



EROTISMO E ILUSTRAÇÃO NA POESIA ESPANHOLA SETECENTISTA

VERNECK, Bruno¹

RESUMO: A poesia espanhola do século XVIII circulou por zonas estéticas que pareceriam, à primeira vista, antagônicas, na busca de uma linguagem capaz de exprimir o impulso renovador das ideias ilustradas que a permearam, levando-as, por vezes, ao limite. Desafiando as categorias e os ordenamentos da historiografia literária, o verso espanhol do período foi da reminiscência cultista das agudezas do século XVII ao prosaísmo da vertente filosófica da ilustração, passando ainda pela poesia ligeira do chamado rococó. Longe de estancar estas variações temáticas e formais, neste artigo buscamos articular estas categorias a partir da análise de alguns poemas eróticos escritos por três dos autores mais relevantes do período: Juan Meléndez Valdés, Félix María Samaniego e Nicolás Fernández de Moratín. A liberdade conferida pela matéria erótica mostra o vigor dessa poesia que, tensionando categorias, coloca em perspectiva o mundo da ordem apregoado pela razão ilustrada.

PALAVRAS-CHAVE: Ilustração espanhola; erotismo; poesia do século XVIII.

EROTISMO E ILUSTRACIÓN EN LA POESÍA ESPAÑOLA DIECIOCHESCA

RESUMEN: La poesía española del siglo XVIII circuló por zonas estéticas que parecerían, a primera vista, antagónicas, en la búsqueda de un lenguaje capaz de expresar el impulso renovador de las ideas ilustradas que la impregnaban, llevándolas en ocasiones al límite. Desafiando las categorías y ordenamientos de la historiografía literaria, el verso español de la época fue de la reminiscencia cultista de las agudezas del siglo XVII al prosaísmo de la vertiente filosófica de la ilustración, pasando también

¹ Doutorando em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) (PPG-LELEHA/FFLCH-USP/FAPESP). Vice-líder do Grupo de Pesquisa “Práticas Letradas e Circulação de Ideias no Mundo Hispânico” (CNPq/DLM-FFLCH-USP). E-mail: <bruno.verneck@usp.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-6537-9096>>.

por la poesía ligera del llamado rococó. Lejos de limitar el corpus a estas variaciones temáticas y formales, en este artículo buscamos articular las categorías a partir del análisis de algunos poemas eróticos escritos por tres de los autores más relevantes de la época: Juan Meléndez Valdés, Félix María Samaniego y Nicolás Fernández de Moratín. La libertad que les confiere el material erótico muestra el vigor de esta poesía que, tensionando las referidas categorías, pone en perspectiva el mundo del orden proclamado por la razón ilustrada.

PALABRAS CLAVE: ilustración española; erotismo; poesía del siglo XVIII.

Na introdução à sua antologia *Poesía española del siglo XVIII*, Rogelio Reyes (2022) afirma que, para a historiografia literária, pelo menos três vertentes poéticas nuclearam os estudos da poesia espanhola setecentista: a persistência do barroco, a sensibilidade rococó e a poesia ilustrada. O primeiro grupo corresponderia ao formado por aqueles poetas que ainda lançavam mão dos expedientes típicos da poesia do espanhol Luis de Góngora – classificados por grande parte da crítica como barrocos² – numa espécie de continuidade viciosa atacada pelos tratados setecentistas.

O ilustrado Juan Bautista Madramany y Carbonell, por exemplo, sintetiza o mal-estar com essa vertente no prefácio de sua tradução à *Arte poética* do francês Nicolas Boileau-Despréaux, afirmando que Góngora “com suas metáforas atrevidas, obscuras alusões e misteriosa sublimidade desterrou a sublime simplicidade, pureza, amenidade e bom gosto da Poesia antiga” (1788, p. 05, tradução nossa³). Em suma, a forma difícil, caracterizada pelo cultismo, pela verborragia e por uma sintaxe truncada, dividia os escritores: apesar de deixar marcas notáveis na poesia do período, era um modelo visto como esgotado por grande parte dos poetas.

Ainda segundo Reyes, as outras duas categorias demonstravam, na contramão da persistência barroca, o vigor de novas correntes surgidas no Século das Luzes. Por um lado, o estilo rococó, com seus temas bucólicos e frívolos, formulou uma poética maliciosa que se apresentava com ares de ingenuidade. Por outro lado, havia o gosto ilustrado que responderia pela maturidade da poesia do período, livre para tratar de assuntos variados – inclusive temas

² Para uma revisão crítica do barroco como categoria historiográfica no contexto Ibero-Americano e os modelos da poesia de Góngora Cf. HANSEN, 2001, p. 22-23.

³ “con sus metáforas atrevidas, obscuras alusiones, y misteriosa sublimidad desterró la sublime sencillez, pureza, amenidad y buen gusto de la Poesía antigua”.



sociais, distantes dos domínios antes apregoados à lírica – que conferiam ao eu-lírico a dicção do filósofo. Essa vertente anteciparia a sensibilidade romântica, transformando os debates da Ilustração em temas poéticos, tais como “o filosofismo, a transcendência, o mistério do homem e do universo, o pacifismo e o antibelicismo, a família, a natureza ilimitada” (REYES, 2022, p. 47, tradução nossa⁴). Outros trabalhos críticos estabeleceram recortes que apresentaram um grau ainda maior de compartimentação: Emilio Palacios Fernández (1979), por exemplo, oferece subdivisões para a poesia ilustrada em: filosófica, político-social, religioso-moral, didascálica, circunstancial, crítica literária, civil-patriótica e realista.

Este desmembramento, mais do que aperfeiçoar classificações, revela a dificuldade de ordenar em categorias estritas a poesia do período, seja pelas correntes estéticas, seja pela temática, apresentando-as, via de regra, de maneira estancada. O critério cronológico, como verificou Russell P. Sebold, tampouco dá conta da diversidade de formas poéticas: “A aparição do romantismo é posterior, no tempo, à aparição do neoclassicismo. Mas nunca se pode supor, como fazia a crítica em outra época, que todo poema romântico seja posterior no tempo a todo poema neoclássico” (1992, p. 189, tradução nossa⁵).

