

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Aporias entre as *artes de dizer* e as *artes de viver*: Gracián, a agudeza da ascese

Aporías entre las *artes de decir* y las *artes de vivir*:
Gracián, la agudeza de la ascesis

Lucas Bento Pugliesi
UFRJ/FAPERJ

r e v
t a c
i t
a t u
o u
t r a
s s

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e98514>

Resumo

Este artigo visa estabelecer uma relação entre as artes de dizer e as artes de viver no contexto da obra de Baltasar Gracián. Para tanto, remonta-se a argumentação de sua contribuição às discussões sobre a eloquência em *Arte de Ingenio y Agudeza*, para evidenciar como, mais do que uma arte retórica, o texto se propõe como um pensamento abrangente sobre o escopo da ação humana. Pensando então a agudeza como categoria epistêmica (e não apenas retórica), espera-se evidenciar seu lugar em *El Criticón*, epopeia em prosa que alegorizou o itinerário ascensional humano pela vida secular como uma peregrinação entre o engano e o desengano. Diante da impossibilidade de assumir a consubstancialidade entre pensamento e matéria, entre palavras e coisas, espera-se apontar como Gracián enxerga no pensamento agudo a única saída pela composição de artifícios eficazes capazes de conduzir o praticante engenhoso a cuidar de si, enfrentando as intempéries de um mundo de erros e aparências.

Palavras-chave: século XVII; retórica; filosofia moral; cuidado-de-si; epopeia seiscentista.

Resumen

Este artículo pretende establecer una relación entre las artes de decir y las artes de vivir en el contexto de la obra de Baltasar Gracián. Para esto, se retoma el argumento de su aporte a las discusiones sobre la elocuencia en *Arte de Ingenio y Agudeza*, para resaltar cómo, más que un arte retórica, el texto se propone como un pensamiento integral sobre los alcances de la acción humana. Pensando en la agudeza como una categoría epistémica (y no solo retórica), esperamos resaltar su lugar en *El Criticón*, una epopeya en prosa que alegoriza el itinerario de la ascensión humana a través de la vida secular como una peregrinación entre el engaño y el desengaño. Ante la imposibilidad de asumir la consubstancialidad entre pensamiento y materia, entre palabras y cosas, esperamos señalar cómo Gracián ve en el pensamiento agudo la única salida a través de la composición de dispositivos eficaces capaces de llevar al ingenioso practicante a cuidar de sí mismo, ante las inclemencias del tiempo de un mundo de errores y apariencias.

Palabras clave: siglo XVII; retórica; filosofía moral; cuidado de sí; epopeia del Siglo XVII.

Artes de dizer: a arte do engenho como uma arte do pensamento em ato

Baltasar Gracián escreveu *Agudeza y Arte de Ingenio* em 1648, considerada uma das mais paradigmáticas artes de bem dizer do século XVII. Entretanto, desconfiando da possibilidade de se pensar um conceito “substantivo” de retórica, talvez seja o caso de analisar com mais calma – e levar a sério – as descrições fornecidas pelo próprio autor sobre sua obra.

Gracián, desde as primeiras palavras endereçadas ao leitor no prólogo, salienta como a *agudeza*, tema sobre o qual seu tratado glosa, não deve ser reduzida à retórica:

He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha [sic] el Arte de Prudencia; éste dedico al Ingenio, la agudeza en arte, teórica flamante, que aunque se traslucen algunas de sus sutilezas en la Retórica, aún no llegan a vislumbres: hijos huérfanos que por no conocer su verdadera madre, se prohijaban a la Elocuencia. Válese la agudeza de los tropos y figuras retóricas, como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos, pero condénense ellos a la raya de fundamentos materiales de la sutileza, y cuando más, de adornos del pensamiento (Gracián, 1993, p. 311).

Afirma o autor que irá tratar, nas páginas seguintes, do engenho, a agudeza em prática, caracterizada como uma teoria “nova”, parcialmente coberta na retórica, na condição de “órfã”, sem conhecer sua verdadeira “mãe”. É esta mãe coberta pelo véu do desconhecimento, essa verdadeira (e nova) mãe que a teoria da agudeza visa desvelar. E no que consiste essa agudeza que não se reduz aos cuidados da eloquência? Para Gracián, a agudeza impacta não apenas as formas de dizer, mas também as formas de agir (Gracián, 1993, p. 319). Vinculam-se, portanto, pela agudeza, pensamento, linguagem e ação. Logo, a teoria do engenho diz respeito a uma reflexão mais geral sobre as maneiras pelas quais se pode teorizar sobre a estrutura da for-

mação de pensamento em ato, tanto no âmbito do que se poderia nomear retórica, quanto da ética.

Gracián deseja pensar o *engenho* como faculdade mental que *não* se subordina ao juízo. Deseja descrever a arte da criação de regras gerais para referir o modo de tecer as relações de pensamento, a construção de atos de sentido, como propõe Yvancos, produzir uma *arte* geral da produção de *conceitos* (Yvancos, 2014, p. 138). Sua arte de engenho é uma arte do “bem” pensar antes de ser uma arte do bem dizer. Assim sendo, seria válido situar a hipótese no âmbito das artes retóricas quinhentistas e seiscentistas. Como defende Hansen (2011), por exemplo, as caracterizações da eloquência, no século XVII, em linhas gerais costumam propor sua fundamentação em uma rígida hierarquia: existem imagens mentais de *coisas* (realmente existentes ou ideais, por exemplo, a imagem mental de uma árvore, ou da ideia de “bem”), descobertas pela invenção dialética, e sobre esse pilar, pode-se produzir imagens de imagens mentais, os tropos e figuras manufaturados pela eloquência (Hansen, 2011, p. 30). Em termos retóricos, há uma hierarquia entre o juízo (faculdade capaz de produzir essas imagens mentais) e o engenho (a capacidade de dar espessura de linguagem a essas imagens anteriores). O que aparece no prólogo desta *Agudeza y Arte de Ingenio* é uma tentativa de afrouxar essa hierarquia. Gracián está propondo uma arte geral, um princípio organizador que seria subjacente a ambas as faculdades, à faculdade dialética (de produzir pensamentos retos) e à retórica (de produzir arranjos convincentes) (Serna, 1980, p. 70).

