafra: Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica, 2012.

CICERO. *De oratore*. Vol I. Books I, II. Trad: E.W. Sutton. Introduction by H. Rackham. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann Ltd, 1948.

CÍCERO. "Do Orador" Em SCATOLIN, Adriano. *A invenção no* Do orador *de Cícero*: um estudo à luz de *Ad Familiares,* I, 9, 23. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2009, pp. 147-308.

CORPUS RHETORICUM. *Anonyme, Préambule à la Rhetórique*. *Apthonius, Progymnasmata*. *Pseudo-Hermogène, Progymnasmata*. Ed et trad: Michel Patillon. Collection des universités de France publieé sous Association Guillaume Budé. Paris: Les Belles Letrres, 2008.

COVARRUBIAS, Sebastian de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sanchez, impressor del Rey N.S., 1611.

DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos Costumes*. Trad: Edileine Vieira Machado. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DEMÉTRIO. *Sobre el Estilo*. Trad: José García Lopez. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

EPICTETO. *O Encheirídion de Epicteto.* Trad: Aldo Dinucci, Alfredo Julien. São Cristovão: Editora da Universidade Federal do Sergipe, 2012.

EPICTETUS. *The discourses as reported by Arrian, The Manual and Fragments*, vol. I. Trad: W.A. Oldfather. The Loeb Classical Library. Massachusetts: Harvard University Press/London: William Heinamnn Ltd, 1956.

_____. *The discourses as reported by Arrian, The Manual and Fragments*, vol. II. Trad: W.A. Oldfather. The Loeb Classical Library. Massachusetts: Harvard University Press/London: William Heinamnn Ltd, 1959.

ERASMUS Desiderius. *The Essential Erasmus.* Selected and translated, with introduction and commentary by John P. Dolan. New York: Mentor-Omega Books/New American Library, 1964.

_____. "The Sileni of Alcibiades" Em MOORE, Thomas. *Utopia*. Transl. and ed.: David Wooton. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1999, pp. 169-192.

FAJARDO, Saavedra. *Empresas politicas: idea de un prícipe político-cristiano*. 1ª ed. Edición de Quintin Aldea Vaquero. Madrid: Editora Nacional, 1976.

FICINO, Marsílio. *De Amore – Comentario a* El Banquete *de Platón*. Trad: Rocío de la Villa Ardura. 3ª Ed, 1ª Reimpressão. Madrid: Editorial Tecnos, 2001

GREGÓIRE de Nazianze. *Discours 1-3*. Introduction, texte critique, traduction et note: Jean Bernardi. Paris: Les Éditions du Cerf: Sources Chrétiennes, 1978.

HEBREU, León (Judah Abravanel). *Philographia universal de todo el mundo, de los diálogos de Leon Hebreu*. Trad: Micer Carlos Montesa. Zaragoza: Na casa de Lorenço y Diego de Robles Hermanos, 1584.

HORÁCIO. "Arte poética" Em ACÍZELO, Roberto (Org.). *Do Mito das Musas à Razão das Letras*. Chapecó: Argos, 2014. p. 77-108

HUET, Pierre-Daniel. "Sobre a origem dos romances" Em ACÍZELO, Roberto (Org.). *Do Mito das Musas à Razão das Letras*. Chapecó: Argos, 2014. p. 580-583.

_____. *Traité de l'origine des romans.* Paris: N.L.M Desessarts éditeur, 1677.

INÁCIO de Loyola (Santo). *Exercícios espirituais de Santo Inácio*. Trad: J. Pereira. 14ª Ed. São Paulo, Loyola, 2015.

LAERTIUS, Diogenes. *Lives of Eminent Philosophers*, Vol. II. Trans: R.D. Hicks. The Loeb Classical Library. London: William Heinemann/New York: G.P. Putnam's Sons, 1925.

LIBANIUS. *Libanius's* Progymnasmata: model exercises in greek prose composition and rhetoric. Ed., transl. and commentary: Craig Gibson. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2008.

LIPSIO, Justo. *Los seys libros de las politicas o Doctrina civil*. Trad: Bernardino de Mendonça. Madrid: Imprenta Real, 1604.

