



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

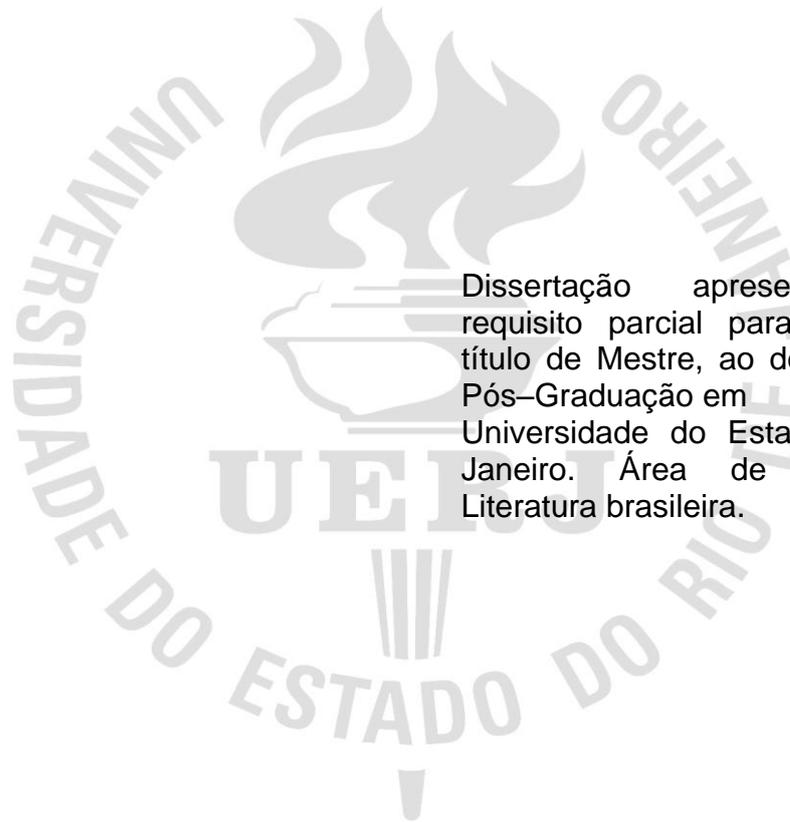
Giovani Roberto Gomes da Silva

**Nuances das máscaras do sátiro: análises da sátira seiscentista**

Rio de Janeiro  
2016

Giovani Roberto Gomes da Silva

**Nuances das máscaras do sátiro: análises da sátira seiscentista**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao de Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura brasileira.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Giovani Roberto Gomes da.  
Nuances das máscaras do sátiro: análises da sátira seiscentista /  
Giovani Roberto Gomes da Silva. – 2016.  
101f.

Orientadora: Ana Lúcia Machado de Oliveira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Sátira – História e crítica – Teses. 2. Retórica antiga – Teses.  
3. Poética – Teses. 4. Matos, Gregório de, 1633?-1696 – Crítica e  
interpretação – Teses. I. Oliveira, Ana Lúcia Machado de, 1954 -. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.  
Título.

CDU 82-7(09)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial  
desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Giovani Roberto Gomes da Silva

**Nuances das máscaras do sátiro: análises da sátira seiscentista**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura brasileira.

Aprovada em 31 de Março de 2016.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia Machado de Oliveira(Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Profa. Dr<sup>a</sup>. Tatiana Maria Gandelman de Freitas  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo da Cruz  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

## DEDICATÓRIA

À Rachel Cardoso da Silva, amor de minha vida.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, meu muito obrigado.

A Jaciara Gomes da Silva e Janilson Roberto da Silva meus pais amados;

A Julio Cesar Gomes da Silva, Giuliano Gomes da Silva e minha cunhada Fabiola Ferreira de Almeida. Não posso deixar de incluir também meus amados Pedro Ferreira de Lima e Silva, Davi Ferreira de Lima e Silva, Giuseppe de Almeida Silva e Lorenzo de Almeida Silva também no conjunto de meus irmãos queridos.

A Davi de Oliveira Bellan, Adriana Teixeira Ferreira, Clovis Gomes Filho e Vagner Lima, meus irmãos por escolha.

A Ana Oliveira, minha orientadora, principal inspiração de minha trajetória acadêmica.

A todos os funcionários da Secretaria de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

“Castigat ridendo mores”

*Jean de Santeuil*

“Difficile est saturam not scribere”

*Juvenal - Sátiras, I, 30*

## RESUMO

SILVA, Giovani Roberto Gomes da. *Nuances das máscaras do Sátiro*. 2016. 101f. Dissertação (Mestrado Literatura Brasileira.) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A presente dissertação de mestrado analisa as diversas máscaras emuladas pelas sátiras atribuídas a Gregório de Matos e Guerra, a partir de um olhar sobre condições para a existência da sátira desde seus antepassados clássicos. Começando com o riso dramaturgicamente de Aristófanes, passando pelas sátiras de Juvenal e Horácio e do pensamento aristotélico até os preceptistas do século XVII, este trabalho rememora os preceitos retóricos que se entrelaçam com a arte da imitação desde a Antiguidade. O objetivo é compreender as sátiras, suas nuances e intenções, bem como as etapas de sua construção e o mecanismo de seu funcionamento, para que se possa analisar com maior precisão obras satíricas dos séculos XVI e XVII. Recolhidos os dados necessários para uma análise apurada, o presente texto busca traçar paralelos que evidenciem padrões atribuídos à relação da sátira gregoriana com o elemento indígena e com o mulato, aqui tratados como tipos retóricos, identificando características específicas como ordenações retórico-poéticas que tenham se tornado lugares-comuns na pintura cômica do indígena e do mulato brasileiro. Traçados os caminhos que se colocam diante do presente trabalho, poderemos compreender de que forma a sátira seiscentista foi construída e com quais textos se relaciona, além disso, abrindo a possibilidade de comparação entre os tratamentos recebidos pelos tipos estudados com diversos textos seminais da literatura brasileira, pois pode ser que a importância desses códices perdidos por tanto tempo seja muito maior para nossa tradição cultural do que hoje se supõe.

Palavras chave: Gregório de Matos. Sátira. Retórica. Poética.

## ABSTRACT

SILVA, Giovani Roberto Gomes da. *Nuances of the Satyr's Masks*. 2016. 101f. Dissertação (Mestrado Literatura Brasileira.) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The following thesis analyses the variety of masks emulated by the satires credited to Gregorio de Matos e Guerra, through a deeper look within the prerequisites for the existence of the satire since his classical predecessors. We will start with the dramaturgical laughter of Aristophanes, going through the satires of Juvenal and Horace and also of the Aristotelian thought, and finally to the preceptists of 17<sup>th</sup> Century, this study recalls the rhetorical precepts that have entwined themselves with the imitation art since Antiquity. The objective is to understand the satires, its nuances and intentions, as well as its construction steps and the mechanism of its functioning, to make a more accurate analysis of the satirical works from between 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Centuries possible. As soon as the data for a deeper analysis is collected, the following work aims at outlining the similarities that highlight the patterns attributed to the relation between Gregorian Satire and the native-Brazilian Indian element and the *Mulato*, here studied as rhetorical archetypes, identifying its specific characteristics as rhetorical-poetic ordinations that have become commonplaces in the comical picture of the native-Brazilian Indian and of the Brazilian *Mulato*. After outlining the possible directions of the present work, we will be able to understand how the 17<sup>th</sup> Century satire was built and with which texts it's related to. Besides that, we have opened the possibility of comparison between the treatment received by the studied archetypes and many texts from Brazilian Literature, as the importance of those long lost codices might be greater for our cultural tradition than we suspect.

Keywords: Gregório de Matos. Satire. Rhetoric. Poetic.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>IMANÊNCIAS RIDÍCULAS, MALEDICENTES</b> .....	13
1.1	<b>Brevíssima arqueologia do riso</b> .....	13
1.2	<b>Introdução à sátira</b> .....	16
1.3	<b>Máscaras indolores, máscaras dolorosas</b> .....	19
1.4	<b>O sorriso passado iluminando o presente</b> .....	23
2	<b>PAIXÕES ROMANAS, CARACTERES BAIANOS</b> .....	25
2.1	<b>Retórica das paixões: agentes e destinatários</b> .....	25
2.2	<b>Riso que move, deleita e persuade</b> .....	30
3	<b>OLHOS E DESMEDIDAS SEISCENTISTAS</b> .....	36
3.1	<b>Importância da retórica para o Seiscentos</b> .....	36
3.2	<b>Os lugares das metáforas imagéticas</b> .....	41
3.3	<b>Os olhos de Vieira, os olhos de Gregório</b> .....	43
4	<b>TRÊS TERRAS, DOIS TIPOS E SEUS DIVERSOS LUGARES</b> .....	50
4.1	<b>Distorção e alteridade</b> .....	50
4.2	<b>Ao índio, a “Boca do Inferno”</b> .....	55
4.3	<b>A Invisibilidade da cor múltipla</b> .....	71
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	91
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	97

## INTRODUÇÃO

Se souberas falar, também falaras,  
Também satirizaras, se souberas,  
E se foras Poeta, poetizaras.  
*Gregório de Matos e Guerra*

É um grande e oportuno desafio o debruçar-se sobre a complexa obra atribuída ao poeta seiscentista Gregório de Matos e Guerra e analisar o conjunto que leva o seu nome, junto ao estudo de uma tradição satírica milenar que abarca características basilares que apenas poucas décadas atrás foram cuidadosamente estudadas, no âmbito da crítica literária brasileira, de modo a aperfeiçoar o estudo dessa sátira.

Quando se menciona que tal estudo é desafio, devemos lembrar que alguns paradigmas acompanham a análise do conjunto estudado, desde que seu primeiro biógrafo, o Licenciado Manuel Pereira Rabelo, reuniu os poemas colhidos por copistas dos séculos XVII e XVIII, a partir de textos que não são autógrafos, e que serviram de base para várias compilações que chegam às nossas mãos para estudo, sendo, desse modo, atribuídos a Gregório de Matos e Guerra. A esse respeito, leiamos o esclarecimento de Ana Lúcia Machado de Oliveira:

Sendo assim, não se sabe se os textos foram recolhidos da circulação oral anônima ou transcritos das legendárias “folhas avulsas” que circulavam na Bahia em fins do século XVII. Em síntese, permanecem dúvidas quanto à questão de terem sido coletados de fonte oral ou escrita (OLIVEIRA, 2009, p.15).

As contradições da história social – que “falam pela voz do indivíduo” - tentam delinear, ora com pinceladas mais vigorosas, ora com leveza de movimentos, alguém que continua a ser um esboço esfumado, imagem obscura da qual são feitas muitas interpretações – e um número maior de indagações. Fato é que o escritor Gregório de Matos não publicou em vida, e o material recolhido e posteriormente atribuído a ele pode ter incluído produção de outrem. Apesar de Rabelo usar de seu

cabedal analítico para tentar desanuviar a imagem do poeta, obscurecida por suas anedotas e por sua legenda de “Boca do Inferno”, fica claro que em seu exercício descritivo existe uma aura sofismática, uma busca por convencimento de fatos e registros.

Dessa forma, o desafio desse estudo inclui um esforço consciente de separar o que é determinante para a compreensão do século em que tais poemas foram produzidos e também de evitar, na medida do possível, o inevitável: o anacronismo que persegue a todos que analisam obras tão afastadas no tempo. Alguns teóricos e autores foram então privilegiados no caminho que nas presentes páginas é traçado, no qual optamos pelo raciocínio sobre os olhos e bocas do século em que o corpus examinado foi produzido, as tradições que permitiram tal produção e finalmente as características locais que a tornam única.

O que pretendemos nesse breve estudo é mostrar as formas através das quais são tratados dois tipos sociais (caracteres) muito específicos do Brasil colonial, a despeito da brevidade no que se refere à suas aparições na obra discutida: o índio e o mulato. Ao trabalhar com esses tipos, é feito um retrocesso até os primórdios do riso na antiga Grécia, para colher a curiosa semelhança desses caracteres tão associados à atual cultura e literatura brasileira com os motivos para o riso, questionando se, através do filtro dos séculos e do pensamento dos teóricos seiscentistas, tais motivos conseguiram fundir-se com esses tipos coloniais tão estranhos aos olhos ibéricos. Pretende-se igualmente fazer uma analogia desse tratamento dos tipos estudados com as formas através das quais são construídos o índio e o mulato literários em determinadas obras brasileiras em que posteriormente irão reaparecer.

Partindo de um olhar bastante amplo no qual o riso é investigado, nossas lentes começam no puro riso até que se focalizem sobre as maneiras de se fazer rir da comédia em oposição à tragédia, pois a estranheza que acompanha o sorriso é de nosso interesse. Tal sorriso acaba por explodir na criação da satura romana, que mantém seu curioso vínculo com o que é estranho aos olhos e ouvidos, encontrando sempre em determinados tipos a origem de tal estranheza, um estranhamento que deveria ser evitado para que o ser romano não fosse conspurcado.

Segue-se então a pertinente observação dos primeiros estatutos reguladores da criação artística, e a submissão do riso a tais regulamentos. Especialmente destacamos Aristóteles com suas *Retórica* e *Poética*, os diversos tratados retóricos

de Cícero e a tardia *Instituição Oratória* de Quintiliano. Outros autores de sátiras como Juvenal e Horácio tornam-se basilares, bem como toda a Idade Média, a qual traz consigo a consolidação de diversos lugares comuns retóricos, além do amadurecimento da principal característica da sátira, que acompanha a divisão do riso aristotélica: as máscaras satíricas.

Chegando finalmente ao século XVII, procuramos analisar algumas sátiras seicentistas coloniais com a finalidade de demonstrar como funcionam as personas nelas configuradas e o movimento das paixões encenadas nos poemas, que é proporcionado pela arte retórica à qual a sátira está intimamente conectada. Importa ressaltar que tanto a máscara como as paixões são passadas a limpo pelos preceptistas desse século, e já em primeira análise podemos ver a reação agressiva da máscara satírica diante do que considera estranho a seus preceitos, seus destinatários e alguns tipos que se tornam alvo de suas farpas.

