

O “escuro quarto vivo”: agudeza e obscuridade em *The Flea*, de John Donne

Lavinia Silhares¹

RESUMO:

A censura ou o elogio do conceito formulado pela agudeza de espécie obscura ou engenhosa tem constituído a autoridade dos versos de John Donne (1572-1631) variavelmente no tempo. Samuel Johnson, no século XVIII, à parte sua admiração pelo poder inventivo dos poetas a quem chamou de “metafísicos”, explicitamente condenou a obscuridade dos versos engenhosos de Donne, denominando-os “abstrusos”. T. S. Eliot, no século XX, julgou a agudeza complexa de Donne como marca do poeta que sabia associar pensamento e sensibilidade. Neste artigo, proponho examinar alguns aspectos da agudeza enigmática como recurso poético funcional e preceituado no tempo dos chamados “poetas metafísicos” ingleses. Por meio de uma análise retórica do poema lírico-jocosos *The Flea*, procuro mostrar como técnicas específicas de efetuação do silogismo dialético constroem a agudeza composta do poema, gerando os efeitos de maravilha e espanto que têm suscitado variáveis juízos acerca da poesia de Donne ao longo de sua recepção crítica.

Palavras-chave: John Donne. Poesia de agudeza. *The Flea*. Inglaterra elisabetana. Obscuridade.

ABSTRACT:

The censorship or the applause of a conceit formulated by a kind of wit which could be called “obscure” has constituted John Donne’s poetry variably throughout its reception. Samuel Johnson, in the 18th century, notwithstanding his admiration for the inventive capacity of the poets he labelled “Metaphysical”, explicitly condemned the obscurity of Donne’s witty verses, calling them “abstruse”. T. S. Eliot, in the 20th century, judged the complex wit of Donne as the mark of the poet who could associate thought and feeling. In this paper, I propose an examination of selected aspects of the enigmatic type of

¹ Professor Adjunto II da USP - Campus Guarulhos. Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela USP.

wit, viewing it as a functional poetic resource in the 16th-17th century. By a rhetorical analysis of Donne's *The Flea*, I intend to show how specific techniques of employing the dialectical syllogism construct a composite type of wit in the poem, generating the effects of wonder and surprise that have led to diverse judgments of Donne's poetry throughout its critical reception.

Keywords: John Donne. Poetry of wit. *The Flea*. Elizabethan England. Obscurity.

Cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto, despiértase con el reparo la atención, solícitase la curiosidad, luego lo exquisito de la solución desempeña sazoadamente el misterio (GRACIÁN, 1987).

1 Enigma e poesia

A poesia da agudeza composta nos séculos XVI e XVII nas cortes europeias mobilizava uma leitura e um emprego bem específicos da preceituação corrente na época: determinava paradigmas particulares para a imitação, como os versos obscuros atribuídos a Anacreonte, Píndaro, Lícofron, Pérsio; advogava a mistura de estilos conforme proposta no *Peri Hermeneias*, de Demétrio Faléreo e no *Peri Ideôn*, de Hermógenes; flexibilizava os limites normativos das gramáticas vernaculares, subvertendo a sintaxe com transposições latinizantes, incorporando vocábulos gregos e latinos que nunca antes haviam sido usados nos vernáculos etc. Assim, certos censores da agudeza enigmática irão contestar, principalmente com base em Aristóteles, o próprio *status* desses versos como *poesia* (propondo que fossem apenas enigmas em verso). Os defensores, por outro lado, elegem certos passos também de Aristóteles para argumentar que os conceitos compostos por entimemas equivalentes a silogismos dialéticos (porém faltantes em uma das partes, maior ou menor), produzem o enigma por meio da *extensão do raciocínio*; assim define Aristóteles, quando explica o entimema em contraste com o silogismo dialético:

It has already been said that the enthymeme is a syllogism and in what way it is a syllogism, and in what way it differs from dialectical syllogisms; for one must draw its conclusion from not too remote premisses and not from all ones. Obscurity is produced, first of all, from the length of reasoning, and, secondly, it is a waste of time as one is stating the obvious (ARISTOTLE, 1991, p. 195).

Considerando a preceptiva do século XVII, o entimema não é *imperfeito* – já que, como o termo grego denota, a parte elidida está *subentendida na mente*² –; ao contrário, é adequado para a composição de conceitos em que os sentidos devem vir condensados, ou em que não se deve nomear os referentes. Assim, o entimema torna-se apropriado para o caso dos conceitos compostos como agudeza enigmática: o enigma se favorece com a elisão, com a subtração de uma das partes do silogismo, evitando a pronta exposição do sentido. Lendo dessa forma o preceito aristotélico, os defensores da poesia da agudeza de espécie enigmática propõem que os entimemas operem em poesia como se fossem silogismos dialéticos, causando programaticamente a obscuridade pela extensão do raciocínio (tirando conclusões de premissas remotas) e pela elisão dos referentes textuais. Aparentemente contraditória à preceituação aristotélica, essa leitura particular se autoriza considerando os convenientes próprios do âmbito poético enquanto diferem do âmbito da oratória. Por exemplo, o conceito enigmático da poesia da agudeza não se destina à grande audiência prevista na preceituação aristotélica para o entimema, mas pressupõe um público menor que pode enxergar os poemas “de perto” (HANSEN, 2003, p. 51). Leitores do preceptista grego Demétrio Faléreo, referindo-o simplesmente como *Phalerum*, os poetas ingleses do século XVII seguem este preceito, também pensando no entimema como meio de condensar idéias: “*the compression of a lot of meaning into a small space shows more skill, just as seeds contain the potential for whole trees*” (DEMETRIUS, 1995, p. 353). Preceito recorrente em

² Cf. John Bullokar, *An English Expositor: teaching the interpretation of the hardest words in our language* (1616): “Then it is called an Enthymeme, to wit, a keeping in the minde (for so the word properly signifieth) because one of these parts is vnderstood in the minde: where note that if the two ends of the Enthymeme are like in speech, then the Minor is wanting, if the two beginnings be like, the Maior is omitted”.

Demétrio, principalmente quando trata do estilo feroz (*deinótes*), os referentes textuais implícitos geram agudeza: “*Length dissipates intensity, while a lot of meaning packed into a few words is more forceful*” (p. 491); e também a obscuridade: “*And (strange as it may seem) even obscurity is often a sort of forcefulness, since what is implied is more forceful, while what is openly stated is despised*” (p. 491).