LIPSIUS, Justus. *Two Bookes Of Constancie.* Transl: John Stradling. London: Richard Iohnes at the signe of the Rose and Crowne neere S. Andrewes Church in Holborn, 1594.

LONGUS, Josef. "Censura Crítica del Criticón" Em GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Tomo Segundo. Edição crítica e comentários: M. Romera-Navarro. Philadeplhia: University of Pennsylvania Press, published in Co-operation with the Modern Language Association of America, London: Humphrey Milford: Oxford Universty Press, 1939, p. 7-15.

NARBONA, Eugenio. *Dotrina politica civil, escrita por aphorismos: sacados de la dotrina de los sabios, y exemplos de la experiencia.* Madrid: Por la viuda de Cosme Delgado, 1621.

ORÍGENES. *Tratado sobre os princípios*. Trad: João Eduardo Pinto Basto Lupi. 1ª Ed. São Paulo: Paulus, 2017.

PINCIANO, Alonso López. *Philosophía antigua poética*. ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.

PHILOSTRATUS. *The Life of Apollonius of Tyana* – The epistles of Apollonius and the Treatise of Eusebius. Trans: F.C. Conybeare. In Two Volumes. The Loeb Classical Library. I. London: William Heinemann/New York: The Macmillan CO, 1912.

PLATÃO. *Diálogos: Apologia de Sócrates, Critão, Menão, Hípias Maior e Outros* – Volumes I e II. Trad: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980.

_____. *Diálogos: Fedro – Cartas – O Primeiro Alcibíades* – Volume V. Trad: Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1975.

_____. *Górgias*. Obras II. Trad:, ensaio e notas: Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2018.

_____. *O Sofista*. Trad: Henrique Murachco Juvino Maia Jr. E José Trindade Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. "Primeiro Alcibíades" Em *Os pensadores*. Trad: José Cavalcante de Souza; Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLUTARCH. *Moralia*. Vol II. Trad: Frank Cole Babbitt. The Loeb Classical Library Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann Ltd, 1962.

PORPHYRY. *On the Cave of the Nymphs*. Trans. and intro.: Robert Lamberton. New York: Station Hill Press, 1983.

SCALIGER, Julius Caesar. "Necessidade, origens, usos, fins e cultura do discurso" Em ACÍZELO, Roberto (Org.). *Do Mito das Musas à Razão das Letras*. Chapecó: Argos, 2014. p. 875-880.

SÊNECA. "Consolação à Mãe Hélvia" Em *Os pensadores*. Trad: Giulio Davide Leoni et al. 1ª Ed. São Paulo: Abril Cultura, 1973.

_____. "Da tranquilidade da alma" Em *Os pensadores*. Trad: Giulio Davide Leoni et al. 1ª Ed. São Paulo: Abril Cultura, 1973.

_____. *De Ira.* Em LIMA, Ricardo Antonio Fidelis. *De Ira* de Sêneca: tradução, introdução e notas. Dissertação de mestrado apresentada ao Dpto. de Filosofia da FFLCH/USP, 2015.

SENECA. *Natural Questions*. Transl: Harry M. Hine. The complete works of Lucius Annaeus Seneca. Chicago: The University of Chicago Press, 2010a.

_____. *Anger, Mercy, Revenge*. Transl: Robert A. Kaster and Martha C. Nussbaum. The complete works of Lucius Annaeus Seneca. Chicago: The University of Chicago Press, 2010b.

SOÁRES, Cipriano. The *De Arte Rhetorica* (1568). Trad e notas: Lawrence J. Flynn. Dissertação apresentada à Universidade da Flórida para adquirir grau de Doutor em Filosofia, 1955.

STRABO. *The Geography*. Trans: Horace Leonard Jones based in part upon the unfinished version of John Robert Sitlington Sterrett. The Loeb Classical Library. Vol I. London: William Heinemann/New York: G.P. Putnam's Sons, 1917.

TASSO, Torquato. "Discursos da arte poética e em particular sobre o poema heroico" Em SILVA, Denis César. *Os* Discorsi dell'arte poetica: *tradução e leituras portuguesas*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do DLCV da FFLCH-USP, 2015.