Assim, uma leitura atenta deste imenso e variado corpus pode demonstrar que as fronteiras estilísticas e temáticas são muito mais difusas do que os esquemas da historiografia literária podem captar. Grande parte dos poemas, especialmente aqueles que comporiam as categorias do rococó e da Ilustração, extraem sua força unindo os temas frívolos às implicações filosóficas. Numa relação intrincada, os poemas unem o tom ilustrado-didascálico, amparado na voz de um eu-lírico filósofo e comprometido com a aprendizagem do leitor, aos temas maliciosos e, recorrentemente, até pornográficos. Um exemplo notável dessa porosidade são as odes do estremenho Juan Meléndez Valdés (1754-1817). Tomemos a Ode IV que compõe seu livro *Los besos de amor*, escrito entre os anos de 1776 e 1781, mas, por seu teor erótico, publicado apenas em 1894.

Juguemos, Nisa mía,
y cuando el sol dorado
forme el rosado día
o lo esconda inclinado
en las hesperias olas,

⁴ “el filosofismo, la trascendencia, el misterio del hombre y del universo, el pacifismo y antibelicismo, la familia, la naturaleza ilimitada”.

⁵ “La aparición del Romanticismo es posterior en el tiempo a la aparición del Neoclasicismo. Mas nunca se puede suponer, como hacía la crítica en otra época, que todo poema romántico sea posterior en el tiempo a todo poema neoclássico”.



hálleos siempre a solas
en retozos y en juegos.
Yo, enamorado y ciego,
te diré: «¡Ay, palomita!».
Y tú con voz blandita
me dirás: «Pichón mío».
Y cuando en el exceso
de mi furor te diga:
«Dame, paloma, un beso»,
tú, a mi cuello enredados
los dos brazos, amiga,
mil y mil delicados
y otros mil has de darme,
y vibrando de prisa
la lengüita al besarme,
me herirás de un muerdito,
diciéndome: «¡Ay!, ¿no es Nisa
tu palomita, hijito,
tu miel y tu dulzura?
Tuya soy, ¡qué ventura!
Más, más bésame, y mira
cuál bullen descubiertos
mis pechos tan cargados
por ti que ya retiran
la Holanda en que guardados
estaban. ¡Ay!, ¿dó vas? ¿Dónde
tu dedo, ¡ay, ay!, se esconde
lascivo? ¿Qué hacemos...?»
Así, Nisa, juguemos
así, mientras floridos
ambos gozar podemos
de Venus la dulzura.
Ni en vano huyan perdidos
nuestros tiempos mejores,
que ya con mil dolores
la vejez se apresura;
y en llegando, mi vida,
la fuerza ya perdida,
¡ay me!, la tos oscura
vendrá en desquite luego
del retozo y del juego.
(1990: 165-166)⁶

⁶ Em tradução livre nossa: “Brinquemos, Nisa minha, / e quando o sol dourado / formar o rosado dia/ ou escondê-lo inclinado / nas hespérias ondas / encontre-nos sempre a sós / em brincadeiras e jogos. / Eu, apaixonado e cego, / te direi: “Ai, pombinha!”. / E tu com voz suave / me dirás: “Meu pombo”. / E quando no excesso / do meu furor



Nesta ode, o eu-lírico celebra o momento em que está na presença de sua amada, fruindo de *retozos e juegos* no cair da tarde. A forma da ode também reitera a singeleza. Este estilo, que ficou conhecido como *anacreóntico*⁷ no século XVIII, prezava pelos versos curtos, de tom prosaico, lançando mão de temáticas frívolas, além, é claro, de um notável erotismo. Seguindo esta tendência, na ode de Valdés as palavras apaixonadas vão revelando, pouco a pouco, a malícia da cena. Os beijos aparecem em meio do furor do eu-lírico e da amada, constituindo o núcleo imagético do livro, num franco diálogo com a lírica do poeta romano Catulo que em seus poemas à amada Lésbia – por sua vez, referência à poeta grega Safo de Lesbos – implora: “Dá mil beijos, depois outros cem, dá / muitos mil, depois outros sem fim, dá / mais mil ainda e enfim mais cem” (Poema 5, 1996, p. 71). O recurso à antiguidade da matéria mostra que o excesso erótico está na origem da lírica.

A ebulição dá lugar a abraços, mordidas, passa pelo desnudamento do seio que se insinua e culmina na insinuação de masturbação revelada pela voz feminina, a quem a fala é concedida por meio de uma citação como personagem em um diálogo: “Ai! Aonde vais? Onde / teu dedo, ai! Ai! se esconde / lascivo? O que fazemos...?”⁸. A inocente pomba também é um signo do erotismo: no Século das Luzes, era associada à deusa Vênus, sendo considerada um símbolo da concupiscência (GIES, 2004). Também a variação masculina do nome do animal utilizada, *pichón*, amplia o erotismo, instaurando, pela palavra, a suspeita de referência à forma superlativa do substantivo *picha* que, em espanhol, designa a genitália masculina. Assim, da aparência de inocência brota uma veemente carga sexual.

te diga: / “Dá-me, pombinha, um beijo”, / tu, em meu pescoço enrolados / os dois braços, amiga, / mil e mil delicados, / e outros mil me darás, / e vibrando de pressa, / a linguinha ao beijar-me, / me ferirás com uma mordidinha, / me dizendo: “Ai! não é Nisa / tua pombinha, filhinho, / teu mel e tua doçura? / Tua sou, que ventura! / Mais, mais me beije, e olha / como se agitam descobertos / meus peitos tão carregados / por ti que retiram / o tecido em que guardados / estavam. Ai! Aonde vais? Onde / teu dedo, ai! Ai! se esconde / lascivo? O que fazemos...?” / Assim, Nisa, joguemos / assim, enquanto floridos / ambos gozar podemos / de Vênus a doçura. / Não em vão fujam perdidos / nossos tempos melhores, / que já com mil dores, / a velhice se adianta; / e chegando, minha vida, / a força já perdida, / Ai de mim! a tosse escura / virá desquitar em breve / a brincadeira e o jogo”.

