

# Presença grotesca no maneirismo dos sonetos camonianos

André de Sena\*

<https://orcid.org/0000-0003-2090-6398>

**Resumo:** O presente artigo intenta compreender as relações que podem ser estabelecidas entre o estilo maneirista e a categoria do grotesco a partir de sonetos escolhidos de Luís de Camões, nos quais se plasma este conúbio. Em um primeiro momento, buscamos delimitar o que seria o maneirismo diante do classicismo renascentista e do barroco, a partir de estudos teóricos de H. Wölfflin, A. Hauser, H. Hatzfeld e G. Hocke. Em seguida, tentamos pensá-lo numa convergência com o grotesco por meio de referenciais teóricos advindos de W. Kayser e M. Bakhtin, sucedendo-se a análise propriamente dita dos poemas.

**Palavras-chave:** Camões. Maneirismo. Grotesco. Sonetos.

## Grotesque presence in the mannerism of Camonian sonnets

**Abstract:** This article aims to understand the relationships between the Mannerist style and the category of the grotesque based on sonnets by Luís de Camões, in which this union is shaped. Initially, we sought to define what Mannerism would be in relation to Renaissance classicism and Baroque, based on theoretical studies by H. Wölfflin, A. Hauser, H. Hatzfeld and G. Hocke. Then, we try to think about it in a convergence with the grotesque through theoretical references coming from W. Kayser and M. Bakhtin, followed by the analysis of the poems.

**Keywords:** Camoens. Mannerism. Grotesque. Sonnets.

## Presencia grotesca en el manierismo de los sonetos camonianos

**Resumen:** Este artículo intenta comprender las relaciones que se pueden establecer entre el estilo manierista y la categoría de lo grotesco a partir de algunos sonetos de Luís de Camões, en los que se plasma esa unión. Inicialmente se buscó definir qué sería el manierismo en relación con el clasicismo renacentista y el barroco, a partir de estudios teóricos de H. Wölfflin, A. Hauser, H. Hatzfeld y G. Hocke. Luego, intentamos pensarlo en una convergencia con lo grotesco a través de referencias teóricas provenientes de W. Kayser y M. Bakhtin, seguido del análisis de los poemas.

**Palabras clave:** Camoens. Manierismo. Grotesco. Sonetos.

\* Universidade Federal de Pernambuco. Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: [andredesena.art@gmail.com](mailto:andredesena.art@gmail.com).



## 1 Considerações iniciais sobre o maneirismo

De acordo com Laborie (2023), o termo *maniera* já se presentifica na obra de G. Vasari (1511-1574), *Vidas dos artistas* (1550), sem acepções negativas (*bella maniera*), correlacionado ao trabalho de pintores e escultores. Somente a partir das últimas décadas do século XVI que ele começa a ser compreendido sob um viés depreciativo, associado a um tipo de arte epigona, decadente, hipoteticamente realizada por imitadores sem muito talento. Essa *maniera*, em Vasari, ainda se dá como uma visão inovadora, que prescinde em determinados graus da mimese clássica e busca a criação de efeitos originais, de traços particulares a cada artista, como assinaturas estilísticas que indiretamente se superpõem a um retrato mais transparente, verossímil, da realidade. Contudo, ao tempo que, nos dois séculos seguintes, o termo se estende a outras experiências artísticas, incluindo a literatura, ocorre uma difusão dessa referida dimensão negativa, a *maniera* passando a ser experienciada como o espelho opacizado de uma produção cultural que não se sustentaria, em termos formais e técnicos, se comparada aos píncaros do classicismo renascentista mimético.

É apenas no século XIX, graças às abordagens teóricas de H. Wölfflin (1864-1945) sobre o barroco, que a *maniera* (como o próprio barroco), também evocada a Vasari, tenta ser compreendida imanentemente, dentro de suas próprias particularidades e não mais como uma degradação classicista operada por artistas menores. Passa-se, então, a partir daí, a dar mais ênfase ao estudo das formas artísticas *per se* – essa leitura formalista constituindo-se preponderante em todo o século XX – do que às abordagens de cunho sócio-histórico, filosófico-psicológico e/ou biografista-esteticista. Em meio ao dinamismo das cinco antíteses wölfflinianas entre a mimese renascentista e os experimentos barrocos – respectivamente, o linear e o pictórico, o plano e o profundo, a forma fechada e a aberta, a pluralidade e a unidade, a clareza e a obscuridade, os quais, segundo Laborie (2023), prefiguravam o maneirismo como uma ponte entre o neoplatonismo renascentista e o barroco seiscentista –, o dito maneirismo apareceria como uma das conexões desta corrente, um elo seminal entre duas visões artísticas:

A Renascença é a arte da beleza tranquila [...]. Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado ou perturbador, nenhuma inquietação ou agitação – todas as formas manifestam-se de modo livre, integral e sem esforço [...]. O barroco propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade [...]. Ele não evoca a plenitude do ser, mas o dever, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. (Wölfflin, 2010, p. 47-48).

Wölfflin, em *Renascença e barroco* (1888) e *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), delimita os caracteres renascentistas e barrocos dentro de um princípio formal, possibilitando o estudo subsequente das ‘gradações’ que existiriam entre eles e, outrossim, coevamente. A partir dessas obras, muitos outros estudiosos, a exemplo de Helmut Hatzfeld (1892-1978), Arnold Hauser (1892-1978) e Gustav René Hocke (1908-1985), verticalizaram a compreensão do maneirismo como estilo autônomo e com traços relativamente bem delineados, apesar da aparente proteiformidade e hibridismo de uma infinidade de exemplos analisados nos mais diversos contextos espaço temporais.

H. Hatzfeld, em artigos escritos ao longo dos anos de 1950 e 1960, depois coligidos em *Estudos sobre o barroco* (1964, com ulteriores edições ampliadas), é-nos cabal ao afirmar que “[...] o Maneirismo que conduz ao Barroco é algo unitário em si mesmo, tanto na literatura como na arte” (Hatzfeld, 2002, p. 54). O autor fala em três “estilos geracionais” que conformam o barroco, embora de maneira emancipada, a saber o maneirismo, o barroco e o barroquismo (ou rococó):

Fala-se [...] de Maneirismo, que se origina pelo prolongamento e distorção das formas do último Renascimento; de Barroco clássico, com formas ao mesmo tempo majestosas e sóbrias dentro de sua pomposa ostentação, e de barroquismo, que exagera a linha barroca, quer no sobrecarregado churriguerismo espanhol, quer no mais leve e prazenteiro Rococó francês. (Hatzfeld, 2002, p. 39).

Hatzfeld toma de empréstimo a periodização da história da arte respaldando-a em relação à literatura, referindo-se ainda ao estudo de Carl J. Friedrich, *The Age of the Baroque: 1610-1660* (1953), em que se afirma que o maneirismo não seria “[...] um estilo de época plenamente desenvolvido como o Renascimento ou o Barroco, mas sim um estilo de transição entre os dois momentos culminantes desses dois estilos de época”

(Friedrich *apud* Hatzfeld, 2002, p. 41). Esse prisma de transição, contudo, não inferioriza o maneirismo, por ele possuir características próprias que se evidenciam dentro de uma cadeia. De acordo com isso:

O Maneirismo é como uma cerca ou espaço intermediário que pode ser concebido como um Renascimento tardio e, assim, o que se chama *manière* são traços que modificam o Renascimento puro ou clássico e, ao mesmo tempo, representam um estilo Barroco nascente. O último Renascimento, ao manear-se se compraz em alongar, encurtar ou exagerar as formas do grande Renascimento até transformar-se em um Barroco primitivo quando os olhos, acostumados à linha clássica renascentista, já não conseguem vê-la [...]. (Hatzfeld, 2002, p. 41).

