

**A TRIÁDE AUTOR–OBRA–PÚBLICO NO SÉCULO XVII**

Rebeca Venezia (UERJ)

[rebecavenezial@gmail.com](mailto:rebecavenezial@gmail.com)

Diogo dos Santos (UERJ)

Ana Lúcia Machado de Oliveira (UERJ)

**RESUMO**

Antônio Candido postula um conceito que se torna essencial para todo estudo da área literária brasileira: a teoria da tríade autor–obra–público. Essa teoria articula os elementos que constituem uma atividade literária regular, segundo o autor, já que promove a ideia de literatura como sistema. Porém, é necessário evidenciar que essa vertente foi desenvolvida em um período pós-romântico, positivista, burguês e em uma sociedade pautada pela reflexão kantiana e hegeliana. Logo, quando diversos críticos a usam para entender um período e uma sociedade anterior a isso, há um anacronismo. Por isso, esse trabalho visa pensar a sociedade da época dita Barroca, isto é, no decorrer do século XVII, e de que maneira os costumes, ideias e tradições influenciavam as artes nesse período. Dessa forma, buscarei analisar o que seria a construção de uma tríade autor–obra–público no século XVII, à luz de uma sociedade de corte e sem influência iluminista e positivista.

**Palavras-chave:**

**Autor. Obra. Público.**

Antônio Candido, em seu mais importante livro, a *Formação da Literatura Brasileira*, desenvolve uma relação cara aos estudos das áreas de linguagens e de artes, até hoje. Essa relação, denominada como a tríade autor–obra–público, pode ser definida como a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular.

As obras produzidas por autores formam um conjunto virtual, com veículos que permitem seu relacionamento, definindo, assim, uma vida literária. Além disso, os públicos, restritos ou amplos, capazes de ler e de ouvir as obras permitem, dessa maneira, que elas circulem e atuem e a tradição, que é o reconhecimento das obras e dos autores, funciona como exemplos ou justificativas daquilo que se deseja fazer, mesmo que para ser rejeitado. Logo, como síntese desse processo, podemos resumir, então, as obras segundo o produto; o veículo, segundo a disseminação; o público, segundo o “consumidor”; e a tradição literária, segundo a “inspiração”.

A questão interessante de ser ressaltada, dentro desse aspecto, é o fato do grande crítico já mencionado ter definido o século XVII, o dito Barroco, como manifestações literárias. Para Candido, o que havia no sé-

culo XVII e XVIII não eram sistemas propriamente, pois existiam só autores ocasionais e poucas obras impressas, mas sim, uma produção de crônicas e relatos, informações sobre a natureza e os nativos, narrativas de acontecimentos que, reunidos, não configuram um corpus pertinente à definição de literatura que o crítico considera.

A principal função da literatura culta do Brasil-colônia era impor a língua portuguesa e registrá-la em escritos que ficassem como marcos e, ainda, registrar uma vida social e religiosa que constituísse uma temática para a literatura oficial e comemorativa. O objeto literário da época era produzido para homens cultos do período, reforçando os valores religiosos da metrópole. Dessa maneira, por não suprir as definições da triade em que Candido postulou, o período do século XVII não foi visto como uma configuração do sistema literário, mas sim uma manifestação.

Precisamos levar, porém, em consideração que as histórias da arte e as histórias literárias classificam os resíduos desse século em questão como Barroco, porém essas histórias foram constituídas fundamentalmente no século XIX com pressupostos românticos positivistas e iluministas desde Kant, Hegel e a Revolução Francesa, transformou tudo que veio antes disso em fóssil, em um mundo morto.

Nesse sentido, pensar a sociedade colonial com as visões e os preceitos de séculos depois é sinal de um anacronismo radical. Ressignificar, portanto, o conceito das três principais pontas do estudo de Antônio Candido, o autor, a obra e o público, se faz necessário para entendermos o século XVII e ressuscitá-lo, de algum modo, para que, assim, haja um melhor panorama de entendimento dos escritos em questão.