Torna-se necessário nesse ponto discutir os principais elementos que unificam a teoria e a prática da expressão da arte escrita do Seiscentos, para que se possa compreender como funciona o olhar moralista do século XVII que será utilizado largamente na sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Importa igualmente examinar por quais motivos, na época em foco, a palavra constitui um instrumento tão poderoso de modo a interferir na vida dos poderosos e do vulgo. Tal inserção política é feita em comparação com escritos também eficazes do Padre Antônio Vieira, sob os moldes de relevantes preceptistas desse período como Emanuele Tesauro e Baltasar Gracián e Morales.

Estreitando ainda mais as lentes de nosso estudo, investigamos a configuração do índio na literatura brasileira, analisando diversos textos que constroem a imagem do selvagem que habita as terras que chamamos hoje Brasil, e nos detendo de forma mais cuidadosa na análise do tratamento dado ao índio pela sátira gregoriana. Primeiramente examinaremos o fato de que tal tratamento se relaciona com tópicos antiquíssimas, como a do estrangeiro, e outras relativamente recentes, como a do selvagem, no que diz respeito às metáforas utilizadas e na operação do misto quando a fala é criada de forma engenhosa, como se o próprio tipo tomasse a palavra no poema. Tais convenções seguem padrões que, em linhas gerais, podem ser análogos ao tratamento dado ao indígena em vários momentos distintos da literatura brasileira.

Em relação ao mulato, nossa análise recorrerá aos lugares comuns do discurso e da tradição, pois revela-se na obra que o olhar do colonizador acaba por associar a confusão da própria colônia com a cor indefinida do indivíduo chamado mulato. Com a análise cuidadosa das abordagens dadas a esse tipo, relacionado com as tópicos medievais do estrangeiro e do escravo, investigamos se a indefinição de cor acaba por indefinir igualmente o indivíduo. Investigaremos, então, alguns indícios do uso do tipo mulato na sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra de acordo com o *Tratado dos Ridículos*, de Emanuelle Tesauro, relevante preceptista do século XVII, também cruzando as particularidades do tipo com dados históricos fornecidos por Emanuel Araújo, Luiz Felipe de Alencastro, Arthur Ramos e Stuart B. Schwartz. Tais autores delineiam as configurações centrais do mulato histórico, viabilizando a compreensão do retrato vituperado do mulato que é incapaz de enxergar-se como tal, e que acaba por se tornar recorrente no conjunto que seria posteriormente chamado de literatura brasileira.

Traçados os caminhos que se colocam diante do presente trabalho, poderemos compreender de que forma a sátira seiscentista foi construída, com quais textos se relaciona e a origem da abordagem que apresenta dois dos tipos sobre os quais recaem a cólera e a indignação da persona satírica. Esperamos encontrar durante o percurso algumas pistas que nos permitam descobrir até que ponto os tipos antiquíssimos, provenientes da Grécia, de Roma e das diversas outras manifestações da persona satírica através dos séculos, fundem-se e misturam-se na invenção poética gregoriana. Finalmente, pretendemos relacionar esses tratamentos dos tipos com diversos textos seminais da literatura brasileira, pois pode ser que a importância desses códices perdidos por tanto tempo seja muito maior para nossa tradição cultural do que hoje se supõe.

## 1. IMANÊNCIAS RIDÍCULAS, MALEDICENTES

O paradigma deve ser de valor superior ao que existe.

*Aristóteles*

### 1.1 Brevíssima arqueologia do riso

Faz parte de nosso percurso desvendar caminhos para a investigação da sátira seiscentista do Brasil colonial, seguindo as pistas que são deixadas pelos críticos contemporâneos que estudam os gêneros cômicos de estilo baixo e pelas obras basilares que os fundamentam. Tal pressuposto tem origem no conselho de Alfredo Bosi, que servirá como força motriz de nossa pesquisa:

As fontes de Gregório são outras, remotas como texto, mas próximas e familiares até hoje no uso coloquial. O recurso ao turpilóquio com intenção de ultraje sempre foi empregado nos chamados Gêneros cômicos de "estilo baixo"; o que, para além do Medievo, já vem atestado desde a Antigüidade. (BOSI, 1992, p.110)

Antes mesmo da reunião em compêndios das principais técnicas que regulariam as tragédias e comédias, temos a manifestação dramática do riso presente no drama satírico e em seguida na comédia, especialmente na obra do dramaturgo grego Aristófanes. Este autor, como se sabe, voltou seus esforços a ridicularizar poetas trágicos contemporâneos seus, deslocando à cena algumas características que igualmente são trazidas à tona como técnica do estilo baixo em pleno Brasil colonial seiscentista: necessidades fisiológicas, revelação de partes obscenas do corpo humano e o diálogo com uma realidade outra e difusa. Cabe observar que metáforas do corpo humano foram tradicionalmente utilizadas como ferramenta retórica durante toda a Idade Média, inspiradas obviamente na tradição clássica. É relevante lembrar que, para Aristóteles, “quem usasse, fora de propósito, metáforas, termos raros e demais adornos, obteria o mesmo efeito que se o fizesse visando ao cômico” (ARISTÓTELES, 2014, p.44).

Ao fim do século VI a.C., Dioniso era não só o patrono da tragédia, como também da comédia e do teatro como um todo. Deus dos excessos, seu culto o

representava através de uma máscara, assim como os atores quando das encenações, talvez pela similitude entre a representação ritual do abandono da própria identidade para figurar outra e a interpretação de um personagem trágico ou cômico por um ator. Matthew Hodgart salienta a diferença entre tais usos da máscara: *“La Comedia Antigua se representa en el festival de las Dionisiacas, pero el dios en cuyo honor se celebraba podía quedar reducido a desempeñar un papel abyecto en la función”* (HODGART, 1969, p.21).

A esse respeito, George Minois (2003, p.35) explica que Dioniso representa a alegria de viver sem entraves, que é natural a associação do deus da ilusão com o teatro, e além disso, que esse teatro misture comédia e tragédia. O referido crítico observa ainda que os mesmos autores que encenavam o trágico também praticavam o cômico através dos dramas satíricos, nos quais eram usados os mesmos atores, a mesma métrica e o mesmo vocabulário, ficando a variação por conta do cenário campestre em que transcorria a ação. Essa encenação envolve a possibilidade de aceitação ou incorporação de uma realidade outra, ao ser animada por uma manifestação primitiva da mistura dos corpos: o coro de sátiros, companheiros fantasmagóricos de Dioniso, dirigidos por uma criatura com o órgão sexual em ereção e cauda de cavalo. Importa destacar que esse drama satírico utiliza o riso provocado pela mistura, que quebra a solenidade trágica abalando o sério, como instrumento de conhecimento, por isso o olhar de derrisão equivale ao olhar de Dioniso. O riso equilibra, é necessário, instaurando como sistema "outra maneira de pensar", abrindo-se então a possibilidade de que o indivíduo, ao reconhecer-se como "outro", exerça papel diverso do que sugere essa natureza. Para Minois, tal teatro do riso adquire independência com um grande comediógrafo:

Aristóphanes é um conservador, voltado para o passado, para uma mítica idade de ouro. A ressalva não é insignificante; a função do riso, de início, era conservadora da norma, a repetir um fundador, a excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social. Ele censura os mantenedores da ordem antiga apontando o dedo em derrisão para os perturbadores. (MINOIS, 2003, p. 40)

O autor ainda comenta que a preocupação de classificação vem a apartar pouco a pouco os gêneros, uma separação gradual que culmina em Aristóteles, quando sua Poética promove uma divisão estrita “entre a tragédia, que apresenta os homens como melhores do que são e a comédia, que exagera seus defeitos” (MINOIS, 2003, p.38).

É justamente na absorção e na imitação da tragédia e especialmente da comédia que os romanos criam a sátira, um gênero misto, que produz o riso através de sobreposições múltiplas. Em seu relevante estudo sobre esse gênero, William S. Anderson (1982, p. 3) observa que, desde as primeiras sátiras de Gaio Lucílio, era convencional para a persona satírica a afetação de renúncia da habilidade poética, com a finalidade de contrastar com os escritores da epopéia e da tragédia, em vez de enfatizar a praticidade ou o realismo, verdadeiras qualidades de seu material. Cabe observar que, apesar da suposição de Anderson de que o uso da tópica da falsa modéstia obscurece as principais características do gênero satírico, tal estratégia tem fundamentação retórica, estando inclusa nos preceitos ciceronianos para que se conquiste a atenção de seus ouvintes: “é conveniente que o orador manifeste submissão e humildade” (CÍCERO, *De inventione*, I, 16, 22). Certamente para a sátira, antes de qualquer preocupação com diferenciações em comparação ao drama, estava em primeiro plano obter a eloquência para a qual a afetação de modéstia era ferramenta, e curiosamente uma ferramenta de ordem prática, advinda do discurso forense. Por esse motivo, o uso da tópica apenas reforça o fato de que a praticidade e a aproximação do cotidiano da urbe, como lembra Anderson (1982, p.206) ao destacar que a sátira juvenaliana prefere temas realistas que lidem com pessoas reais, talvez sejam diferenças marcantes entre a sátira e os outros gêneros antigos.

Como se sabe, não foi imediato o surgimento de códigos de criação para os gêneros dramáticos ou para a sátira, é provável que inicialmente o simples reconhecimento da fonte de excelência e a reprodução através da imitação dessem conta do expediente até o surgimento dos compêndios poéticos clássicos. Certamente as fontes seiscentistas são fruto da retomada e da reinterpretação dos autores canônicos, e dentre tantos outros principalmente Aristóteles, Cícero e Quintiliano. É o que nos lembra Roberto Acízelo, ao citar a reflexão de Roland Barthes:

Com a entusiástica redescoberta da Poética de Aristóteles ocorrida em fins do século XV, a arte poética torna-se o código de criação literária, sendo cultivada por autores e críticos, ao passo que a arte retórica, tendo por objetivo o “bem escrever”, se restringe ao âmbito do ensino. (SOUZA, 1999, p. 14)

Com relação à obra de Aristóteles, vale lembrar que, através de sua maneira pragmática de exposição, seu manual vai ensinando natureza e espécies da poesia, explicando logo de início que:

A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditrambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações. Diferem entre si em três pontos: imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma. (ARISTÓTELES, 2014, p. 19)

Assim como as tragédias, as comédias eram baseadas na imitação de caracteres e, como diz Aristóteles em sua Poética, a divergência entre elas está no fato de que a comédia procura imitar os homens piores, e a tragédia, melhores do que eles ordinariamente são (ARISTÓTELES, 1986, p.105). O que não significa que uma modalidade de imitação seja maior do que a outra, muito pelo contrário, as duas possuem o mesmo valor, apenas diferindo na forma. A esse respeito, importa citar Verena Alberti:

A representação de homens baixos, apesar de seu cunho eticamente negativo, não implica uma inferioridade a priori da comédia, que é tão legítima quanto a tragédia do ponto de vista da criação poética. (ALBERTI, 1999, p. 48)

Existem outras obras que nos servem de parâmetro além de Aristóteles, como a Epístola aos Pisões de Horácio e Os Caracteres de Teofrasto, que auxiliam nosso estudo. Para Horácio, por exemplo, tragédia e comédia tem lugares definidos, e ainda que na tragédia algum personagem possa usar linguagem pedestre a fim de tocar o coração da platéia, a recomendação principal é de que “guarde cada gênero o lugar que lhe couber e lhe assenta” (HORÁCIO, 2014, p.57).

## 1.2 Introdução à sátira

Em sua história do riso, George Minois nos diz que “é na sátira que desabrocha o verdadeiro riso romano” (MINOIS, 2003, p.87); sobre a origem da sátira, através de Quintiliano, destaca que ela é um gênero latino por excelência, informação obtida através da tão repetida afirmação das *Institutio Oratoria* (X, I, 93): “*Satura quidem tota nostra est*”. Horácio, por sua vez, menciona em suas sátiras a influência da comédia grega. Naturalmente, a máscara do riso foi aproveitada pelos

romanos na criação de sua sátira (termo que remete à saturação, talvez pela intensa mistura de temas e formas literárias promovida pelo gênero), recurso tão prático quanto aquele povo, assim como o riso quando instrumento a serviço da causa moral. Salvatore D’Onofrio nos traz uma citação de Michele Barillari que parece especialmente apropriada para explicar a conexão entre a sátira e os romanos:

A sátira, poesia toda especial, que não tem origem, porque quase confundida no sangue romano... A sátira, aquele sentimento instintivo do ridículo, que sobressai no gênio da raça latina, se confunde com as próprias origens da vida política, religiosa, e com as (origens) rudimentares das Letras. Aliás, se devemos assinalar em Roma uma vida literária nos primeiros cinco séculos, esta, sem dúvida, está ligada à sátira, com todas as imperfeições e grosserias próprias da natural aspiração daquele povo. (D’ONOFRIO, 1968, p. 29)

Não devemos esquecer que o riso continua vinculado à sua função primordial de caráter moralista, procurando corrigir e denunciar vícios, sendo prudente reafirmar que assim procede seu uso na sátira. É de certa forma uma progressão (no sentido de que as formas que riem alteram-se de acordo com a história e a cultura, mantendo as características que as determinam) do que vimos anteriormente. Para causar o riso, o uso de metáforas do corpo era lugar comum, e também a intenção de conservação das normas, a exclusão de desvios para manter a ordem social. Horácio não apenas escreveu a Epístola aos pisões como manual de poética, como também escreveu suas próprias sátiras. Elas aproveitam as regras retórico-poéticas para atingir aqueles que eram incapazes de enxergar vícios em si, com o intento de provocar a autoderrisão. Leiamos uma passagem bastante esclarecedora a esse respeito:

Sordidus ac diues, populi contemnere uoces  
Sic solitus: “ Populus me sibilat; at mihi plaudo  
Ipse domi, simul ac nummos contemplor in arca”.  
Tantalus a labris sitiens fugientia captat  
Flumina... Quid rides? mutato nomine de te  
Fabula narratur. <sup>1</sup> (HORÁCIO, 1823, p.10)