⁷ Em referência ao poeta grego Anacreonte, que, na esteira de Safo, buscou formas poéticas simples, prezando por versos curtos de métrica desigual com temáticas igualmente singelas: o amor, o vinho e a juventude, amplamente recolhidos na poética setecentista. Sobre o poeta grego Cf. MOREIRA PENA, 2007, p. 48-52.

⁸ “¡Ay!, ¿dó vas? ¿Dónde / tu dedo, ¡ay, ay!, se esconde / lascivo? ¿Qué hacemos...?”



Figura 1: Jean-Honoré Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette*, c. 1767 – 1768. Wallace Collection. Imagem disponível em: <<https://www.wallacecollection.org/media/images/Swing.width-1275.jpg>>. Acesso em 05/02/2024.

A malícia da cena se assemelha às várias pinturas da tradição rococó em que casais de namorados eram flagrados em momentos de intimidade, quase sempre em meio à natureza. Um dos quadros mais emblemáticos dessa tradição é *Les hasards heureux de l'escarpolette* (Figura 1), de Jean-Honoré Fragonard, encomendada em 1767 por um barão como presente a sua amante (BAUR, 2008, p. 70). Nele, o jovem galã se prostra aos pés da namorada, vendo-a ser balançada por um velho, em atitude voyeurística. A altura do balanço permite que o jovem vislumbre o que há sob as vestes da namorada. Ela, em gesto lascivo, abre as pernas com tal

energia que termina projetando os sapatos pelos ares. A visão, somada ao movimento de vai-e-vem do balanço, prenuncia o encontro sexual. Nesta oscilação entre sombra e luz, ocultamento e revelação, o quadro parece em movimento e capta o instante de júbilo erótico.

Este ambiente de jogo e provação eróticas anima também a alcova da ode de Valdés, cuja natureza também aparece, mas neste caso como moldura para a cena dos amantes. No entanto, um tema filosófico irrompe nos versos finais com a tematização da consciência da finitude. Tomando o tópico clássico do *tempus fugit* – já bem aproveitado pela tradição lírica de língua espanhola⁹ – o eu-lírico do poema chama a atenção para a passagem indelével do tempo que, por sua celeridade, reforça a necessidade de entregar-se aos jogos do presente, pois eles serão interrompidos pela “tosse escura” da morte. Para marcar o prazer dos encontros furtivos, o poeta transforma, no interior do poema, as palavras em imagem-em-movimento, como verifica Luís García Montero (200, p. 237, tradução nossa¹⁰), convertendo-as “numa cena reconhecível de exaltação do prazer, levando o leitor, através de um vocabulário tão nobre quanto singelo, desde os fatos que se podem contar até as sugestões ideais do que não tem número preciso”. Essa imagem-em-movimento constrói-se a partir de um culto à artificialidade, numa concepção de espaços plenos em que o mundo silencia e os corpos se entregam ao prazer, como no movimento constante da pintura de Fragonard que, dado o caráter estático do quadro, pode ser intuído graças aos procedimentos pictóricos empregados.

No entanto, não apenas o tópico do *tempus fugit* levanta uma especulação filosófica, mas a própria visão do amor parece indicar uma fruição sensualista, diferenciando-se da visão idealista do amor presente, por exemplo, na poesia de Góngora. Como bem salientou Miguel Ángel García, em Valdés está em jogo uma moral que, baseando-se na filosofia empirista, entendia que “as sensações físicas são a origem de toda ideia e, por tanto, de toda moral e conhecimento (...) o papel dos sentidos corporais na aquisição de conhecimento é decisivo, pois só existe um saber experiencial” (2004, p. 159, tradução nossa¹¹).

Esta ideia está na base da formulação alegórica de Condillac em seu *Tratado das sensações*, de 1754: para ele, o homem seria uma estátua de mármore que apenas ganha vida

⁹ Aparece, por exemplo, em um dos sonetos mais famosos de Góngora, “Mientras por competir con tu cabello”. Muitos outros, no entanto, desdobraram a mesma tópica, alguns em diálogo direto com o poema de Góngora, como é o caso dos sonetos “El humo que formó cuerpo fingido”, de Lope de Vega, e “Este que ves, engaño colorido”, de Sor Juana Inés de la Cruz. Já no século XVIII, José Cadalso, figura central do período, e mestre de Valdés, desenvolveu o tema em seu soneto “Sobre el poder del tiempo”.

¹⁰ “En escena reconocible la exaltación del placer, llevando al lector, a través de un vocabulario tan noble como sencillo, desde los hechos que se pueden contar hasta las sugerencias ideales de los que no tiene número preciso”.

¹¹ “las sensaciones físicas son origen de toda idea, y por lo tanto, de toda moral y conocimiento (...) el papel de los sentidos corporales en la adquisición del conocimiento es decisivo, pues sólo existe un saber experiencial”.

quando experiencia o mundo por meio das sensações. Como sintetiza Pedro Paulo Pimenta, para Condillac, o conhecimento se dará mormente pelo tato aliado à sensação de movimento, pois “antes de falar e de pensar, o indivíduo humano tem o sentimento de relações com as sensações que recebe pelos órgãos da sua sensibilidade” (2024, p. 134). Na contramão do racionalismo cartesiano, que entendia o homem como dotado de um sistema racional inato, a filosofia empirista encontraria nos sentidos seu campo fértil de indagação (MONZANI, 1993).

Entendendo a poesia de Valdés no marco filosófico do empirismo, seria possível considerar que o privilégio conferido aos sentidos no poema – especialmente ao tato, como em Condillac – conduz à uma formulação de teor filosófico. Tudo aquilo que a mão sente atesta a plenitude do corpo em sua potência de gozo juvenil e brincalhão. A passagem do tempo, portanto, significará a perda deste júbilo e da força das intensas sensações que se esvairão com a chegada da velhice. Os sentidos propiciam um saber do corpo que, num movimento ambíguo entre Eros e Tânatos – tão característico do erotismo – reconhece na plenitude da vida a iminência da morte ou, nos termos do poema, na potência da juventude a chegada apressada da velhice.