Isso não implica dizer que Gracián é inventivo ou original; o autor se posiciona ao lado de outros retores dos séculos XVI e XVII, como Luís Vives (1493-1540) e Emanuele Thesauro (1592-1675), que também tendem a priorizar a elaboração do *engenho* sobre a do juízo. A polêmica expressa nas primeiras linhas do tratado de Gracián se volta contra outros retores modernos, entre eles Agrícola (1443-1485). Em *Da Inventione dialectica*, Agríco-

la filia, citando Cícero, a invenção de discursos convincentes à capacidade raciocinativa da dialética (Agricolae, 1528, p. 4). Nesse sentido, como ocorre em Agrícola, Elaine Sartorelli observa que o argumento lógico preside a invenção retórica durante a Renascença:

a maior parte dos manuais de retórica dedica-se à invenção, esta, por sua vez, mostra como encontrar argumentos convenientes para cada tipo de caso. Assim, a invenção inclui o argumento. Há uma lógica que preside tanto a escolha dos argumentos quanto o vocabulário e as figuras com0 que abordá-los (Sartorelli, 2012, p. 260).

Como sustenta a comentadora, dada a importância de Agrícola para os tratadistas de retórica do período, criou-se uma tendência geral em derivar da dialética a descrição dos *topoi* argumentativos eficazes, atribuindo um peso maior à capacidade analítica do orador, entendida no Livro II de *Da Inventione dialectica* a partir de comentários do retor a Aristóteles (Sartorelli, 2012, p. 260). Contra a posição central ocupada pela dialética para a invenção retórica, alguns retores, entre os quais Gracián, propuseram realocar uma centralidade para o *ingenium*, subsumido, por Agrícola, a um estilo, um modo de dispor da *elocutio* (Yvancos, 2014, p. 130).

Como defende Serna, o *concepto* graciano, central em sua teoria do engenho, não parece ser exatamente identificado ao conceito aristotélico (*hóros*) como aparece nos *Analíticos Primeiros*, tratado do *Organon* dedicado à lógica (Analytica Priora 24b, 16-18). Conforme a leitura de Serna, nos *Analíticos Primeiros*, é o *concepto* (*hóros*) que sustenta a expressão racional (*logos*). Um discurso (*logos*) bem apoiado em um conceito (*hóros*) produz uma premissa sólida (*prótasis*) (Analytica Priora 25a, 1-5), o que está na base do discurso científico (*episteme apdeiktiké*) (Analytica Priora 28b, 10-14) (Serna, 1980, p. 70). Esse brevíssimo excursus evidencia como na lógica aristotélica, o conceito é *anterior*, fruto do trabalho intelectual, à sua expressão em um enunciado. O conceito, para Aristóteles, diria respeito “às

essências e essas são reduções ou abstrações do que a razão pressupõe ou estabelece como fundamental nas coisas” (Serna, 1980, p. 73). Daí a *universalidade* do conceito, enquanto fruto desse processo de abstração produzido pela faculdade intelectual ao buscar conhecer as coisas em suas essências, isto é, abstrações de princípios e causas universais¹.

Em *Agudeza y arte de ingenio*, primeiro ocorre um ato de imaginação de linguagem que cria correspondências e espessura do pensamento, o que se nomeia, propriamente, *agudeza*. O *engenho* produz (ou melhor, *encontra*) agudezas ao imaginar *correspondências* entre coisas. Mas ao contrário da teoria clássica da analogia, estudada por Foucault (2000), essas correspondências não são consubstanciais à *natureza*, mas frutos da atividade humana intelectual (essa sim, determinada pela natureza). Conforme a síntese lapidar de Serna: “posto que o universal não existe na natureza, o conceito engenhoso será apenas a expressão do saber do concreto e o expoente cognitivo do singular” (Serna, 1980, p. 77). Isso é fundamental. A correspondência em Gracián não parece ser de natureza *ontológica*, ao menos, não no sentido tradicional da lógica das analogias, e sim, epistemológica. Isto é, basilar para que o engenho humano conheça o mundo à sua volta.

Mas como exatamente esse conceito é engendrado? Como um ato instantâneo: no *conceito*, o intelecto agente fixa uma relação percebida em uma forma de linguagem. O conhecimento, para Gracián, não é, então, fruto de uma análise do juízo. Análise que reduziria as coisas aos seus princípios e às suas causas, mas é ato sintético de conformação de semelhanças e diferenças. Ou seja, o ato usualmente atribuído à retórica de *compor relações por imagens*, em Gracián, seria a base de todo o saber (Serna, 1980, p. 79). Na teoria da agudeza, a tradicional *inventio* das artes retóricas (isto é, a invenção bem

1 Para uma tradução recente e discussão sobre o lugar do silogismo nos *Primeiros analíticos*, ver: ARISTÓTELES. *Primeiros Analíticos* 1.1-7. Apresentação, tradução e notas. (Trad.) de Wellington Damasceno de Almeida e Mateus R. F. Ferreira. Archai, n. 33, 2023. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/archai/article/view/12079>. Acesso em: 10 abr. 2026.

proporcionada das matérias do discurso) (Hansen, 2011, p. 30) torna-se a forma por excelência de constituir as agudezas do pensar, dizer e agir (Hansen, 2000, p. 318-9). Gracián intenta conjugar em uma mesma arte geral, em uma mesma *tekhné*, a operação dialética e a operação retórica (Yvancos, 2014, p. 131). Inventar *engenhosamente* agudezas é, para o jesuíta espanhol, assim como para outros retores do seiscentos, a base do conhecimento humano.

Logo, a arte do engenho é uma arte de conhecer. Uma forma de entender as normas, as regras, os modos de construção de correspondência que arregimentam a possibilidade humana de conhecer o mundo. Essa epistemologia produz radicais consequências para a ética. Se é por meio das *agudezas* que se conhece, é também por intermédio delas que se pode encontrar o reto caminho da ação ética. Com esse ponto em mente, pode-se entender como o eixo maior da obra do jesuíta foi a filosofia moral que ocupou larga parte de sua produção bibliográfica, incluindo sua única obra de ficção, *El Criticón*.

Artes de viver: *El Criticón* como itinerário ascensional

El Criticón é uma longa narrativa em prosa de teor alegórico que representa a peregrinação de dois homens, Critilo e Andrênio, em busca da esposa perdida do primeiro, Felisinda. Distante de um horizonte de formas reconhecíveis para o campo de uma leitura moderna, uma arqueologia da obra passa, a meu ver, por dois eixos de referência.