Destarte, em sua teoria, o barroco seria delimitado por duas espécies de maneirismo: o renascentista e o do próprio barroco. No barroquismo (churriguerismo, marinismo, rococó, *marivaudage*, miltonismo, segundo *cinquecento* etc., de acordo com a cultura de cada país europeu, embora Hatzfeld defenda sempre uma origem italiana ao barroco):

Se nos parecesse conveniente, do ponto de vista da terminologia, reservar exclusivamente o termo Maneirismo para o Renascimento amaneirado, ver-nos-íamos tentados a designar o último Barroco como “Maneirismo barroco” em oposição ao primeiro, o “Maneirismo renascentista”. Deste modo, o Barroco clássico, cuja virtude principal consiste em ser um estilo puro e, em geral, sem amaneiramento, se veria cingido por dois estilos amaneirados. Esse desígnio teórico não leva em conta, atualmente, todos os casos práticos. (Hatzfeld, 2002, p. 41).

Hatzfeld corrobora esse panorama estético – que, conforme observa na última linha do excerto acima, não constituiria um *modus operandi* prescritivo ou apriorístico – com alguns aportes de cunho sócio-histórico (semânticos, temáticos), mas sem nunca prescindir, ao fim e ao cabo, dos elementos formais, indiretamente ampliando as precursoras elucubrações wölfflinianas sobre o barroco:

A geração formalista maneirista joga com as formas herdadas do Renascimento clássico intelectual; o Barroco clássico, por sua vez, simplifica as formas maneiristas e lhes infunde um conteúdo inteiramente novo: em linhas gerais, Contra-Reforma ou Absolutismo; a geração barroquista volta a jogar com as formas do Barroco clássico, sem dar-lhes nada novo no que diz respeito a conteúdo ideológico. (Hatzfeld, 2002, p. 42).

Na literatura propriamente dita, Hatzfeld (2002) opõe a característica principal maneirista de *divertissement* intelectual, apesar de alguma melancolia, desorientação e dilaceramento de eus-líricos do período, a um certo equilíbrio nos contrastes entre luz e sombra do barroco, frente ainda aos ‘excessos’ do barroquismo:

No que se refere à Literatura, o Maneirismo se traduz numa retórica de fogos de artifícios, de distorções preciosistas, e num eludir o decisivo e evitar o dramático, junto com uma espécie de miopia, e um notável virtuosismo no manejo das formas convencionais [...], esforçando-se por corrigir o natural com caprichos intelectualistas. O verdadeiro Barroco encerra uma autêntica tensão psicológica, ao mesmo tempo que um anelo de paz espiritual, um gosto depurado pela expressão, simplicidade no enredo, nobreza e discernimento no estilo. Se tivéssemos de assinalar as características do Barroquismo [literário], diríamos que são: uma hiperbólica *pointe* ou traço de sutileza rebuscada; proliferação exagerada de agudezas e adornos, sem nenhuma função estrutural; abuso das descrições pelo prazer de fazê-las [...] (Hatzfeld, 2002, p. 42).

Deste modo, segundo Hatzfeld, são de primacial importância para se compreender o maneirismo a escala comparativista e a constatação de alteridade que ele estabelece com outros estilos, já que absorve qualidades e características herdadas da mimese (ou *imitatio*) renascentista, a um tempo modificando-as e enovelando-as para novas experimentações do barroco clássico e do barroquismo. Há algo, ao mesmo tempo, de diluidor e catalisador na essência do maneirismo, segundo se depreende de suas explanações teóricas, pois ele teria o dom de instabilizar – criativamente – tanto o classicismo renascentista (na autoenformação do maneirismo clássico) como o barroco classicista (na autoenformação do maneirismo barroco, ou barroquismo). Ademais, sua perspectiva intertextual e intersemiótica afirma, como dito, uma origem italiana ao maneirismo e um alastramento europeu por meio da Espanha, Portugal aparecendo como subsumido a esta última influência<sup>1</sup>.

Por sua vez, A. Hauser (2007), em *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna* (1965), compreenderá o estilo como uma ruptura dos padrões apolíneos do Renascimento por meio de uma leitura sócio-histórica e psicológica em que o conceito de alienação é preponderante, diferentemente da perspectiva mais formalista de Wölfflin e Hatzfeld. Tanto que se refere ao maneirismo

---

<sup>1</sup>Laborie (2023, p. 6) defende uma origem italiana ao maneirismo português.

nos termos de uma “[...] crise estilística maneirista” (Hauser, 2007, p. 17). Assim, para os primeiros maneiristas:

A beleza e a disciplina da forma já não bastavam, e para as novas gerações, despedaçadas por conflitos, o repouso, o equilíbrio e a ordem da Renascença pareciam desprezíveis, se não verdadeiramente falsos. A harmonia se afigurava irreal e morta, a falta de ambiguidade parecia supersimplificação, a aceitação incondicional das regras parecia autotraição. (Hauser, 2007, p. 17).

A ‘mimese histórica’<sup>2</sup> que configuraria o maneirismo, conforme essa leitura sócio-histórica, por outro lado, daria ensejo a uma arte mais ‘verdadeira’ do que as tentativas miméticas classicistas, por conta do período de crise de valores e certezas pelo qual a geração pós-1520 na Europa estaria passando. Por conta disso, segundo Hauser (2007, p. 17-18), “[...] a arte atormentada dos maneiristas, impregnada da mentalidade de crise e tão depreciada e acusada de insinceridade e artificialidade, é um reflexo mais verdadeiro da arte do que as ostentadas paz, harmonia e beleza dos clássicos [renascentistas]”. Em todo caso, situa o estilo como “[...] dominante na arte por setenta ou oitenta anos após a morte de Rafael [1483-1520]” (Hauser, 2007, p. 25) e não concorda que ele estaria intercalado entre o Renascimento e o barroco, mas vicejando *pari passu* às obras artísticas desses dois sistemas. É na comparação que faz com a *poiesis* clássica que se encontra sintetizada sua definição de maneirismo nas artes e na literatura, endossando que pode ser compreendido dentro de uma configuração efetivamente “anticlássica”:

Uma obra de arte clássica é uma síntese. É dirigida para a interpretação de coisas vistas como a quinta-essência da vida. O objetivo é o de não omitir nada que seja essencial e de excluir do quadro da realidade tudo o que seja insubstancial, acidental e marginal, tudo o que de fato possa parecer perturbador, desnorteante, ou que seja irrelevante [...]. [A arte maneirista anticlássica] move-se de preferência na periferia da área de vida com a qual se preocupa, e não apenas com o fito de incluir tantos elementos originais quanto possível, mas também para indicar que a vida que ela apresenta não tem centro em qualquer parte [...]. Quanto mais originais, estranhas, sofisticadas, intrigantes, exigentes elas forem para o espírito discriminador maior será seu valor – seu valor não-clássico. (Hauser, 2007, p. 30).

---

<sup>2</sup> Hauser (2007, p. 18) afirma que a crise do humanismo na Itália foi desencadeada, entre outras causas, “[...] com a Reforma em progresso na distante Alemanha e com o movimento de reforma católico romano na própria Itália, o saque de Roma e o caos subsequente, o preparo e o progresso do Concílio de Trento, a reorientação de rotas de comércio e a revolução econômica por toda a Europa, bem como a crise econômica na área mediterrânea”.

A obra de Hauser é bastante complexa e nas análises técnicas meticulosas dos quadros e poemas que ele desenvolve observa-se como o estilo maneirista, apesar de o autor sempre endossar constantes, pode se modelar em uma experiência fluida, levando-se em conta a diversidade dos países e das próprias obras. Assim, alguns poetas e dramaturgos entram no rol de criadores de obras maneiristas por meio de uma dinâmica verdadeiramente sutil, inclusive porque o maneirismo pode se imbricar em outros estilos, a exemplo do barroco literário:

O barroco representa um retorno ao natural e instintivo e, nesse sentido, ao normal, após as extravagâncias e exageros do [maneirismo] [...]. Assim, não há vantagem particular em enfatizar o bizarro e surpreendente como características estilísticas do barroco, embora, em conformidade com sua propensão para o patético e o exuberante, tenha retido durante muito tempo o elo com o maneirismo por meio de tais aspectos. (Hauser, 2007, p. 373).