George Chapman e Philip Sidney, poetas coetâneos a John Donne (1572-1631), partem de um mesmo passo de Cícero (*De Oratore*, I, XVI) para advogar a semelhança (no caso de Sidney) e a dessemelhança (no caso de Chapman) entre poesia e oratória. Em *The Defense of Poesy* (1595), Sidney refere as regras da oratória para compor o discurso persuasivo, capaz de mover ao deleite um público mais amplo de cortesãos: “*with a plain sensibleness they might win credit of popular ears; which credit is the nearest step to persuasion; which persuasion is the chief mark of Oratory [...]*”³. E censura os poetas que usam a dificuldade para exibir sua erudição, enquanto deveriam dissimulá-la na aparência de simplicidade: “*any man may see doth dance to his own music, and so to be noted by the audience more careful to speak curiously than truly*”⁴. O adjetivo *curious*, no século XVII, tem sentido de “superelaborado”, “afetado”, e aparece em oposição a “adequado” ou “verossímil”. Sidney transfere automaticamente essas observações ao campo da prática poética: “*But what? methinks I deserve to be pounded for straying from poetry to oratory: but both have such an affinity in the wordish consideration, that I think this digression will make my meaning receive the fuller understanding*”⁵. Assim, com uma leitura particular da preceituação para as práticas representativas, rechaça tudo que possa constituir afetação ou repulsa na elocução; o poeta deve escolher bem as palavras, dispô-las de forma a não causar exagerado estranhamento, cuidar para que veiculem apropriadamente os sentidos propostos e, desta forma, garantir que

³ Vickers (2003, p. 386): “com simples sensatez eles podem ganhar o crédito dos ouvidos populares; com esse crédito estarão mais próximos da persuasão; e essa persuasão é a marca principal da oratória”. Tradução livre da autora.

⁴ Idem, *ibid.*: “é fácil ver que todos os homens dançam de acordo com sua própria música, e assim a audiência verá se falam de forma mais curiosa do que verdadeira”.

⁵ *Ibid.*, p. 387: “Mas como? Penso que mereço ser punido por desviar da poesia para a oratória; mas ambas têm tanta afinidade na consideração das palavras, que acho que essa digressão levará a uma compreensão mais ampla do que digo”.

o leitor o acompanhe e se *deleite* com o poema – que é a finalidade da *persuasão* em poesia lírica. Sidney segue o preceito aristotélico de clareza, formulado, dentre outros lugares, na *Retórica* de Aristóteles: “*Hence may be inferred the need to disguise the art we employ, so that we give the impression of speaking naturally, not artificially. Naturalness is persuasive, artifice is the contrary*”⁶.

Considerando a mesma tópica da conveniência dos estilos e pressupondo o mesmo sistema de representação e elenco de autoridades, Chapman defende o contrário. Como epígrafe de *Ovids Banquet of Sence* (1595), o poeta evoca Pérsio: “*Quis leget haec? Nemo Hercule nemo, uel duo uel nemo*” (“Quem lerá isso? Ninguém, por Hércules, ninguém; talvez duas pessoas, talvez nenhuma”). No prólogo do poema, que foi publicado no mesmo ano que o tratado de Sidney, Chapman dispensa a elocução fácil, e afirma não haver obrigação de que a poesia culta seja “pérvia” (penetrável, porosa) como o discurso do orador destinado a uma grande audiência:

But that Poesie should be peruiall as Oratorie, and plainnes her speciall ornament, were the plaine way to barbarisme: and to make the Ass runne proude of his eares; to take away strength from Lyons, and giue Cammels hornes⁷.

Para que o asno não se orgulhe de suas orelhas de asno, então, Chapman apela para os judiciosos, afirmando que estes saberão operar com a dificuldade autorizada na poesia culta da agudeza. Censura aqueles “ignorantes” que julgam “curiosa” a elocução obscura de seus versos: “*though ignorants will esteeme spic’d and too curious, yet such as haue the iudiciall perspective, will see it hath, motion, spirit and life*”⁸. Ora, como vimos, Sidney qualifica de “curiosa” a elocução afetada ou repulsiva, contrapondo-a à

⁶ *The Art of Rhetoric*, *op. cit.*, 3.2.

⁷ Chapman (1595): “Mas que a Poesia deva ser tão pérvia quanto a Oratória, e a clareza seu principal ornamento, seria um claro caminho para o barbarismo: é como se o Asno sentisse orgulho de suas orelhas; como tirar a força dos leões, e dar chifres aos camelos”. Nota-se, a propósito do adjetivo *peruiall*, que constitui um latinismo aparentemente incorporado ao vernáculo por Chapman; não achei, na consulta que fiz a dicionários e tratados do século XVI, nenhuma referência ao termo em inglês. Como Góngora, Chapman usa como técnica de obscurecer a elocução a incorporação de latinismos ao vernáculo, alegando torná-lo poeticamente *mais culto*.

⁸ Idem: “embora os ignorantes os julguem apimentados e muito curiosos, os que têm perspectiva judiciosa verão que há ali movimento, espírito e vida”.

elocução “adequada”, “verossímil”. Assim, Chapman e Sidney ocupam lugares opostos na divergência acerca dos estilos convenientes à poesia culta da época. No entanto, não se deve pensar que pressupunham diferentes sistemas de representação; ao contrário, preenchiam os lugares previstos em que se argumenta a favor ou contra uma determinada legibilidade da poesia culta. Coube a Sidney, compositor de versos em estilo médio, em que trata de tópicos do amor cortesão em gênero lírico-pastoril, afirmar a conveniência da afetação de naturalidade segundo o conceito de *sprezzatura*, e advogar o deleite de um público mais amplo como finalidade desse subgênero de poesia. Coube a Chapman, por outro lado, afirmar a conveniência da agudeza enigmática como proposta de *deleite culto* e mesmo de instrução via alegoria, evidenciando que o efeito de naturalidade nem sempre convém. Para ele, assim, a poesia não deve sempre coincidir, na leitura da preceituação e na determinação de suas funções, com a oratória. Autoriza-o Cícero, que, quando propõe a afinidade entre poesia e oratória, não deixa de afirmar a maior liberdade que têm os poetas na escolha de palavras:

The truth is that the poet is a very near kinsman of the orator, rather more heavily fettered as regards rhythm, *but with ampler freedom* in his choice of words, while in the use of many sorts of ornament he is his ally and almost his counterpart [...] (CÍCERO, 2001, Book I, p. 51).