Em primeiro lugar, *El Criticón* retoma o costume do “romance grego”, um espécime poético estabilizado na Antiguidade tardia e que se notabilizou no campo da teoria literária geral pelos comentários de Mikhail Bakhtin

(1981, p. 90)². O “romance grego” costuma contar com um enredo bastante típico: a peregrinação de um casal que deve enfrentar muitos desafios (incluindo a separação) antes que se funde seu reencontro. O grande modelo moderno dessa poética é *As etiópicas*, atribuída a Heliodoro de Émesa (circa séc. III-IV). Tal texto foi redescoberto na Europa ocidental no século XVI, tornando-se novamente fonte inesgotável de emulação para autores como Lope de Vega, Cervantes e para o próprio Gracián. Como sugere Egido (2005, p. 70), *El Criticón* é uma espécie de modalização paródica e autoconsciente dos *topoi* desse tipo de epopeia. Assim, pela tinta da alegoria, Gracián converte o enredo aventureiro das narrativas gregas: os heróis não realizam feitos bélicos, mas guerreiam contra os vícios; monstros e piratas se apresentam como os perigos do erro e do desconhecimento; o casamento, nesse contexto, deixa de ser objetivo alcançável. Gracián inventa sua ficção alegórica com base na emulação de dois elementos: 1) o teor alegórico dos próprios modelos que, ainda que de forma mais sutil, instruem os mistérios platônicos por meio das figurações da viagem; 2) a polêmica dos séculos XVI e XVII contra as narrativas em prosa, em especial os romances de cavalaria. Autores dos mais diversos como Tasso, Scaliger e Castelvetro interviram no debate acerca da possibilidade de narrativas em prosa possuírem um lastro na moralidade (Muhana, 1997; Tasso, 2017; Castelvetro, 2014); nesse sentido, *El Criticón* é uma resposta tardia de Gracián à tópica da imoralidade da prosa de ficção.

Em segundo lugar, há de se salientar a pertinência do que o hispanista Karl-Alfred Blüher nomeou como “dupla moral” (1983, p. 524), isto é, a retomada das escolas helênicas de filosofia, em especial da Stoa, ao longo do século XVII. Como parte do movimento geral, Blüher vasculha o pensamento estoico em sua produtividade para a arte do engenho de Gracián (2005),

2 Para uma arqueologia dessa forma, ver BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

ressaltando diferenças importantes: para os antigos, o conhecimento teria interesse prático, uma arte de viver, isto é, um saber passível de ser convertido em uma experiência ética (Blüher, 2005, n.p.), próximo às ideias traçadas por Foucault e Hadot ao entenderem a filosofia antiga como, sobretudo, uma forma de vida (Foucault, 2006a; Hadot, 2014; Pinheiro, 2004). Mas no horizonte propriamente moderno de Gracián e seus pares, a Stoa seria reavaliada pelos liames de uma moral de fundo político, uma apropriação limitada aos “casos que permitiriam seu acoplamento de uma arte de viver cortesã de base tacitista” (Blüher, 1983, 524). Assim, o “estoico tacitista”³ do século XVII seria aquele responsável por desenvolver uma arte de viver compatível ao horizonte cívico de uma sociedade cortesã fundada na disputa e na emulação.

De fato, muito da obra de Gracián coaduna-se perfeitamente ao argumento de Blüher. Isto é, esboça-se normas sapienciais, bem ao estilo da filosofia não sistemática das escolas helênicas, que visam oferecer ensinamentos práticos a serem mentalizados, repetidos e transformados em ação prática pelos leitores⁴. O teor desses ensinamentos afeta a vida em corte, acompanhando a sempre presente categoria da dissimulação. Entende-se a dissimulação como o não se oferecer completamente ao olhar do outro, êmulo e potencial inimigo. Contudo, o que assistimos em *El Criticón* é um pouco distinto desse uso mais arraigado.

Ao longo da narrativa, o fingimento constante da corte é apresentado sob uma luz iminentemente negativa: a corte não é mais um espaço ao qual

3 Para uma discussão recente sobre o papel de Tácito no horizonte da razão de Estado contrarreformado do século XVII, ver: SOUZA, Bruno Silva de. *O fantasma de Maquiavel: antimaquiavelismo e razão de estado no pensamento político ibérico do século XVII*. 2011. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2011. Para uma referência incontornável sobre o tema em língua portuguesa: HANSEN, João Adolfo. Razão de Estado. In: *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras/Ministério da Cultura/Funarte, 1996.

4 Para um recenseamento das edições modernas de obras de estoicos antigos durante o quinhentos e o seiscentos, ver: PALMER, Ada. “The recovery of Stoicism in the Renaissance” In: SELLARS, John (ed.). *The Routledge Handbook of the Stoic Tradition*, 2017, p. 117-132.

se deve buscar o logro mundano, mas uma espécie de âmbito demoníaco, do qual os peregrinos, Critilo e Andrênio, devem se defender, aprendendo a viver. Contra uma moral tacitista contrarreformada, *El Criticón*, segundo nossa hipótese, desnuda uma atualização das artes de viver *stricto sensu*. Este é um primeiro ponto que visamos defender: a conformação de *El Criticón* como a representação de um percurso ascensional associado às artes de viver da Antiguidade.

A singularidade de *El Criticón*, inclusive no escopo da obra do autor, dá-se em dois níveis. No campo da invenção, o poema não se perfaz como prosa técnica, mas poética, tendo por modelo nomes como Homero, Heliodoro, Ariosto, Esopo e Apuleio (Gracián, 1938, p. 98). O poema compõe-se por modelos verossímeis, conforme o decoro das imagens fantásticas do horizonte da prosa de ficção de seu tempo, das novelas de cavalaria aos “romances gregos”. Já no campo da disposição do pensamento, *El Criticón* parece distante das usuais artes de bem performar na corte. As artes de cortesia versam sobre uma multiplicidade de fazeres práticos para dispor de uma certa imagem de si para o outro, enquanto *El Criticón* versa, também de modo múltiplo, sobre um único tema: o que torna um homem (Andrênio, o “homem”) valoroso para si mesmo.