É necessário ressaltar que trabalharemos com três tempos que divergem: o antigo clássico grego e latino, o luso-brasileiro, morto, do próprio século XVII e o pós-moderno, neoliberal, reduzido à mercadoria, o hoje. Nesse tempo antigo clássico entendia-se a arte retórica por meio dos gregos, com Aristóteles e dos latinos com Cícero, Quintiliano e Horácio. Esses grandes pensadores foram retomados no século XVII pela companhia de Jesus, especificamente em 1540, quando iniciava-se o ensino no Brasil, além de outro ensino de algumas retóricas gregas que ficaram esquecidas. Dessa maneira, não há pretensão de totalizar algo, supondo o critério que determina o presente da fala.

No Concílio de Trento, a partir de 1540, a principal ordem de Portugal, a Companhia de Jesus, fora responsável por todo ensino português que formou, no caso das letras, todos os homens que viessem para o Bra-

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

sil e para o Grão Pará no século XVI, XVII e XVIII. Os programas artísticos de pintura, escultura, arquitetura, música que foram aplicados nas cidades coloniais e definidos pelos jesuítas, no século XVI, como *Theatrum Sacrum* discorriam a ideia de que todas as artes eram teatros, pois dramatizavam, colocavam em cena determinados valores e eram sacros porque fundamentados na teologia católica – em luta radical contra teses políticas e heréticas como a de Maquiavel, Lutero, Calvino. Assim, ao mesmo tempo em que a colônia luso-brasileira estava recorrendo ao trabalho escravo e lidando com a questão do controle dos africanos e negros dentro do contexto da colonização, os programas artísticos do teatro sacro eram pensados para tentar convencer o público o qual recebia os valores ditos autenticamente verdadeiros, como valores católicos da igreja que combatia a heresia protestante e maquiavélica.

O mesmo Concílio, ainda, reafirmava a ideia de que o poder não nasce de uma doação de Deus, mas sim de um contrato, do qual todos os homens daquela sociedade se alienavam do poder e delegavam-no a um só, o rei que os representa. Nesse sentido, o mundo português defende que a sociedade possui uma estrutura corporativa, ou seja, há um corpo subordinado e as posições sociais são naturalmente dadas como hierarquia que deveria ser obedecida. Dentro dessa estrutura, segundo a sociedade de corte, definia-se os escravos como o pé, os plebeus como as pernas, passando pelo coração, cérebro e a cabeça como mandante, que é o rei. Assim, todas as artes foram postas a serviço das questões políticas e católicas, por exemplo: a estrutura da arquitetura das igrejas que mudava por completo a fim de evidenciar a figura representativa do padre, isto é, da figura representativa de Deus.

Destaque-se igualmente que a população era artificialmente mantida na ignorância, pois era proibido aprender a ler e a escrever, já que essas funções foram direcionadas aos protestantes. Dessa maneira, os católicos preferiam manter a população analfabeta e fazer com que a palavra de Deus fosse comunicada aos analfabetos por Deus, logo, a própria igreja produzia esse modelo de subordinação. Era posto em evidência, também, para os fiéis analfabetos, pequenas cenas sacras sobre a vida de um santo cujo objetivo era demonstrar, apresentar a verdade. Portanto, pode-se pensar que a estrutura da arquitetura, da pintura e da escultura foram utilizadas no sentido de propor uma necessidade de subordinação de um corpo místico e político. Logo, barroco é um conceito anacrônico para as artes que dramatizam, teatralizam o poder absoluto propondo aos súditos a subordinação necessária, e, nesse caso, apresentando dimensões diferentes sobre o conceito de obra visto posteriormente ao século XIX.