Nesse sentido, o poema passeia por essas categorias que apareceriam mais ou menos estancadas nos esforços de periodização. Frequenta as temáticas do rococó e a leveza formal que a caracterizou, mas desagua numa poesia de ideias, ocupando-se dos temas filosóficos caros à Ilustração que não cessam de inquirir as incongruências da existência humana. Passeia ainda pelos tópicos do repertório clássico que também povoaram às agudezas gongóricas. A Ode IV dos *Besos de Amor* de Valdés mostra, portanto, como a poesia do período extraiu efeitos inesperados justamente ao aproximar tópicos, temas e tratamentos diversos em experiências formais que, nos casos mais radicais, fizeram do erotismo sua trincheira. No encontro entre a forma singela da ode e do conteúdo filosófico engendrado, perfila-se outro aspecto central da poesia espanhola setecentista: a penetração da prosa no território do verso.

Como verifica Rogelio Reyes em seu balanço da historiografia da poesia espanhola setecentista, é já lugar-comum a afirmação de que o século XVIII foi o século da prosa¹². “Certo

¹² Emilio Palácio Fernández analisou a carga negativa da atribuição de “prosaísmo” à poesia espanhola setecentista já em sua primeira recepção, destacando que, diferente da interpretação que lhe conferia um caráter decadentista, ela é parte de seu profundo fundamento filosófico: “[El prosaísmo] no implica una despreocupación formal, sino una atención peculiar por determinados aspectos de la forma que suponen una purificación total del ornato poético. [O prosaísmo não implica uma despreocupação formal, mas uma atenção peculiar por determinados aspectos da forma que supõem uma purificação total do ornato poético]” (1979, p. 52-53). Nesse mesmo sentido, Philip Deacon (1995, p. 243) verifica que na “poesia ilustrada” a prosa invade o terreno do verso transformando-o numa forma



que, contrariamente ao que ocorreu na época romântica, foi a prosa e não a poesia o instrumento literário central do século XVIII, aquele que melhor se adequava à expressão das verdades da nova ciência, da nova ideologia e da nova moral” (REYES, 2022, p. 23, tradução nossa¹³). No entanto, longe de negar a importância da poesia e suas inovações formais, Reyes afirma que ela se nutre justamente desse interesse pelo prosaico e encontra, como na obra de Valdés, uma nova forma de comunicar e avançar nas inquietações de seu tempo. Assim, sendo o veículo privilegiado para a literatura de ideias da Ilustração, a prosa invadiu o território do verso e a forma que melhor sintetizou essa porosidade foi a fábula.

Seguindo a trilha de La Fontaine, os fabulistas setecentistas souberam superar o didatismo estrito que a caracterizava e transformá-la, como afirma Alfonso Sotelo, em um gênero pragmático e de instrução pública, florescendo quando “os escritores se sentiam fascinados pelos produtos de conduta moral e quando a teoria literária apoiava e defendia a função didática da arte” (2003, p. 53, tradução nossa¹⁴). Escritas visando a instrução, as fábulas não se restringiam apenas à fria alegoria de uma lição que, intuída na leitura, se revela ao final do texto com a *moraleja*. Como afirma Sebold, “a moral da história estará sempre presente na fábula, como o aroma de uma flor campestre num poema sobre a “estação florida”; o poeticamente valioso não é a moral em si, mas o ar de transcendência que dota ao conjunto de toda a fábula” (1989, p. 255, tradução nossa¹⁵). Trata-se, assim, de uma forma poética com voos especulativos, seguindo o espírito inquieto da Ilustração que, mesmo iluminando um sentido final para a história, abre margens para que o leitor desdobre paradoxos. Um dos grandes fabulistas do século foi o poeta basco Félix María Samaniego (1745-1801), autor do seguinte texto:

El enfermo y el médico

Un miserable Enfermo se moría,
Y el Médico importuno le decía:

híbrida que se aproxima do discurso filosófico, combinando a linguagem clara ao argumento complexo. Alain Bègue (2008) verifica que esta leitura do prosaísmo como degeneração da poesia é herdeira de visões românticas e simbolistas que drenam a especificidade da busca do “estilo *llano* [estilo simples]” na passagem do século XVII ao XVIII. Esta releitura crítica do caráter prosaico do verso espanhol setecentista, portanto, é parte de um esforço crítico de revalorização deste corpus em seus próprios termos.

¹³ “Certo que, contrariamente a lo que sucedió en la época romántica, fue la prosa y no la poesía el instrumento literario central del XVIII, el que mejor se adecuaba a la expresión de las verdades de la nueva ciencia, de la nueva ideología y de la nueva moral”.

¹⁴ “los escritores se sienten fascinados por los problemas de conducta moral y cuando la teoría literaria apoya y defiende la función didáctica del arte”.

¹⁵ “(...) la moraleja ha de estar presente en la fábula, como el aroma de una flor campestre en un poema sobre la «estación florida»; lo poeticamente valioso no es la moraleja en sí, sino el aire de trascendencia de que dota al conjunto de la fábula”.



“Usted se muere; yo se lo confieso;
Pero por la alta ciencia que profeso,
Conozco, y le aseguro firmemente,
Que ya estuviera sano,
Si se hubiese acudido más temprano
Con el benigno clister detergente.”
El triste Enfermo, que lo estaba oyendo,
Volvió la espalda al Médico, diciendo:
“Señor Galeno, su consejo alabo.
Al asno muerto la cebada al rabo.”