Se Sidney priorizou o passo do enunciado que leva ao parentesco entre orador e poeta, Chapman tomou como centro a ressalva de que o poeta tem mais liberdade na composição. E também Longino, em *Do sublime* – tratado grego sobre a elocução muito lido por petas ingleses nas últimas décadas do século XVI – autoriza a distinção: “*That phantasia means one thing in oratory and another in poetry you will yourself detect, and also that the object of the poetical form of it is to enthrall, and that of the prose form to present things vividly, though both indeed aim at the emotional and the excited*” (LONGINUS, 1995, p. 217). Devidamente autorizados, ambos os discursos – que não são contraditórios, porque cada qual ocupa seu

lugar específico segundo as conveniências (de gênero, decoro, estilo) – possibilitam, na Inglaterra e também em outros reinos do século XVII, práticas diversas, como a poesia pastoral da *Arcadia* de Sidney, os sonetos de agudeza mista de Shakespeare, a mistura de silogismo dialético e tópica amorosa em *The Flea*, de Donne, e a poesia obscura e moral-filosófica de Chapman.

Uma questão central envolvida nessa disputa entre letrados do mesmo meio cortesão é determinar se as novas leituras da preceituação antiga para a poesia e a adoção de uma maior variedade de modelos para a imitação, como os autores latinos da Idade de Prata e os poetas líricos gregos, seriam ou não autorizadas. Valor do engenho exercitado, a *versatilidade* de Donne como poeta fica explícita na variedade de estilos que adotou para a composição de seus versos, misturando estilos dentro de um mesmo subgênero poético, como Góngora o fez nas *Soledades*, por exemplo. Usando técnicas diversas, Donne efetua diferentes espécies de agudeza. Porém, a agudeza do tipo obscuro ou enigmático é a que está no centro de uma longa divergência discursiva que promoverá juízos favoráveis e desfavoráveis acerca de sua poesia, principalmente a partir do final do século XVII, com John Dryden, e no início do século XVIII, com Samuel Johnson.

2 O homem como telescópio: a poesia de Donne segundo Samuel Johnson

Tomem-se, por exemplo, alguns juízos de Samuel Johnson que lançariam Donne na turma dos “obscuros”, desqualificando-o. Na maioria dos casos, os conceitos compostos por entimemas dos poetas “metafísicos” – distinção que Johnson mesmo concedeu àqueles que escreviam versos enigmáticos e imagens “abstrusas” (isto é, fantásticas, inverossímeis) – eram objeto de dura vituperação. Assim, Johnson mostra-se severo no julgamento geral dos versos de Donne, de Cleveland, de Cowley: acha neles “*disgusting hyperboles*”, “*grossness of expression*”, “*perverseness of industry*”, “*ingenious absurdity*”; vê um tipo de

engenhosidade obscura, estranha, ainda que raras vezes admirável. Citando a segunda estrofe de um poema lírico de Donne que, por meio de um entimema enigmático – cuja base se apóia na analogia de proporção entre “globo terrestre” e “gota que cai do globo dos olhos” –, metaforiza as lágrimas da amante numa enchente de escala global, Johnson sugere aos leitores, com ironia, o trabalho de reler os versos repetidas vezes: “*If the lines are not easily understood, they may be read again*” (JOHNSON, 1984, p. 681):

On a round ball
A workeman that hath copies by, can lay
An Europe, Afrique, and an Asia,
And quickly make that, which was nothing, *All*.
So doth each teare,

Which thee doth weare,
A globe, yea world by that impression grow,
Till thy teares mixt with mine doe overflow
This world, by waters sent from thee, my heaven dissolvèd so⁹.

O desenvolvimento do conceito por entimema possibilita que se faça analogia entre coisas distantes elidindo as partes do silogismo, e concluindo a partir de um *a priori* subentendido na mente. A agudeza enigmática é gerada justamente pela amplificação da equação a:b (desenvolvida em pares de versos) para um tipo amplificado como a:b::c:d, em que os referentes das partes da equação não sejam nomeados, mas subentendidos. O leitor, ciente da formulação lógica por trás da expressão, terá de preencher os lugares elididos e refazer, na mente, as partes que dão sentido ao conjunto da proposição. Francisco de Quevedo, poeta que censurava a sobreposição de entimemas na poesia aguda enigmática de Góngora, anota o seguinte trecho em seu exemplar da *Retórica* de Aristóteles: “*enthymemas / no se an de derramar con orden continua anse de intermitir, que de otra suerte se escurezen rezíprocamente. i se embarazan*” (GRIGERA, 1998, p. 131). Porém, o “recíproco escurecimento”

⁹ *A Valediction: of weeping*, conforme citação de Johnson.

processado de um conceito a outro era técnica de se efetuar a agudeza enigmática; Quevedo sabia. Mas defendia a finalidade do *deleite* da poesia lírica, resguardando o “embaraço” como técnica a ser efetuada em outros lugares, em que o “riso” ou o “ridículo” fossem efeitos desejáveis.

Após censurar a estrofe de *A Valediction: of weeping*, Samuel Johnson (1984, p. 681), em seguida, incita os leitores a discriminarem a “confusão” de outros versos de Donne, que dessa vez propõem, no conceito, a fusão de um sol feminino com uma lua masculina: “*On reading the following lines, the reader may perhaps cry out: ‘Confusion worse confounded’*”:

Here lyes a shee Sunne, and a hee Moone there;
She gives the best light to his Spheare;
Or each is both, and all, and so
They unto one another nothing owe¹⁰.

Enfim, Johnson relaciona a dificuldade na apreensão do sentido dos versos com a invenção de metáforas agudas, porém descabidas; elege Donne como epítome de inventores do abstruso: “*Who but Donne would have thought that a good man is a telescope?*”:

Though God be our true glasse, through which we see
All, since the beeing of all things is hee,
Yet are the trunkes, which doe to us derive
Things, in proportion, fit by perspective,
Deeds of good men; for by their living here,
Vertues, indeed remote, seeme to be neare¹¹.

Na engenhosidade do conceito, Donne metaforiza o homem em telescópio através do qual se vê a virtude máxima divina. Transpondo a qualidade essencial de Deus como um “espelho através do qual tudo se vê” para uma subcategoria dessa qualidade, sendo um “espelho através do qual se vêem virtudes proporcionais”, tece-se a semelhança por analogia de propriedades. A sintaxe do vernáculo é flexibilizada para comportar a mais extrema distância entre sujeito e predicado: “*Yet are*

¹⁰ *An Epithalamion, or marriage song, on the Lady Elizabeth and Count Palatine*, conforme citado por Johnson.