Este parece ser o deslizamento de uma arte cortesã para uma filosofia cortesã, um texto preocupado em produzir também uma exortação, ensinar um conjunto de coisas a serem apreendidas e levadas ao corpo, mas uma plêiade de saberes úteis não ao viver na corte, no horizonte da performance ao outro dos olhos êmulos, e sim, úteis ao viver quando se está só e subtraído do abrangente olhar dos pares. Vejamos um exemplo:

Quedaron nuestros dos peregrinos más vivos cuando más muertos, pues desengañados. Preguntáronle a su remediador halado dónde estaban, y él les dixo que mui hallados, pues en sí mismos. Propúsoles si le querían seguir al palacio de la discreta Sofisbella, donde él iba y donde hallarían la perfecta libertad. Ellos, que no deseavan otro, le rogaron que pues avía sido su libertador,

les fuesse guía. Preguntáronle si conocía aquella sabia reina. — Luego que me vi con alas —respondió —, y vamos caminando, determiné ser suyo. Son pocos los que la buscan y menos los que la hallan. Discurrí por todas las más célebres Universidades sin poder descubrirla, que aunque muchos son sabios en latín, suelen ser grandes necios en romance. Passé por las casas de algunos que el vulgo llama letrados, pero como me veían sin dinero, dezíanme leyes; hablé con muchos tenidos por sabios, mas entre muchos doctores no hallé um docto. Finalmente conocí que iba perdido y me desengañé que de sabiduría y de bondad no ai [sic] sino la mitad de la mitad, y aun de todo lo bueno (Gracián, 1939, p. 127-8).

Nesse ponto da narrativa, Andrênio e Critilo estão às portas do “Museu do Discreto”, isto é, campo da recolha do florilégio do grande artifício humano. Ali, egressos das masmorras do ouro, do falso brilho dos bens materiais, os peregrinos encontram esse guia alado que lhes oferece uma definição sentenciosa de sabedoria. Sentenciosa é também a elocução do texto que age pelo paradoxo, mais vivos porque mais *mortos*: trilhar o percurso ascensional é morrer para uma certa vida, aquela dos falsos bens e saberes. A língua espanhola retém, na passagem, uma homofonia entre *ala* (asa, e o adjetivo, *alado*) e a forma nominal do verbo *hallar* (encontrar), de forma que “voar” é encontrar-se a si mesmo, conforme o famoso dito do oráculo a Sócrates, condensador do principal ensinamento da ética helênica, “conhece-te a ti mesmo”. Essa nova vida funda-se em *topos* reconhecíveis do pensamento grego. Uma conexão entre a busca pelo saber, o conhecimento próprio e a imagem de uma figura alada pode ser rastreada até o *Banquete*, quando Sócrates aproxima o filósofo da imagem de Eros (Platão, 1972, p. 41, 203e). O *remediador* (como é remédio – *pharmakós* – a própria filosofia) dos peregrinos que os guia ao palácio de Sofisbela é esse mesmo Eros, amante da verdade, em sua rotina ascensional. Nesse esteio, o aforisma da passagem propõe a vida como uma espécie de morte, o desengano. Desengano é oferecer-se à morte (da falsa vida) e pelo negativo, desfazer-se da via enganosa.

É esta silhueta do filósofo que permite vacinar, ou *remediar*, o malogro da sociedade cortesã, desnudando seu frequente mascaramento, falsidade e ignorância. É neste local que Gracián pinta o retrato de Momo, figura usual nos diálogos de Luciano de Samósata⁵ (Vaíllo, 2001, p. 113), espécie de misto entre cão cínico e poeta satírico, responsável pelo desvelamento do horror da vida em corte. O encontro com Momo se dá no limiar do “Império da Vaidade”, alegoria que diagnostica o horizonte do tempo das cortes, quando a honra se converte no excesso vaidoso de forma abrangente.

— ¿Qué tiene este hombre? — dixo Andrenio —. ¿De qué trasuda? — ¿No ves — dixo Momo — aquel punto indivisible que carga sobre sus ombros? Pues ésse es el que le abruma. [...] pues esse puntillo — ponderó Momo — les haze a muchos honra, sudar y tal vez rebentar; por conservar aquel punto en que se metió o le metieron, anda toda la vida gimiendo, fáltanle las fuergas, añádense las cargas, crecen los gastos, menguan las haciendas: y el punto no ha de faltar (Gracián, 1939, p. 334-5).

Essa figuração da honra pela boca da lanterna desenganadora de Momo não deixa dúvidas: a honra é um fardo, posto em si pelo olhar intrusivo do outro, ou seja, sua origem é social: carregar esse ponto intangível que não depende de si, oferecendo-se à ocasião e as intempéries da sociedade êmula. A honra cortesã, carregada por esse cavaleiro na cena, aparece como uma punição infernal, digna dos mitos do Hades. Contra essa moralidade do peso vaidoso em suas trocas cortesãs no horizonte cívico-político, o antídoto é o veneno ferino de Momo. De forma aguda, pela imagem do saco de terra, retoma-se a lembrança da morte, pois nele “pouca honra caberá” (Gracián, 1939, p. 335). A honra torna-se falso brilho, vaidade temporal, da qual é preciso se despir e bem viver.

E qual exatamente é a natureza desse remédio? À altura da visita ao saguão dos filósofos morais do Museu do Discreto, o narrador descreve-o:

5 Para um recenseamento recente das reedições de Luciano e sua circulação no fim da Idade Média e princípio da Idade Moderna, ver: GATTAVARI, Paolo. *Lucian in the Renaissance: the Latin and Vernacular Traditions in Fifteenth and Sixteenth Century Italy and their Interactions with Desiderius Erasmus and Thomas More*. Doctoral thesis (Ph.D), UCL (University College London), 2020.

Sacó [o guia dos peregrinos] en primer lugar unas hojas que parecían del dicitamo, gran contra veneno, y mostró estimarlas mucho, si bien a algunos les parecieron algo secas y aun frías, de más provecho que gusto; pero de verdad mui eficaces. Y aseguró averías cogido por su mano de los huertos de Séneca (Gracián, 1939, p. 156-7).