Todo varón prudente
Aconseja en el tiempo conveniente;
Que es hacer de la ciencia vano alarde
Dar el consejo cuando llega tarde.
(2003, p. 281)¹⁶

A graciosa fábula de Samaniego apresenta um tópico caro ao discurso da Ilustração: a utilidade que, como afirmou Jean Sarrailh (1957, p. 181), foi “meta sagrada” para muitos ilustrados que entenderam a difusão de conhecimentos úteis como obra para o bem público. Na fábula, incapaz de curar o paciente, a imprudência do médico o leva a professar tardiamente a solução da “alta ciência”. É certo que os ilustrados se jactavam dos avanços da ciência, mas em sendo ela inútil, como na cena da fábula, era apenas “vão alarde”. A presença de valores ilustrados e de uma certa ética da utilidade aparecem decantadas na forma alegórica da fábula. A jocosa referência em “Al asno muerto la cebada al rabo”, trazida do *refranero* popular, constrói a voz deste homem simples, em contraste com a ciência do médico de modo que a suposição de sabedoria se inverte: o ditado, ao rebaixar, explica a realidade de modo mais preciso que a ciência “inoportuna” do médico. A cena se aproxima na fatura cômica do 40º *Capricho* de Goya, *De que mal morirá?* (Figura 2), que apresenta a encarnação máxima das asneiras da medicina. Essa marca pantagruélica ou, mais apropriadamente, goyesca de Samaniego perfilada pelo diálogo entre o médico e o doente esteve no centro de um outro conjunto de textos de sua autoria que circulou por esses anos, ao que se sabe, de maneira clandestina e manuscrita.

¹⁶ Em tradução livre nossa: “Um miserável doente morria, / E o médico inoportuno lhe dizia: / “Você está morrendo, eu lhe confesso, / Mas pela alta ciência que professo, / Conheço, e lhe asseguro firmemente, / Que já estaria são, / Se tivesse vindo mais cedo / Com a benigna lavagem detergente”. / O triste doente, que o estava escutando, / Deu as costas ao Doutor, dizendo: / “Senhor Galeno, seu conselho alabo, / Ao asno morto, cevada no rabo”. // Todo varão prudente, / Aconselha em tempo conveniente, / O que significa fazer da ciência vão alarde / Dar o conselho quando chega tarde”.



Figura 2: Francisco de Goya y Lucientes, *Capricho 40. De que mal morirá?*, c. 1797-1799. Museo del Prado. Imagem disponível em: < <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/de-que-mal-morira/884d3156-08c2-42a7-ae33-caae7d7ca106>>. Acesso em 05/02/2024.

Trata-se do mundo cáustico de sua obra *El jardín de Venus*, escrita a partir de 1790. Apesar de nunca publicados, os textos que compõem o livro foram apresentados a contemporâneos, como Gaspar Melchor Jovellanos, que os definiu como “contos salgadíssimos”. Eles só seriam publicados parcialmente em fins do século XIX e integralmente – e com o nome atual – apenas em 1921 (RIBAO PEREIRA, 2001). Composto de sessenta e oito textos, o conjunto constrói histórias mordazes que carnavalizam o tom professoral das fábulas ao lançar mão de uma comicidade implacável, empapada de cenas que modulam a linguagem entre a malícia sugestiva e a pornografia grotesca. Um exemplo notável do conjunto é o texto intitulado “Las lavativas”.



Las lavativas

Cierta joven soltera,
de quien un oficial era el amante, pensaba a cada instante
cómo con su galán dormir pudiera, porque una vieja tía
gozar de sus amores la impedía. Discurrió al fin meter
al penitente en su casa, y, fingiendo que la daba un cólico bilioso de repente,
hizo a la vieja, que cegata estaba, que un colchón separase
y en diferente cama se acostase.
Ella en la suya, en tanto,
tuvo con su oficial lindo recreo,
dándole al dengue tanto
que a media voz, en dulce regodeo,
suspiraba y decía:
-¡ Ay ... ! ¡Ay ... ! ¡Cuánto me aprieta esta agonía!
La vieja cuidadosa,
que no estaba durmiendo,
los suspiros oyendo,
a su sobrina dijo cariñosa:
-Si tienes convulsiones aflictivas,
niña, yo te echaré unas lavativas.
-No, tía, ella responde, que me asustan.
-Pues si son un remedio soberano.
-¿Y qué, si no me gustan?
-Con todo, te he de echar dos por mi mano.
Dijo, y en un momento levantada,
fue a cargar y a traer la arma vedada.
La mozueta, que estaba embebecida
cuando llegó este apuro,
gozando una fortísima embestida,
pensó un medio seguro
para que la función no se dejase
ni a su galán la tía allí encontrarse;
montó en él ensartada,
tapándole su cuerpo y puesta en popa,
mientras la tía, de jeringa armada,
llegó a la cama, levantó la ropa
por un ladito y, como mejor pudo,
enfiló el ojo del rollizo escudo.
En tanto que empujaba
el caldo con cuidado,
la sobrina gozosa respingaba
sobre el cañón de su galán armado,
y la vieja, notando el movimiento,
la dijo: - ¿Ves cómo te dan contento
las lavativas, y que no te asustan?



¡Apuesto a que te gustan!
A lo cual la sobrina respondió:
-¡Ay!, por un lado sí, por otro no.
(1977, p. 11-12)¹⁷

A cena grotesca se estrutura pela carnavalização da linguagem. Como na *moraleja* da fábula, o verso final toma a expressão em seu aspecto literal para rebaixá-la. A oscilação da personagem entre a ingenuidade maliciosa e a ironia artilosa poderia sustentar uma cena erótica e delicada, ao gosto rococó. Contudo, a intromissão da tia e a prática da lavagem implodem comicamente a aura furtiva da relação sexual ao passo em que acenam para uma ideia profundamente ousada: a de que o impulso sexual não pode ser refreado nem mesmo pelas formas de controle mais diretas. Como bem observou Marc Martí, nessas fábulas a ordem moral “não resiste ao impulso de uma natureza na qual impera a “carnalidade” carnavalesca”, concluindo ainda que nesse conjunto o pensamento ilustrado revela “a ideia de que não há como frear a natureza: tudo o que é antinatural acaba por ceder” (2022, p. 235, tradução nossa¹⁸).

O tom grotesco aparecerá, na virada do século XVIII para o XIX, na impressionante série de oitenta gravuras intituladas *Los Caprichos*, de Francisco de Goya, figura central da Ilustração espanhola. Nelas, o humor grotesco também aparece permeado, como observa Margareth Santos (2000, p. 56), de uma “carga moral complexa e ambígua”, construindo um mundo habitado por monstros e figuras deformadas. O riso despertado, apesar do fundo moralizante, ajuda a construir esta espécie de mundo infernal, espelhado pelo paraíso de valores ilustrados, em que tudo é vício e desarranjo, um mundo em que os monstros da superstição enfim tomam forma e caminham livremente.