¹¹ *Obsequies to the Lord Harrington*, de 1614; conforme citado por Johnson.

the trunkes, [...] / [...], [...] / Deeds of good men". Caso essa identificação "sujeito-predicativo do sujeito" não seja feita, o sentido proposto não será apreendido. Assim, a legibilidade do poema é dada no próprio tópico elocutório, pressupondo um público leitor de latim e conhecedor de sua disposição sintática, que possa transpor as regras do latim para o vernáculo. Observa-se, no caso do conceito expresso nesse poema, que nem sempre Donne opera com a espécie de agudeza de rápida efetuação; a analogia entre "as boas ações de um homem virtuoso" e "o telescópio" faz parte de um conjunto mais amplo de sentido que depende da combinação entre suas partes, muitas vezes gerando um efeito de "abundância", conforme define Hermógenes (1987, p. 43) o estilo que amplifica a tópica, por acúmulo que impede a rápida efetuação da idéia. Ademais, nota-se que o referente "telescópio" não está nomeado, mas pressuposto nas qualidades análogas da proporção, perspectiva e aproximação das ações humanas como projeções de uma virtude essencial. A elisão é técnica central para a efetuação do enigma. Quevedo, anotando a *Retórica* de Aristóteles, escreve: "*es la elusion, un engaño inxenioso a lo que se esperaba lo que haze la enigma enseñando con utilidad, i deleite por las translaciones*" (GRIGERA, 1998, p. 129). No caso da epístola em verso de Donne, o conceito como silogismo dialético propõe sua legibilidade como *enigmático*, tornando necessária uma leitura de escrutínio equivalente à glosa, tal como praticada pelos comentaristas de Virgílio ou Pérsio.

Porém, Samuel Johnson nada diz sobre o gênero das composições de Donne; dos três poemas de Donne que cita, dois estão no subgênero encomiástico, e o terceiro no lírico-amoroso. A elegia encomiástica de Donne e outros contemporâneos, como Edward Herbert e George Chapman, é quase sempre composta programaticamente do conceito como ornato dialético *enigmático*, subespécie de agudeza do tipo obscura prevista na poética do século XVII. Como explica João Adolfo Hansen, o procedimento que está na base do ornamento agudo obscuro é homólogo àquele produzido na pintura e na escultura do século XVII, constituindo uma legibilidade da obra que prevê um ponto específico de observação que evidenciará a proporcionalidade do conjunto:

No caso dos discursos, o equivalente da deformação plástica da pintura ou da escultura é o acúmulo de ornamentos, que produzem a obscuridade ou que efetuam uma representação estilística não-unitária, como misto, ou uma disposição analítica, dividida e subdividida geometricamente como quiasmas, como ocorre nas letras do XVII ditas “cultistas” ou “conceptistas”. [...] É o caso, como disse, do uso generalizado da agudeza ou “ornato dialético enigmático” das práticas letradas seiscentistas, que também exigem um ponto fixo para serem justamente avaliadas e fruídas, e que é calculado, segundo a racionalidade de Corte que as anima, como engenho, juízo, prudência e discrição (HANSEN, 1995, p. 208).

Relendo a conceituação aristotélica do entimema, Donne e outros agudos do século XVII propõem o conceito como uma sobreposição ora presente, ora ausente, de pressupostos deduzidos no interior de seu próprio desenvolvimento lógico, ou a partir de lugares-comuns da invenção, de convenções do meio letrado, o que amplia sobremaneira as possibilidades de se efetuarem analogias.

3 A agudeza composta em *The Flea* [Fig. 1]

No caso da poesia aguda de Donne e de outros poetas engenhosos, todos os subgêneros da lírica permitem a formulação do conceito dialético retoricamente ornamentado, alguns mais agudos que outros; uns dispostos em série, outros embutidos em uma única condensação composta. Por esse motivo, é comum a preceptiva coetânea definir o conceito como a própria agudeza do poema. O preceptista George Puttenham, por exemplo, considerando que o valor de um homem é medido pelo grau de sutileza de seu engenho, preconiza que são de igual importância a capacidade de formular interiormente um conceito e a habilidade de expressá-lo agudamente: “*his inward conceits be the mettall of his minde, and his manner of utterance the very warp and woofe of his conceits*”¹². Como sempre, a metáfora (abarcando também o símile) é o tropo escolhido para a formulação dos entimemas.

¹² Puttenham (1968, II, p. 124): “seus conceitos interiores são os metais da mente e sua maneira de expressá-los é a própria tessitura dos conceitos”.

Na poesia lírica de Donne, há uma sobreposição de metáforas agudas que aproximam coisas distantes entre si; os argumentos ficam muitas vezes escondidos por trás dessas transferências de sentido, impedindo uma compreensão pronta ou rápida da idéia que o conceito quer traduzir. Ora, a suspensão do entendimento do leitor, que se devia dar apenas com muito esforço, era a própria finalidade do emprego das agudezas obscuras. Como compreendia Gracián (1987, II, p. 105) *“Fórmase el enigma de las contrariedades del sujeto, que ocasionan la dificultad y artificiosamente lo oscurecen, para que le cueste al discurso el descubrirlo”*. Se a obscuridade é efeito decorrente do “enigma” proposto ou da “aspereza” dos versos (no caso das sátiras), o leitor discreto saberá operar com ela, e tanto maior será o louvor do engenho de Donne e a fama de seus *conceits*. O fato de desenvolvê-los na lírica amorosa demonstra que a poética da agudeza flexibilizava os critérios de adequação aos gêneros considerando a conveniência dos estilos. Se o estilo é agudo e enigmático e a matéria o permite, o poema é julgado como adequado e decoroso. Em outra épocas, porém, os conceitos como ornato dialético enigmático seriam tidos por sofismas, pois os poetas da agudeza operavam com o entimema que elide uma das proposições e formulavam a obscuridade propositadamente. É o que se verifica quando Johnson acusa a poesia que chama de “metafísica” de *“perverseness of industry”*, conforme vimos; a perversidade reside no excesso de artifício engenhoso que poderia apenas condensar – ainda que agudamente – idéias vazias, absurdas, e obscuridades injustificáveis. Assim, o conceito dos poetas da agudeza enigmática seria carregado de falsidade: *“they frequently threw away their wit upon false conceits”* (JOHNSON, 1984, p. 670). Porém, um dos traços almejados no conceito agudo era justamente o desmembramento – muitas vezes desproporcional, dissonante, como ensina Gracián – do argumento central. A verdade é objeto do juízo; o engenho deve se ater à beleza eficaz, que existe somente na medida em que a agudeza das proposições cause a maravilha. Para Gracián (1987, I, p. 241), *“No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no tendiera al ornato”*. Assim, uma das tarefas dos conceitos formulados por Donne