Trata-se da figuração de um jardim de ervas purgativas, entre as quais se encontra o *dictamnus*, o ruibarbo e outras plantas elencadas pela sabedoria farmacológica da Antiguidade. Ervas eficazes, ainda que pouco saborosas, como o é, muitas vezes, o texto do próprio *El Criticón*, eivado de folhas sentenciosas retiradas desse repertório da sabedoria helênica. Uma prosa doce, mas disposta a sacrificar o deleite em nome da instrução eficiente. Além de Sêneca, são nominalmente evocados aforismas de Epicteto, fábulas de Esopo, emblemas de Alciato, diálogos de Luciano, versos de Petrarca, passagens de Justo Lípsio. Autores tanto citados, quanto ocultos pela dissimulação, para a descoberta do leitor erudito. De toda a forma, a presença desse *corpus* de letra se faz para o mesmo fim: o tratamento da alma. Em certo momento, Critilo sentencia que há duas sortes de sábio: os que sabem “para todos” e não para si, pois andam arrastados pela multidão e os que sabem para si, ficando o pé na liberdade do fluxo das representações (Gracián, 1939, 129). Não estamos muito distantes dos velhos fins das doutrinas helênicas: a autarquia, a autonomia e a liberdade (Hadot, 2014, p. 73). Ser livre é saber mensurar as representações verdadeiras ou falsas, e, a partir desse gesto, dar um certo estilo à própria vida, reconhecer-se em seu próprio ponto, o “estar em si mesmo”, como o ponto mais alado. Conhecer-se é conhecer o mundo, saber identificar aquilo que deve ser repellido na peregrinação da vida, e o que deve ser rejeitado como falso brilho, tal qual a vaidade destituída pelo cínico Momo.

Para dar corpo à questão, vejamos um derradeiro exemplo, a partir da censura aos sábios de ocasião:

— ¿Qué cosa es ser sabio de ventura?

— Uno que sin aver estudiado es tenido por docto, sin cansarse es sabio, sin averse quemado las cejas trae barba autorizada, sin aver sacudido el polvo a los libros levanta polvaredas, sin averse desvelado es muí lucido, sin aver trasnochado ni madrugado ha cobrado buena fama: al fin, él es un oráculo deí vulgo y que todos han dado en dezir que sabe sin saberlo. ¿Nunca has oído dezir: “ Ventura te dé Dios, hijo...” Pues éste es el mismo, y nosotros lo pensamos también ser.

Mucho le contentó a Andrenio aquello de saber sin estudiar, letras sin sangre, fama sin sudor, atajo sin Trabajo (Gracián, 1939, p. 129).

A cesura entre virtude e vício na profissão do filósofo se pauta no abismo entre a prática e o discurso. O sábio de ocasião é aquele que, de alguma forma, faltou em trazer ao corpo à letra, ou seja, *praticar* seu saber como um exercício reiterativo. O sábio de ocasião é aquele que não se aproxima do trabalho da ascese, isto é, do labor sobre si, do teste da hipótese no liame prático da vida. Gracián parece tracejar, no campo do louvar das virtudes e rejeição aos vícios, uma indissociabilidade entre a filosofia e a vida que se dá em três campos: 1) a filosofia é um campo do constante *desengano* que torna obsoleta certa forma de viver; 2) os saberes filosóficos afirmativos são aqueles que ensinam o bem-viver; 3) o saber, por si, é inócua quando não carregado a uma estilização da vida. A compreensão do saber acompanha a estrutura do próprio poema, também em três movimentos: 1) a representação do conflito entre a vida verdadeira e a falsa (no exemplo acima, Critilo continua a trabalhar sobre si, ao passo que Andrênio desliza para a sabedoria de ocasião; 2) a retomada a todo momento de fragmentos doutriniais, utilizados como armas ou escudos em momentos de engano, a exemplo dos diatribes de Momo contra a honra; 3) a locução de dizeres e fazeres exemplares tanto pelo narrador, quanto pelas personagens, conforme já apontado pelo censor da publicação “en la dulzura desta bien compuesta filosofía [...] a de abrir el apetito con este Kempis cortesano, con este ramillete de apotegmas morales y con esta polianthea manual” (Longus *in* Gracián, 1939, p. 12-3),

o que revela o caráter de recolha ou florilégio sapiencial da epopeia. Não se está, portanto, distante da antiga tradição dos chamados *hupomnêmata*, revisitada por Michel Foucault⁶.

Em “A Escrita de Si”, Foucault glosa os pontos de contato entre certa espécie de escritos da Antiguidade e o processo ativo que chamou de “subjetivação”. Ao inventariar alguns gêneros antigos, o filósofo destaca a presença de caderninhos de anotação, populares durante o período helenístico, nos quais “se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (Foucault, 2006b, p. 147). Trata-se, portanto, de notas úteis ao diálogo silencioso daqueles que se encontraram consigo mesmo, bem ao gosto do que foi exposto pelo guia do Museu do Discreto. Por meio de sua leitura reiterada, os ditos recolhidos afastam o *engano*, ou o que os antigos nomeavam como “estultícia” “que se define pela agitação da mente, pela instabilidade de atenção, pela mudança de opiniões e vontades, e consequentemente pela fragilidade diante de todos os acontecimentos que podem se produzir” (Foucault, 2006b, p. 150). Ou seja, estamos diante de um vínculo entre a leitura e o aperfeiçoamento de si não distantes daqueles valorados pelo elogio de *El Criticón*.

A censura do Licenciado Josef Longo bem nomeia esse aspecto da epopeia de Gracián: seu caráter antológico dos saberes testados e aprovados por séculos de costume. É claro, desde Horácio, ao menos, entende-se, de forma direta, como o bom construto ficcional dá-se na união entre a instrução e o deleite. Mas para além, os *hupomnêmata* constroem uma relação

6 Além das leituras de Hadot e Foucault, vários helenistas perseguiram, antes e depois, a hipótese da filosofia como forma de vida. Por exemplo: DOMANSKI, Juliusz. *La philosophie, théorie ou manière de vivre?* Prefácio de Pierre Hadot. Paris: Editions du Cerf, 1996; FESTUGIÈRE. *Contemplation et vie contemplative selon Platon*. Paris: J. Vrin, 1975; NOGUEIRA, M. “Acerca do conceito de psicagogia em Platão”. In: LOPES, et al. (org.) *Scripta Classica*. História, Literatura e Filosofia na antiguidade clássica. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1999; RHODES, M. J. Mystic philosophy in Plato’s Seventh Letter. In: PLANINC, Zdravko. (Ed.) *Politics, Philosophy, Writings*. Plato’s art of caring for souls. Columbia: University of Missouri Press, 2001; VOELKE, André-Jean. *La philosophie comme thérapie de l’âme*. Prefácio de Pierre Hadot. Paris: Edition du Cerf, 1993.

mais direita entre leitura e verdade. Como a acertada referência de Longo a Thomas de Kempis evidencia, *El Criticón* se coloca como um exercício de ascese cortesã (Longus in Gracián, 1939, p. 15). Uma ascese que se faz pela leitura dos livros, a cena de leitura tão reiterada ao longo da epopeia. Trata-se da arte laboriosa da vida despida de seu teor espiritual, e vestida com a indumentária do horizonte profano.