¹⁷ Em tradução livre nossa: “Certa jovem solteira, / de quem um oficial era amante, pensava a cada instante / como com seu galã dormir poderia, porque uma velha tia / gozar de seus amores a impedia. Resolveu por fim meter o penitente em sua casa e, fingindo que sofria uma cólica biliosa de repente, / fez a velha, que cega estava, colocá-la num colchão separado / e em diferente cama se deitou. / Em sua cama, ela, finalmente, / teve com seu oficial lindo recreio, / dando-lhe tantos gemidos / que a meia voz, em doce deleite, / suspirava e dizia: - Ai! Ai! Quanto me pressiona esta agonia! / A velha cuidadosa, / que eu não estava dormindo, / ouvindo os suspiros, / à sua sobrinha disse carinhosa: / - Se tens convulsões penosas / menina, eu te farei algumas lavagens. / - Não, tia! Ela responde, pois me assistam. / - Porque se são remédio soberano. / - E daí, se não gosto? / - Mesmo assim, tenho que te dar duas delas eu mesma / Disse, e se levantou na mesma hora / foi carregar e trazer a arma vedada. / A menina, que estava embriagada / quando chegou este apuro, / gozando de fortíssima investida, / pensou um meio seguro / para que a função abandonasse / nem a seu galã a tia encontrasse; / montou nele encaixada / cobrindo seu corpo e com a poupa à mostra, / enquanto a tia, de seringa armada, / chegou à cama, levantou a roupa / por um ladinho e, como melhor pôde, / Mirou o olho do rechonchudo escudo. / Enquanto empurrava / o caldo com cuidado, / a sobrinha gozosa respingava / sobre o canhão de seu galã armado, / e a velha, notando o movimento, / lhe disse: -Vês como te dão prazer / as lavagens, e não te assustam? / Aposto que você gosta! / Ao que a sobrinha respondeu: / -Ai! por um lado sim, por outro não.”

¹⁸ “no resiste al impulso de una naturaleza en la que impera la “carnalidad” carnavalesca (...) la idea de que no hay que frenar a la naturaleza: todo lo que es antinatural acaba por ceder”.

Antonio Candido, ao tratar da “poesia pantagruélica” no romantismo brasileiro, destaca que a esse tipo de lírica burlesca está ligada à negatividade romântica em seu desejo de “manifestar forças obscuras e recalcadas da alma, sem medo da obscuridade e da desproporção”, visando “mostrar a elasticidade da palavra e negar a ordem da razão oficial” (1993, p. 229). Não apenas o adjetivo extraído da obra do renascentista francês François Rabelais mostra as raízes pretéritas desta vertente romântica, mas a negatividade quanto à “razão oficial” mostra sua tensão com relação aos valores positivos da Ilustração. Nesse sentido, a poesia de Samaniego, bem como o mundo pictórico de Goya, também podem ser entendidos, no interior do discurso das Luzes, como um momento privilegiado na formulação dessa tensão, cujo alerta máximo estava no 43º *Capricho* de Goya onde se lê “El sueño de la razón produce monstruos [O sonho da razão produz monstros]”.

Este humor pantagruélico identificado por Candido na poesia romântica também aparecerá na pintura espanhola oitocentista. Curiosamente, é o jocoso tema das lavagens que retorna. O madrilenho Eugenio Lucas Velázquez pintou em 1855 o quadro “La lavativa” (Figura 3), em que as figuras monstruosas saídas dos *Caprichos* aparecem introduzindo enormes seringas em um personagem cujo rosto não se vê. O riso malicioso drena a tela de qualquer conteúdo patético: aqui também está presente o mundo carnavalizado de Samaniego e Goya habitando as artes do século XIX.



Figura 3: Eugenio Lucas Velázquez, *Las Lavativas*, 1855. Museo del Prado. Imagem disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-lavativa/96872d2c-75c3-48ee-a147-b3f888053e36>>.

Acesso em 05/02/2024.



Em outro texto do conjunto, “El país de afloja y aprieta”, um procedimento clássico da Ilustração aparece: a viagem à uma pátria estrangeira ou imaginária para revelar as iniquidades da própria sociedade, visto, por exemplo, nas célebres *Cartas Persas* do francês Montesquieu ou nas *Cartas Marruecas* do espanhol José de Cadalso. Em vez de uma terra estrangeira, como nos dois conjuntos de *Cartas*, o texto de Samaniego concebe uma viagem a um país ignoto. Um jovem chega à terra de *Siempre-Meta*, onde o único que a lei local exige dos compatriotas é um priapismo constante, além de grande vigor sexual. Estimulado, ao chegar, pela ideia de entregar-se à lascívia ininterrupta, o jovem aceita formar parte da cidade, mas rapidamente se dá conta das próprias limitações. Incapaz de atender à incessante rotina sexual do lugar, acaba ofendendo as leis locais e é castigado, sendo currado pelos mais meritosos guerreiros locais. Após a punição exemplar, ele abandona o país e lamenta: “Mil deleites -el amo dijo- encierra / y, aunque estoy desplegado, yo lo fundo / en que si como aflojan no apretaran, / mejor país no habría en todo el mundo”¹⁹ (1977, p. 06).

O jogo de afrouxar e apertar [aflojar y aprietar] remete, de modo grotesco, à penetração sexual, passando do deleite inicial do jovem ao derradeiro castigo que o torna *persona non grata* na terra estrangeira. Nessa articulação em torno da imagem da penetração, o eu-lírico cáustico de Samaniego estabelece uma ironia implacável literalizando as penitências que atravessa um cidadão em desconformidade com as leis. Locais ou estrangeiras, as leis parecem apresentar sempre uma finalidade inequívoca: elas apertam mesmo quando parecem afrouxar, ou seja, oprimem mesmo quando têm aparência de flexibilidade. Outra vez, na base está uma atitude carnalizadora, que encontra na literalização da linguagem fonte de comicidade e crítica mordaz conservando, mesmo no tom burlesco, a dicção do eu-lírico filósofo.