é produzir o próprio enigma a ser decifrado, conduzir os argumentos – tirados de lugares-comuns, ou de matéria da *disputatio*, com frequência, e amplificados a partir de referências cultas e escondidas – com o ornamento retórico, isto é, com metáforas agudíssimas, difíceis de traduzir, com figuras eficazes para causar o efeito de assombro ou de maravilha. Nem toda metáfora aguda é obscura; as espécies de agudeza se alternam na composição, demonstrando a versatilidade do poeta. O cultivo da maravilha, supondo uma recepção específica para a agudeza enigmática, é efeito previsto (mas não previsível) da leitura de um poema vernacular constituído como *culto*.

Para ilustrar, então, o “ornato dialético” e os procedimentos envolvidos nos conceitos engenhosos de Donne, propõe-se uma análise retórica de um célebre poema de *Songs and Sonnets: The Flea*.

1 Marke but this flea, and marke in this,
 2 How little that which thou deny'st me is;
 3 It suck'd me first, and now sucks thee,
 4 And in this flea, our two bloods mingled bee;
 5 Thou know'st that this cannot be said
 6 A sinne, nor shame, nor losse of maidenhead,
 7 Yet this enjoys before it wooe,
 8 And pamp'rd swells with one blood
 made of two,
 9 And this, alas, is more than wee would doe.
 10 Oh stay, three lives in one flea spare,
 11 Where wee almost, yea more than maryed are.
 12 This flea is you and I, and this
 13 Our mariage bed, and mariage temple is;
 14 Though parents grudge, and you, w'are met,
 15 And cloysterd in these living walls of Jet.
 16 Though use make you apt to kill mee,
 17 Let not to that, selfe murder added bee,
 18 And sacrilege, three sinnes in killing three.

19 Cruell and sodaine, hast thou since
 20 Purpled thy naile, in blood of innocence?
 21 Wherein could this flea guilty bee,
 22 Except in that drop which it suckt from thee?

23 Yet thou triumph'st, and saist that thou
24 Find'st not thy selfe, nor mee the weaker now;
25 'Tis true, then learne how false, feares bee;
26 Just so much honor, when thou yeeld'st
 to mee,
27 Will wast, as this flea's death tooke life
 from thee¹³.

E “A pulga” na tradução de Augusto de Campos:

Repara nesta pulga e apreende bem
Quão pouco é o que me negas com desdém.
Ela sugou-me a mim e a ti depois,
Mesclando assim o sangue de nós dois.
E é certo que ninguém a isto alude
Como pecado ou perda de virtude.
 Mas ela goza sem ter cortejado
 E incha de um sangue em dois revigorado:
 É mais do que teríamos logrado.

Poupa três vidas nesta que é capaz
De nos fazer casados, quase ou mais.
A pulga somos nós e este é o teu
Leito de núpcias. Ela nos prendeu,
Queiras ou não, e os outros contra nós,
Nos muros vivos deste Breu a sós.
 E embora possas dar-me fim, não dês:
 É suicídio e sacrilégio, três
 Pecados em três mortes de uma vez.

Mas tinges de vermelho, indiferente,
A tua unha em sangue de inocente.
Que falta cometeu a pulga incauta
Salvo a mínima gota que te falta?
E te alegras e dizes que não sentes
Nem a ti nem a mim menos potentes.
 Então, tua cautela é desmedida.
 Tanta honra hei de tomar, se concedida,
 Quanto a morte da pulga à tua vida
 (CAMPOS, 1986, p. 71).

¹³ In *Poems, by J. D. With Elegies on the authors death*. London: Printed by M.F. For Iohn Marriot ..., 1633, p. 230-231.

O poema propõe o conceito formulado a partir do que Gracián (1987, p. 168) mais tarde definiria como *agudeza compuesta*, isto é, “*un todo artificioso mental*”, e consiste da seguinte proposição: assim como a pulga suga o sangue de um homem e de uma mulher, promovendo a união das duas partes sem alteração de seu bem-estar físico ou moral, do mesmo modo o coito fortaleceria a relação amorosa, sem representar pecado ou vergonha para a mulher. O recurso central aqui é a tópica aristotélica de invenção por semelhança, na qual se argumenta por analogia, utilizando a lógica para demonstrar que, se duas coisas são semelhantes entre si em um ou dois acidentes, então serão semelhantes também em outras qualidades¹⁴; os poetas cultos como Donne tinham vasta instrução em lógica, e eram exercitados com os *Progymnasmata* de Hermógenes e Aftônio¹⁵. O uso do lugar-comum (era frequente a noção, já presente em Aristóteles, de que haveria uma mistura de sangue durante o coito) estabelece o primeiro momento de analogia entre a união promovida pela pulga e o ato sexual dos amantes, facilitando, a seguir, o desenvolvimento do silogismo. Essa operação já está explícita na abertura do poema, abrupta e inesperada como no *asteion* aristotélico: “*Marke but this flea, and marke in this, / How little that which thou deny'st me is?*”. Definindo o poema dentro da retórica de persuasão pelo uso da diácope (*marke / marke*), própria do argumento apelativo, a abertura encena um diálogo entre a *persona* e a amante, ao mesmo tempo em que apresenta a figura da pulga como objeto da metáfora central a ser desenvolvida. O leitor tinha como repertório inúmeros poemas que foram escritos usando a pulga como metáfora, ao longo do século XVI, em emulação a um texto medieval atribuído a Ovídio, e por isso estava ciente do lugar-comum. No entanto, esperava-se que a imitação trouxesse uma novidade, fruto da invenção de imagens agudas, e resultante de um processo de amplificação e desenvolvimento do lugar-comum; como mais tarde Tesouro sistematizaria o preceito, “A cada parto agudo é necessária a novidade, sem a qual a maravilha desaparece e, junto com ela, a graça e

¹⁴ O tópico de invenção por semelhança aparece como um dos tópicos demonstrativos comuns na *Retórica* de Aristóteles, sendo utilizado para elaborar a argumentação de um entimema, como é o caso aqui, em *The Flea* (ARISTOTLE, 1991, 2.23).