Já a obra *Maneirismo na literatura* (1959), de G. Hocke, assume uma perspectiva transtemporal – criticada, por sinal, por Hatzfeld (2002), que nomeia Hocke *ipsis litteris*, condenando-o por sua visão de um maneirismo a desdobrar-se *ad aeternum* –, observando as prováveis raízes diacrônicas do estilo a partir de exemplos “[...] ‘asiaticistas’ da Antiguidade” (Hocke, 2011, p. 13), tanto nas artes como na literatura, chegando até as vanguardas novecentistas: “[...] desde o sincretismo da antiga Alexandria até a civilização de massas de nossas atuais metrópoles” (Hocke, 2011, p. 17). Desta feita, o autor empreende uma arqueologia do maneirismo literário, compreendido “[...] como uma constante da história do espírito europeu” (Hocke, 2011, p. 39), embora suas fontes originais estivessem, conforme Hocke, no simbolismo oriental.

No que concerne ao período renascentista e pós-renascentista, especialmente entre os anos de 1520 e 1620, o estudioso cita a existência de uma “[...] poesia pararrética, emblemática e *concettista* da Renascença tardia” (Hocke, 2011, p. 18), dentro do recorte sincrônico que nos interessa. Tendo sempre em vista o inaudito, o inesperado, a beleza da ocultação e o que cognomina como “[...] o incalculável calculável” (Hocke, 2011, p. 97) dessa poesia (os diversos métodos por trás da aparente ‘loucura’ criativa de imagens), continuamente o estudioso a põe em diálogo, como dito, com autores de outras épocas e lugares, da Antiguidade às vanguardas e escritores

modernos e contemporâneos (românticos alemães, dadaístas, surrealistas, Mallarmé, Joyce, Apollinaire *etc.*). Do volumoso catálogo estudado por Hocke, pode se destacar, no referido recorte cronológico renascentista, Giambattista Marino (1569-1625), os chamados poetas paralógicos (precursores do *nonsense* e do imagismo) e, ainda, os ‘poemas alfabéticos’ e criptográficos do século XVII. Tal mobilidade diacrônica propõe uma interessante perspectiva crítica e analítica, “[...] para frente e para trás” (Hocke, 2011, p. 83), nas palavras do autor, à semelhança dos palíndromos e labirintos de imagens metamórficas, dentre outros, que Hocke intenta deslindar como formas maneiristas presentes nos mais dessemelhantes períodos e configurações.

O estudo do maneirismo configura-se também como uma busca pelo “acadêmico do antiacadêmico” (ou seja, as grandes obras maneiristas mais que as epígonas) ao longo dos séculos. O ‘acadêmico’, nas entrelinhas, é compreendido metonimicamente como uma imposição de lastro mimético às obras artístico-literárias (“aticismo” mimético) a partir de determinados autores e espaços de conhecimento e poder (poéticas prescritivas, academias, tribunais censórios *etc.*) e o ‘antiacadêmico’, também chamado de *phantasiai* (ou “asiaticismo”), como as experiências maneiristas (são diversas as *manieras*, mas há constantes detectáveis):

A vivência da continuidade maneirista deve despertar nosso sentido para o fundo enigmático da história europeia do espírito e conferir-nos a felicidade da ancestralidade espiritual: o acadêmico do antiacadêmico comprova-nos a força da demonização [criativa e antidogmática] da forma [...]. (Hocke, 2011, p. 143).

Hocke lembra ainda que durante muito tempo a história da arte e da literatura chamou de barrocas as expressões puramente maneiristas, só algum tempo depois é que houve um entendimento mais verticalizado sobre as esferas formais e temáticas de cada uma delas. Sua abordagem acerca das diferenças entre maneirismo e barroco é original e de certa forma revê, ao reposicionar os estilos geracionais wölfflinianos sob uma nova ótica e sistema de relações, embora haja coesão conceitual entre os dois estudiosos:

Com efeito, a arte, a literatura e a música “barrocas” lançam mão de maneirismos formais e também de impulsos expressivos maneiristas, mas o fenômeno integral do “barroco” situa-se numa nova aspiração espiritual e política de “ordenamento”, condicionada pelas consequências da Contrarreforma e pelas convenções da cultura cortesã absolutista recém-

consolidada e da sociedade vigente. A arte, a literatura e a música barrocas possuem elementos maneiristas, e, por certo, intensos e subjetivos valores expressivos, mas elas são novamente *amansadas* por meio de novas representações classicistas. No “barroco”, maneirismo e classicismo põem-se em contato um com o outro. Do ponto de vista histórico-intelectual, pode-se conceber pertinentemente o barroco como um tipo de “maneirismo”; não se pode deixar de reconhecer, porém, a particularidade muito específica das reações barrocas. O “barroco” consiste numa forma mista de “maneirismo” e “classicismo” na qual o grau de mixagem é muito diferente conforme os tempos e as paisagens europeias. O puro maneirismo, que continua pululando ao lado, no e sob o “barroco”, permanece sempre subjetivo, heterodoxo, anticonformista, mesmo quando ele procura, a seu modo, sínteses universais místicas ou mágicas. (Hocke, 2011, p. 225).

Assim, o barroco fica muito mais ‘devedor’ do maneirismo, ao tempo que se detectam vários hibridismos por conta da perspectiva diacrônica hatzfeldiana, ou seja, é como se o maneirismo gerasse ou estivesse sempre ao lado ou como plano de fundo das manifestações barrocas. Em todo caso, na sua junção com o classicismo, como o autor propõe, ecoam as considerações wölfflinianas sobre o barroco clássico. Enquanto o maneirismo plasma o princípio do *delectare* horaciano, o barroco intenta a conversão religiosa, mas Hocke (2011) acrescenta que as fontes maneiristas viriam de tradições esotéricas, com um pendor para o insólito (e não do classicismo renascentista, como propõe Wölfflin), enquanto as barrocas, da teologia medieval, que busca o que o autor chama de “[...] validez universal” (Hocke, 2011, p. 228), de viés propagandista.

Apesar de em alguns momentos a abordagem de cunho sócio-histórico de Hocke se mostrar resumida em excesso e sem as devidas problematizações, nessa pletórica diacronia com que trabalha o maneirismo (às vezes somos instados a refletir se efetivamente qualquer originalidade expressiva poderia ser chamada de ‘maneirista’ ao longo dos séculos<sup>3</sup>...), por outro lado, suas análises intertextuais e intersemióticas também ampliaram a visão do estilo ao revelar – e provar, com exemplos contundentes –, a um tempo, novos e insuspeitados desdobramentos e, ao invés de descobertas, ressemantizações que nada tinham de aleatórias dentro da tradição literária ocidental.

---

<sup>3</sup> Hauser (2007, p. 39), contrapondo-se à visão transtemporal de E. R. Curtius (1886-1956) e de seu orientando G. Hocke, busca resolver o imbróglio ao diferenciar o maneirismo pós-renascentista de outras manifestações pseudomaneiristas compreendidas como “maneiradas” (ou amaneiradas). Em todo caso, Hocke (2011), no início de sua obra, também cita essa diferenciação, embora mantenha o diacronismo do estilo maneirista.

## 2 Maneirismo e grotesco

Se, por um lado, as citadas obras de Wölfflin, Hatzfeld e Hauser consolidaram-se como paradigmáticas e incontornáveis nos estudos sobre as origens teóricas do maneirismo, por outro, o grotesco como categoria específica foi raramente abordado dentro desse domínio específico.

Wölfflin (2010) não o cita, em suas análises sobre as linhas demarcatórias entre o renascimento e o barroco, embora muitas características deste último possam ser associadas ao grotesco (opacidade, deslimite, ambiguidade, instabilidade, dentre outros caracteres pictóricos)<sup>4</sup>.