Os séculos XVI, XVII e XVIII, que as nossas histórias chamam de Barroco, não vivem no que denominamos de sociedades burguesas e por isso, também, não são liberais e nem democráticas. O modelo delas é uma sociedade de corte e, por forma de corpo social, uma corte em que existe um rei, uma rainha, uma família real e uma aristocracia subordinada que vivia em ajuntamentos tipicamente estranhos. Nessa sociedade, a corte é um espaço físico em que na menor distância física vemos a maior distância hierárquica, isto é, o espaço físico é apertado, mas na hierarquia a maior distância existe.

Podemos definir a corte como lugar de representação em que as pessoas possuem uma posição superior, assegurada por signos explícitos e, ostensivamente, mostrados como posição social. João Adolfo Hansen (2004, p. 83), em seus textos, apresenta o exemplo de Felipe II da Espanha em 1582 que, durante a União Ibérica, baixou uma pragmática das formas de tratamento em Portugal. Essa pragmática determinava quem poderia usar a forma Vossa Excelência e quem poderia usar a forma Vossa Senhoria e, caso essa lei não fosse cumprida por um aristocrata, esse seria multado e, quando não cumprida por um plebeu, esse açoitado. Caso ocorresse a penitência novamente, o aristocrata seria degradado e o plebeu enforcado.

Convém destacar, além disso, que, nessa época, dentro da sociedade de corte, que era um corpo político e católico, o conceito de autor é diferente do conceito burguês de autor, isto é, o atual. Os autores da sociedade burguesa, desde a revolução francesa, no século XIX, perderam a proteção da aristocracia e a da igreja. Logo, por isso, inventou-se o conceito de originalidade e os artistas começaram a competir uns com os outros tentando vender a ideia no mercado cultural. Nesse momento, instaurou-se o conceito de *copyright* e, conseqüentemente, um conceito de imitação que é negativo, como, por exemplo, o plágio. A nossa sociedade burguesa é uma sociedade pautada por uma ideia kantiana, hegeliana e liberal que acumula tanto progressos materiais quanto progressos de espírito. Isso determina nas artes um valor de troca e uma espécie de fetichismo da mercadoria, na qual faz ter um grande artista segundo uma ideia burguesa da tradição do novo, pois, a cada momento, há a necessidade de trazer a novidade. Porém, na sociedade dita Barroca, em Portugal, Espanha e França, do século XVII, há outro conceito de autor. Para eles, essa ideia é apenas uma etiqueta ou um dispositivo discursivo, unidade imaginativa e cambiante nos discursos. Assim, autor é aquele que faz uma pequena variação engenhosa de um predicado, de um elemento que alguém já fez.

Há uma anedota a qual utiliza um exemplo que esclarece bastante esse conceito tão distante para a nossa sociedade hoje: imagine-se um músico que pega uma apodiatura no violino que alguém já tocou e, em vez de fazer essa apodiatura em sustenido, a faz em bemol. Nessa realidade, um público treinado - e eles eram - que ouve essa variação consegue perceber que um músico fez o sustenido e o outro, o bemol. Logo, indaga-se que um supera o outro, não no sentido burguês atual, mas sim a superação em algo particular, pontual. Então, por isso, ele fica armazenado na memória do público juntamente com os anteriores constituindo um sistema de autores que, ao fazer música no violino, usam apodiaturas para poder imitá-los. Esse conceito é crucial para se entender uma parte do que seria autoria nesse momento da história chama-se emulação, ou seja, emula-se o outro grande naquele campo da arte para poder superá-lo em algum momento específico.

Essa mesma ideia aparece, também, nos poetas e, como exemplo, tem-se Camões que escrevia de uma forma específica há 100 anos e fazia assim porque Ariosto, 50 anos antes, fazia da mesma forma, e Ariosto fazia assim porque Virgílio há 2000 anos fazia assim e Virgílio assim fazia porque Homero tinha feito. Então, tem-se um conceito de emulação dentro dessa família de artistas: Homero, Virgílio, Ariosto, Camões e o restante dos modelos daquele tempo do XVII e XVIII. Nesse sentido, o conceito de obra se atrela ao de autor que não conhece a questão da originalidade e nem do progresso das artes, mas, ao contrário, há sempre a ideia de mimesis, da imitação de um modelo, de uma autoridade. A nova obra é uma espécie de variação de um movimento, um tom na poesia, de um traço na pintura, de um modelado na forma da escultura. O que supõe também que os públicos são cultos, possuem memória daquilo que é feito e gera, conseqüentemente, a acumulação das obras.