ZURARA, Gomes Eannes. *Chronica do descobrimento e conquista da Guiné*. Ed: Visconde de Carreira. Pariz: J.P. Aillaud, 1841.

Estudos

ALVAREZ, Ángel Octavio. "La invención de las pasiones: Consideraciones sobre la recepción del tacitismo político en la Cultura del Barroco". *Astrolabio: Revista internacional de filosofía*. Núm. 10, 2010, p. 1-14.

ARRIÈS, Phillipe. *História da morte no ocidente*. Trad: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad: Paulo Bezerra. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *The dialogic imagination*. Transl: Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BLÜHER, Karl-Alfred. "Les origines antiques d'un « art de la prudence » chez Baltasar Gracián". *Astérion*, 3, 2005. Disponível em: Les origines antiques d'un « art de la prudence » chez Baltasar Gracián (openedition.org) Acessado em 16/09/2022 às 15:05.

_____. *Séneca en España:* investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII. Trad: Juan Conde. Madrid: Gredos, 1983.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga Musa* (arqueologia da ficção). 2ª Ed. rev. e ampliada – Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BURKE, Peter. *As Fortunas d'*O cortesão. Trad: Alvaro Hattnher. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. "Tacitism, scepticism, and reason of state" Em BURNS, J. H. (org.). *The Cambridge History of Political Thought: 1450-1700*. Cambridge: Cambridge Universirt Press.1º Ed, 3º printing, 2006, p. 479-498.

CANTARINO, Elena. “Séneca, Lipsio y Gracián (sobre el neoestoicismo de los siglos XVI y XVII)”. *XIVè Congrés Valencià de Filosofia.* 21, 22 e 23 de març de 2002, València, 2002, pp. 225-236.

CARRETER, Fernando Lázaro. “El género literario do El Criticón”. *Gracián y su época: actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses: ponencias y comucaciones*, 1986, p. 67-88.

CARVALHO, Maria do Socorro. *Poesia da agudeza em Portugal:* Estudo retórica da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no Século XVII. São Paulo: Humanitas Editorial: Edusp/Fapesp, 2007.

CERTEAU, Michel de. *Heterologies: discourse on the Other*. Trans: Brian Massumi. 6th printing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

CHECA, Jorge. “Gracián and the Ciphers of the World” Em SPADACCINI, Nicholas and TALENS, Jenaro (org.). *Rhetoric and Politcs: Baltasar Gracián and the New World Order*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997, pp. 170-187.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad: Rogério da Costa. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2015.

DELGADO, Jorge Velázquez. “Sobre la política conciliatoria en Baltasar Gracián”. *Conceptos: revista de Investigación Graciana,* 3, 2006, p. 85-100.

DETIENNE, Marcel. *The Masters of Truth in Archaic Greece*. Trans: Janet Lloyd. Pref: Pierre Vidal-Naquet. Cambridge, Massachuttes and London: The Mit Press, 1995.

DUARTE, Adriane da Silva. “Apresentação ao *Romance de Esopo*” Em ESOPO. *Fábulas*, seguidas do *Romance de Esopo*. Seleção, tradução e apresentação de André Malta. Tradução e apresentação do *Romance de Esopo* por Adriane da Silva Duarte. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 185-200.

EGGINTON, William. “Gracián and the Emergence of the Modern Subject” Em Em SPADACCINI, Nicholas and TALENS, Jenaro (org.). *Rhetoric and Politcs: Baltasar Gracián and the New World Order*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997, pp. 151-169.

_____. *How the World Became a Stage*: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity. Albany: State University of New York Press, 2003.

EGIDO, Aurora. *En el camino de Roma*: Cervantes y Gracián ante la novela bizantina. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2005.

FORCIONE, Alban K. “At the Threshold of Modernity: Gracián’s El Criticón” Em SPADACCINI, Nicholas and TALENS, Jenaro (org.). *Rhetoric and Politcs: Baltasar Gracián and the New World Order*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997, pp. 3-70.

_____. *Cervantes, Aristotle and Persiles* Princeton: Princeton University Press, 1970.

_____. *Cervantes and the Humanist Vision: A study of Four* Exemplary Novels. Princeton: Princeton University Press, 1983.