Tendo estabelecido a relação entre *El Criticón* e as artes de viver da antiguidade, é o caso de pensar a singularidade da arte do engenho no horizonte de uma prática de si.

Artifício do mundo, artifício da vida

Um abismo separa a arte cortesã da vida, em *El Criticón*, e seus modelos estoico-cínicos na Antiguidade. Para entender o papel da *agudeza* para as práticas de vida no pensamento de Gracián é preciso retroagir e observar em que se fundamentava a possibilidade de uma arte de vida na Antiguidade.

Como sustenta Hadot, antes de ser uma disciplina universitária, ou uma investigação desinteressada pelo saber, a filosofia, entre os gregos, seria a forma pela qual “o indivíduo se eleva à vida do Espírito objetivo, isto é, recoloca-se na perspectiva do Todo” (Hadot, 2014, p. 20). E no que consistiria essa perspectiva do Todo? O fundamento ontológico que o discurso do saber visa desdobrar varia de acordo com os pressupostos filosóficos das diferentes escolas da antiguidade. Entre os sistemas de pendor estoico ou cínico, esse Todo ao qual o um deve se integrar passa por certa concepção de natureza. No caso estoico, a investigação especulativa sobre as causas e efeitos da natureza permite ao conhecedor a reintegração harmoniosa a esse conjunto.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

Em sua glosa às Questões Naturais de Sêneca⁷, Foucault observa como a investigação da *physis*, para o pensador romano, não está, de forma nenhuma, dissociada da investigação sobre si. Haveria um fundo comum entre a racionalidade humana e a racionalidade da natureza que permitiria à primeira conhecer a segunda. Não se está dissociado da natureza, logo trata-se de um exercício de desdobramento dos vínculos causais que ligam o indivíduo a esse todo (Foucault, 2006a, p. 336). Trata-se mesmo de uma consubstancialidade. Logo, o trabalho de conhecer a natureza é uma extensão do trabalho ao qual a filosofia se dedica integralmente: o conhece-te a ti mesmo. Movimento radicalmente imanente, como defende Foucault, em vias de se alcançar um “ponto de onde o próprio Deus vê o mundo e, sem jamais termos verdadeiramente nos desviado deste mundo, vemos o mundo a que pertencemos e, por conseguinte, poderemos ver a nós mesmos neste mundo” (Foucault, 2006, p. 337). É este ponto infinitesimal da visão de todo – retraduzida pelo imaginário poético em uma das conformações da *máquina do mundo* – que permite avaliar as representações, e então perceber o que há de valoroso e o que há de efêmero. Conhecer a natureza em seu circuito causal é entender suas infinitas benesses e mil flagelos como partes constituintes de uma concórdia de opostos. É este ponto, conclui Foucault, que torna possível:

não somente descartar, desqualificar todos os falsos valores, todo o falso comércio no interior do qual estávamos presos, mas também tomar a medida do que somos efetivamente sobre a terra, a medida de nossa existência – dessa existência que é apenas um ponto, um ponto no espaço e um ponto no tempo –, de nossa pequenez (Foucault, 2006a, p. 338).

Ou seja, o cuidado de si de base estoica possui um pressuposto epistemológico: a possibilidade de se conhecer a natureza tal qual ela é, e como o animal humano a ela se integra, na consubstancialidade entre sua razão e a

⁷ Sobre a circulação de Sêneca, referência incontornável de El Criticón, entre o fim da Idade Média e princípio da Idade Moderna, ver: KRAYE, Jill. Stoicism in the Renaissance from Petrarch to Lipsius. Grotiana, v. 22-23, 2002, p. 21-45.

racionalidade imanente à natureza. A contrafaceta da discussão das *Questões Naturais* é um *éthos* conformado a essa racionalidade e que não a trai com inverdades vulgares. No caso dos cínicos, pode-se observar a tendência geral da escola em defender, por meio de uma retórica extravagante, um “convite a se bastar com o que a natureza lhe pode oferecer” (Pinheiro, 2011, p. 242). Viver conforme à *physis* implica um radical gesto de acomodar-se aos seus anseios, à sua volatilidade, de forma que se faz necessário treinar para os momentos de privação: “o medo da instabilidade natural é um dos motivos principais que forçam alguns homens não preparados a se subordinarem aos ditames da sociedade” (Pinheiro, 2011, p. 243).

De todo modo, quer se esteja no horizonte especulativo da natureza como forma de valorar aquilo que deve ser valorado; quer no da prática reducionista dos cínicos em viver uma *physis* interna, imperturbável diante das modificações da natureza, o que se observa como ponto de apoio comum às escolas da Antiguidade, tão frequentemente citadas em *El Criticón*, é a possibilidade do acesso à natureza, e o desdobramento de um conhecimento bem fundado em sua observação.

Mas é precisamente essa consubstancialidade entre palavras e coisas, entre a razão humana e a razão da natureza que é posta sob suspeita em *El Criticón*. Como um sintoma de uma crise epistêmica que a Idade Moderna deflagrou (Foucault, 2000), a *physis* em *El Criticón* é um espaço vestigial que permanece como um preâmbulo ao desenvolvimento da ação. Andrênio, conforme o enredo, é um homem em “estado de natureza”, isto é, vivendo entre as feras: ao ser encontrado pelo naufrago Critilo, Andrênio é desprovido de linguagem. Então, quando introduzido ao mundo da linguagem (e do artifício) (Gracián, 1938, p. 112) por Critilo, essa selva feral deve ser abandonada, em um passo decidido em direção à vida construída pelas palavras.

Como bem salientou o hispanista Alban Forcione a natureza (e a possibilidade de conhecê-la) ocupa posição relativamente ambígua em *El Cri-*

ticón (1997, p. 33). Em cena do primeiro capítulo, após aproximar Andrênio da linguagem, Critilo detêm-se sobre um *topos*: a contemplação do céu como forma de exploração da mecânica da *physis*. Conforme:

— En lo que yo mucho reparé — dixo Andrenio — fué en su maravillosa disposición. Porque ya que el soberano Artífice hermosteó tanto esta artesonada bóveda del mundo con tanto florón y estrella, ¿por qué no las dispuso, dezía yo, con orden y concierto, de modo que entretexieran vistosos lazos y formaran primorosas labores? No sé cómo me lo diga ni cómo lo declare.