Devemos interpretar a sátira compreendendo que sua feitura se dá sob o estatuto da produção de uma obra de arte poética e ao mesmo tempo retórica, ou

---

<sup>1</sup> Rico, mas de sórdido, acostumou-se a desprezar os rumores do povo assim: /“O povo me apupa; mas, quando comigo mesmo,/Em casa, eu mesmo me aplaudo, enquanto contemplo as moedas na arca”./É Tântalo sedento que tenta beber a água que foge dos lábios./De que ris? Mudado o nome, a narrativa fala de ti (SILVA, 2009, p. 53).

seja, uma arte que imita a realidade em vez de ser uma expressão direta dos sentimentos do poeta, e ao mesmo tempo uma arte que deseja interferir e provocar emoções em seus ouvintes ou leitores. Aristóteles o diz da seguinte forma: “pois a fábula é composta segundo as verossimilhanças e depois é que se dão nomes quaisquer às personagens” (ARISTÓTELES, 2014, p.29). A esse respeito, leiamos ainda Adolfo Hansen:

Como lembra Kernan, a máscara do *vir bonus peritus dicendi* modela genericamente o caráter (ethos) público da persona satírica, como se ela fosse ao mesmo tempo Dr. Jekyll e Mr. Hyde, com uma personalidade pública e uma personalidade privada. (HANSEN, 2004, p.260)

Assim, é possível perceber que Horácio faz as vezes do *vir bonus peritus discendi* - orador ideal -, criando uma persona capaz de direcionar o efeito do riso que provoca, com a intenção de mover as paixões de seu ouvinte ou leitor. O texto horaciano citado é exemplo do uso dessa estratégia: logo no primeiro verso fala a persona satírica, que funciona como uma espécie de narrador, em tom descontraído como quem está conversando. Seu ensinamento é sobre a riqueza, um motivo tradicional que trata da fortuna, um dos lugares comuns recorrentes desde a Antiguidade. Apesar da acusação de sordidez e desprezo, a posição externa da persona não a coloca no lugar do rico nem do pobre, assumindo um caráter neutro. Passa em seguida a brincar com um exemplo aleatório, um dos personagens da urbe, mostrando o contraste entre sua condição de afortunado e a atitude mesquinha. Finalmente, volta seu dedo acusador àquele que se riu da piada, e nesse ponto seu interlocutor passa a ser também alvo da sátira.

A forma de criticar os atos vis da sociedade romana é encontrar seus vícios e fazer com que os viciosos se dêem conta disso. A fonte desse mal é usualmente atribuída aos estrangeiros, o que pode ter ocasionado a querela que acompanha boa parte dos primeiros passos dados pelo gênero, a qual será aproveitada como receptáculo dos vícios que os romanos desejam evitar, segundo nos explica Minois:

A sátira latina recai de bom grado sobre os estrangeiros, os gregos em particular, em que Plauto despeja todos os vícios; Cícero zomba deles também em *Pro flacco* e caçoa dos gauleses em *Pro Fonteio*. Mas ataca-se, sobretudo, a sociedade romana decadente, da qual Pérsio denuncia o orgulho, a avareza, a preguiça; pratica-se, igualmente, a autoderrisão, como faz o imperador Juliano em *Misopogon* (Inimigo da Barba), em que zomba de sua feiura, de suas maneiras e de sua rusticidade. (MINOIS, 2003, p.89)

Em poucas palavras, os romanos queriam condenar os maus costumes e enxergaram nos gregos e outros estrangeiros a causa daquilo que queriam extirpar de sua sociedade, o que era impossível dada a fusão entre as culturas. Kernan (1962, p.167) lembra que: “*everywhere the satyrist turns he finds idiocy, foolishness, depravity and dirt*”<sup>2</sup>, e por isso era preciso elevar os valores contrários à confusão que lhe saltava aos olhos. Por esse motivo, o ponto de vista da persona satírica é construído por meio de oposições, pois procura combater os vícios que vê na sociedade em que se insere.

Dessa forma é preciso construir um modelo ideal, um “cidadão romano modelo”. A sátira o elaborou como um paradigma ideal para confrontar a aparência de estranheza, lidando de forma excludente com os estrangeiros, indagando as causas de serem bem sucedidos apesar de seus estranhos costumes, utilizando a sátira como ferramenta para mantê-los, na medida do possível, em seu lugar (que é o lugar de exclusão) ao produzir indignação. Mais assustadora ainda era a existência de romanos que absorviam costumes dos estrangeiros. Qual é a solução da sátira para esse problema? Dizer que não só aquele lugar, mas também aqueles costumes não eram romanos, e sim uma aberração. Assim, o choque gera a cólera que se indigna contra o elemento estranho e contra qualquer de suas ações consideradas “estranhas”, elaborando uma série de vitupérios que relacionam os vícios da pessoa (particular) com os costumes de sua cidade originária (público).

É relevante, ainda, destacar que esse clamor colérico contra o estrangeiro quer amplificar a distância entre ofendido e ofensor, de modo a punir o objeto dessa cólera. Que tipo de estratégias retóricas regulam a fúria que caracteriza a persona satírica? Tal acidez mostra possuir refinamento, mas por outro lado expõe situações abjetas – seria, então, o mesmo riso, a mesma sátira?

### 1.3 Máscaras indolores, máscaras dolorosas

Marcantes e indissociáveis da sátira são suas máscaras, e Kernan, ao observar a sátira produzida em plena Idade Média pelos goliardos, tece comentários

---

<sup>2</sup> Para todo lugar que o satirista se volta, ele encontra idiotia, tolice, devassidão e sujeira (tradução minha).

pertinentes sobre sua interpretação. Tão viva é a sátira, tratando de temas intimamente ligados ao cotidiano da sociedade em que é produzida, que o gênero costuma ludibriar seus críticos, de forma que o historiador do século XIII, Giraldus Cambrensis, equivocadamente atribui a um homem furioso chamado “Golias” a autoria dessas sátiras. Vejamos como o analista interpreta esse fato:

But Golias himself was the purely poetic creation of those poets called goliards or ordo vagorum, the wandering, witty clerics of medieval period, who refused to attach themselves to any benefice or to submit to any strict rule (KERNAN, 1962, p.165)<sup>3</sup>

Dessa forma torna-se necessário definir e compreender não somente a necessidade de separar o autor do personagem encenado, como também as particularidades da persona construída nos textos. Ainda que Horácio pregue uma sátira essencialmente polida, em Juvenal encontramos um outro viés que bifurcou os caminhos satíricos, posteriormente tornando-se doutrina. Por esse motivo, alguns teóricos atribuem a Juvenal uma “dupla personalidade”, esquecendo-se da existência de duas personas satíricas. Importa ressaltar que tal divisão é explicada com base na observação aristotélica, que acaba separando o cômico de acordo com características pertencentes à alma humana:

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. (ARISTÓTELES, 2014, p.23)

Então, analisando a *Poética* de Aristóteles, fica bem claro que existe uma feiúra que implica dor e destruição, e o paradoxo é que, por mais que lhe pareça que tal riso seja produto de falha da alma racional humana, determinadas vezes o homem se compraz ao ver acontecer com o outro aquilo que lhe causaria o sofrimento. Apesar da clara consciência dos retores sobre a existência de tal riso agressivo, algumas regras instituíam que ele somente fosse usado em casos de extrema necessidade, como recomenda Cícero em seu *De Officiis*:

---

<sup>3</sup> Mas o próprio Golias foi a pura criação poética desses poetas chamados goliardos ou "ordo vagorum", os errantes, clérigos espirituosos do período medieval, que recusaram sua associação a qualquer benefício ou sua submissão a qualquer regra estrita (tradução minha).

Obiurgationes etiam nonnumquam incidunt necessariae, in quibus utendum est fortasse et uocis contentione maiore et uerborum grauitate acriore, id agendum etiam ut ea facere uideamur irati.<sup>4</sup> (CÍCERO, De Officiis, I, 136)

Curtius (1996, p.198) recomenda que a doutrina aristotélica da arte poética deve ser vista em conexão com todo o seu sistema filosófico, por esse motivo vale lembrar que tal indagação está contida na *Ética a Nicômaco*, em que se lê: “no caso dos homens; as mesmas coisas deleitam algumas pessoas e causam dor a outras, e são penosas e odiosas a estes, mas agradáveis e estimáveis àqueles” (ARISTÓTELES, 1991, p.142).

Aristóteles procura explicar, em *De Anima* e na *Ética a Nicômaco*, o funcionamento da alma, dividindo-a em racional e irracional. A última, por sua vez, é subdividida em alma nutritiva (também chamada vegetativa) e sensitiva. O estagirita sugere que a parte racional deve controlar as demais, por ser hierarquicamente superior:

Com efeito, louvamos o princípio racional do homem continente e do incontinente, assim como a parte de sua alma que possui tal princípio, porquanto ela os impele na direção certa e para os melhores objetivos; mas, ao mesmo tempo, encontra-se neles um outro elemento naturalmente oposto ao princípio racional, lutando contra este e resistindo-lhe. (ARISTÓTELES, 1991, p.27)

Interessa à nossa análise o fato de que a alma sensitiva compreende os cinco sentidos humanos, sempre prontos a captar o objeto de sua sensibilidade. Como já foi dito, a paixão (*páthos*) impulsiona o homem para a ação (*práxis*), o que significa dizer que as paixões fazem parte da alma sensitiva e seu predomínio sobre a razão constitui desequilíbrio. Podemos concluir, dessa forma, que o riso provocado pela maledicência é produto do desequilíbrio?

Segundo Hansen, a persona satírica é “uma máscara aplicada pelo poeta para figurar as duas espécies aristotélicas do cômico” (HANSEN, 2004, p.459). E mais:

Quando o poema aplica a prescrição “rindo” (ridículo), constrói a persona satírica como um tipo civil que extrai das fraquezas alheias a ocasião para um divertimento irônico e levemente desdenhoso, que imita o modo horaciano da satura. Quando aplica o preceito “zombando” (maledicência), inventa a persona como um tipo vulgar que agride com sarcasmos e obscenidades. A matriz desse subgênero é a sátira de Juvenal, retomada

---

<sup>4</sup> Repreensões são, de fato, necessárias em algumas ocasiões, devemos então levantar a voz e usar palavras mais ásperas, e nos portar como se estivéssemos irritados (Tradução minha).

nas cantigas de escárnio e maldizer da Idade Média portuguesa e nos séculos XVI, XVII e XVIII, em Portugal e no Brasil. (HANSEN, 2003, p.72)

O livro II da *Retórica* é inteiramente dedicado ao “mover das paixões”, sendo estas definidas por Aristóteles (2011, p.122) como aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos e são seguidos de tristeza e prazer. Em sua análise da retórica aristotélica, Michel Meyer dá um passo além para nosso esclarecimento:

A paixão é decerto uma confusão, mas é antes de tudo um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade tal como ela se exprime na relação incessante com outrem. (MEYER, 2000, p.XXXIX)

Tal divisão entre as faces da máscara cômica evidencia uma estreita ligação entre causa e efeito. Quando pensamos nas paixões que se deseja simular e causar, na medida em que são calcadas no ódio atribuído à persona (como, por exemplo, ao “Golias” dos goliardos), pode-se investigar essa emulação, supondo que é criada pelo satírico com a intenção de atingir as paixões dos viciosos. Isso significa que a persona satírica, que se investe desses dois *ethos*, precisa do riso polido para alcançar as paixões de determinado público, valendo-se do riso maledicente para atingir outro. Recorramos à teoria das paixões, consultando um dos manuais clássicos em que elas estão descritas detalhadamente. A primeira paixão abordada pela *Retórica* de Aristóteles é a cólera, que, segundo Meyer (2000, p. XLIII), é “o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido”.

Cabe observar aqui, além da definição citada, alguns comportamentos que geram a cólera, e desse modo atingiremos os comportamentos aos quais a sátira deseja retrucar. Ao analisar causas, Aristóteles fornece pistas sobre a maneira de pensar comportamentos que era ensinada nas escolas nos séculos XVI e XVII. Para o autor, a origem da cólera está no desdém, ao qual são atribuídas três formas, a saber: desprezo, malevolência e insolência.

Aristóteles (2011, p.125) explica que o desprezo é a indiferença pelo que julgamos sem importância, a malevolência é a criação de entraves para os desejos alheios sem motivos para tal e finalmente a insolência, que segundo o estagirita

“consiste em dizer e fazer coisas que prejudicam e afligem nossa vítima e que, sobretudo a humilham” (Idem). O desprezo não constitui uma paixão relacionada à ação, mas é curioso observar que a relação entre a malevolência e a insolência lembra a subdivisão do cômico: um dos subgêneros é irônico e refinado, o outro obsceno e agressivo.

As observações anteriores possibilitam inferir que não há como negar que o riso com fundo moralizante sempre acompanha a sátira durante sua história; ainda que use o baixo registro e agrida através da maledicência, ela sempre objetiva estabelecer lugares e manter um equilíbrio. É de certa forma a continuação da risada grega, que se perpetua ao modo romano com a criação da *satura*.

#### 1.4 O sorriso passado iluminando o presente

A sátira faz rir de acordo com as manifestações mais antigas do riso; ainda que se adeque à imitação estabelecida por normas poéticas diversas, ela tem seu modo particular de fazê-lo, que a diferencia da comédia e da tragédia: esse modo é marcado por sua praticidade assim como pela afetação encenada por suas máscaras, a encenação satírica. A máscara satírica se subdivide na criação poética, pois, definida a comicidade como espécie do feio, riso sem dor, surge a segunda faceta do riso, que não deleita aqueles que são bons e implica dor. Tal bipartição está de acordo com a subdivisão da alma humana, pois, como explica Aristóteles, ao mesmo tempo que é possível existir em algum objeto ou situação razão para o deleite de uma “boa alma”, também esse mesmo fator parecerá desagradável e até mesmo doloroso para alguém de índole oposta. É relevante mencionar que tal observação aristotélica está de acordo com a divisão da alma humana pensada em seu tratado *De Anima*.