_____.“El desposeimiento del ser en la literatura renacentista: Cervantes, Gracián y los desafios de Nemo”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 34, No. 2, 1985/1986, pp. 654-690.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*: Curso dado no Collège de France (1983-1984). Ed: Fréderic Gros. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. *A Hermenêutica do Sujeito:* Curso dado no Collège de France (1981-1982). Ed: Fréderic Gros. Trad: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. *A história da loucura*: na Idade Clássica. Trad: José Teixeira Coelho Neto. 9a ed. 2o reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad: Salma Tannus Muchail. 8ª Ed, 2ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Do Governo de Si e dos Outros:* Curso no Collège de France, 1982-1983. Trad: Eduardo Brandão. 1ª Edição, 3ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *Do Governo dos Vivos*: Curso no Collège de France, 1979-1980. 1ª Ed. Trad: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. *Ditos & escritos I: Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e psicanálise.* Org: Manoel Barros da Motta. Trad: Vera Lucia Avellar Ribeiro. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

_____. *Ditos e escritos, vol. 5:* Ética, Sexualidade e Política. Trad: Elisa Moneiro, Inês Autran D. Barbosa, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

_____. *Segurança, território, população*: Curso dado no Collège de France (1977-1978). Trad: Eduardo Brandão. Edição estabelecida por Michel Senellart. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GALVÁN, Enrique Tierno. "El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro espanõl". *Anales de la Universidade de Murcia: 1947-1948*, 4º trimestre, No. 2, 1948, p. 805-988.

GIBERT, Javier García. "Medio humanos y médios divinos en Baltasar Gracián: La dialéctica ficcional del aforismo 251". *Criticón*, N. 73, 1998, pp. 61-82.

GIBSON, Craig. "Introduction" In *Libanius's* Progymnasmata: model exercises in greek prose composition and rhetoric. Translated with an Introduction and Notes. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2008.

HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trad: Flávio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. 1ª Ed. São Paulo: Editora É Realizações, 2014.

HANSEN, João Adolfo. *A Sátira e o Engenho:* Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. "Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas". *Revista Chilena de Literatura*, Número 85, 2013a, p. 43-73.

_____. "Condicionamentos institucionais e preceitos epidíticos das artes sacras coloniais". *Revista USP*, São Paulo, n. 121, abril/maio/junho de 2019, pp. 11-30.

_____. "Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso". *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20., n. 33, juz./dez. 2013b, pp. 11-46

_____. "Razão de Estado". *Artepensamento*. 1996. Disponível: https://artepensamento.com.br/item/razao-de-estado/ Acessado em: 09/03/2020 às 08:38.

_____. “Retórica da agudeza”. *Letras Clássicas*, n. 4, 2000, pp. 317-342.

_____. “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII colonial”. *Floema Especial*. Ano II, n. 2a, 2006, pp. 111-131.

_____. “Vieira e os estilos cultos: ‘*ut teologia rhetorica’”*. *Letras, Santa Maria,* v. 21. 43, jul/dez. 2011, pp. 25-62.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre a teologia política medieval*. Trad: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KASSIER, Theodore L. *The Truth Disgused:* Allegorical Structure and Technique in Gracián’s “Criticón”. London: Tamesis, 1976.

LASHERAS, Antonio Pérez. “Arte de Ingenio y Agudeza y Arte de Ingenio” Em EGIDO, A. e MARIN, M. C. (coord.). *Baltasar Gracián:* Estado de la cuestión y nuevas perspectivas. Zaragoza: Institución ‘Fernando el Católico’, 2001, pp. 71-88.

LOIRA, Javier Patiño. “Glosar la intención”: Baltasar Gracián, el secreto de estado y la agudeza en el historiador. *Memoria y Civilización,* 19, 2016, p. 271-291.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una estrutura histórica*. Madrid: Editorial Ariel, 1975.

_____. *La literatura picaresca desde la historia social* (Siglos XVI y XVII). 1º Ed. Madrid: Taurus Ediciones, 1986.

MARTÍN, Javier Espino. “El *ingenium* ciceroniano y su recepción ‘barroco-jesuita’: de la mística sensorial de San Ignacio a la estética de la agudeza de Baltasar Gracián”. *Minerva*: Revista de Filologia Clássica, 34 (221), 2021, pp. 143-165.