— Ya te entiendo — acudió Critilo —, quisieras tú que estuvieran dispuestas en forma ya de un artificioso recamado, ya de un vistoso jardín, ya de un precioso joyel, repartidas con arte y correspondencia.

— Sí, sí, esso mismo, porque a más de que campearan otro tanto y fuera un espectáculo muy agradable a la vista, brillantíssimo artificio, destruía con esso del todo el divino Hazedor aquel necio escrúpulo de averse hecho acaso y declarava de todo punto su divina providencia.

— Reparas bien — dixo Critilo —, pero advierte que la divina sabiduría que las formó y las repartió desta suerte atendió a otra más importante correspondencia, qual lo es la de sus movimientos y aquel templarse las influencias. Porque has de saber que no ay astro alguno en el cielo que no tenga su diferente propiedad, assí como las yervas y las plantas de la tierra: unas de las estrellas causan el calor, otras el frío, unas secan, otras humedecen, y desta suerte alternan otras muchas influencias, y con essa essencial correspondencia unas a otras se corrigen y se templan. La otra disposición artificiosa que tú dizes fuera afectada y uniforme: quédese para los juguetes del arte y de la humana niñería. De este modo, se nos haze cada noche nuevo el cielo y nunca enfada el mirarlo, cada uno proporciona las estrellas como quiere; (Gracián, 1938, p. 124-5).

Como sustenta Forcione, a cena evidencia como a legibilidade do céu (e por extensão metonímica, da natureza) não é imediatamente acessível. Ao contrário, o rústico Andrênio olha para o céu e nada enxerga da harmonia cósmica entrevista pela astrologia tradicional. Apresenta-se sorte de enigma, a ilegibilidade do céu que o douto Critilo visa converter na marca da presença de um Deus escondido. A Providência surge como passível de representação pela inteligência humana – por meio do gesto inventivo de se “proporcionar” as estrelas em acordo à própria vontade. De todo modo,

mestre e discípulo concordam com a falha de legibilidade do céu: sem o gesto intelectual do pensamento agudo, os mistérios poderão nunca ser acessados. Como sustenta Forcione, contra a cosmogonia tradicional que previa a leitura do *libro mundi* e a conformação à sua verdade pré-existente:

em Gracián, encontramos o sujeito microcômico, sempre idêntico a si mesmo, com seu ambiente cósmico e, essencialmente, com seus membros próximos da espécie, momentaneamente metamorfoseado em um indivíduo, um ser isolado a quem é dada a liberdade de dar contornos às estrelas e à substância cósmica “essencial” conforme lhe parece conveniente na ocasião. Nas construções moventes das “leituras” individuais, a monumentalidade construída do cosmos perde toda sua determinação, suas figuras em mudança manifestam não mais os princípios estáveis de uma racionalidade uniforme, mas ao contrário, o esforço arbitrário e talvez, caprichoso, da imaginação humana em criar o “novo” em face do tédio, marca inescapável da sujeição humana à condição temporal (Forcione, 1997, p. 35-6).

Essa potência de criação do novo é justamente a faculdade do engenho. A capacidade de, como vimos na primeira seção deste texto, de compor relações por imagens a partir de um ato intelectual. É a faculdade do engenho, em seu potencial de engendrar novas e inesperadas relações, por meio da agudeza, que prevê um mundo constantemente *produzido, fabricado*, por intermédio do artifício. De forma que se sua teoria epistêmica não pressupõe um desdobrar do fundamento último das coisas, mas ao contrário, a atividade incessante de *invenção* (no sentido retórico) de novas relações. Logo, não há, de partida, a segurança de se estar diante de um conhecimento último e definitivo. O conhecimento é, por definição, *imperfeito*, constituído por esse reiterado ato de proporcionar as imagens, coligando novos conjuntos de semelhanças e diferenças. Assim, a *physis* não é acessível pela contemplação, como este céu narrado pelos dois peregrinos, mas deve passar por um trabalho intelectual, o da agudeza, capaz de desdobrá-la, de encontrar correspondências *artificialmente* justapostas pela inteligência ativa.

Agora se as artes de viver, na Antiguidade, fundamentam-se, precisa-

mente, nessa possibilidade de integrar o um ao Todo objetivo, o si mesmo à *physis*, então o que pode ser esse trabalho sobre si diante do solo movente das representações, a todo momento, (re)inventadas pelo engenho? Um trabalho certamente árduo, sem garantias de se estar na retidão do caminho da verdade e da verdadeira vida. Um trabalho marcado pela dualidade do *engaño* e do *desengaño*, das idas e vindas da peregrinação do “romance grego” que *El Criticón* retraduz. Se o fundamento último do conhecimento está para sempre vedado, o que sobra é o artifício com sua duplicidade, que as alegorias da narrativa não cansam em desvelar. Para cada masmorra dos falsos valores, há um museu dos verdadeiros; para cada cabedal de incoerências, um arsenal de novos saberes.

Se viver bem para os antigos seria viver conforme à *physis*, desenvolver uma *tekhné* capaz de restituir os contornos de um *éthos* corrompido pelas falsas representações, a ascese em *El Criticón* parece condenada à fratura. A *physis* não é mais acessível se não por um trabalho de técnica, de arte. A arte do engenho deve ser também uma arte da vida. Se é a agudeza que dá a ver alguma possibilidade de saber, isso incluiria também uma aposta, sem garantias, sobre o saber viver. A arte do engenho como uma arte de viver implica que a silhueta do *éthos* ascético é, ela também, moldada pela agudeza: um viver não mais conforme a *physis*, mas conforme um artifício. Em seus malogros e benesses, seus *engaños* e *desengaños*. Ao cabo é com essa aposta que *El Criticón* se fecha. No itinerário rumo a *Ilha da Imortalidade* que abriga aqueles que souberam viver a vida verdadeira, Andrênio e Critilo são transportados por uma pequena chalupa feita de letra: da letra aguda dos grandes ditos cristalizados, meditados e levados ao corpo:

Fletó luego una chalupa, hecha de incorruptible cedro, taraceada de ingeniosas inscripciones, con iluminaciones de oro y vermellón, relevada de emblemas y empresas tomadas del Jovio, de Saavedra, de Alciato e de Solórcano; y decía el patrón averse fabricado de tablas que sirvieron de cubiertas a muchos libros, ya de nota, ya de estrella parecían plumas sus dorados remos, y las velas liengos

del antiguo Timantes y del Velázquez moderno. Fuéronse ya engolfando por aquel mar en leche de su eloqüencia, de cristal en lo terso del estilo, de ambrosía en lo suave del concepto, y de bálsamo en lo odorífero de sus moralidades (1940, p. 377-8).