¹⁵ Donne enuncia em uma epístola: “I have studied philosophy, therefore marvayle not if I make such accompt of arguments *qui trahuntur ab effectibus*”.

o aplauso” (TESAURO, 1997, p. 8). A amplificação cumpria a função de desenvolver o argumento (inclusive um lugar-comum) trazendo a surpresa, a correspondência inesperada entre coisas aparentemente dessemelhantes.

Nos versos seguintes de *The Flea* (3-9), há uma colocação da premissa de que a sucção de uma pulga não provoca danos nem perda de virgindade: “*Thou know’st that this cannot be said/ A sinne, nor shame, nor losse of maindenhead*”. A comparação desse instante de união de sangue com a união de um casal no ato sexual, embora ainda implícita, está sinalizada no uso da *repositia*, figura de repetição da matéria com pequena alteração, configurada no espelhamento dos versos 4 e 8: “*our two bloods mingled be*” e “*one blood made of two*”. A mudança de dois sangues para um sangue unificado permite a colocação seguinte, já indicativa de uma realização do ato sexual vislumbrada pela *persona*: “*And this, alas, is more than wee would doe*”. Vale notar, a propósito, que os versos 9, 10 e 11 contêm figuras que evidenciam o apelo emotivo típico do discurso persuasivo: “*alas*”, “*oh*”, “*yea*”. O momento em que os termos aparecem é significativo, uma vez que o primeiro (“*alas*”) denota lamentação de um fato não-ocorrido; o segundo indica a tentativa de persuasão (“*oh, stay*”); e o terceiro confirma através da ênfase (“*yea more than maryed are*”) uma afirmação essencial para a argumentação seguinte.

Se os versos 1 a 8 tratavam da elaboração do entimema, configurando a premissa primeira do argumento silogístico, os versos 12 e 13 introduzem a premissa segunda do argumento: “*This flea is you and I, and this/ Our mariage bed, and mariage temple is*”. Por meio do *símile*, marcado pela presença do verbo de ligação unindo A (a pulga) e B (os amantes), e C (o ato da sucção) e D (a união, ou o casamento dos amantes), a *persona* explicita a reciprocidade metafórica implícita desde o início do poema. A *diácope* no verso 13 (*mariage/ mariage*) marca a ênfase no pacto de união dos amantes, e busca torná-lo legítimo; o espelhamento do verso 11 (“*where wee almost, yea more than maryed are*”) define esse argumento como central para a persuasão, já que a união está “mais” do que consumada. A escolha do *símile* – segundo Aristóteles (1991, 3.4), “*similes are metaphors that invite explanation*” – possibilita a explicação nos

versos em disposição anafórica que vêm a seguir. A *persona* explica as afirmações que fez sobre a autenticidade da união dos amantes através de duas concessões: “*Though parents grudge, and you, w’are met, / and cloysterd in these living walls of Jet. / Though use make you apt to kill mee, / Let not to that, selfe murder added bee, / And sacrilege, three sinnes in killing thee.*” A primeira concessão argumenta nos termos da própria metáfora do poema, dando continuidade à analogia entre a união de sangue e o matrimônio, e novamente enfatiza o “fato consumado”, ou seja, o encontro dos amantes à revelia das normas cortesãs consagradas na época. A segunda concessão, no entanto, oferece um dado exterior à argumentação do poema para então reforçá-la; o costume (“*use*”) possibilitaria à amante terminar o encontro, já que não possui em si mesmo legitimidade do ponto de vista moral. Porém, o poeta engenhosamente “metaforiza” esse costume, transformando-o em morte (da *persona*), suicídio (da amante) e sacrilégio (contra o matrimônio virtual). Dessa forma, a polaridade “bem” *versus* “mal” se inverte, passando a constituir pecado a recusa em “oficializar” a união, negando continuidade a ela (como se fosse um aborto herético de um ato natural). A diácope (*three/ three*) enfatiza o tamanho do pecado, de novo contribuindo para efetuar a persuasão. Pode-se notar aqui a presença de um paradoxo típico do conceito agudo: se antes o pecado parecia ser a entrega da amante na união carnal, agora o inverso se coloca, e a recusa constitui sacrilégio. Momento alto em termos da agudeza do poema, o paradoxo ainda se torna mais engenhoso quando se percebe que está contido na metáfora central desenvolvida (e mantida, mesmo referencialmente, como agora) ao longo dos versos. O triângulo formado pela pulga e pelos amantes, metaforicamente reunidos pelo sangue, torna-se algo sagrado, e rompê-lo seria pecado. Essa argumentação consolida o desenvolvimento lógico – se pensado relativamente à tópica de causa e efeito, o entimema se fundamenta sobre antecedentes e conseqüências -, preparando para a conclusão que se inicia nos versos a seguir.

Puttenham (1968, III, p. 176) define a figura retórica que chama de “*Questioner or inquisitiue*” desta forma: “*There is a kinde of figuratiue speech when we aske many questions and looke for none answere, speaking indeed*

by interrogation, which we might as well say by affirmation”¹⁶. É o que ocorre em *The Flea* nos versos 19 a 22, nas duas colocações interrogativas que parecem interromper o desenvolvimento da argumentação. Lembrando que o poema, em seu diálogo fictício, se endereça a uma interlocutora específica, este é o momento em que se firma o diálogo poeticamente, e a suposta “intromissão” da ouvinte é retoricamente levada para dentro do poema. O verso 19 possibilita a inferência de que o pecado metafórico fora realizado, e o triângulo rompido, com a morte da pulga: “*Cruell and sodaine, hast thou since/ Purpled thy naile, in blood of innocence?*”. A pergunta retórica seguinte já implica o julgamento desse ato, sentenciando a inocência da pulga e antecipando a conclusão do silogismo: “*Wherein could this flea guilty bee/ Except in that drop which it suckt from thee?*”. Os versos seguintes poderiam concluir definitivamente o silogismo, com uma contra-argumentação direta. Ao contrário, porém, Donne utiliza outra figura retórica para amplificar a argumentação (e intensificar a agudeza do conceito), retardando a conclusão: a *paramiologia*, figura de pensamento própria para sustentar um entimema. Puttenham a denomina, por esse motivo, “*figure of admittance*” – figura de admissão. Admitindo um ponto frágil na argumentação, o poeta o antecipa, possibilitando assim uma contra-argumentação mais forte. Diante do questionamento de ter matado uma inocente, a interlocutora novamente aparece no poema oferecendo sua defesa: “*Yet thou triumph’st, and saiest that thou/ Find’st not thy selfe, nor mee the weaker now*”. Porém, como aparece em Puttenham, esse recurso visa apenas o fortalecimento da conclusão, já que a própria fraqueza da argumentação é desfeita: “*The good Orator vseth a manner of speach in his perswasion and is when all that should seeme to make against him being spoken by th’otherside, he will first admit it, and in th’end auoid all for his better aduantage*”¹⁷. O uso de figuras tais como essa evidencia o completo domínio que o poeta tinha das regras previstas para a prática poética, demonstrando ser um hábil artífice.