Na vasta obra de Hauser (2007), o grotesco só é mencionado de passagem e de forma não muito positiva. Nesse caso, esta presença é colateral, quando o autor discute possíveis elos entre o maneirismo e o barroco, no instante em que faz referência à obra do pintor italiano G. Arcimboldo (1526-1593) como uma espécie de degeneração grotesca:

O maneirismo assume formas *completamente pervertidas* nas bizarras cabeças humanas compostas de frutas, folhas, ramos e os mais variados artefatos, tais como foram pintados [...] [por Arcimboldo]. Os trabalhos de qualquer maneirista *digno de consideração*, os de Rosso, Parmigianino ou El Greco, por

---

<sup>4</sup> Apesar dessas aproximações, Wölfflin (2000, p. 307) deixa patente, em passagem de *Conceitos fundamentais da história da arte*, que a inquietação – qualidade muito próxima de uma ramificação do grotesco – deve ser abolida do barroco: “A diferença entre a beleza de um interior renascentista, cujo efeito reside, em última análise, nas proporções geométricas, e a beleza de uma sala de espelhos do Rococó, não é apenas uma questão de tangibilidade ou intangibilidade, mas também de clareza e ausência de clareza. Uma sala de espelhos é extremamente pictórica, mas extraordinária também é a ausência de clareza que nela percebemos. Configurações dessa natureza pressupõem que as exigências em termos de clareza da imagem tenham-se modificado radicalmente; pressupõem – o que para a arte clássica constitui um paradoxo – que exista uma beleza do obscuro, sempre com a ressalva, é bem verdade, de que essa falta de clareza não chegue a ser inquietante”. Dessarte, a antítese do claro-escuro barroco pressuporia, idealmente, uma “nitidez velada” (Wölfflin, 2000, p. 307). Por outro lado, há outras gradações do grotesco que poderiam se aproximar dessa matização wölffliniana, e Bakhtin (1987, p. 44) afirma, em se reportando ao universo medieval e renascentista da cultura popular e do riso, que “[...] no sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor”.

exemplo, ilustram melhor afinidade dos dois estilos [maneirismo e barroco], que consiste na indecisão desses artistas entre dois mundos, na consciência do conflito entre duas ordens de ser, mais do que na *mera confusão entre vivo e morto, orgânico e inorgânico*, característica das monstruosidades de Arcimboldo. (Hauser, 2007, p. 277, grifos meus).

Esse desabono de um conúbio criativo entre o maneirismo e o grotesco – embora ressaltado na obra arcimboldiana – é repetido quando o autor analisa as telas de Brueghel (c. 1525-1569) e entrevê em seus jogos de quebras de fronteiras a “[...] sensação do absurdo e grotesco [na] visão da vida e a azáfama do mundo, dos hábitos e convenções humanas [...]. [O] efeito é de um fantasmagórico, misterioso e caótico *ludus* de fantoches” (Hauser, 2007, p. 310-311), ou seja, aparentemente constitui-se de elementos sem vivacidade e interesse.

Hatzfeld (2002) associa o grotesco ao barroquismo, quando cita a leitura que E. Tesauro (1592-1675), um dos primeiros teóricos do barroco e do conceptismo, desenvolve sobre a poética de Marino: “Tesauro, finalmente, esquece todo o problema concentrado na teorização da prática marinesca: *ingegno*, surpresa, sutileza, metáfora estranha, grotesco inteligente” (Hatzfeld, 2002, p. 71), sem aprofundar este último conceito, que, em todo caso, se apresenta de forma parcial. O epíteto diferenciador (“inteligente”) sugere uma visão negativa geral sobre o grotesco, corroborada pela crítica que Hatzfeld (2002, p. 289-290) faz a historiadores anteriores que confundiram o verdadeiro barroco com

[...] um tipo de exagero literário que se dá em uns países, e não em outros. Apesar de tudo, [alguns críticos] apenas substituem os antigos termos, como “eufuismo”, “gongorismo”, “conceptismo”, “marinismo”, “preciosismo”, “grotesco”, “burlesco”, “inflado” e “ampuloso”, por um mais geral: “barroco”.

O barroquismo do “grotesco inteligente” de Hatzfeld poderia equivaler às *phantasiai* maneiristas criativas de Hocke? Talvez haja algum liame, mas, em todo caso, na crítica que aquele faz à diacronia das teorizações deste, o grotesco é novamente evocado em acepção negativa:

Maneirismo é a nova frase feita destes últimos anos. Foi lançado ao debate num sentido anti-histórico e fenomenológico, do mesmo modo que, muitos anos antes, o termo “barroco” [como categoria transtemporal] por Eugenio d’Ors. No caso do Maneirismo, o responsável foi um discípulo de Ernst Robert Curtius,

Gustav René Hocke, que investigou toda a literatura do mundo, buscando o grotesco, o fantástico e o irracional em arte, como oposto ao lógico, clássico e racional, desde a Antiguidade até hoje. (Hatzfeld, 2002, p. 35).

Apesar dessa repreensão, é exatamente em Hocke (2011) que iremos encontrar o esperado amálgama teórico entre o maneirismo e o grotesco. De início, não há nenhum vestígio de visão apriorística ligada à categoria do grotesco em Hocke, decantado em muitas ocasiões e sob diversas roupagens. É desta forma que ele começa a definir o maneirismo:

Cálculo e alucinação, subjetivismo e oportunismo frente às convenções (anticlássicas); beleza delicada e extravagância assustadora; fascinação embriagadora e evocação quase oracional; propensão à estupefação e onirismo histórico; castidade idílica e sexualidade brutal; credence grotesca e santa devoção. (Hocke, 2011, p. 17)

Já em suas origens, ambos estariam entrelaçados, pelo fato de que, segundo Hocke (2011, p. 63), “[...] desde a Antiguidade, ele [o grotesco] faz parte de um dos mais populares meios de expressão do maneirismo”. Ao longo dos milênios, e em contextos bem diversos, tanto o grotesco como o maneirismo estenderiam suas raízes criando características afins, em termos de preciosismo, mistura de elementos aparentemente contraditórios, chaves brilhantes, mistérios sugestivos e imagens inovadoras que ampliaram os códigos da *poiesis* herdados/impostos dentro da prescritividade. Não há limites para a expressão do grotesco, como qualidade maneirista em Hocke, diversamente do recorte algo prescritivo de Hatzfeld:

Ignorou-se repetidas vezes que, mesmo no excessivo, no grotesco delírio de imagens – quando se trata de poesia elevada –, as ramagens imagéticas também deitam suas raízes num “espírito metafórico” (Herder) elementar, advindo de um impulso expressivo completamente originário. De maneira semelhante, o estilo ornamental grotesco na arte corresponde ao encanto da fertilidade das primitivas divindades da vegetação, das quais descendem as “deusas de ramos” da história da arte. (Hocke, 2011, p. 120).

O maneirismo e o grotesco, segundo o autor, se amalgamam nas origens da arte e seu aspecto rizomático comum seria o responsável pelo surgimento de um sem-número de obras-primas originais de ontem e hoje, novamente na perspectiva diacrônica hockiana. Observem-se os exemplos de imagens líricas que o autor fornece,

de versos de variados poetas, para ilustrar o caráter inovador e metamórfico desta integração:

Nele [Góngora], pode-se encontrar – muito antes que a “A Terra é azul como uma laranja” de Paul Éluard – a seguinte metáfora “absurda”: “Oh, nevada púrpura, oh, neve vermelha” (*Polifemo*); “Fontes” transformam-se em “serpentes de pérolas” (*Soledades*), “garças” descrevem “o papel translúcido do céu” “com as penas de seu próprio movimento voante” [...]. Uma garota que dorme é um “cristal adormecido”. O choupo possui “cabelo verde grisalho”; “a manhã cumprimenta o cisne corredor marrom”; “o amieiro revela segredos à aldeia” [...]. Há uma “fênix negra da memória”. “Envolto em mármore, o espanto nos fita” [...]. (Hocke, 2011, p. 130-131).