Poética e retórica são artes historicamente entrelaçadas, por esse motivo, ainda que em primeiro plano estivesse a ridicularização dos variados tipos urbanos, a sátira usa de estratégias da persuasão retórica para levar a cabo suas intenções moralizantes, afetando e provocando paixões na tentativa de influenciar seus alvos, o que nos leva à teoria das paixões. A esse respeito, Hansen observa que:

Se é verdade que as paixões são naturais, nunca são informais, quando poeticamente representadas, porque sua representação é fictícia, ou seja, mediada por uma forma pseudo-expressiva e pseudo-referencial, construída por técnicas precisas. A irracionalidade da indignação da persona é construída muito racionalmente, enfim, como técnica de contrafacção ou fingimento poético que produz estruturas “indignadas” e “excessivas”, que podem ser recebidas como ausência de estrutura. (HANSEN, 2004, p.460)

Essa teoria trata do terreno tão maleável que são os sentimentos, e com certeza, a arte escrita encenada e recitada deseja influenciar, de acordo com cada gênero, as atitudes de seus destinatários. As máscaras satíricas, então, simulam um personagem que está furioso e, de acordo com a definição aristotélica da cólera, amplifica a distância entre ele e seu "agressor", pois foi provocado pela malevolência ou pela insolência de comportamentos viciosos. Esse fator traz à tona uma característica intrínseca do gênero em foco, o que pode constituir um paradoxo, pois ele se utiliza da mistura textual para expurgar misturas (ou enganos) hierárquicos.

No reaparecimento dos gêneros cômicos de estilo baixo em pleno século XVII ibérico, os preceptistas da época vão tentar equilibrar um mundo confuso e marcado pela intensa dúvida olhando para o passado distante, redescobrimo inclusive a sátira clássica, intuindo a ordenação e usando do riso, da máscara cômica e da persuasão para controlar os vícios, separar os acertos das falhas, corrigir os males, tentando convertê-los em bem. Um bom exemplo de tal procedimento é a categoria retórico-poética da agudeza, abordada por Baltasar Gracián, que procura analisar e teorizar sobre o baixo registro: “*De modo que todo el artificio de esta agudeza consiste en descubrirle la malicia artificiosa al que obra, y sabérsela ponderar*”<sup>5</sup> (GRACIÁN, 1969, p. 256).

Visitadas as origens e o nascimento da sátira, os elementos que participam de sua criação bem como algumas de suas principais características, podemos agora nos aprofundar de forma específica, elencando características da época que pretendemos estudar e que se adequem aos elementos satíricos que o século XVII se ocupa em desenvolver. Desse modo, no próximo capítulo, focaremos na análise dos referidos elementos em combinação com os espaços que a retórica e a poética ocupam na escrita que a *forma mentis* seiscentista foi capaz de proporcionar.

---

<sup>5</sup> De modo que todo o artificio da agudeza consiste em descobrir a malícia artificiosa que cria e saber avaliá-la (tradução minha).

## 2. PAIXÕES ROMANAS, CARACTERES BAIANOS

A existência penetra em mim por todos os lados, pelos olhos, pelo nariz, pela boca e subitamente, de repente, o véu se rasga: compreendi, vi.

*J.P. Sartre*

### 2.1 Retórica das paixões: agentes e destinatários

Quando a palavra “retórica” é usada nos meios de comunicação atuais, aquilo que o senso comum compreende é distinto do conceito que propõe nosso texto. Tal “entendimento” pós-moderno dessa palavra é explicado por João Adolfo Hansen de forma bastante clara, quando escreve:

A naturalização romântico-positivista da ignorância do simbólico por jornalistas e outros profissionais de Letras que hoje produzem discursos sobre o campo da cultura faz entender retórica como ‘artificialismo’, ‘formalismo’, ‘falsidade’, ‘blablablá’, ‘ornamental’, ‘beletrismo’ etc. (HANSEN, 2013, p.12)

Dado o entrelaçamento histórico entre os diversos estatutos constituintes da poética com uma retórica que deve ser entendida de forma diversa do que a contemporaneidade compreende, cabe-nos definir inicialmente o que é retórica. Para tal, faremos uso da conveniente explicação de Quintiliano, senão o maior, um de seus principais professores através da história:

A definição que caracteriza da melhor maneira possível sua substância é que a retórica é a ciência de discursar bem. (QUINTILIANO, 2015, p.339) Portanto, a natureza forneceu o princípio da fala e o início da arte proveio da observação. Pois os homens, como na medicina, ao observarem umas condições saudáveis e outras insalubres, dessas observações criaram arte da medicina; do mesmo modo, ao perceberem no falar umas coisas úteis e outras inúteis, anotaram o que se devia imitar e o que evitar; e eles mesmos acrescentaram também alguns pontos conforme a razão. Isso foi confirmado pelo uso e então cada um passou a ensinar o que sabia. (Idem, p.417)

Em capítulo anterior, fizemos breve visita ao enfoque das paixões na *Retórica* de Aristóteles, a qual retomamos focados em sua procura por ensinar a observação

dos meios de persuasão por ele proposta. Cabe igualmente destacar o fato de que nesse processo:

A persuasão pode ser obtida através dos ouvintes quando o discurso afeta suas emoções (paixões, *pathos*); com efeito, os julgamentos que emitimos variam segundo experimentamos sentimentos de angústia ou júbilo, amizade ou hostilidade. Todos os esforços dos atuais autores de retórica, nós o afirmamos, são dirigidos no sentido de produzir esses efeitos. (ARISTÓTELES, 2011, p.45)

Percebemos, portanto, que um dos objetivos centrais da retórica é obter a persuasão, a qual é definida como a afetação dos ouvintes pelo discurso. Isso significa dizer que, sem o uso da ferramenta retórica, Aristóteles não acreditava que se podia alcançar o espírito, as paixões dos homens, dos ouvintes, dos espectadores. Tal pensamento fazia parte do ensino e da cultura seiscentista, quando se acreditava na possibilidade de assumir determinados papéis com a finalidade de moldar, manipular as individualidades usando a palavra. A idéia de que os desequilíbrios podiam ser compensados pela astúcia resulta em uma nobreza de palavras e passos medidos, é o que vemos nos aforismos do livro *Oráculo manual y arte de prudencia*, publicado em 1647, pelo jesuíta espanhol Baltasar Gracián, manual que, por sua praticidade, pode ser considerado o equivalente para a vida da corte ao que o popular *O Príncipe* de Machiavel representava para a vida política. Trata-se de um compêndio no qual são ensinadas técnicas para sofrer com menor intensidade o impacto que os poderes podem causar. A título de exemplo, citemos um de seus aforismos, que aconselha: “Na falta de força, use a destreza. Siga qualquer um dos dois caminhos: o real, de valor, ou o atalho do artifício” (GRACIÁN, 2009, p.132).

A partir do desdobramento do estudo das paixões da alma (*pathos*) e do estabelecimento da importância da Instituição Retórica para a sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra, buscaremos neste capítulo, em excertos de poesias selecionadas, indícios do uso da teoria das paixões para refletir a respeito desse mover que caracteriza diversos personagens da urbe, criados a partir de lugares comuns já presentes na sátira de Juvenal. No entanto, tais lugares são adaptados de acordo com o cenário em questão, a Bahia seiscentista, o que nos leva a endossar a seguinte observação de Kernan, quando diz que:

There is, of course, a great deal of variation in the scenes of individual satires: the Rome of Horace is not identical with that of Juvenal, and the Londons of Ben Johnson and Alex Andei Pope are considerably different.

Every author of satire is free to stress the elements of the scene which appears most important to him. (KERNAN, 1962, p.170)<sup>6</sup>

Investigaremos igualmente as consequências da persuasão retórica sobre as atitudes viciosas dos caracteres aos quais se refere, considerando também que tais construções têm como objetivo principal mover, ensinar e deleitar de forma eficaz. Procuraremos analisar a construção e a emulação das atitudes dos tipos, de acordo com as paixões afetadas pela persona e que se deseja mover em seus destinatários, tendo como base a *Poética* de Aristóteles e a *Epístola aos Pisões*, de Horácio. Discutiremos igualmente, na presente investigação, o encontro entre as paixões descritas na *Retórica* de Aristóteles e o texto satírico, refletindo sobre nosso objeto de análise com suporte nos variados tratados aristotélicos que abordam a constituição da alma humana e a teoria das paixões. A partir desse ponto, poderemos observar seus efeitos nos caracteres, a fim de nos aproximarmos do pensamento seiscentista.

Concordando com as observações de Alvin Kernan e João Adolfo Hansen, podemos inferir que a persona satírica é um agente poético, o que significa dizer que, na sátira, é ela quem promove a movimentação das paixões, o que é feito de acordo com sua subdivisão: ridícula, aquela que ri de acordo com as regras do cômico, livre de qualquer dor, ou maledicente, dona do riso doloroso. Ambas representam os valores morais vigentes, diferindo apenas no modo como o fazem. A sátira, filtrada por esses caracteres, nada mais é do que a tentativa desesperada através da qual a moralidade vigente em uma dada sociedade tenta permanecer coerente e equilibrada, manifestando sua cólera e sua indignação e expondo os males que as causam.

Já foi observado anteriormente que a persona satírica expressa a cólera, paixão que, de acordo com Aristóteles, pode ser despertada pelo desprezo, pela malevolência ou pela insolência. Mas há ainda uma outra afetação da persona que não foi lembrada, a indignação, que é imitada com a finalidade de provocar no destinatário o mesmo sentimento, de acordo com o ensinamento de Cícero, já citado no presente texto (cf. 22). Devemos lembrar que o misto do gênero satírico também

---

<sup>6</sup> Há, naturalmente, uma grande variação nas cenas de sátiras individuais: a Roma de Horácio não é idêntica à de Juvenal, e a Londres de Ben Johnson e a de Alex Andei Pope são consideravelmente diferentes. Cada autor da sátira é livre para salientar os elementos da cena que lhe parecem mais importantes (tradução minha).

está nos sentimentos que são emulados e que tal gênero nos quer provocar, o que acontece com a cólera e a *indignatio*.

Segundo a análise de Meyer (2000) acerca da *Retórica*, a indignação provém do movimento da alma diante do vicioso que é bem sucedido, de modo que tal paixão afirma junto à piedade: “isso não poderia ter acontecido”. Aristóteles teoriza que ela está vinculada ao bom caráter, consistindo na inconformidade com o sucesso não merecido. O estagirita destaca ainda que “de fato, tudo o que é imerecido é injusto, razão pela qual atribuímos aos deuses a indignação punitiva” (ARISTÓTELES, 2011, p.153).

Obviamente, devemos elencar aqui, além das paixões emuladas pela persona, aquelas que ela deseja mover. Mas antes é necessário encontrar aqueles aos quais a sátira é dirigida. Em *A sátira e o engenho*, Hansen nos traz uma perspicaz classificação dos dois tipos de destinatários textuais desse gênero:

Basicamente, há dois tipos de destinatários codificados pela preceptiva retórica e dramatizados na formulação dos poemas satíricos, o *discreto* e o *néscio*. (...) O *discreto* distingue-se pelo engenho e pela prudência, que fazem dele um tipo agudo e racional, capacitado sempre para distinguir o melhor em todas as ocasiões. Quanto ao *néscio*, caracteriza-se pela falta de juízo, rústico e confuso. (HANSEN, 2004, p.93)

Dessa forma, o destinatário discreto vai receber a sátira a título de deleite, dada sua capacidade de compreender o artifício retórico e os significados metafóricos, enquanto o destinatário *néscio* oscilará entre ser alvo da sátira ou simplesmente ser aquele que se diverte com os impropérios e turpilóquios, por não compreender os preceitos que embasam essa arte.

O estado do destinatário *néscio* antes de receber a sátira, incapaz que é de enxergar seu próprio vício, envolve, além das formas do desdém já abordadas, a paixão da imprudência. A *Retórica* de Aristóteles (2011, p.142) trata a imprudência associando-a todo o tempo à vergonha, e a define como uma espécie de descaso ou indiferença manifestados relativamente a ações deploráveis – realizadas no presente, passado ou futuro – capazes de nos desonrar. Vergonha e imprudência formam um par de opostos, de forma que a persona satírica objetiva mover seu destinatário do estado de imprudência ao de vergonha, trazendo à tona o vício ignorado. Na análise de Meyer, a vergonha “reforça a importância do olhar do outro, consagra-o e valoriza seu julgamento, que me condena porque sua posição de juiz

lho permite” (MEYER, 2000, p. XLV). Em poucas palavras, experimenta-se a vergonha quando são expostas diante de outros nossas atitudes desonrosas: covardes, desregradas ou mesquinhas. Vale ressaltar uma observação de Aristóteles a respeito das condições sob as quais podemos nos envergonhar:

Conclui-se que nos envergonhamos de pessoas com cuja opinião a respeito de nós nos importamos. E estas pessoas são as seguintes: as que nos admiram, as que admiramos, aquelas cuja admiração desejamos, aquelas com as quais rivalizamos e aquelas cuja opinião sobre nós é por nós respeitada. (ARISTÓTELES, 2011, p. 144)

Desse modo, através do pudor, aquele que deseja mover as paixões pode fazer com que uma pessoa fique envergonhada das atitudes de outra, já que o pudor é a imagem da desonra em que incorremos, sendo, por sua vez, provocado por essa própria desonra.

A persona satírica também procura mover seu destinatário de seu estado de confiança para o de temor. Meyer (2000, p. 31) traduz a definição de temor como “Desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso”. Eis que entre os fundamentos do medo, está a perturbação originada pela possibilidade de perda, ao que é acrescentado o fato de que “são temíveis as coisas contra as quais os recursos não existem” (MEYER, 2000, p. 33). Vale também salientar a seguinte afirmação de Aristóteles (2011, p. 140): “para que exista medo deve existir, além da ameaça, esperança de solução”.