¹⁶ “Há um tipo de discurso figurado quando fazemos muitas perguntas mas não esperamos nenhuma resposta, e falamos por interrogação o que poderia ser dito por afirmação”.

¹⁷ *Ibid.*, Book III, p. 190: “O bom Orador usa uma maneira de falar em sua persuasão que antecipa tudo o que pode ser dito contra ele, admitindo certas coisas e evitando todo o resto a seu próprio favor”.

Os últimos versos de *The Flea* promovem uma contra-argumentação fundamentada tanto nas duas premissas do silogismo (mencionadas acima) quanto na “virada” argumentativa elaborada no recurso paramiológico: “*Tis true, then learne how false, feares bee;/ Just so much honor, when thou yeeld’st to mee;/ Will waist, as this flea’s death took life from thee.*” Lançando mão da tópica de invenção de grau, que considera o “mais” e o “menos” em determinada questão, o poeta argumenta *a fortiori*: se algo não existe onde há mais probabilidade de existir, logo não vai existir onde a probabilidade é menor¹⁸. Ou seja: se a morte da pulga não representou perda de vida para a amante, então não haverá perda de virtude no momento de entrega sexual. Isto já se anunciava na abertura do poema: “*Marke but this flea, and marke in this,/ How little that which thou deny’st me is*”. Para chegar a essa conclusão, devem ser consideradas as premissas formuladas no silogismo e comprovada sua eficácia argumentativa. Assim, o conceito proposto no poema, fundamentado em proposições, postulados e inferências que sustentam as premissas do silogismo dialético, e ornamentado por meio de figuras e tropos que constroem a agudeza, pode ser resumido da seguinte forma:

1. a consideração da pulga levará ao entendimento de que é insignificante aquilo que a amante nega ao suplicante. Versos 1 e 2.
2. é postulado que a pulga suga o sangue dos amantes, promovendo uma união “sacramentada”. Versos 3 e 4.
3. a premissa sustenta que não há pecado, vergonha ou perda de virtude nessa união de sangue. Versos 5 e 6.
4. a pulga suga o sangue dos amantes, aproveitando o momento de inchaço físico – a comparação implícita neste verso com a ereção masculina, além de constituir agudeza e marcar o poema dentro do gênero lírico-jocoso, possibilita a colocação seguinte, consolidando a reciprocidade metafórica: “*and this, alas, is more than wee would doe*”. Versos 7, 8 e 9.

¹⁸ Encontra-se esse tópico formulado por Aristóteles (1991, 2.19), na *Retórica*, como tópico demonstrativo comum que considera as possibilidades e impossibilidades por analogia, servindo para sustentar a argumentação.

5. formulação do apelo (objetivo central da persuasão) para que a relação amorosa se estenda, baseada na metaforização da união de sangues promovida pela pulga; apresentação da justificativa do casamento (união sacramentada). Versos 10 e 11.

6. a segunda premissa, através do símile, transfere as considerações acerca da pulga para o caso dos amantes. Versos 12 e 13.

7. as objeções ao argumento expresso se formulam em duas concessões ligadas pela anáfora. Versos 14 e 15.

8. postulado que metaforiza a ação do término do encontro amoroso, invertendo através do paradoxo o julgamento da situação. Versos 16, 17 e 18.

9. disputa entre a *persona* e a interlocutora, através das interrogativas retóricas, com a objeção formulada de que o pecado reside no rompimento da união de sangue. Versos 19 a 22.

10. contestação desse julgamento com a ressalva de que o rompimento não provocou danos para a integridade física dos amantes. Versos 23 e 24.

11. conclusão do conceito, na qual já se encontra metaforizada a relação entre a pulga e os amantes, e por semelhança todas as atribuições de um e de outro. Por uma relação de A para B, e de C para D, temos: a sucção da pulga não provoca danos morais e os amantes são como a pulga; se a sucção da pulga não altera a integridade física, logo a união sexual (com o compartilhamento de sangue, segundo o lugar-comum) não vai alterar a virtude dos amantes. Versos 25 a 27.

Figura 1 – Primeira página de *Songs ans Sonnets*, da edição de 1633, abrindo com o poema *The Flea*

SONGS AND SONETS.

The Flea.

MArke but this flea, and marke in this,
How little that which thou deny't me is;
It suck'd me first, and now sucks thee,
And in this flea, our two bloods mingled be;
Thou know'it that this cannot be said
A finne, nor shame, nor losse of Maidenhead,
Yet this enjoys before it wooe,
And pamper'd fwels with one blood made of two
And this, alas, is more than we would doe.

Oh stay, three lives in one flea spare,
Where we almost, yea more then maryed are.
This flea is you and I, and this
Our mariage bed, and mariage temple is;
Though Parents grudge, and you, w'are met,
And eloysterd in these living wals of Jet.
Though use make you apt to kill me,
Let not to that, selfe-murder added be,
And sacrilege, three sins in killing three.

Cruell

O escrutínio do tópico inventivo e elocutório de um poema engenhoso como *The Flea* era prática prevista de uma leitura culta da poesia da agudeza. Os leitores coetâneos de Donne viam graça em dissecar os poemas e achar, por trás das formulações sobrepostas, os recursos usados para chegar a tamanhas agudezas. Vejam-se, por exemplo, algumas anotações que o cortesão inglês E.K. fez na primeira edição de *The Shepheards Calender*, célebre poema de Edmund Spenser:

A patheticall parenthesis, to encrease a carefull Hyperbaton.
A pretty Epanorthosis in these two verses, and withall a
Paronomasia or playing with the word.

An Epiphonema.