MARYKS, Robert Aleksander. *Saint Cicero and the Jesuits: The Influence of the Liberal Arts on the Adoption of Moral Probabilism*. Cornwall: Ashgate, 2008

MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista.* São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

O’MALLEY, John. “Renaissance Humanism and the religious culture of the first jesuits”. *Heythrop Journal*, Vol. 31, Issue 4, 1990, pp. 471-487.

PALMER, Ada. “The recovery of Stoicism in the Renaissance” Em SELLARS, John (ed.). *The Routledge Handbook of the Stoic Tradition*, 2017, p. 117-132.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. 2ª ed. São Paulo/Campinas: EDUSP/Editora da Unicamp, 2018.

PELEGRÍN, Benito. “Del concepto de Héroe al de Persona” Em GARCÍA CASANOVA, J. F. (ed.). *El Mundo de Baltasar Gracián: Filosofía y literatura en el Barroco*. Editorial Universidad de Granada: Granada, 2003.

POGONIAILO, Alexandr. “Baltasar Gracián: ‘El Fiel de la Sindéresis’”. *Cauriensia*¸Vol. XI, 2016, pp. 769-780.

POZA, Sagrario López. “La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián” Em VISTARINI, A.B.; CULL, J.T. (ed). *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte de Siglo de Oro*. Medio Maravedí: Mallorca, 2002, pp. 353-372.

RIVERA, Rúben Soto. *"*El concepto de ocasión en Baltasar Gracián". *Conceptos, Revista de Investigación Graciana,* 3, 2006, p. 69-84.

ROBBINS, Jeremy. *Arts of Perception*: The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720. New York: Routledge, 2007.

RUEDA, Luis Sáez. "La *physis* del mundo en la concepción barroca de Baltasar Gracián". *Hipogrifo,* 9.2, 2021, pp. 981-997.

SACHS, John R. "Apocatastasis in patristic theology*". Theological Studies*, n. 54, 1993, pp. 617-640.

SENELLART, Michel. *As artes de governar:* Do *regimen* medieval ao conceito de governo. Trad: Paulo Neves. 1º Ed. São Paulo: Ed. 34, 2006.

SERNA. Emilio-Hidalgo. "Filosofia del ingenio: El concepyo y metodo ingenioso em Baltasar Gracián"; *Revista de Filosfía,* Vol. 18, n. 1, 1980.

SINKEVISTE, Eduardo. "Exercícios retóricos:"Progymnasmata" em Sebastião da Rocha Pita." *Letras, Santa Maria,* Especial, n. 1, 2019, p. 191-204.

SKINNER, Quentin. *The foundations of modern political thought.* Volume Two: The age of reformation. 1º Ed., 11º printing. Cambridge: Cambridge University Press, 2004a.

_____. *Visions of Politcs: Renaissance Virtues,* Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 2004b.

SOUZA, Bruno Silva. "Tirania e razão de Estado no século XVII". *Porangatu* – Revista de História da UEG, v. 8, n. 1, *e*-811910, jan./jun. 2019, p. 1-20.´

STOCK, Brian. *Ethics through Literature:* Ascetic and Aesthetic Reading in Western Culture. Hanover/London: University Press of New England, 2007.

VAÍLLO, Carlos. "El Criticón" Em EGIDO, A. e MARIN, M. C. (coord.). *Baltasar Gracián:* Estado de la cuestión y nuevas perspectivas. Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico', 2001, pp. 103-116.

VINSON, Martha. "Introduction" Em St. Gregory of Nazianzus: Selected Orations. Ed: Martha Vinson, Washington DC: The Catholic University of America Press, 2003.

WEBER, Max. *A ética protestante e o 'espírito do capitalismo'.* Trad: José Marcos Mariani de Macedo. Edição, apresentação: Antônio Flávio Pierucci. 6a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

YVANCOS, José María Pozuelo. *La Invención Literaria*: Gracilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián. 1ª Ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

ZARKA, Yves-Charles. *Hobbes and modern political thought*. Translated and with an Introduction by James Griffith. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. *O sujeito incômodo: o centro ausente da ontologia política*. Trad: Luigi Barichello. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.