O filósofo de Estagira curiosamente se detém na explicação dos motivos que porventura levam as pessoas a crerem que não estão sujeitas ao temor, atribuindo o comportamento a marés de prosperidade e felicidade que fazem aqueles que recebem o impacto dessas emoções serem insolentes. Também cita o vigor físico e o poder como fundamentais para a insolência, motivos semelhantes aos que elenca quando fala de um dos pretextos que geram confiança:

Temos confiança se nos cremos superiores aos nossos rivais na quantidade e importância de vantagens que tornam as pessoas superiores e inspiram temor nos outros, quais sejam, muito dinheiro, força física, quantidade de amigos, terras, equipamentos militares. (ARISTÓTELES, 2011, p.141)

Confiança e medo aqui acabam por se anular, de forma que ou você tem um ou outro. Segundo parece evidente, a passagem da confiança até o abismo do medo é uma transição eficaz que será objetivo daqueles que procuram mover as paixões.

Ao imitar as generalidades de seus tipos, a persona satírica usualmente seguirá o modelo proposto por Aristóteles, de composição segundo as verossimilhanças, construindo naturezas, o que agrupa tipos e caracteres retóricos mínimos. Tal prática amplifica seu alcance, acentuando o efeito cômico e sua natureza referencial. E mais:

Articuladas na sátira seiscentista, as afirmações de Lope de Vega e Tirso de Molina explicitam que, ao compor tipos e caracteres, a poesia satírica o faz como se o poema independesse totalmente de qualquer regra para sua formulação, uma vez que a recepção do vulgo não domina nenhum código discreto. (HANSEN, 2004, p.101)

Dessa forma, ainda que o objeto da sátira oscile entre o vulgo e os letrados, nada escapa à categorização. Provavelmente a citação nominal de personalidades também é um alerta para autoridades de mesmo calibre do que o daquele que é nominalmente citado e dessa forma expande-se em categoria baseada na verossimilhança, e a amplificação da voz satírica que essa menção gera torna-se necessária para atingir todos os ocupantes de posições similares ao “alvo”. Quando basta somente a descrição do vício para caracterizar a pessoa ou quando o vício é atribuído à condição de ignorância a que o alvo está submetido, isso facilita ainda mais o agrupamento em categorias. É relevante destacar que Adolfo Hansen denomina tal organização de “corpos e ações ordenados pela proporção racional do olho” (2006, p.196).

## 2.2 Riso que move, deleita e persuade

A designação dos personagens que intentamos investigar, na medida que um traço predominante os define, é proveniente da ciência dos caracteres, antiquíssima enquanto gênero e de ordem que pode ser dita antropológica, como o são tratados aristotélicos como o *De anima*. Cabe aqui uma breve explicação acerca dos caracteres, para a qual recorreremos às palavras de Ana Lúcia Oliveira, que explica:

Em seu sentido etimológico (do verbo grego charassein, “gravar”, “fazer uma forte impressão”), o caráter é, antes de tudo, um signo, uma marca. Foi necessário que o termo adquirisse, ao longo do tempo, ao lado dessa acepção geral, também a de “letra”, de “signo tipográfico”, na linguagem mais especializada da imprensa, para que tomasse corpo, mais nitidamente,

a representação da natureza humana como um livro, de que os diferentes tipos de indivíduos constituem o alfabeto (OLIVEIRA, 2003, p.149).

Referindo-se especificamente ao período que nos interessa neste trabalho, a investigadora complementa:

No século XVII, o caráter é também o “estilo” de um texto escrito, mas este (stilus), em sua origem, é também o buril usado para escrever (sobre a cera) as letras, os caracteres. Desse modo, em sua operação central, o autor de caracteres marca os homens, reparte-os nessas categorias fixas, universais, que são os tipos; com isso, seu empreendimento se assemelha ao do impressor, do tipógrafo. (Idem)

Pode-se inferir, desse modo, alguns caracteres que possam ser tomados, em nosso estudo, como um laboratório das paixões, três tipos que a persona satírica constrói nas duas sátiras que analisaremos a seguir: o político, o indígena e o frade. A esse respeito, cabe observar que o jogo de encenações criado nos dois poemas abordados dá-se através das ações do político prepotente, apesar de “mamaluco”, e do clérigo “Durandarte” (metonímia de novela de cavalaria, espada grande), imitadas de forma eficaz, de modo a produzir afetação de cólera e indignação por parte da persona satírica, que estaria produzindo a sátira para equilibrar sua alma e, ao mesmo tempo, afirmar a integridade dos valores que defende. Arthur Pollard, em seu livro *Satires*, comenta que a sátira sempre tem uma vítima, ela sempre está a criticar, e pergunta em seguida por que ela age dessa forma. Sua resposta é elucidadora: “His first task is to convince his audience of the worth – even more, of the necessity – of what he is doing<sup>7</sup>” (POLLARD, 1970, p.73).

A didascália que explica a primeira sátira a ser analisada é descrita pelo Licenciado Manuel Pereira Rabelo de forma bastante elucidativa: trata-se de uma genealogia atribuída ao Governador Antônio Luís. No poema, o efeito cômico da “história” desse político é criado a partir de dois lugares comuns. Inicialmente a persona satírica traz à tona o sangue indígena desse político (*genus*). O problema do governador gira em torno da desonestidade e, para alcançar o efeito ridículo, a sátira em foco busca mesclar a autoridade do caractere, o político, com outro tipo que o envergonhe: o índio. O *Tratado dos Ridículos* de Emanuelle Tesauro (1992, p.37) lembra que a desonestidade é mais vergonhosa se conjugada a outros vícios servis, e provavelmente esse é o motivo pelo qual a persona satírica chama o caractere de “mamaluco”. Arthur Ramos (2004, p. 66) comenta que tal classificação

---

<sup>7</sup> Sua principal tarefa é convencer sua audiência da validade – mais ainda, da necessidade – daquilo que está fazendo (tradução minha).

à época se aplicava na Espanha, e talvez mesmo em Portugal, aos filhos de cristão e moura ou de mouro e cristã, e o nome “brasílico” corrente para mestiço de branco e índio era “cariboca”, por isso o termo “mamaluco” tem maior proximidade com o termo mulato, operando então como uma metaforização de servilismo. Leiamos:

Pariu a seu tempo um cuco,  
um monstro (digo) inumano,  
que no bico era tucano  
e no sangue mamaluco  
(MATOS, 2013, Vol I, p. 302)

O que se dá em seguida é a mesclagem engenhosa da origem com costumes indígenas que não são admitidos pela Igreja e pelas leis da colônia (*natio*). Coisas simples, porém visualmente estranhas à norma, são expostas, como em “manducava de cuia” ou “toda de beijo furado”. Para completar, a persona faz a referência ao falar nativo, recorrendo à citação do idioma indígena, rindo-se da incapacidade do seu alvo de falar o português, que seria a língua da norma teológico-política civilizada, conforme se observa nos seguintes versos:

tanto o colonim mamou,  
e tais forças tomou, que  
antes de se pôr de pé,  
e antes de estar já de vez,  
não falava o português,  
mas dizia o seu cobé.  
(Idem)

A persona satírica trabalha para expor esses lugares comuns, em chocante oposição entre o exposto e aquilo que se espera de um português civilizado e católico; tal recurso origina o efeito cômico-maledicente dessa sátira, visto que, de acordo com Tesouro (1992, p. 33), o falar cobé pode ser considerado uma figuração de deformidade audível. A construção da ascendência do tipo satirizado tem como objetivo atribuir à sua “origem” (*genus*) os vícios que serão detalhados no decorrer da sátira. Segue-se então a derrisão, em que a presunção é apontada mais de uma vez: “Este pois por exaltar-se / veio reger a Bahia: / que bom governo faria, / quem não sabe / governar-se!” (MATOS, 2013, v. I, p. 303). Importa mencionar que a desonestidade é considerada, pelo *Tratado dos Ridículos* de Tesouro, uma manifestação do vício da intemperança, que junto às devassidões formam os vícios mais ignóbeis, assuntos próprios da comédia e motivos da persona para justificar sua indignação, quando o presunçoso e auto-exaltado acredita-se digno das honrarias que possui.

A sátira então encena através de tom maledicente, um após o outro, os vícios que revelam o não-merecimento dessa exaltação de que o governador acredita ser merecedor. Essa série de ataques gravita em torno da incapacidade do político de enxergar em si mesmo os motivos para a punição que aplica aos outros, como se lê nos versos: “é sempre se ele quisera enforcar-se / pelos que enforcar fazia, / que bom dia nos daria!” (MATOS, 2013, v. I, p. 303). Isso caracteriza o estado de imprudência de Antônio Luís, incapaz que é de se preocupar com o que é importante para o bem comum. Diante da imprudência de seu alvo, a persona reclama e enumera como é o proceder esperado de quem ocupa um cargo elevado:

O ministro há de ser são,  
justo, e não desobrigado  
há de ter ódio ao pecado,  
e ao pecador compaixão  
(MATOS, 2013, v. I, p. 304)

Por fim, já destacados os muitos vícios do governador, e dado seu estado de descaso com os erros que comete, a persona dirige-se a alguém superior a ele, o próprio Rei; esse movimento é feito claramente para causar o sentimento de pudor em todos os que ocupam cargos similares, como ocorre nos seguintes versos:

Se fosse El-Rei informado,  
de quem o Tucano era,  
nunca à Bahia viera  
governar um povo honrado:  
mas foi El-Rei enganado,  
e eu com o povo o paguei,  
que é já costume, e já lei  
dos reinos sem intervalo,  
que pague o triste vassalo  
os desacertos de um Rei.  
(MATOS, 2013, vol. I, p.305)

No segundo poema, que analisaremos a seguir, a persona satírica dramatiza seu alvo de forma ampla, chamando-o simplesmente de Frade, no que o próprio vício será sua principal caracterização. A origem da afetação de indignação contra esse tipo está na exibição despudorada de seus dotes, como em “Prezas-te de galã, bonito, e pulcro” (MATOS, 2013, Vol. II, p.107). Pode-se dizer que o fato de que um frade está a fornicar funciona especialmente como caracterização do tipo, uma vez que o vício que se pretende expor é a crença do vicioso na superioridade de sua competência sexual. Concomitantemente, a dramatização gira em torno de um religioso, para usar as palavras da persona, “membralhaz”, o que funciona de forma cômica porque não se espera de um padre tal atitude. Ao mesmo tempo que tal

comportamento lascivo é origem da indignação, ele também caracteriza o estado vicioso do frei, numa espécie de mistura de motivos, pois o personagem tipo não apenas se acredita um “prodígio” sexual, como faz questão de “exibir sua prodigiosidade” pelas ruas. A persona, então, não se demora nos improperios maledicentes contra o frade, começando os versos já chamando-o de Magano, e somente caracterizando o principal problema do acusado na quarta sextilha, em que se lê:

Gabas-te, que se morrem as Mulatas  
 Por ti, e tens razão, porque as matas  
 De puro pespegar, e não de amores,  
 Ou de puros fedores,  
 Que exalam, porcalhão, as tuas bragas,  
 Com que matas ao mundo ou as estragas.  
 (MATOS, 2013, vol.II, p.106)

Depois de enumerar vitupérios, e fazer uma descrição muito objetiva do comportamento do satirizado na décima sextilha - “O hábito levantas no passeio” (MATOS, 2013, v. II, p.108) -, seguem versos de repreensão que revelam a intenção de mover o destinatário satírico até o temor. Visto que se trata de um frade, nada mais apropriado que invocar a Deus, tentando incutir razão no vicioso:

Torna em teu juízo, louco Durandarte,  
 Se algum dia o tiveste, a quem tornar-te;  
 Teme a Deus, que em tão louco desatino  
 De algum celeste signo  
 Hei medo, que um badalo se despeça,  
 E te rompa a cabaça, ou a cabeça.  
 (MATOS, 2013, vol.II, p.108)

O objetivo então é que, através da possibilidade do julgamento divino sobre os seus atos vis, agora expostos, o destinatário possa temer a intervenção divina contra seus atos e, com isso, mudar seu comportamento transgressor. A ameaça se encena aqui através da morte iminente do pecador, que ocorreria de forma violenta e que não deixa de ser simbólica, quando a dramatização sugere que acontecerá através da queda do sino da igreja sobre sua cabeça.

Um aspecto digno de destaque é o fato de que a sátira escancara um mundo que pode ser até fantástico, um cenário escabroso por causa de recursos que exibem um mundo distorcido pelos vícios, mas as intenções da persona procuram organizar a realidade urbana, representando os poderes de acordo com os padrões morais do homem branco, português, rico e católico que se situa no topo da pirâmide social da época. Em síntese, a sátira quer regular as questões políticas e

morais da cidade de Salvador de acordo com tais preceitos, seguindo o conselho de Gracián (2009, p. 132), anteriormente mencionado, ao usar o atalho do artifício com tal intento.

Acredita a sátira que não é a ação do vicioso que contém a falha, e sim que o estado vicioso do indivíduo é que acaba por produzir tais males, como receitua a *Ética a Nicômaco*: atitudes provocadas pela ignorância daquele que as comete, ações involuntárias que tem no próprio vício sua origem. Assim, a palavra da persona é moralizante e tenta manipular as individualidades através da força da palavra. De acordo com Hansen (2006, p.461), ela pode ser interpretada como a representação do conjunto de valores do cidadão honesto, o *vir bonus*, ou como uma emulação de uma indignação que é também indigna, porque irracional ou excessiva como qualquer vício. Mas, se codificada como estratégia retórica, a *indignatio* não pode ser irracional, pois é construída de acordo com preceitos poéticos, sendo aceita pela norma com a finalidade, parafraseando Tesouro (1992, p.33), de colher da lama as gemas de uma arte nobre.

### 3. OLHOS E DESMEDIDAS SEISCENTISTAS

Não refletir o que se sabe no elemento neutro da linguagem, mas reconstituir, pelo encadeamento das palavras e por sua disposição no espaço, a ordem mesma do mundo.