O barquinho é feito pelas madeiras que acolheram as notáveis letras do passado, como os emblemas morais de Saavedra e Alciato, o tecido alegórico dos quadros de Timantes e de Velázquez. Uma vez mais, é a aposta na *tebkné* desses discursos e ditos agudos capazes de moldar a silhueta da vida que pode conduzir a um destino benfazejo. Constitui-se o próprio corpo dos peregrinos à imagem e semelhança dessa recolha de achados agudos. A salvação do erro e do esquecimento, no destino último da narrativa, só pode se dar fazendo da vida um construto agudo, fazer do livro, corpo. Um material corpo de palavra que passa pela *tebkné* engenhosa. Se não há garantias de que a vida inventada seja conforme à verdade última da natureza, como quiseram os antigos estoicos e cínicos, ao menos, o emblema da chalupa dá a dimensão do traçado de Gracián em propor, sem garantias, a invenção de uma vida possível.

Referências

AGRICOLAE, Rodolpho. *De Inventione dialectica libri tres*. Dillingen: Alardus Amstelredamus, 1528.

ARISTÓTELES. “Primeiros Analíticos 1.1-7”. Apresentação, tradução e notas: Wellington Damasceno de Almeida e Mateus R. F. Ferreira. *Archai*, n. 33, 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (Trad.) Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination*. (Trad.) Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BLÜHER, Karl-Alfred. “Les origines antiques d’un « art de la prudence » chez Baltasar Gracián”. *Astérion*, n. 3, 2005, n. p. Disponível em: <https://journals.openedition.org/asterion/431>. Acesso em: 16 set. 2022.

BLÜHER, Karl-Alfred. *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Trad. Juan Conde. Madrid: Gredos, 1983.

CASTELVELTRO, Lodovico. “Poética de Aristóteles vulgarizada e explicada”. In: ACÍZELO, Roberto (Org.). *Do Mito das Musas à Razão das Letras*. Chapecó: Argos, 2014, p. 881-893.

EGIDO, Aurora. *En el camino de Roma: Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2005.

FORCIONE, Alban K. “At the Threshold of Modernity: Gracián’s El Criticón” In: SPADACCINI, Nicholas; TALENS, Jenaro (orgs.). *Rhetoric and Politics: Baltasar Gracián and the New World Order*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997, p. 3-70.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*: Curso dado no Collège de France (1981-1982). Editado por Frédéric Gros. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. (Trad.) Salma Tannus Muchail. 8ª ed. 2ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, vol. 5*: Ética, Sexualidade e Política. (Trad.) Elisa Moneiro e Inês Autran D. Barbosa, 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

GALVÁN, Enrique Tierno. “El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español”. *Anales de la Universidad de Murcia*: 1947-1948, 4º trimestre, n. 2, 1948, p. 805-988.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Tomo Primero. Edição crítica e comentários: Miguel Romera-Navarro. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, published in Co-operation with the Modern Language Association of America, London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1938.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Tomo Segundo. Edição crítica e comentários: Miguel Romera-Navarro. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, published in Co-operation with the Modern Language Association of America, London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1939.

GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Tomo Tercero. Edição crítica e comentários: Miguel Romera-Navarro. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, published in Co-operation with the Modern Language Association of America, London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1940.

GRACIÁN, Baltasar. *Obras Completas II*: El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual. Agudeza y Arte de Ingenio. El Comulgatorio. Escritores menores. Biblioteca Castro. Madrid: Edición Turner, Libros,

1993.

HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. (Trad.) Flávio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. 1ª ed. São Paulo: Editora É Realizações, 2014.

HANSEN, João Adolfo. “Vieira e os estilos cultos: ‘ut teologia rhetorica’”. *Letras*, Santa Maria, v. 21. 43, jul/dez. 2011, p. 25-62.

HANSEN, João Adolfo. “Retórica da agudeza”. *Letras clássicas*. São Paulo, n. 4, 2000, p. 318-342.

HELIODORO. *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Introdução tradução e notas de Emilio Crespo Güemes. Biblioteca Clásica Gredos, 25. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

LONGUS, Josef. “Censura Crítica del Criticón” *In*: GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Tomo Segundo. Edição crítica e comentários: Miguel Romero-Navarro. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, published in Co-operation with the Modern Language Association of America, London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1939, p. 7-15

MUHANA, Adma. *A epopeia em prosa seiscentista*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

PALMER, Ada. “The recovery of Stoicism in the Renaissance” *In*: SELLARS, John (ed.). *The Routledge Handbook of the Stoic Tradition*, 2017, p. 117-132.

PINHEIRO, Marcus Reis. “Ascese cínica e a oposição *nómos* e *phýsis*”. *O que nos faz pensar*, v. 20, n. 30, 2011, p. 239-251.

PINHEIRO, Marcus Reis. *Experiência Vital e Filosofia Platônica*. 200. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

PLATÃO. *Os pensadores*. (Trad.) José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

SARTORELLI, Elaine Cristine. “Tópica e loci communes no renascimento”. *Revista Contexto*, n. 22, 2012, p. 255-274.

SERNA. Emilio-Hidalgo. “Filosofia del ingenio: El concepyo y metodo ingenioso em Baltasar Gracián”. *Revista de Filosofía*, v. 18, n. 1, 1980.

TASSO, Torquato. “Discursos da arte poética e em particular sobre o poema heroico”. In: SILVA, Denis César. *Os Discorsi dell’arte poetica*: tradução e leituras portuguesas. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do DLCV da FFLCH-USP, 2015.

VAÍLLO, Carlos. “El Criticón”. In: EGIDO, Aurora; MARIN, María Carmen. (coord.). *Baltasar Gracián*: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas. Zaragoza: Institución ‘Fernando el Católico’, 2001, p. 103-116.

YVANCOS, José María Pozuelo. *La Invención Literaria*: Gracilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

Submissão: 13/02/2024

Aceite: 08/08/2024

Publicação: 12/06/2026

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e98514>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*