O público, na sociedade burguesa que se conhece, é uma categoria que classifica a esfera em que artistas clássicos publicaram as suas obras como mercadorias e que competem com outras na percepção do consumidor que ou vai valorizar, ou celebrar, ou desprezar, ou ignorar. Então, público, na nossa sociedade, teoricamente, é um espaço democrático em que todos os que querem tem direito garantido pela constituição de publicamente se manifestar produzindo a sua obra para competir com outras. Em contrapartida, na sociedade de Portugal, Espanha, França, Inglaterra, no século XVI, XVII, XVIII como sociedades monárquicas, público era o espaço em que se declara publicamente a subordinação, ou seja, espaço no qual se evidenciava que há uma subordinação ao rei como elemento de uma ordem, estamento social ou de um grupo no qual só se

pode agir publicamente como subordinado, porque, se houver alguma ideia de autonomia, a cabeça é degradada, enforcada. Assim, se pensarmos o regime da arte em geral, segundo esse modelo de autor, obra e público, percebemos que a diferença é muito grande no modo de conceber as três categorias, o que determina também essa ideia de Barroco como um “ideia romântica” supondo que funcionava dessa forma, românticamente, o que não era.

Essas artes do século XVII e XVIII pressupõe um conceito de imitação – *mimesis* do grego, *imitatio* do latim – já que é uma ideia de que o artista, seja ele poeta, músico, prosador, escultor, pintor, arquiteto, quando vai compor uma nova obra, a primeira coisa que deve pensar é quem é a autoridade no gênero em que ele vai se propor a fazer. Logo, o artista deve ter na memória os grandes autores de cada gênero, pois um bom poeta, pintor, músico, era aquele que tendo um modelo anterior que estava imitando, era capaz de selecionar dentro desse modelo aquilo que caracterizava a excelência. Então, quando há uma encomenda, por exemplo, de algo sobre missa, o artista deveter no pensamento quem antes escreveu missas, então, assim, ele vai reproduzir o que outro já fez, mas com algum detalhe diferente e, sobretudo, sem o conceito de plágio, pois eles não são burgueses. Plágio é a obra que imita a outra, mas como mercadoria que circula no mercado e, naquela sociedade, não existe mercado de bens culturais.

A questão que também se faz necessária desenvolver é a adequação ou conveniência aos casos tratados e ao público receptor, isto é, letrados que possuíam o conhecimento retórico e pessoas analfabetas do vulgo. Basicamente, há dois tipos de destinatários codificados pela preceptiva retórica e dramatizados na formulação dos poemas, principalmente o satírico. O primeiro deles é discreto, que apresenta virtudes cortesãs, capacitado pelo engenho e prudência, capaz de distinguir o melhor em todas as opiniões. O segundo é o néscio, caracterizado pela falta de juízo, confuso, obscuro, é o vulgo, termo que significa população, gente baixa, especificamente. Estes tipos de públicos discretos e vulgares podem ser classificados independentemente das questões sociais, pois são categorias intelectuais. A referência bastante comum na época, seria, por exemplo, um senhor de engenho riquíssimo e ignorante, assim como um nobre letrado e paupérrimo. Então, quanto ao entendimento da poesia, o letrado é provavelmente o discreto ao passo que o outro, embora seja o vulgo e não entenda, tem o dinheiro para comprar o poeta que produzirá algo para ele, vide a proliferação do gênero encomiástico. Assim, o entendimento sobre os poemas não se deixava caracterizar pela questão so-

ciológica de dominante e dominado. Logo, a poesia seiscentista efetua o público discreto e não discreto como tema e, também, como receptores.