“Envolto em mármore, o espanto nos fita”: um verso assim corroboraria tanto a ambiguação e a inovação maneiristas quanto a mistura de reinos (uma ‘quebra taxinômica’ do ‘real’ por meio da imanência poética) – nesse caso, verdadeiramente sinestésica – possibilitada pelo grotesco. De igual maneira como liga Góngora e Marino aos poetas novecentistas espanhóis, Hocke (2011, p. 139) associará o preciosismo maneirista francês (século XVI) às inovações oitocentistas e novecentistas de Verlaine, Valéry e do ulterior surrealismo, outrossim, confirmando sua união com o grotesco ao englobar neste conjunto a obra do mestre gravurista francês Jacques Callot (1592-1635), uma ponte intersemiótica entre renascentistas maneiristas e românticos alemães: “[...] [essa tradição poética francesa] foi compreendida enquanto ‘preciosista’ no sentido maneirista, sendo que, neste ponto – na arte –, nós teremos que pensar igualmente no maneirismo específico da Escola de Fontainebleau, mas também no grotesco de Callot”.

Neste ponto, para reforçar a ligação hockiana entre o maneirismo e o grotesco, no recorte espaço-temporal do período renascentista em especial, afigura-se fundamental a obra *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* (1957), de Wolfgang Kayser (1906-1960)<sup>5</sup>. Kayser (1986) indica que suas primeiras inquietações

---

<sup>5</sup> Embora tenha surgido em contexto alemão e seja contemporâneo dos livros aqui referidos de Hatzfeld, Hauser e Hocke, esse estudo praticamente não é mencionado ou discutido por eles; talvez por conta das ligações diretas de seu autor, que, por sinal, também defendeu uma tese de doutorado sobre o barroco, com o regime nazista? Além de apoiador na Alemanha, Kayser posteriormente se estabeleceu em Portugal no período salazarista, com atividades acadêmicas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e de divulgação desse regime, conforme Seruya (2019, p. 6): “Por fim, o próprio NSDAP [o partido nazista] tinha suas estruturas montadas em Portugal. Assim, Wolfgang Kayser foi director da formação ideológica do NSDAP / Portugal; o jurista Horst Lübbe foi responsável pela organização do NSDAP e organizaram-se campos de férias para a Juventude Hitleriana e para a Liga das Raparigas Alemãs (BDM)

acerca do grotesco surgiram em uma visita ao Museu do Prado e por meio das telas de pintores dos séculos XV, XVI e XVII, como Velázquez, Bosch e Brueghel. Segundo o autor (1986), o termo surge no contexto renascentista, *pari passu* às descobertas arqueológicas da pintura ornamental de palácios do velho império latino, em que se observava a junção de elementos de reinos diversos (animal, vegetal, mineral *etc.*) para a criação de uma arte não-mimética, em que “[...] as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas” (Kayser, 1986, p. 20). Para Kayser (1986, p. 8), o grotesco poderia também ser compreendido como uma “[...] estrutura atemporal” e diacrônica, aproximando-se da visão transtemporal do maneirismo hockiana, bem como “[...] categoria estética” (Kayser, 1986, p. 30).

A partir do século XVI e semelhante ao maneirismo, o grotesco teria saído da Itália e se difundido pela Europa, especialmente nas formas do mourisco e do arabesco. Este último, por sinal, segundo Kayser (1986), teria origem greco-romana (possivelmente alexandrina), embora o autor não despreze uma provável ascendência islâmica (ou oriental) – périplo conceitual bastante semelhante ao que Hocke seguirá algum tempo depois para discutir as fontes do maneirismo. Ainda no século XVI o grotesco passaria a ser compreendido como adjetivo e não apenas motivo ornamental – e novamente se destaca a presença da arte de Jacques Callot, da *Commedia dell'arte* e do insólito (Kayser, 1986) –, revelando “[...] a mistura do animalesco e do humano, o monstruoso [...] constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional” (Kayser, 1986, p. 24).

Kayser (1986), por fim, não chega a circunscrever o grotesco em um núcleo fechado de motivos ou procedimentos. É um fenômeno que se transmuta juntamente às percepções do mundo e das culturas diversas – e ele é pioneiro em revelar o papel da recepção na mediação do efeito grotesco. Dessa forma, há o grotesco que oferece uma

---

em Portugal no verão de 1943”. Por sua vez, sabe-se que Hatzfeld foi proibido de dar aulas na Universidade de Heilberg por esse regime; Hauser precisou sair da Áustria quando ela foi invadida e anexada, e Hocke mostrou-se contrário também a ele.

desconcertante “[...] experiência do mundo alheado” (Kayser, 1986, p. 39), ou puro “[...] contra-senso” (Kayser, 1986, p. 40) irracional, aproximando-se do absurdo (Kayser, 1986, p. 160). Outrossim, o grotesco romântico, que se confunde com o horror e o fantástico; o realista, que, na minudência diária, pode exagerar o foco hiperrealista; o satírico, que se aproxima da alegorização e da moral ou, por outro lado, da iconoclastia; o burlesco, que inverte a ordem do mundo; o grotesco como uma categoria estética milenar que depois será desenvolvida em sistema pelos surrealistas, e assim por diante. Se há algo como uma sùmula a partir do que o autor chama de os “três domínios do grotesco” – o “[...] processo criativo, a obra e sua recepção” (Kayser, 1986, p. 156) –, Kayser (1986, p. 160) endossa que “[...] o plasmador do grotesco não pode, nem deve tentar dar qualquer sentido às suas obras. Mas tampouco deve desviar-nos do absurdo”, ressaltando esta constante na diversidade de obras artísticas analisadas.

### 3 Alguns sonetos camonianos

Depois dessas considerações sobre o maneirismo e sua face assimilativa do grotesco, cumpre analisar alguns poemas para observar a presença de ambos materializada em idioma português por meio de alguns sonetos do mestre quinhentista Luís Vaz de Camões (c. 1524-1580).

Antes, é bom lembrar que Hatzfeld (2002) opõe a contenção e o equilíbrio do soneto classicista renascentista mimético à pletora (em termos de imagens e extensão) da ode barroquista, ressaltando que o Michelângelo (1475-1564) sonetista teria criado uma espécie de *tertium quid* entre eles, ao expressar, “[...] nas formas da tradição petrarquista e neoplatônica, descolorida já em esquemas de sonetos por demais limitados, amor cristão, tragicidade do pecado e escatologia [...], [e] acumula de energia e vitalidade aqueles moldes pouco capazes, até quebrá-los” (Hatzfeld, 2002, p. 43, grifo meu). Essa tensão dentro de uma forma que tem origem medieval mas se classiciza progressivamente, coaduna-se perfeitamente com os sonetos camonianos que iremos

analisar, os quais, como afirmado, concertam o maneirismo ‘tradicional’ de sua lira com elementos e efeitos grotescos.