Esta dicção do poeta-filósofo talvez assuma, no campo do erotismo, sua mais bem acabada versão no colossal *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), outro texto clandestino, também publicado apenas no século seguinte, em 1898. Composto por quatro cantos de quase quinhentos versos cada, o eu-lírico do poema se apresenta como um especialista que introduzirá seu interlocutor no mundo dos lupanares, mostrando todos os cuidados que ele demanda para escapar dos riscos de golpes, doenças e, claro, da vexação pública, ensinando sobretudo como habitá-lo às sombras.

¹⁹ Em tradução livre nossa: “Mil deleites – o amo disse – guarda / e, embora eu esteja desganhado, eu o fundamento / em que se não apertassem na medida em que afrouxam, / melhor país não haveria em todo o mundo”.



Hermosa Venus que el amor presides,
y sus deleites y contentos mides,
dando a tus hijos con abiertas manos
en este mundo bienes soberanos:
pues ves lo justo de mi noble intento
dele a mi canto tu favor aliento,
para que sepa el orbe con cuál arte
las gentes deberán solicitarte,
cuando entiendan que enseña la voz mía
tan gran ciencia como es la putería.
(1898, p. 13)²⁰

O tom grandiloquente, de ares épicos, parece apresentar matéria digna da gravidade invocada. No entanto, o rebaixamento demonstra o tom burlesco e paródico que imperará em todo o texto. Sua *ars amandi*, revisitando clássicos como a *Arte de amar* de Ovídio, não cessa em defrontar o leitor com a miséria do mundo dos prostíbulos madrilenhos e, ao reiterar a expertise do eu-lírico, o poema quer ensinar manobras para descobrir o “ouro perdido” nestes lugares que inspiram tantas reservas. A fórmula horaciana, ensinar e deleitar, aparece aqui com uma notável troca da coordenada pela preposição: trata-se de *ensinar a deleitar-se*.

Pero si en tu bolsillo los doblones
revientan de apretados y la plata
con peso preciosísimo le rompe,
si cuando los calzones desatacas
se te quedan por grillos con tal peso,
se alzarán para ti todas las faldas
de cualquier hembra; inútil es con eso
para ti mi lección, pues sólo trato
con quien por pobre dice que pleitea
y pretende comer bueno y barato;
(1898, p. 39)²¹
(...)

Ni te engañe tampoco la que diga
que es mayor el amor que el apetito,
y la continuación a aquel obliga.
Falsas sirenas son, amar no saben
sino sólo a tu bolsa; está vaciada,
su amor infame se resuelve en nada.

²⁰ Em tradução livre nossa: “Linda Vênus que o amor presides, / e seus deleites e contentos medes, / dando a teus filhos com abertas mãos / neste mundo bens soberanos: / pois vêes quão justo é meu nobre intento / dê a mi canto teu favor e impulso, / para que saiba o mundo com que arte, / as pessoas deverão solicitar-te, / quando entendam o que ensina a voz minha / tão grande ciência como é a putaria”.

²¹ Em tradução livre nossa: “Mas se em teu bolso os dobrões / estouram de apertados e a prata / com peso preciosíssimo o rompe, / se quando os calções desabotoas, / te vão ao chão com tamanho peso, / se levantarão para ti todas as saias / de qualquer fêmea; inútil é com isso / para ti minha lição, pois apenas trato / com quem por pobre diz que se entende / e pretende comer bem e barato.”.



(1898, p. 42)²²

A lição, impregnada de misoginia, ensina a desconfiar dos protocolos que poderiam induzir ao erro: as transações são monetárias e duram enquanto o bolso do freguês estiver cheio. Longe de incitar contatos abruptos, o mestre aconselha: “dirígete a la puerta francamente, / cortesías haciendo y chanceando, / prometiendo volver fingidamente / con presentes grandísimos, y cuando / en la calle ya estés, marcha a otra parte”²³ (1898, p. 95). Como bem salientou Montserrat Ribao Pereira (2001), a obra segue a zona mais racionalista do ideário ilustrado: trata-se de um texto de teor didático que busca instaurar a razão em um território dominado pelo excesso – sexual e sentimental – e que tira da utilidade, digamos, educativa sua justificativa. Trata-se de advogar pela justa medida, impedindo a desagregação que acomete figuras como as personagens de Samaniego. Baseado no conhecimento extraído da deleitosa observação empírica, o eu-lírico assume a voz do preceptor e se gaba nos versos finais: “dirás: de tan gran arte / el gran corsario, el práctico y el diestro / el dulce Moratín, fue mi maestro” (1898, p. 95)²⁴.

Quando comparadas às cenas delicadas de Valdés, os textos de Samaniego e Moratín parecem habitar uma região oposta ao mundo sensível das alcovas particulares. No entanto, o que une a construção particular deste pequeno conjunto é a capacidade que o verso ganha de condensar problemáticas amplas que animavam os debates da Ilustração. O prosaísmo que atravessa a obra dos três poetas, em vez de desagregar o ritmo da poesia, é veículo pelo qual estas elaborações se complexificam, numa condensação goyesca que quer apresentar, nestes poemas, o mundo pelo avesso para justamente delinear aqueles valores ansiados.

Aqui, a imaginação erótica é convocada em seu caráter demolidor, sintetizando pelo tom cômico problemas sociais que possuem evidentes implicações morais e filosóficas, como a passagem do tempo, a defesa da utilidade, além dos dissabores oriundos da entrega ao desejo irrefreável. Certamente este conjunto de questões faz lembrar o gesto demolidor do Marquês de Sade, construtor de cenários de excesso em que seus personagens podem se entregar aos vícios em “uma privacidade restrita ao indivíduo”, fazendo emergir a selvageria humana num tempo

²² Em tradução livre nossa: “Não te enganes tampouco pela que diga / que é amor o amor que o apetite, / e a continuação a ele obriga. / Falsas sereias são, amar não sabem / apenas a teus bolsos; está vazia, / seu amor infame não resulta em nada”.