*Michel Foucault*

O que se dizia mais vivamente não era exprimido por palavras, mas por sinais; não se dizia, mostrava-se.

*J.J.Rousseau*

#### 3.1 Importância da retórica para o Seiscentos

O caminho do presente capítulo se constitui em considerações sobre os sistemas de linguagem correntes no século em foco, a saber: a retórica, a poética e determinados aspectos político-religiosos da sociedade dessa época. Inicialmente, cabe destacar que as expressões da escrita seiscentista eram reguladas por elementos estabelecidos a partir de costumes antigos já solidificados (*auctoritas*), que por sua vez partiam de exemplos já consolidados pelos sábios (*endoxa*); tal encadeamento funcionava de acordo com as codificações retóricas vigentes, de modo que os preceptistas do século XVII deram continuidade a essa tradição milenar, retomando os canônicos Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Para uma análise mais aprofundada dessa questão torna-se, então, necessário rememorar a lição de João Adolfo Hansen:

Simultaneamente, mantidas as proporções desta generalização, a arte dita barroca do século XVII ibérico corresponde a uma reinterpretação de tópicos da Retórica clássica, principalmente Aristóteles, Cícero e Quintiliano, que são mantidas - basicamente, a elocução, reproposta como ornato dialético agudo — pela doutrina escolástica da analogia de atribuição e proporção com que então se interpreta o conceito engenhoso. Essa

reinterpretação, operada em vários graus e intensidades, mantém a normatividade clássica dos gêneros, da divisão dos estilos e da verossimilhança, adaptando-a a novos fins. (HANSEN, 1989, p.66)

E ainda:

Para falar das técnicas retóricas, é preciso pensar na longa duração da “instituição retórica”, que os romanos chamaram de consuetudo, “costume”, e lembrar as multiplicidades incontáveis dos tempos das muitíssimas famílias artísticas e suas amizades e inimizades que coexistem em cada um dos muitos presentes possíveis de inventar na instituição. (HANSEN, 2013, p. 14)

Aristóteles (2011, p. 44) veio a definir a retórica como a “faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão”. Mas como, efetivamente, podemos alcançar tal resultado? A resposta para essa pergunta reside também na própria essência da retórica, arte do falar eficaz, como também explica Aristóteles ao dizer que:

Não é suficiente dispor da matéria do discurso, sendo necessário exprimir-se na forma conveniente [...] primeiramente, de acordo com a ordem natural, é como a persuasão pode ser produzida a partir dos próprios fatos. A segunda questão a ser abordada é o é a do estilo que permite ordená-los. (ARISTÓTELES, 2011, p. 211)

Ora, observar o que deve ser dito e dizê-lo quando convém é basicamente o *modus operandi* da persuasão, que constituiu uma necessidade do autoritarismo barroco, de acordo com a interpretação de José Antônio Maravall:

Se o poder soberano se engrandece no século XVII com as características que são extremamente conhecidas, entre elas está o fato de que seja um poder absoluto que se mantém sobre o terreno movediço da opinião. Disso resulta o valor da persuasão e dos meios que a promovem. (MARAVALL, 2009, p.144)

Necessária, portanto, aos poderes seiscentistas, a persuasão é definida como a afetação dos ouvintes pelo discurso. Tal poder discursivo é afirmado por Platão (1971, p. 257), no *Fedro*, ao destacar sua atuação pedagógica: "a força da eloquência consiste na capacidade de guiar as almas". Isso significa dizer que, sem o uso da ferramenta retórica, Aristóteles não acreditava que se podia alcançar o espírito, as paixões dos homens, sejam eles ouvintes, leitores ou espectadores. Margarida Miranda lembra inclusive que, à época em foco, a retórica ainda carregava um outro aspecto, sua finalidade ética: “Na verdade, os teorizadores deste período, mais uma vez em reminiscência do pensamento de Cícero, tendem a

justificar a retórica pela necessidade de tornar melhores os seus concidadãos” (MIRANDA, 2011, p.107).

Importa ainda destacar que as artes poéticas, várias da mesma forma que o são os tratados de retórica, regulam a produção artística da Antiguidade clássica e da Idade Média. Tais *artes de fazer bem* tem origem aristotélica, de acordo com Curtius, que explica:

Aristóteles reconduziu a poesia ao círculo dos mais altos bens espirituais e reconheceu-lhe o valor não somente moral como filosófico. Criou assim a poética como uma ciência filosófica da poesia, o que representa ao mesmo tempo o auge e o termo do pensamento clássico grego. (CURTIUS, 1996, p.198)

A poética, desse modo, vem a ser a construção de uma tipologia discursiva imbricada com o pensamento filosófico, que tem a função de validar toda e qualquer forma de arte, de acordo com seu gênero e registro. Na formulação de Meyer (2000, p.XXX), “a poética estuda, não o que é e teria podido, pode ou poderá não ser, mas o que não é, embora possa ser”. Por isso é de se esperar que, assim como a retórica, a poética também seja retomada e ressignificada no século XVII, como bem resume Maria do Socorro de Carvalho:

Dentre os conceitos que funcionam como substrato do exercício poético seiscentista, o de imitação é o principal, pois nele encontra-se o sentido da representação simbólica por palavras, segundo Aristóteles, e as finalidades de conhecimento e prazer originárias na poesia, forma de imitação muito elevada. (CARVALHO, 2007, p.168)

Pode parecer paradoxal a olhos contemporâneos a comparação de regras poéticas aplicadas sobre a poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra com excertos de sermões do Padre Antônio Vieira, como pretende o presente capítulo. Para esclarecer tal propósito, recorreremos a comentário sobre uma obra fundamental para os estudos seiscentistas, escrita por Baltasar Gracián: *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, publicada em Madri, em 1642. De acordo com a explicação de Curtius,

Gracián extrai do senso de estilo do seu tempo uma nova teoria. Não é porém uma “poética” como de tempos em tempos se costuma ensinar. O conceito (*concepto*) “é um ato de inteligência que expressa a correspondência entre dois objetos”. Vale para a poesia e para a prosa e é aplicável a todos os gêneros e estilos de ambas as formas literárias. (CURTIUS, 1996, p. 371)

Finalmente, com relação à grande influência de aspectos filosóficos, políticos e religiosos seiscentistas na expressão da arte escrita desse século, há de se considerar que retórica e poética estão intimamente relacionadas com o rigor eclesiástico imposto pelo estado nacional monárquico vigente, o que nos leva à seguinte afirmação de Hansen:

Assim, adjetivo, 'retórica' significa uma qualidade, a qualidade própria das técnicas da longa duração da instituição retórica greco-romana, que especifica mimeticamente [...] também os enunciados dos gêneros poéticos e os preceitos de outras artes não discursivas. (HANSEN, 2013, p.14)

Ainda de acordo com Hansen, a chave positiva de uma encenação do provincialismo ibérico pode ser apreendida de um significado de política

[...] corrente nos séculos XVI e XVII, de uma arte que, além de garantir a segurança da República contra seus inimigos externos, também cuida de sua concórdia interna, mantendo a ordem e a paz apesar das divergências de posições e conflitos de interesses. (HANSEN, 2004, p.263)

No livro *A Cultura do Barroco*, José Antônio Maravall (2009, p.66) argumenta que tem início, no século XVII, uma percepção coletiva das dificuldades estruturais e de desenvolvimento da vida coletiva, período em que as relações entre os homens e os grupos tornam-se complicadas e desfavoráveis, percepção esta que provoca alterações significativas na esfera do que os homens desejam e fazem, impulsionados por um sentimento de que o mundo, as coisas, estão passando por intensas transformações. Dentro desse contexto, o equilíbrio da implementação do modelo colonial e escravocrata na colônia americana precisa de legitimação política, e nesse ponto podemos dizer que a palavra torna-se importante, tanto para refrear o anseio do homem seiscentista pelo novo (Idem, p. 354), assim como para reafirmar o discurso hierárquico do absolutismo monárquico do século XVII. A dureza desse discurso serve de base para a manutenção da estrutura colonial, do discurso que constrói a superioridade do colono e submeterá os considerados inferiores hierarquicamente. A esse respeito, Margarida Miranda lembra que:

No seu tratado *De Inventione*, Cícero tece o elogio da eloquência e da sua utilidade humana. A eloquência é parte integrante da ciência política (I.6), pois tem por ofício dizer adequadamente para persuadir. (MIRANDA, 2011, p. 97)

Cabe também lembrar as observações feitas por Maravall (2009, p.145), na obra mencionada, de que a arte escrita do Seiscentos serve à consciência dos que dirigem o estado sobre a necessidade de persuasão. O exercício do controle através

das palavras encontra sua materialização em determinadas metáforas, selecionadas de forma apropriada para expressar esse controle. Identificados os sistemas que regulavam a arte escrita seiscentista, podemos discutir a importância e o funcionamento dos complexos esquemas metafóricos que começam no medievo e seu uso eficaz com a finalidade de persuadir determinado público, separando para a presente análise duas imagens específicas que se relacionam intimamente com tais objetivos.

Retórica, poética e alguns aspectos político-religiosos determinantes regulam a escrita do Seiscentos e estão entrelaçados à reinterpretação de obras clássicas. A poética está intimamente ligada à construção e às regras pertinentes aos gêneros, com relação à política e à religião. Um bom exemplo da influência de questões político-religiosas na escrita seiscentista é a validação da correção dos vícios perpetrada na sátira pelo “direito canônico, principalmente em sua versão contra-reformista, que regula a hierarquização jurídica das práticas do Antigo Regime” (HANSEN, 1989, p.65). Cabe também lembrar a explicação de Maravall (2009, p.56) de que “a mentalidade barroca conhece formas irracionais e exaltadas de crenças religiosas, políticas, físicas inclusive, e a cultura barroca, em certa medida, desenvolve-se para apoiar esse sentimento”. Finalmente destaque-se a retórica, instrumento utilizado pelos dois primeiros elementos aqui relacionados no intuito de persuadir, através das complexas regras poéticas, um grupo heterogêneo de pessoas, com a finalidade de que se alcance uma estabilidade, digamos, da alma do homem desse século. Em outras palavras:

Não se pode ignorar o que a retórica e o uso variadíssimo de seus múltiplos recursos significam nesse momento cultural. A passagem da retórica para o primeiro plano entre as artes da expressão – embora estatisticamente o número dos que cultivam a poética seja maior – e o retorno à retórica aristotélica são fenômenos ligados ao desenvolvimento europeu do barroco. (MARAVALL, p. 334)

A mesclagem dos três elementos relacionados no parágrafo anterior é objeto da análise de pensadores, resultando na criação de conceitos ou na solidificação de teorias até ali superficiais. Pelas mãos e mentes de escritores como Baltasar Gracián e Emanuele Tesauro surgem tratados que nos auxiliam a enxergar algumas ferramentas muito específicas utilizadas por autores da época em estudo, o que é o caso dos sermões Padre Antônio Vieira e das poesias atribuídas a Gregório de Matos e Guerra. Também são reciclados alguns costumes milenares, como o

emprego do *tropos* da metáfora, o uso de determinados lugares comuns e a habilidade de usar as palavras para, assim como na pintura, "desenhar" aquilo que se pretende dizer.

### 3.2 Os lugares das metáforas imagéticas

O presente tópico possui três molas mestras, a saber: investigar a importância da metáfora como ferramenta retórica, a idéia fortemente associada à retórica de que os discursos deveriam descrever as imagens como o faz um pintor e, finalmente, a existência antiquíssima e a conjugação de lugares comuns que se encaixam perfeitamente no pensamento do homem seiscentista. Os três fatores são essenciais para que se compreenda a arte escrita do século XVII, e por esse motivo são matéria-prima para dois de seus principais preceptistas, Emanuele Tesauro e Baltasar Gracián.

Evidentemente, entre todos os *tropos* sobre os quais se pode escrever, certamente a metáfora é o mais importante, segundo afirma Quintiliano (2015, VIII, II, 6). Mas a adoração a esse *tropos* é ainda anterior, sendo comum desde a Antiguidade clássica. A eficiência na descrição de imagens sempre foi encorajada, procedimento que pode fazer parte da elocução ou constituir etapa da invenção do discurso eficaz. Para Aristóteles (2001, p. 114), “o entendimento deve relacionar-se com os objetos entendíveis do mesmo modo que a faculdade perceptiva se relaciona com os sensíveis”; já Quintiliano (2015, II, XV, 6) faz uma advertência quanto ao poder de sua eloquência: “Por fim, a própria visão mesmo sem voz, pela qual surge a recordação dos méritos de alguém ou a face de alguém a suscitar pena ou a beleza de uma forma, determina uma opinião”.

Platão, o filósofo da razão, que muito influenciou o pensamento de Agostinho, tão a sério levava as imagens que, em sua alegoria da caverna, o simples vislumbrar do mundo das idéias era capaz de cegar os homens:

Sócrates — E se o arrancarem à força da sua caverna, o obrigarem a subir a encosta rude e escarpada e não o largarem antes de o terem arrastado até a luz do Sol, não sofrerá vivamente e não se queixará de tais violências? E, quando tiver chegado à luz, poderá, com os olhos ofuscados pelo seu brilho, distinguir uma só das coisas que ora denominamos

verdadeiras?

Glauco — Não o conseguirá, pelo menos de Início. (PLATÃO, 1997. p.222)

João Adolfo Hansen (2006, p.179) nos traz a informação de que o preceptista e jesuíta Antônio Possevino, baseando-se nos versos 180-182 da *Arte Poética* de Horácio, sustenta a idéia de que, assim como o pincel imita os *topoi* narrativos [...], também a pena deve imitar o pincel. Como se sabe, era proveniente da Antiguidade clássica o destaque da importância de que a escrita criasse imagens; segundo se observa no seguinte trecho: “As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha” (HORÁCIO, 2014, p.60). Complementemos com a observação acerca da relevância da imagem na arte e nas letras seiscentistas para João Adolfo Hansen, segundo o qual:

Para os autores e públicos do século XVII, contudo, era básica a fruição de imagens plásticas e visualizantes, de efeitos contrastivos e grande intensidade dramática, tendendo ao sublime, nos gêneros altos, e ao monstruoso e infame, nos mistos dos baixos. Como imagens retóricas, eram extraídas de repertórios ou elencos prefixados, valorizando-se a novidade de sua recombinação em usos inesperados. (HANSEN, 2003, p.26)

Todorov nos fornece detalhes da conexão entre a religiosidade e a importância das imagens à época, quando escreve: “uma civilização que, sob a influência da religião cristã, vai privilegiar sempre o pensamento em detrimento das palavras, tão segura está de que a letra mata e o espírito vivifica” (TODOROV, p.1977, p.70).