Outra questão fundamental para pensarmos, quando se fala de Barroco, é que desde os gregos, até o século XVI, acreditou-se na ideia que o Aristóteles expõe na *Poética* e na *Retórica* e que depois em Roma foi retomado por Horácio na *Arte poética* e, também, por autores como Cícero e Quintiliano no tratado sobre retórica e, após, por autores medievais que foram se repetindo até chegar ao século XVII. Essa ideia discorria sobre as obras de arte serem feitas segundo gêneros e que esse modelo determinava uma unidade conforme, também, o gênero. A exemplo: o poeta trágico, Sêneca, está imitando um grego, Sófocles ou Esquilo, logo, como a tragédia trata de homens e mulheres melhores do que nós, então, a linguagem é nobre, elevada, sublime. Porém, se o poeta imitava Aristóteles, Plauto, Terêncio, um poeta cômico e, como a comédia trata de gente inferior, admite obscenidade, palavras descuidadas, indecência etc. Portanto, se há a mistura do trágico com o cômico, há algo de errado, uma vez que, desde a antiguidade, os autores precisavam manter uma unidade do estilo segundo o gênero e, também, a unidade da linguagem.

João Adolfo Hansen (2001, p. 23) chama atenção para outro acontecimento que houve em Roma, entre o século I e IV da nossa era sobre um grupo de grego que ensinava retórica para crianças romanas que aprendiam a falar em praça pública. Então, quando o império romano se dividiu, o lado ocidental, que continuou falando latim, esqueceu-se desses autores, que foram para Bizâncio, que depois se tornou Constantinopla. Esses gregos, como, por exemplo, Hermógenes, circularam pela cidade durante tempos e o Ocidente ignorou que eles existiram, mas quando os turcos invadiram esses territórios, os eruditos gregos fugiram para o Sul da Itália e levaram seus textos sobre retórica e política que, depois, foram traduzidos para línguas modernas.

Quando a companhia de Jesus passou a funcionar, os jesuítas iniciaram o uso dessa “nova visão” em seus ensinamentos nos colégios. Logo, de um lado havia uma velha tradição com Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Horácio, que diziam que as artes são feitas por gêneros e devem manter-se em unidade de estilo e sem misturas de linguagem. Por outro lado, Hermógenes propõe que uma mesma escultura, uma mesma pintura, um mesmo poema ou um mesmo discurso, pode ter diversos estilos ao mesmo tempo. Todavia, isso é o Barroco, uma coisa acumulada e que, às vezes, tem um estilo do alto ao lado do baixo, que tem esse senso de contraste. Por isso, muitos hoje, na interpretação romântica, dizem que o ar-

tista barroco era dividido por princípios contraditórios, era medieval, portanto, católico e ao mesmo tempo era renascentista, portanto, ateu, então, a arte do contraste dele expressa a divisão da alma. Porém, talvez fosse melhor pensar que foi uma divisão feita segundo estilos e que, na verdade, é Hermógenes e que eles aprenderam a compor uma arte toda mista e toda cheia de altos e baixos e de oposições, segundo a doutrina dos estilos que Hermógenes pôs em seu tratado.

Além disso, ainda para compor a obra, poderíamos pensar que nessas artes que chamamos de Barrocas, há o que conhecemos, por meio dos tratados da época, como “conceito engenhoso”, “ornato dialético”, ou “agudeza”. Nas artes feitas no interior da sociedade de corte, a ideia do poeta, escultor, pintor, artista, era que aquilo que se produz como arte tem que ser, antes de tudo, engenhoso, agudo. Encontramos nesse tempo um hábito de falar uma coisa simples de modo muito pomposo, com muitas metáforas. Segundo Adolfo Hansen(2004, p.78), a poesia engenhosa é um estilo, no sentido forte do termo, uma linguagem estereotipada de lugares-comuns retórico-poéticos anônimos e coletivizados como elementos do todo social objetivo e repartidos em gêneros e subestilos.