²³ Em tradução livre nossa: “dirige-te à porta francamente, / cortesias fazendo e brincando, / prometendo voltar fingidamente / com presentes enormes, e quando / na rua já estiver, ande a outra parte”.

²⁴ Em tradução livre nossa: “dirás: de tão grande arte / o grande corsário, o prático e o destro / o doce Moratín, foi meu mestre”.

em que irrompiam os “procedimentos civilizatórios” da moralidade burguesa (MORAES, 2015: 264-265). No entanto, no caso dos poetas espanhóis, o riso é sempre moralizante: goza-se do excesso para, uma e outra vez, fazer valer a norma.

Assim, compartilhando as fantasias do excesso com Sade e invadindo o mundo monstruoso de Goya, o erotismo da poesia ilustrada espanhola levou a expressão poética ao pesadelo da Ilustração. Neste breve itinerário, mostramos como as categorias estritas da historiografia literária podem ser produtivas quando, a partir dos textos, revelam a produtividade de sua fricção. O estilo rococó se embrenha por meio do prosaísmo à filosofia da Ilustração e os textos, longe de entrincheirar-se nos expedientes que seriam próprios de uma ou outra categoria, extraem seu vigor dessa fusão. A penetração da prosa, antes entendida como razão da decadência da poesia espanhola setecentista, se mostra, assim, o aspecto articulador de suas vertentes.

Em suma, a dinamicidade e complexidade deste corpus permite que estas categorias se convoquem para comprovar não adesões, mas sua multiplicidade poética. Curiosamente, habitando a trincheira do erotismo, seja com a lascívia provocante de Valdés, seja com o humor corrosivo de Samaniego e Moratín, o verso espanhol foi também veículo não apenas de difusões das ideias ilustradas, ensaiando também sua implosão, habitando um mundo longe de amarras que pareceu testá-las, sem, contudo, esvaziar o peso da ordem ou abdicar da crença na razão. Os cenários e os procedimentos diversos, contudo, tornaram mais proteico e flexível este repertório tão cerebrino. Num país estrangeiro, numa alcova de prostíbulo, ou até mesmo numa sala secreta, testemunhando com a amante o voo de certas aves impudicas.

REFERÊNCIAS

BAUR, Eve Gesine. *Rococó*. Londres: Taschen, 2008.

BÈGUE, Alain. «Degeneración» y «prosaísmo» de la escritura poética de finales del siglo xvii y principios del xviii: análisis de dos nociones heredadas. In: *Criticón*, n. 103-104, p. 21-38, 2008.

CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CATULO, *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 1996.



- DEACON, Philip. *La poesía ilustrada*. In: CARNERO, Guillermo. *Historia de la literatura española*. Siglo XVIII. Tomo I. Madrid: Espasa Calpe, 1995, p. 230-258.
- GARCÍA, Miguel Ángel. *La erótica de la razón de Meléndez Valdés de Anacreonte a Locke*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcwm1n3>>. Acesso em 05/02/24.
- GIES, David T. Más sobre el erotismo rococó en la poesía española del XVIII. In: LERNER, Isaías & NIVAL, Alejandro. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. AIH: Nova York, 2001.
- GARCÍA MONTERO, Luís. Juan Meléndez Valdés y el optimismo de los cuerpos. In: *El sexto día: historia íntima de la poesía española*. Madrid: Debate, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa*, n. 2, p. 10-67, 2001.
- MANDRAMANY Y CARBONELL, Juan Bautista. *El arte poética de Nicolas Boileau Despréaux traducida en verso francés al castellano* Valencia: Joseph y Tomas de Orga, 1788.
- MARTÍ, Marc. La cara oculta de la Ilustración: Carnaval y refranero en *El jardín de Venus*. In: *Babel*, n. 45, p. 232-245, 2022.
- MELÉNDEZ VALDÉS, Juan. *Poesía y prosa*. Edição de Joaquín Marco. Barcelona: Planeta, 1990, p. 165-166.
- MONZANI, Luiz Roberto. O empirismo na radicalidade. In: CONDILLAC, Étienne Bonnot de. *Tratado das sensações*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.
- MORAES, Eliane Robert. *Sade: a felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- MORATÍN, Nicolás Fernández de. *Arte de las putas. Poema*. Madrid, Emilio Cotarelo y Mori (Editor), 1898.
- MOREIRA PENA, Heloísa Maria. Anacreonte. In: *Implicações da métrica nas odes de Horácio*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. Evolución de la poesía en el siglo XVIII. In: *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Tomo IV, Madrid-México-Buenos Aires-Caracas: Ediciones Orgaz, 1979.
- PIMENTA, Pedro Paulo. A estátua viva. In: *Metáforas do corpo no Século das Luzes*. São Paulo: Editora UNESP, 2024, p. 129-151.
- REYES, Rogelio. *Poesía española del siglo XVIII*. Madrid: Cátedra, 2022.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat. Amor y pedagogía en el *Arte de las putas*, de N. Fernández de Moratín. *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, n. 10, p. 155-174, 2000-2001.

- RIBAO PEREIRA, Montserrat. Del humor y los humores en «El jardín de Venus». Las otras fábulas de Samaniego. In: *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, v. 24, n. 2, p. 203-216, 2001.
- SAMANIEGO, Félix M. *El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba*. Edição de Emilio Palacios Fernández. Madrid: Siro, 1977.
- SAMANIEGO, Félix M. *Fábulas*. Madrid: Cátedra, 2003.
- SANTOS, Margareth. *Goya en negro: una visión esepéndice*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2000.
- SARRAILH, Jean. Cultura utilitaria y cultura dirigida. In: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Tradução de Antonio Alatorre. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 174-193.
- SEBOLD, Russell P. Periodización y cronología de la poesía setecentista española. *Anales de Literatura Española*, n. 8, p. 175-190, 1992.
- SEBOLD, Russell P. *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1989.
- SOTELO, Alfonso. Introducción. In: SAMANIEGO, Félix M. *Fábulas*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 13-147.