Para ilustrar o maneirismo tradicional a que aludo, no qual não necessariamente se acopla o grotesco, leiamos o soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”:  
 “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, / Muda-se o ser, muda-se a confiança; /  
 Todo o Mundo é composto de mudança, / Tomando sempre novas qualidades. //  
 Continuamente vemos novidades, / Diferentes em tudo da esperança; / Do mal ficam as  
 mágoas na lembrança, / E do bem (se algum houve...) as saudades. // O tempo cobre o  
 chão de verde manto, / Que já coberto foi de neve fria, / E enfim converte em choro o  
 doce canto. // E, afora este mudar-se cada dia, / Outra mudança faz de mor espanto: /  
 Que não se muda já como soía. (Camões, 2008, p. 284). O caráter instável da natureza e  
 do ser, observado não mais por meio de um olhar autocentrado e, não raro, embevecido  
 diante das manifestações da *physis* (como era comum no mimetismo dos referentes  
 classicistas), mas por um eu-lírico que se desagrega na interação com essa mutabilidade,  
 reflete-se como aporia maneirista. Diferentemente do equilíbrio, harmonia e contenção  
 que exigia idealmente a refração da *poiesis* e da mimese clássicas, os versos desse poema  
 como que se alongam especialmente em novas perspectivas, de forma semelhante ao  
 que Hatzfeld (2002, p. 156) detecta na arte maneirista (“prolongamento, refinamento,  
 dilatação, retorcimento, ruptura [...]”<sup>6</sup>) e Hauser (2007, p. 19) conceitua como “[...]  
 deformação e distorção das formas clássicas”. O elemento paradoxal do segundo terceto  
 evidencia isso: em meio ao fluxo de mudanças, sugere-se a constância de um eu-lírico  
 em termos de melancolia e desilusão, que verticaliza elementos aporéticos e saturninos.  
 Porque diferentemente da ciclicidade dos fenômenos naturais, não há aparentemente a

---

<sup>6</sup> No livro aqui abordado de Hatzfeld (2002), há um subcapítulo dedicado a uma análise estilística de vários sonetos de Camões, “Estilo manuelino nos sonetos de Camões”. Curiosamente, os elementos maneiristas observados nos sonetos camonianos são comparados com a decoração do gótico tardio manuelino (gótico renascentista) existente, por exemplo, no Mosteiro da Batalha, na Torre de Belém e no Castelo de Tomar. Em nenhum momento, Hatzfeld alude ao grotesco, mas não há como negar sua presença quando descreve o referido estilo manuelino pelas palavras de R. Schneider: “São quase reproduções naturalistas de cordéis, algas, corais, flores e árvores em flor, ramos e troncos, raízes e cíngulos recobertos de plantas das Índias. Mas este naturalismo dá uma impressão de algo completamente fantástico. Há em toda essa ornamentação uma exuberância que a afoga, gala que cresce e se desenvolve, e que, no entanto, não chega a ser concluída. Produz sensação de força, de superfluidade e também de algo que não dura...” (Schneider *apud* Hatzfeld, 2002, p. 156).

possibilidade de um retorno a estados amenos e solares para ele, gerando-se o descompasso entre o eu-lírico e a realidade, embora só seja sugerida uma provável causa (as “saudades” de alguém ou algo descritas no segundo quarteto).

Mas, quando o grotesco se imbrica neste universo maneirista, uma nova camada polissêmica é despertada, com mais movimento – em muitos exemplos, por meio das metamorfoses – e experimentalismos. Um exemplo é o soneto “Depois que viu Cibele o corpo humano”:

De[s]pois que viu Cibele o corpo humano  
Do fermoso Átis seu, verde pinheiro,  
Em piedade o vão furor primeiro  
Convertido, chorou seu grave dano.

E, fazendo a sua dor ilustre engano,  
A Júpiter pediu que o verdadeiro  
Preço da nova palma e do loureiro  
Ao seu pinheiro desse, soberano.

Mais lhe concede o filho poderoso  
Que as estrelas, subindo, tocar possa,  
Vendo os segredos lá do Céu superno.

Oh! ditoso Pinheiro! Oh! mais ditoso  
Quem se vir coroar da folha vossa,  
Cantando à vossa sombra verso eterno!  
(Camões, 2008, p. 531).

Esse complexo soneto, que traz inclusive possíveis criptografias eróticas trabalhadas maneiristicamente a partir das narrativas mitológicas de Cibele e Átis, além de elementos paratextuais de encômio (o Pinheiro do segundo terceto pode fazer menção a algum nobre da época), é uma joia preciosista em que o grotesco se impõe a olhos vistos. Primeiro, pela própria temática da metamorfose, na quebra das barreiras naturais que modela o maravilhoso: a deusa Réia, esposa de Saturno (considerado, no Renascimento, um astro ligado à melancolia e aos melancólicos e também à criação e inspiração poéticas), filha do Céu e da Terra, para se vingar do jovem Átis, por quem estava apaixonada, mas trocou-a por uma ninfa, transforma-o em pinheiro. Segundo, pelo jogo maneirista (um grotesco ‘linguístico’) de sair da referencialidade clássica – a relação translúcida entre referentes e referências – no intuito de montar um teatro de ambiguidades e possibilidades interpretativas, despertando a curiosidade para agudezas

e elipses sugestivas. Ou, nas palavras de Hauser (2007, p. 32), “[...] uma função [representativa/comunicativa] é transformada num fim em si, permitindo que o observador [ou o leitor] esqueça o conteúdo e seja absorvido na maneira de sua apresentação”. Em terceiro lugar, e lembrando uma das versões do mito de origem frígia em que o jovem Átis se emascula (há a sugestão de “grave dano” no soneto) sob um pinheiro durante surto de loucura e Cibele faz brotar violetas do sangue de seu membro viril que enterrara entre as raízes dessa árvore, fazendo com que as ditas flores se tentaculizassem a partir daí nela, observa-se a presença de um grotesco de tipo realista conforme especificado por Bakhtin (1987, p. 159), ligado ao “[...] ‘baixo’ material e corporal” e também a elementos eróticos, inclusive, no caso desse soneto, com alusões empíricas<sup>7</sup>.

Dos teóricos que estamos analisando, Hatzfeld (2002) foi o que mais se deteve no motivo da metamorfose. Em dois momentos de seu livro ele o põe ao lado de outros motivos barrocos; no primeiro, ao lado do disfarce: “Sobre outros motivos tipicamente barrocos, como a metamorfose e o disfarce [...]” (Hatzfeld, 2002, p. 81); e, no segundo, em conformidade com o “[...] claro-escuro, o impressionismo, a ambiguidade, a vacilação, a apresentação prismática, o ‘suspense’, a miragem, os gestos pomposos [...], a casuística, a reconciliação, a *bienséance* [...]” (Hatzfeld, 2002, p. 291). Mas noutro trecho – com o qual concordamos –, a metamorfose aparece como elemento maneirista:

O Maneirismo foi um nominalismo literário. Como havia perdido contato com a essência do Renascimento, permitiu-se a alusão e a designação críptica. Estas formas enigmáticas estavam facilmente acrescentadas pelo suspense, pelas metáforas, pelas metamorfoses, pelas oposições enganadoras, pelos *nomina pendentia* predicativamente isolados e pelos hipérbatos. O resultado foi um labirinto de adivinhações e emblemas. (Hatzfeld, 2002, p. 148).

<sup>7</sup> Neste aspecto, a leitura que desse soneto faz Paiva (2015, p. 107), em um estudo sobre as plantas na obra camoniana (cf. Referências), é bem interessante, ao revelar ligações do poema com personagens reais e sua natureza fescenina a partir do fruto da “palma” que aparece no segundo quarteto: “[Neste] soneto que, segundo J. H. Saraiva, é dedicado à recuperação do valimento de D. António Pinheiro, bispo de Miranda [...]. Camões, na nossa opinião, utiliza aqui, de modo extraordinário, os seus malabarismos para exaltar a fama afrodisíaca deste coco [o chamado coco das Maldivas, que teria propriedades eróticas]. Ao ler-se com atenção repara-se que Camões refere as ditas propriedades afrodisíacas do coco. O ‘pinheiro’ do formoso Átis estava com ‘grave dano’. Aqui Camões está a indicar que o órgão sexual de Átis fora ‘convertido’ (deixara de ser ‘fálico’, isto é, viril). Então, Cibele pediu a Júpiter que ‘o verdadeiro preço da nobre palma e do loureiro ao seu pinheiro desse, soberano’. Isto é, que conferisse virilidade ao dito órgão de Átis. No que foi atendida Cibele, como se pode deduzir das últimas estrofes deste soneto”.