A retórica antiga possui suas divisões, entre elas está a tópica. Existe a tópica como existem hoje, na internet, listas intermináveis de palavras, dicas e estratégias que se devem usar em textos para que se faça um bom discurso, uma boa redação ou um bom diário virtual. Alguns tópicos eram muito comuns desde a antiguidade clássica, e entre eles está o do “mundo às avessas”, que reflete insatisfação com o presente estado das coisas e junto a isso um olhar saudoso para o passado. Curtius nos fornece um breve panorama a respeito desse tópico:

No entanto, o princípio formal básico da “seriação de coisas impossíveis” é de origem antiga. Parece que surge pela primeira vez em Arquíloco: o eclipse do sol de seis de abril de 648 sugerira-lhe o pensamento de que nada mais era impossível pois Zeus obscurecera o sol; ninguém se admire, diz, se os animais do campo trocarem seu alimento com os golfinhos. (CURTIUS, 2006, p.138)

Para o desdobramento de nossa análise, é relevante destacar que a alma seiscentista é uma alma confusa, sacudida em sua própria base. José Antônio Maravall observa que a retórica pretende conduzir esta alma a desprezar a fugacidade de sua época e seu caráter aparential e passageiro. É curioso que a obstinação de seus escritores faça com que lancem mão de tudo que podem para ordenar seu tempo, como se o artifício, também novo, fosse a arma contra o surgimento tão frequente de novidades. Ele prossegue com a idéia, complementando tal pensamento:

Mas se, ante a constatação de que tudo muda, se julga que tudo no mundo se encontra tergiversado, é porque se pensa que existe uma estrutura racional por debaixo, cuja alteração permite considerar a existência de uma desordem: se se pode falar do mundo às avessas é porque há um direito. (MARAVALL, 1997, p.316)

Dessa forma, surgiram propostas como a do jesuíta Baltasar Gracián, tratando da agudeza, intimamente relacionada ao engenho que deveria trazer ordem ao caótico mundo. O artifício do *concepto* gracianesco, apesar de muitas vezes adentrar os domínios do ridículo, colocava-se como artifício nobre. A explicação do autor (GRACIÁN, 1967, p.496) é de que “assim como se aplica a erudição por conformidade e semelhança, assim também ao contrário, por contrariedade e dessemelhança”. Já Tesouro aconselha o uso do ridículo na esperança de que se “colha quase que da lama as gemas de uma arte nobre” (TESAURO, 1992, p.33). Passemos então à observação dos dois grandes nomes do seiscentos colonial para observarmos alguns movimentos na direção da conjugação de metáforas imagéticas para compensar as falhas do mundo que os rodeava. O desequilíbrio vinha do homem, e por esse motivo temos na sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra e nos sermões do Padre Antônio Vieira a conjugação da tópica do “mundo às avessas” com a que usa partes do corpo, segundo observaremos no tópico seguinte.

### 3.3 Os olhos de Vieira, os olhos de Gregório

Ano de 1669, o Padre Antônio Vieira subiu ao púlpito mais uma entre muitas vezes, em Lisboa, para pregar o “Sermão das Lágrimas de São Pedro”. Ao longo de sua engenhosa argumentação, a pregação apresenta os olhos como veículo do

pecado e ao mesmo tempo do arrependimento, estratégia aguda que remete aos opostos: o mesmo órgão que leva ao erro pode levar ao perdão. É justamente a mesma estratégia que Gracián elogia, quando considera a história de Narciso:

Mas esta conformidade ou simpatia entre os conceitos e o engenho em alguma outra perfeição se funda, em algum sutilíssimo artifício: que é a causa radical de que se conforme a agudeza, e desdiga tanto do entendimento sua contrária; e este é o verdadeiro constitutivo do conceito, que vamos rastreando, e admiramos neste agudíssimo epigrama de Pentádio a Narciso, em que pondera que, se pereceu pelas águas néscio jovem, se restaura pelas mesmas [águas como] flor.(GRACIÁN, 1967, p. 240a)

É importante informar que o sermão em foco foi pregado na semana santa, período em que os fiéis católicos são conduzidos a uma reflexão sobre seus pecados, a buscar o perdão. O sermão aqui abordado usa o exemplo do apóstolo S. Pedro para explicar aos ouvintes como fazê-lo. Esclarece que os olhos não servem somente ao pecado, são também a fonte da manifestação física do perdão: as lágrimas. O domínio do corpo obviamente é o que está em jogo, e qualquer um que recebesse a mensagem de Vieira tinha em seu próprio corpo as ferramentas para compreensão da mensagem. Como se sabe, o controle retórico do corpo está em jogo desde a Antiguidade e atravessa toda a Idade Média, e certamente é objeto da disputa que pretende equilibrar a alma do Seiscentos. A esse respeito, vale lembrar as palavras de Jacqueline Lichtenstein:

Assim, nos emaranhados da ação com a paixão, o corpo aparece como a missão cega da filosofia e da linguagem. Um ponto obscuro do discurso que nada mais é do que a marca fascinante do visível. Nessa missão, as diversas figuras da representação pictórica poderão esboçar-se progressivamente. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 96)

Antes mesmo de abordar a dupla função dos olhos, o padre desenvolve uma primeira série de metáforas encadeadas (alegoria), conceito que será retomado algumas vezes durante o sermão, pois estabelece a conexão entre as duas funções atribuídas aos olhos, origem de pecado e perdão. São os olhos de Cristo que permitiram que Pedro fosse perdoado, os olhos de Cristo são janelas do céu, um meio através do qual a divindade é recebida. Na formulação de Vieira:

Assim também para este dilúvio (em que hoje fora tão ditoso o mundo em que se afogara) abriram-se as janelas do céu, que são os olhos de Cristo, romperam-se as fontes do abismo, que são os olhos de Pedro. Desta maneira inundou aquele imenso dilúvio, em que depois de fazer naufrágio, se salvou o melhor Noé. (VIEIRA, 1854, t. II, p. 353)

Pois não basta ter em si o veículo do perdão. É preciso procurá-lo na fonte, e Vieira então faz uma invocação a Cristo, para que aqueles que procurarem o seu perdão na Igreja (em Cristo) o encontrem: “Os dos vossos olhos, Senhor, que fizeram rios os olhos de Pedro, são os que hão de abrandar a dureza dos nossos” (VIEIRA, 1854, t. II, p. 353). É movimento idêntico ao que acontece em poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, que versa:

E enquanto nestes abrolhos  
do mundo postos estamos  
de nós que o caminho erramos  
Não tireis os vossos olhos.  
(MATOS, 2013, vol.I, p. 126)

Cabe esclarecer que os olhos, nesse quarteto, são os olhos da Virgem Maria, através dos quais o poeta espera que venha a graça protetora, que no caso reparará os caminhos errados.

Retomando o sermão, chegamos a uma segunda observação: os olhos agora são medidos a partir de seu lado vicioso, são eles que se movem para fora das orbes para cometer o pecado, sendo então objeto de uma incisiva comparação: “São os olhos duas víboras, metidas em duas covas, em que a tentação pôs o veneno, e a contrição a triaga. São duas setas com que o demônio se arma para nos ferir e perder; e são dois escudos com que Deus depois de feridos nos repara para nos salvar” (VIEIRA, 1854, II, p.353). Desse modo, Vieira invoca a imagem da víbora oculta em sua cova em comparação aos olhos ocultos atrás das pálpebras, materialização diabólica sobreposta à das setas. Também temos nessa metáfora imagens superpostas. Assim, os olhos que cometem o pecado não são “fontes do abismo”, mas sofrem uma bestialização, transformam-se em serpente quando cometem o terrível pecado; a partir dessa metamorfose, a faculdade da visão é metaforizada, superposição “maravilhosa” conectando a víbora às armas do demônio.

É curioso saber que a ‘Boca do inferno’ atribuída a Gregório de Matos também fez movimento semelhante. Sendo esses autores contemporâneos, era de se esperar que a estratégia retórico-poética de alguma forma se repetisse, e também que cada um deles a usasse de acordo com as regras do gênero específico de suas obras. Vamos nos deter por alguns parágrafos no texto e na análise da sátira, ei-la:

Forasteiro descuidado,  
 Se acaso chegar vos move  
 Ou negócio, ou pertensão,  
 Curiosidade ou amôres.  
 Guardai-vos, digo mil vezes,  
 de pôr os olhos nas torres  
 Dessa traidora cidade,  
 Que tal basilisco encobre  
 (MATOS, 2013, v. IV, p. 142)

Trata aqui a poesia de um conselho ao forasteiro, um conselho a respeito da cidade em que se encontra. Sabemos da importância da urbe, e que “no século XVII são as populações urbanas as que inquietam o poder e às quais se dirige normalmente a política de sujeição” (MARAVALL, 2009, p.188). No poema em questão, essa urbe personificada é um artifício que faz uso do lugar comum *patria*, no qual a cidade, recebendo um defeito humano, é vituperada como baixa. A sátira é construída sobre oposições, e já que o objetivo é expor ao ridículo, o autor busca no pensamento de seu século aquilo que há de vileza, como explica Emanuelle Tesouro: “Por isso que, assim como a tragédia tem por finalidade o fazer chorar com os objetos mais tristes, como as mortes dos grandes, assim a comédia tem por finalidade fazer rir com os objetos mais vis” (TESAURO, 1992, p.37). Quando perfaz esse movimento, a persona está imitando a voz do conselho do amigo contra a viciosa traição, uma deformação moral mencionada por Tesouro em seu *Tratado dos Ridículos*, quando versa: “Sobre a amizade, mais ridículo é o adulator que o traidor: pois a adulação nasce de coração servil; a traição, de ânimo orgulhoso e astuto, que não provoca riso, mas horror” (TESAURO, 1992, p.36).

Mas atenhamo-nos à metáfora plasmada pelo poeta, enumerando algumas particularidades: a palavra “basilisco” remete a um grande canhão embarcado a bordo dos navios no século XVI, nome proveniente do grego e herdado de uma figura do monstro mitológico chamado basilisco (*basilískos*), de acordo com Schrader (1986, p.49), “um tipo de serpente que, como a Górgona grega, mata o homem só pelo olhar”. Aqui o “pecado” do forasteiro que recebe o alerta seria o de colocar os olhos nas torres da cidade, pois encobrem um perigo mortal. Apesar de os olhos não sofrerem nenhuma transformação, são eles também o veículo que pode levar o homem ao erro, que igualmente nos versos é atribuído a um tipo de serpente, uma representação comum do diabo bíblico. Assim como a víbora do sermão de Vieira, o basilisco satírico está oculto nas torres, o que nesse caso significa que o forasteiro, deixando-se fascinar pela beleza das torres, será traído.

Enquanto a sátira lida com a visão como um canal que pode levar incautos à traição, o sermão das lágrimas define o sentido da visão e a habilidade de chorar como campo de batalha entre Deus e o diabo, representação do conflito universal entre o bem e o mal.

Quando o padre compara os olhos de Pedro com “fontes do abismo”, existe aí uma idéia implícita de que, através dos olhos, a alma pode ser condenada. A mesma idéia retorna com maior intensidade, e agora com valor positivo, quando é feita a transformação dos olhos em “escudo através dos quais Deus nos salva”. Até que Vieira finalmente verbaliza essa conexão dos olhos e das lágrimas físicos com a alma humana: “o sabor de todos os gostos é o ver; pelo contrário o chorar é o estilado da dor, o sangue da alma, a tinta do coração” (VIEIRA, 1854, t.II, p.354). Sendo assim, a alma humana vê e sente através dos olhos, e basta tê-los, ainda que sejam pecaminosos olhos, para alcançar o perdão. O olho que vê é o mesmo que chora, a entrada do pecado é justamente o que sustenta a possibilidade de redenção. Xequemate: ninguém está definitivamente apartado do arrependimento sincero, quem tem olhos não possui motivo ou desculpa para deixar de procurar perdão.

É meritório ainda observar que a relação entre a alma humana e os olhos constitui também assunto para a poesia lírica atribuída a Gregório de Matos e Guerra. Não como caminho para a salvação, obviamente, mas trata-se dos olhos da amada como condição para a existência da alma do amante, conforme se atesta no seguinte trecho:

Querem matar-me os teus olhos,  
Anica, e sinto somente,  
Que se hão de ver-me, e matar-me,  
Que me matem com não ver-me.  
(MATOS, 2013, v. III, p. 276)

O poeta somente sente quando vê os olhos de Anica, e tudo que pode sentir está relacionado com o fato de ser visto pelos olhos da amada. São os olhos da alma que fazem o poeta sofrer e querer morrer porque sua amada não o viu. Restam duas opções para a “pobre” Anica: a primeira é atender o pedido do eu lírico. Não basta ter olhos, é preciso ainda que os olhos guiem seus passos (o que, em comparação, substitui o papel das lágrimas no sermão vieiriano) até o amado, para que ela o veja. Em contrapartida, para que saiba que foi visto e para que possa sentir, precisa de seus olhos. A segunda opção é que seus olhos não o vejam, e

assim o poeta não a verá, não poderá sentir (mesclado de forma engenhosa em uma ambiguidade com o sentido de “saber”) e enfim morrerá.