A figure called Fictio [...] (BUXTON, 1966, p. 5).¹⁹

Era necessário, de fato, propôr aqui uma análise retórica para que se evidenciasse o completo domínio do artífice frente a sua composição. Sem definir o caráter retórico da prática poética do século XVII, dificilmente seria verossímil o seguinte enunciado de um coetâneo: “*La poesía no es otra cosa que imitación*”²⁰. Considerando os estilos cultos no século XVII, Hansen (2003, p. 51) expõe de que matéria é formado um conceito:

Como na poesia metafísica inglesa de John Donne, que recicla a convenção aristotélica, como Rosemund Tuve já demonstrou para o ‘*Anthea*’ de Herrick, mesmo quando a matéria do poema é uma experiência sensorial, a sua causa – como causa final aristotélica – nunca é a representação da mesma por meios empiristas ou realistas, mas uma *aplicação técnica* de imagem. Como um silogismo retórico ou um entimema, a imagem demonstra um conceito da experiência poética da tradição de casos retóricos, ou seja, não expressa nem representa a experiência empírica filtrada nas impressões de uma subjetividade autonomizada. Logo, é imagem sempre regrada como produção de efeitos verossímeis, segundo preceitos da *enargeia* ou *evidentia*, com que a beleza é mimeticamente eficaz.

Assim, em *The Flea*, o conceito versa sobre matéria tirada de um lugar-comum, ou de um dos casos retóricos disputados nos meios cultos da época. A graça reside na agudeza das metáforas, dos enigmas produzidos pela dificuldade de desfazer as transferências, dos símiles que aproximam por analogia os acidentes de coisas distantes entre si, do paradoxo que desafia o senso comum, das figuras que dispõem os argumentos segundo a conveniência; o resultado é o efeito de maravilha capaz de arrebatat o público a quem se destina. A pulga torna-se agudeza

¹⁹ “Um parêntesis patético, para aumentar um hipérbato cauteloso. / Uma bela epanortose nesses dois versos, e ainda uma Paronomásia, ou jogo de palavra. / Um epifonema. Uma figura chamada Fictio”.

²⁰ Abade de Rute, em *Exámen del Antídoto*, de 1615. Cit. em Luisa López Grigera, “Por la estafeta he sabido / que me han apologizado... (Otra lectura de la polémica en torno de las *Soledades*”.

Mimeo, p. 5.

na tradução dos significados e na transferência de qualidades distantes das que se pode chamar de seu âmbito próprio de significação. Os argumentos da invenção, nesse caso, são tirados *ab res*, a partir da *coisa* (ou do referente), isto é, da pulga, e das inúmeras possibilidades de correspondência analógica entre os acidentes desse objeto e os acidentes de outros. Diferentemente do que faz nas elegias lascivas, nas sátiras mordazes e nas epístolas em verso, no caso das canções e dos sonetos lírico-amorosos, Donne nem sempre tira os argumentos de autores, comprovando que era desejável, no meio culto cortesão, constituir agudezas sem a obscuridade causada por acúmulo de referentes cultos. Assim, “o monarca do engenho” se destaca pela versatilidade, o que explica, em parte, as recorrentes porém diversas retomadas de sua poesia efetuadas ao longo de três séculos e meio.

REFERÊNCIAS

ARISTOTLE. *The Art of Rhetoric*. Tr. H.C. Lawson-Tancred. London: Penguin Classics, 1991.

_____. *Poetics*. Tr. Stephen Halliwell. 2. ed. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 1995. (Loeb Classical Library, 199).

BUXTON, John. *Sir Philip Sidney and the English Renaissance*. London: Macmillan, 1966.

CAMPOS, Augusto de. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CHAPMAN, George. *Ovids Banquet of Sense*. A Coronet for his Mistresse Philosophie, and his amorous Zodiacke. With a translation of a Latine copie, written by a Fryer, Anno Dom. 1400. London: 1595.

CICERO. *The Orator*. Books I-II. Tr. E. W. Sutton e H. Rackham. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 2001. (Loeb Classical Library, 348).

DEMETRIUS. *On Style*. Tr. Doreen C. Innes. 2. ed. Cambridge, Mass.; London: Harvard U.P., 1995. (Loeb Classical Library, 199).

DONNE, John. *Poems, by J.D. With Elegies on the authors death*. London: Printed by M.F. For John Marriot ..., 1633.

DRYDEN, John. *The Works of John Dryden*. Ed. William Frost. Berkeley; Los Angeles; London: U. of California P., 1974. v. 3.

ELIOT, T. S. Os Poetas Metafísicos. In: _____. *Ensaio escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1992.

_____. *Selected Essays 1917-1923*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1932.

_____. John Donne. *The Nation and the Athenaeum*, v. 33, n. 10, p. 331-332, 1923.

GÓNGORA, Luis de. *Obras completas*. Ed. Juan Mille y Jimenez. Madrid: Aguilar, 1972.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.

GRIGERA, Luisa López. *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*. Salamanca: 1998.

_____. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1994.

_____. “Por la estafeta he sabido / que me han apologizado...” (Otra lectura de la polémica en torno de las *Soledades*). Mimeo.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê e Unicamp, 2004.

_____. Vieira e os estilos cultos: *ut theologia rhetorica*. *Rivista Di Studi Portughesi e Brasiliani*. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003.

_____. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, São Paulo, ano 4, n. 4, p. 317-342, 2000.

_____. Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII. In: _____. *Para Segismundo Spina*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HERMOGENES. *On Types of Style*. Tr. Cecil W. Wooten. Chapel Hill: The U. of North Carolina P., 1987.

JOHNSON, Samuel. Cowley. In: _____ *A Critical Edition of the Major Works*. Ed. Donald Greene. Oxford: Oxford U.P., 1984.

LONGINUS. *On the sublime*. Tr. W.H. Fyfe, rev. Donald Russell. 2. ed. Cambridge, Mass. / London: Harvard U.P., 1995. (Loeb Classical Library, 199).

PUTTENHAM, George. *The Arte of English Poesie. Facsimile of the first edition (1569)*. Menston: Scholar Press, 1968.

SILVARES, Lavinia. “Guerra de Olhares”: Emulação e agudeza em “Vênus e Adônis” (1593), de William Shakespeare. *Matraga*, UERJ, v. 20, n. 33, p. 47-69, 2013.

_____. John Donne satirista: metáfora, engenho & arte. *Gragoatá*, Rio de Janeiro: UFF, v. 26, p. 187-206, 2009.

_____. A poesia inglesa e a retórica aristotélica: a atualidade dos discursos poéticos e preceptivos no século XVI. *VISO: Cadernos de Estética Aplicada*, v. 6, p. 1-20, 2009.

TESAURO, Emanuele. Argúcias humanas. Trad. de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, IFAC-UFOP, n. 4, dez. 1997.

VICKERS, Brian. *English Renaissance Literary Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 2003.