Hocke (2011, p. 115) endossa a mesma aceção, em que a metamorfose surge como inato atributo do maneirismo, também por conta de seu caráter de *coincidentia oppositorum*, ou capacidade de unir – imagética, linguística e semanticamente – coisas distintas por meio de transformações que, ao fim e ao cabo, também consubstanciam o rizoma grotesco:

Gracián utiliza o verbo “conceptuar” a fim de caracterizar o “moderno escribir” [maneirista]. Poetizar significa, para Tesouro, “construir um teatro de palavras” [...]. Não é de se admirar quando Tesouro elogia o poeta “engenhoso” como sendo aquele que “pode transmutar tudo em tudo, uma cidade numa águia, um homem num leão, uma adúladora num sol”.

Hauser (2007, p. 21) também corrobora isto, indiretamente nos confirmando que a metamorfose poderia ser vista como o suprassumo da *discordia concors* e qualidade do paradoxo maneirista, ao asseverar que

Só é possível obter um entendimento adequado do maneirismo se ele for observado como o produto de uma tensão entre classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis.

Noutro momento de seu estudo, ao tratar dos usos da linguagem metafórica na imagética maneirista, Hauser (2007) cita a contínua plasmação de um metaforismo que se desdobra num verdadeiro “metamorfismo”. Apesar do autor apresentar uma visão negativa sobre o grotesco em momentos pontuais de sua obra, é bastante difícil não vir à mente, nesta passagem em que fala sobre o metamorfismo metafórico maneirista, as características básicas da categoria:

O uso da linguagem metafórica na poesia maneirista é tão compulsiva e dominante que nela se pode falar da preponderância de um metaforismo. Esta paixão pela metáfora deriva de um senso de vida que apreende tudo como em estado de mudança e interação permanentes, sendo portanto também possível falar de um metamorfismo subjacente ao metaforismo [...]. A verdadeira razão para o acúmulo sem fim de imagens encontra-se numa sensação de fluxo e transição perpétua, numa sensação de impermanência tão forte que dificilmente é possível fazer algo mais do que estabelecer relações continuamente cambiantes entre todas as coisas. (Hauser, 2007, p. 394).

Somos tentados a ver na metamorfose maneirista a presença do grotesco em diversas acepções. Inclusive quando Hauser (2007, p. 393) nos oferece sua definição do próprio *conchetto*, que está na base do estilo: “[...] quinta-essência de tudo o que é compreendido pela alusão bizarra e obscura, pela agudeza e espírito e acima de tudo por todas as associações paradoxais dos opostos”.

Em dois outros sonetos camonianos, “De quantas graças tinha, a Natureza” e “De piedra, de metal, de cosa dura”, novamente o grotesco se entrelaça à retórica maneirista. Embora haja um uso convencional de metáforas ‘congeladas’ ou convencionais de lastro petrarquista (“ouro”: cabelos loiros; neve: pele alva; pérolas: dentes *etc.*), que não criam barreiras complexas para a referencialidade do discurso, podemos aqui observar o grotesco – a partir da recepção, como propôs Kayser (1986) – como a abolição de barreiras entre os reinos naturais, numa superabundância de *imagética* híbrida:

De quantas graças tinha, a Natureza  
Fez um belo e riquíssimo tesouro,  
E com rubis e rosas, neve e ouro,  
Formou sublime e angélica beleza.

Pôs na boca os rubis, e na pureza  
Do belo rosto as rosas, por quem mouro;  
No cabelo o valor do metal louro;  
No peito a neve em que a alma tenho acesa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,  
E fez deles um sol, onde se apura  
A luz mais clara que a do claro dia.

Enfim, Senhora, em vossa compostura  
Ela a apurar chegou quanto sabia  
De ouro, rosas, rubis, neve e luz pura.  
(Camões, 2008, p. 530)

De piedra, de metal, de cosa dura,  
El alma, dura Ninfa, os ha vestido,  
Pues el cabello es oro endurecido,  
Y marmol es la frente en su blancura.

Los ojos, esmeralda verde y oscura;  
Granada las mejillas; no fingido,  
El labio es un rubí no poseído;  
Los blancos dientes son de perla pura.

La mano de marfil, y la garganta  
De alabastro, por donde como yedra

Las venas van de azul muy rutilante.

Mas lo que más en toda vos me espanta,  
Es ver que, por que todo fuese piedra,  
Tenéis el corazón como diamante.  
(Camões, 2008, p. 530).

Em ambos os poemas há uma espécie de hibridização metafórica do corpo feminino com elementos da natureza, trabalhados ora eufórica (primeiro soneto), ora disforicamente (segundo soneto). No primeiro, ao corpo dessa mulher idealizada, uma Laura (musa de Petrarca) camoniana, entremesclam-se “rubis”, “rosas”, “neve” e “ouro” refulgente, numa paleta de cores prismada de maneira radiante, e os olhos desse ser poeticamente ‘compósito’ flamejam mais densamente que o sol, numa hipérbole maneirista típica desta poesia. No segundo soneto, em que o eu-lírico deixa supor a recusa amorosa da parte do objeto amado, os semas poéticos adquirem maior massividade, sugerindo uma mais tesa consistência mineral: “piedra”, “metal”, “cosa dura”, “oro”... “endurecido”. A face dessa *dame sans merci* agora possui como que posposto um “marmol” ao qual parece ser recusada a expressão de sentimentos, e o negror da esmeralda em que se transformam liricamente os seus olhos sugere abismos de não-correspondência<sup>8</sup>. O “rubí no poseído” de seus lábios também reporta a oclusão, o silêncio, em suma, a estaticidade mineral. As veias azuis que saltam da garganta alabastrina são comparadas à hera, grotescamente pintadas de um “azul mui rutilante”. O corpo de “piedra” revelará ainda, no último verso, um coração feito do mineral de mais complexo rompimento, o “diamante”. É impossível ler poemas como esses e não recordar – lírica e metaforicamente – da arte a um tempo grotesca e maneirista das telas de Arcimboldo.

Noutros dois sonetos, é o próprio eu-lírico que revela algo próximo da metamorfose ou confessa uma ânsia de sair das contingências do próprio corpo,

---

<sup>8</sup> Ainda na Antiguidade há registros da associação do corpo feminino ao mármore, por exemplo, no poeta helenístico Calímaco (310-240 a.C.), que, em seu “Hino a Apolo”, trata do mito da metamorfose de Níobe por meio da imagem especiosa do elemento mineral que verte lágrimas: “Também pospõe seus sofrimentos a lacrimante pedra, / está úmida rocha que se fixou na Frígia, / mármore em vez de mulher pungentemente boquiaberta” (Calímaco, 2012, p. 231), embora tal imagem seja antitética à camoniana, pois esta sugere o silêncio e a ausência.

revelando uma tensão maneirista – lembrando que o motivo da mudança está no âmago de sua retórica especiosa – que se desdobra novamente em imagens grotescas e hiperbólicas. Leiamos “Tanto de meu estado me acho incerto” e “Coitado! que em um tempo choro e rio”:

Tanto de meu estado me acho incerto,  
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;  
Sem causa, juntamente choro e rio;  
O mundo todo abarco e nada aperto.

É tudo quanto sinto um desconcerto:  
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;  
Agora espero, agora desconfio,  
Agora desvario, agora acerto.

Estando em terra, chego ao Céu voando;  
Nua hora acho mil anos; e é de jeito  
Que em mil anos não posso achar ua hora.

Se me pergunta alguém porque assi[m] ando,  
Respondo que não sei; porém suspeito  
Que só porque vos vi, minha Senhora.  
(Camões, 2008, p. 299).

Coitado! que em um tempo choro e rio;  
Espero, temo, e quero e aborreço;  
Juntamente me alegre e entristeço;  
De ua cousa confio e desconfio.

Voo sem asas; estou cego e guio;  
E no que valho mais menos mereço.  
Calando, dou vozes; falo e emudeço,  
Nada me contradiz, e eu aporfio.

Queria, se ser pudesse, o impossível;  
Queria poder mudar-me, e estar quedo;  
Usar de liberdade, e ser cativo;

Queria que visto fosse, e invisível;  
Queria desenredar-me, e mais me enredo:  
Tais são os extremos em que triste vivo!  
(Camões, 2008, p. 528).