Há diversos tratados no século XVII que discorriam sobre essas questões, e, o mais famoso deles, pertence ao jesuíta Baltasar Gracián, o *Agudeza e arte de engenho*, um tratado sobre como fazer predicados engenhosos e que servia para qualquer artista, seja músico, poeta, pintor, escultor. Dentro, ainda, das configurações de obras que havia naquela época, é necessário ressaltar a importância de Aristóteles na metafísica, sobretudo quando escreve seu livro “*Categorias de pensamento*”, em que divide o pensamento humano em 10 posições, sendo elas substância (metafísica e física), tempo, espaço, lugar, posição, relação, ação, paixão, hábito, modo. Assim, nessa perspectiva, os artistas do século XVII que, por meio do contato com Aristóteles, aplicam aquilo que Tesouro chamou de “índice categórico”, conseguem dividir suas obras e desenvolvê-las segundo esses preceitos. Como exemplo dessa questão: o poeta que recebeu como encomenda para escrever um poema de amor, usará essas categorias para pensar o que seria amor como substância, hábito, lugar, ação, paixão, tempo etc. Emanuele Tesouro, em seu livro *Il cannocchiale aristotelico*, propôs que os pintores, escultores, poetas, músicos, podem pensar que no ato de inventar algo é necessário fazer a definição do objeto que irásen representados. Dessa forma, se é preciso fazer um poema cômico e o poema trata de gente inferior como anões, o poeta dirá, segundo as escolhas aristotélicas de categoria, que na substancia eu posso pensar em pulga, escama de peixe, grão de pó, agora, se o poeta escolhe

a ação, pode-se pensar em algo que refere ao movimento como, exemplo, o rastejo, rastejo na lama. Tudo recorre a uma combinação, uma tabela, que propõe o artifício, uma ideia produzida que recorre ao talento do engenheiro e que permite pensar intelectualmente as artes.

Podemos concluir, então, que há uma ideia mecânica da arte no século XVII que chamamos de Barroco, e que a partir do século XIX começou a ser classificada como artes excessivas, artificiais, acumuladas, herméticas, obscuras – como aprendemos nas histórias da arte, da pintura e da poesia. Não podemos esquecer, no entanto, que, isso é uma interpretação romântica, que acredita não haver regras, nem modelos e tudo que o artista produz é dado pela inspiração. No século XVII ocorre o contrário, estamos em um mundo aristotélico, lógico e que as artes eram dispostas em cenas por valores cortesãos de uma sociedade aristocrática em que não se pressupunha o individualismo burguês e nem psicológico, pois não há nenhuma psicologia. Aplicavam-se efeitos, sendo esses trágicos, cômicos, tristes, alegres, enfim, era tudo técnica, artifício de uma técnica bastante engenhosa.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. v. II, 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia 1997.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

\_\_\_\_\_. *A sátira e o engenheiro*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

\_\_\_\_\_. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa*, n. 2, p. 10-67, 8 dez. 2001.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra*. Apresentação, edição, notas e glossário João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. , Vol. 5, Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HORÁCIO. Arte poética. In: *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruña. São Paulo: Cultrix, 2005.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. Instituição oratória. Traduções e notas de Bruno Fregni Bassetto, 4 vols. Campinas; São Paulo: Unicamp, 2015.

NOVAIS, Fernando. Condições de privacidade na Colônia. In: *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

MATOS, Gregório de. *Obras completas de Gregório de Mattos*. Crônica do viver baiano seiscentista. Ed. James Amado. v. II, Salvador: Janaína, 1968. p. 449

TESSAURO, Emanuelle. *Il canocchiale aristotélico*. USA: NabuPress, 2014.