Nos dois poemas geram-se quadros líricos de grotesca desordem estática, as usuais relações entre o eu consigo próprio e o mundo são implodidas e agora revelam um novo estado de estranho ordenamento. As fronteiras entre tempo e espaço também são negadas e imagens desbordantes como as de fogos que incendeiam a alma e rios que

os olhos vertem corroboram isso. O mais incrível é a desmaterialização do próprio corpo, que, no primeiro soneto, parece bambolear entre o céu e a terra como se dentro de um buraco negro, onde se diz que a própria luz é corrompida. No segundo soneto, o eu-lírico chega a implorar: “Queria, se ser pudesse, o impossível”, “Queria poder mudar-me”, “Queria que visto fosse e invisível”... imagens maneiristas e inovadoras que também plasmam a mistura de reinos do grotesco.

Para concluir, leiamos mais dois sonetos, “Ferido sem ter cura perecia” e “O dia em que nasci moura e pereça”, nos quais novas imagens grotescas são encapsuladas dentro da tensão maneirista, a qual, nas palavras de Hatzfeld (2002, p. 240), difere tanto do equilíbrio clássico/classicista quanto da “[...] elegância sóbria que [é contrária a]o artifício retórico” do barroco clássico:

Ferido sem ter cura perecia  
O forte e duro Télefo temido  
Por aquele que na água foi metido,  
A quem ferro nenhum cortar podia.

Ao apolíneo Oráculo pedia  
Conselho pera ser restituído.  
Respondeu que tornasse a ser ferido  
Por quem o já ferira, e sararia.

Assim, Senhora, quer minha ventura;  
Que, ferido de ver-vos, claramente,  
Com vos tornar a ver Amor me cura.

Mas é tão doce vossa formosura,  
Que fico como hidrópico doente,  
Que co beber lhe cre[s]ce mor securra.  
(Camões, 2008, p. 280).

O dia em que na[s]ci moura e pereça,  
Não o queira jamais o tempo dar;  
Não torne mais ao Mundo, e, se tornar,  
Eclipse nesse passo o Sol padeça.

A luz lhe falte, O Sol se [lhe] escureça,  
Mostre o Mundo sinais de se acabar,  
Na[s]çam-lhe monstros, sangue chova o ar,  
A mãe ao próprio filho não conheça.

As pessoas pasmadas, de ignorantes,  
As lágrimas no rosto, a cor perdida,  
Cuidem que o Mundo já se destruiu.

Ó gente temerosa, não te espantes,  
 Que este dia deitou ao Mundo a vida  
 Mais desgraçada que jamais se viu!  
 (Camões, 2008, p. 543)

O primeiro soneto propõe um jogo cultista em referência ao personagem mitológico do rei Téletio, ferido pela arma de Aquiles (o “que na água foi metido”, no episódio descrito na homérica *Ilíada*). Foi o Oráculo de Delfos que lhe explicou o motivo de não se curar da chaga: seu corpo teria de ser tocado novamente pelo mesmo instrumento que o trespassara. A hipérbole grotesca está situada na maneira como o eu-lírico se compara a um “hidrónico doente”, insaciável numa escala infinita e ascendente, a ter de tantalicamente contemplar o objeto de seu fascínio e martírio. Lembramo-nos aqui da passagem em que Hocke (2011, p. 141) apõe Callot a Baudelaire e Viau dentro da mesma esfera maneirista e grotesca por meio da utilização de termos e imagens hiperbólicos afins:

Pensamos no mundo “grotesco” de Callot e Baudelaire, quando lemos um dos poetas pré-clássicos mais interessantes da França no século XVII: Théophile de Viau. Aqui, encontramos um “doentio ar catarroso, olho do céu lacrimoso, que cega na vista da Terra” o susto do “aborrecimento sem fim”, mas também uma “montagem” alógica que é digna de Arcimboldo: “Um riacho corre monte acima, / um boi na torre, / sangue corre dos penhascos, / a serpente junta-se à urso. / No topo da antiga torre / uma víbora dilacera um abutre, / fogo arde no gelo. / O sol torna-se negro. / Vejo a lua cair. / Esta árvore abandonou seu posto”.

As imagens de um mundo às avessas, do segundo soneto camoniano transcrito acima, construídas ao modo das *adynata* (inversões) presentes em ciclos histórico-artísticos anteriores (Antiguidade, Idade Média) e ressignificadas pelas tensões e ambiguidades maneiristas, de igual forma se adequam ao *nonsense* que o grotesco muitas vezes propõe, conforme Kayser (1986). Monstruosas aberrações são vomitadas pela natureza, e água da chuva se converte em sangue. Dar-se-ia, em poemas como esses, aquilo que Hauser detecta como típico da arte maneirista, a saber, a

Abolição do equilíbrio entre corpo e alma, espírito e matéria. O preceito *sequere naturam* [seguir a ordem natural] equivalia ao princípio *mens sana in corpore sano*, ou seja, equilíbrio entre alma e corpo; esteticamente isso implicava o perfeito equilíbrio de forma e conteúdo, a total absorção do conteúdo na forma. Na nova arte que rompeu com os princípios da Renascença e do humanismo o conteúdo irrompe completamente, despedaça e distorce. (Hauser, 2007, p. 19).

Destarte, revelando as tensões maneiristas consolidadas a imagens de diversos tipos de grotesco, os sonetos camonianos analisados revelam esta junção possível entre o estilo e a categoria. Apesar de proteiformes, o maneirismo e o grotesco expõem estruturas afins, especialmente na convergência entre o requinte e a excentricidade (por vezes, bizarria), que se conjugam não como elementos antitéticos, mas complementares, com a inexistência de juízos apriorísticos e sempre em busca de novos prismas de beleza e liberdade criativa. Diferentemente do classicismo prescritivista e do barroco ideologizado e contrarreformista, e como afirma Hauser (2007, p. 32), “[...] o maneirismo não é normativo”, e por conta disso ele se imanta ao grotesco de forma mais natural, mesmo em sua artificialidade.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: Hucitec; Editora da UnB, 1987.

CALÍMACO. **Os hinos de Calímaco: poesia e poética**. Tradução: Erika Werner. São Paulo: Humanitas, 2012.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Obra completa**. 1 Ed. 5. impr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco**. Tradução Célia Berrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna**. Tradução: J. Guinsburg; Magda França. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOCKE, Gustave R. **Maneirismo na literatura: alquimia, linguística e arte combinatória esotérica – Contribuições à história da literatura comparada europeia**. Tradução: Fernando de Moraes Barros. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LABORIE, Jean-Claude. Le maniérisme: une catégorie opportune, à la lumière de l'exemple portugais. In: **Fabula / Les colloques – Des catégories esthétiques écran. Être de son siècle (Moyen-Âge - XVIII<sup>e</sup> siècle)**. Paris: 2023. Disponível em: <https://www.fabula.org/colloques/document10321.php>. Acesso em: 18abr. 2024.

PAIVA, Jorge. As plantas na obra poética de Camões (épica e lírica). In: ANDRADE, António Manuel Lopes; MORA, Carlos de Miguel; TORRÃO, João Manuel Nunes (Orgs.). **Humanismo e ciência**: Antiguidade e Renascimento. Aveiro; Coimbra; São Paulo: Universidade de Aveiro; Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume, 2015. p. 95-139.

SERUYA, Teresa. Tradução, entre propaganda e diplomacia. A história da edição alemã dos discursos de Salazar. **Santa Bárbara Portuguese Studies**, Santa Barbara, v. 3, 2019. Disponível em: [https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/o4\\_Seruya.pdf](https://sbps.spanport.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/o4_Seruya.pdf). Acesso em 10 abr. 2024.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros; Antônio Steffen. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Tradução: João Azenha Jr. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Recebido em 27/05/2024.

Aprovado em 16/07/2024.