A quarta observação que chama nossa atenção é a comparação que Vieira faz dos olhos com portas. Em suas palavras: “Se chorarmos, o nosso ver foi a causa: e se não choramos o nosso ver é o impedimento. Como estes nossos olhos são as portas do ver, e do chorar, encontram-se nessas portas as lágrimas com as vistas: as vistas para entrar, as lágrimas para sair” (VIEIRA, 1854, II, p.362). O olhar humano é descrito agora estabelecendo uma comparação com portas, que possuem determinada seletividade, visto que uma pessoa não consegue sair enquanto outra entra. Faz isso para que os fiéis abram mão do ver para que possam chorar. Agostinho (2013, p.53) já diz em suas *Confissões*, quando abandona uma vida de prazeres mundanos, que o caminho da salvação é justamente dar um passo na direção de Deus, o bem maior, em detrimento dos próprios desejos (bens inferiores). Tal aspecto é análogo ao costume católico de não comer carne vermelha, símbolo do pecado, na semana santa: deve-se deixar de lado os pecados para que se possa pedir perdão. As portas do ver e o consumo de carne vermelha aqui significam a disposição do homem à concupiscência, o que, segundo Alcir Pécora (1994, p.58), constitui tema de predileção barroca. Usando tal estratégia, reforça então o padre sua mensagem; depois de convencer o fiel da necessidade do perdão, passa a explicar como fazê-lo: interrompam seu pecar para que possam ser perdoados.

Nesse ponto pode parecer impressionante observar como as metáforas e seu uso de certa forma se comunicam nos textos do Seiscentos. Eis outra lírica atribuída a Gregório de Matos, agora tecendo seus versos em torno do *topos* do “mais e do menos”:

Vês desse mar a esfera cristalina  
Em sucessivo aljôfar desatada?  
Parece aos olhos ser de prata fina?  
Vês tudo isso bem? Pois tudo é nada  
À vista de teu rosto, Caterina.  
(MATOS, 2013, v. IV, p. 383)

O poeta esclarece a decisão que precisa tomar, pois nada aos olhos dele tem valor diante da beleza de Caterina. Nesse caso não temos portas, mas o efeito é similar: agora que se viu o rosto da amada, todo o mundo perdeu a beleza, pois nada a essa beleza se compara. Em síntese, nosso poeta abre mão de ver cristais e o brilho da prata, pois encontrou no rosto de sua amada um brilho sem igual.

Através do uso da imagem visível do olho humano no *Sermão das Lágrimas de São Pedro*, do padre Antônio Vieira, e em alguns poemas selecionados da obra atribuída a Gregório de Matos e Guerra, podemos claramente observar a interligação entre poética, retórica e alguns aspectos político-religiosos do século XVII, além de compreender como esses hábeis autores faziam de uma simples metáfora, conjugada ao conceito do *ut pictura poesis* e da manipulação de lugares comuns, uma ferramenta poderosa para persuadir seus respectivos públicos.

#### 4. TRÊS TERRAS, DOIS TIPOS E SEUS DIVERSOS LUGARES

Rir é sentir-se exultante na comparação com os outros, é dar vazão a sentimentos de uma triunfante superioridade.

*Quentin Skinner*

##### 4.1 Distorção e alteridade

Entende-se hoje que a língua enquanto criação artística é capaz de reproduzir uma realidade particular e autônoma, sendo fruto do retrabalho sobre significados pertencentes ao contexto em que uma obra é escrita, que determinado autor deseje lhe imprimir. Esse tipo de composição viabilizaria, por exemplo, ficcionalizações envolvendo personagens folclóricos de uma nação, programadas para que sejam palatáveis a algum interesse externo ou a um público leitor<sup>8</sup>.

Por outro lado, a criação artística também pode buscar uma aproximação que possibilite um melhor entendimento do que parece real aos homens, sendo a arte uma imitação da realidade no sentido aristotélico, ou seja, uma reprodução imperfeita da experiência humana. Isso torna possível que sejam criadas, por exemplo, as sátiras estudadas nesta dissertação, que abordam os estranhos nativos da floresta de modo que fossem consideradas engenhosas para estudiosos ou aristocratas europeus, e também tornando possível a elaboração de textos retoricamente agudos com a finalidade de sensibilizar os duros ouvidos de colonos portugueses em pleno século XVII. Em síntese, como nos informa Alcir Pécora, em sua esclarecedora análise dos diferentes gêneros em que se divide a produção letrada da época em foco:

É perfeitamente reconhecível o puritanismo dos estudos literários, imbuídos sempre de alguma missão pedagógico-iluminista, cívico-nacional ou revolucionário popular, que usualmente leva a que lidem bastante mal com

---

<sup>8</sup> Tal reflexão tem origem no livro *Sociedade e discurso ficcional*, de Luiz Costa Lima (1986, p. 69).

os gêneros baixos. Sobretudo, mostram-se incapazes de compreender que, para estes, ao menos na chave aristotélica largamente reposta pelas poéticas dos séculos XVII e XVIII ibéricos, valem critérios de mestria e composição, engenho de invenção e refinamento de gosto e de doutrina, tão rigorosos quanto para os gêneros elevados (PÉCORA, 2001, p.205)

A primeira obra sobre a vida e a obra atribuídas a Gregório de Matos e Guerra, composta por Rabelo no século XVIII, constitui um exemplo da ficcionalização produzida para que seja transmitida aos seus leitores uma imagem palpável do poeta. Tal texto seria um exercício descritivo que procura jogar luz sobre a “pessoa” Gregório de Matos, mas que futuramente, devido ao encadeamento de uma série de fatores, se tornaria fonte para equívocos de interpretação acerca da obra atribuída ao poeta. Destaquemos uma afirmação do Licenciado relativa à eficácia das sátiras, que é no mínimo curiosa:

O gênio satírico, o orgulho intrépido não há dúvida, que de justiça providencial se devia ao desgoverno destas conquistas, onde cada um trata de fazer a sua conveniência, gema, quem gemer; e se notou, que de algum modo moderaram os viciosos seus depravados costumes; de que veio a dizer o grande Padre Antônio Vieira, que maior fruto faziam as sátiras de Matos, que as missões do Vieira. (RABELO, 1969, p.1701)

A afirmação, ainda que constituindo parte de um texto que segue as regras do gênero encomiástico, gera surpresa e instiga a curiosidade que norteará os próximos capítulos desta dissertação, quando levantaremos pistas de características particulares do que podem ter contribuído para a comparação, por parte de Rabelo, de um nome tão importante para a língua e literatura brasileira e portuguesa com a poesia seiscentista praticada na colônia. A comparação pareceria justa se o “elogio” em questão fosse o de Sigismundo Spina, claro e preciso:

Gregório de Matos não foi somente o primeiro jornal que circulou na colônia; foi também a primeira enciclopédia de nossos costumes, usos e folclores; o primeiro dicionário indígena e africano; o primeiro manual de gíria, primeiro repositório das preciosidades léxicas, históricas e literárias do Brasil-colônia. (SPINA, s/d, p. 23)

No entanto, deve-se destacar que o elogio do poeta baiano efetuado por Rabelo não constitui uma simples comparação e sim uma hiperbolização, que nos move a investigar a eficiência engenhosa da satirização dos viciosos do Brasil colônia e de seus costumes.

Ao tratarmos dos processos de construção da sátira seiscentista, seguiremos o conselho de João Adolfo Hansen, procurando imitar de modo verossímil a estrutura, a função, a comunicação e os valores da sátira atribuída a Gregório de

Matos e Guerra. Mas em primeiro lugar é preciso compreender o mecanismo de funcionamento de sua obra satírica, composta de múltiplas temporalidades heterogêneas de modelos artísticos que são imitados segundo preceitos, técnicas, formas, estilos e finalidades que respondem a determinadas tradições (HANSEN, 2006, p.19).

Durante a análise visitaremos o *Tratado dos Ridículos* de Emanuele Tesauro, que fornece uma série de regramentos para os vitupérios das cidades, partindo de um lugar comum bastante genérico: *natio*. Cabe esclarecer que, segundo Heinrich Lausberg (1982, p.110), o *topos* (lugar comum) é uma forma retórica que pode ser preenchida com conteúdos diversos, de acordo com aquilo que o autor pretende em seu caso específico.

A tópica *natio* enxerga os tipos de acordo com a nação a que pertencem, e as sátiras discutidas nesta dissertação oscilam no eixo Brasil-Portugal-Angola, ponto a partir do qual podemos pensar no tratamento dado pela sátira aos povos diversos que coexistem na cidade da Bahia, e os lugares comuns que ela estabelece, para que em alguns poemas possamos trabalhar com as características aqui levantadas.

A princípio nos interessará a construção do tipo indígena, que a partir do *topos natio*, compreenderá os costumes dos selvagens que habitavam as terras do Brasil antes da chegada dos portugueses. No entanto, antes de mergulharmos na análise propriamente dita, torna-se necessária uma rápida visita a uma tradição escrita em terras brasileiras que recai sobre tudo que é escrito sobre o indígena, pois, ainda que o século XVII esteja muito próximo do momento inicial da colonização, muito foi escrito sobre o selvagem encontrado naquelas terras, o que desenhou o início de uma longa tradição desses escritos. Segundo Frederic Rognon (1991, p.12), “depois da mulher, do louco e da criança, uma quarta figura da alteridade surgiu diante do que a sociedade ocidental definia por normalidade: era o selvagem”. A esse respeito, é relevante ressaltar que textos escritos em vários momentos históricos apresentam similaridades ao lidar com esse selvagem, ainda que o processo mimético passe por transformações através dos séculos.

Torna-se necessário, então, analisar as distorções do corpo e da alma indígena em textos anteriores à sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra, levantando em cada abordagem características dessas deformações da alteridade, de acordo com as particularidades e a época dos textos pesquisados e à luz dos

críticos e teóricos que investigaram as obras aqui discutidas, especialmente no que diz respeito ao tratamento dado ao índio dentro das mesmas.

Dessa forma, nossa primeira investigação no que concerne ao selvagem brasileiro observará as características do corpo indígena que, nos primeiros textos sobre ele, são deformadas, a fim de traçar paralelos que evidenciem padrões que se repetiriam no século seguinte na configuração do tipo indígena. Pretende-se igualmente analisar de que maneira tais manifestações trabalham o espírito, a sociedade e a natureza inerentes à literatura de nosso país.

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, destaca alguns pontos importantes sobre Pero Magalhães Gandavo, autor dos primeiros informes sistemáticos sobre o Brasil. Interessa saber alguns detalhes do universo de Gandavo, autor que Bosi descreve como humanista, católico e interessado no proveito do reino. Essas descrições fornecem um panorama que pode servir como base para compreender a forma através da qual muitos autores inicialmente descreveram o indígena brasileiro. Interessa especialmente o texto de Gandavo para essa primeira análise em virtude de outro detalhe lembrado por Bosi: seu tom é sóbrio, de espírito franco e sem apelo fácil a construções imaginárias. Eis alguns excertos da *História da província de Santa Cruz*:

Outros índios doutra naçam diferente, se acham nestas partes ainda que mais ferozes, e de menos razam que estes. [...] Estes Aymorés sam mais alvos e de maior estatura que os outros índios da terra, com a lingua dos quaes nam tem a destes nenhuma semelhança nem parentesco. Vivem todos entre os matos como brutos animaes, sem terem povoações, nem casas em que se recolham. [...] porque sam mui bárbaros, e toda a gente da terra lhes he odiosa [...] e quando querem ajuntar assoviam como passaros, ou como bugios, de maneira que huns aos outros se entendem e conhecem, sem serem da outra gente conhecidos. (GANDAVO, 1576, p.550, 551)

O relato construído por Gandavo procura ser fiel a seu próprio entendimento de europeu civilizado, é o procedimento mimético clássico em ação, procurando adaptar a informação que recebe do exterior a seu pensamento. Uma primeira característica da distorção aqui expressa é o exagero, pois, como bem salienta Bosi (1994, p.16), não há apelo fácil a construções imaginárias, mas ainda assim Gandavo faz questão de salientar diferenciações físicas como a maior estatura e pele mais alva dos selvagens que a seus olhos representam ameaça: os Aymorés. Essa tribo indígena era considerada feroz, e para plena compreensão desse fator o instrumento usado para amplificar o efeito estético é a deformação do que deve

parecer perigoso, uma desproporção que salienta o perigo. Relatar o fato de que os Aymorés *se acham nestas partes ainda que mais ferozes* não era suficiente. Filipe Eduardo Moreau, no livro *Os índios nas letras de Nóbrega e Anchieta*, corrobora tal visão, lembrando que:

Os aimorés recusavam a aproximação e eram pouco conhecidos, o que sugere que tenha havido muitas suposições para adequá-lo ao programa do “bárbaro”. Os depoimentos coletados pelos autores deviam causar impressão, o que eles, recorrendo a exageros, quiseram passar aos leitores. (MOREAU, 2003, p. 306)

Esse movimento textual de Gandavo assemelha-se à descrição feita por Fernão Cardim, em seus *Tratados da terra e gente do Brasil*, a respeito dos indígenas que nomeia Guaimurês, os quais:

Muito encorpados, e pela continuação e costume de andarem pelos matos bravos tem os couros muito rijos, e para este efeito açoutam os meninos em pequenos com uns cardos para se acostumarem a andar pelos matos bravos. (CARDIM, 2009, p.206)

A segunda estratégia de Gandavo é a aproximação da tribo aos animais, feita de forma indireta na própria afirmação de ferocidade, falta de razão e na confirmação de inferioridade trazida pelo termo “bárbaros”, ou de forma direta como em “*vivem todos entre os matos como brutos animaes*” e na comparação de seus assovios com os de pássaros ou bugios (macacos roncadores). Tal idéia procura estabelecer uma relação de distância baseada no lugar privilegiado que diferencia os homens dos animais.

O lugar que o século XVI estabelece para o homem civilizado é o lugar da cultura, o que Gandavo simplifica quando explica que os indígenas vivem sem fé, lei e rei. Frederic Rognon (1991, p.18) comenta que as sociedades primitivas são sociedades “sem”, dessa forma, era necessário à época o estabelecimento do ser civilizado acima das demais espécies, e a chave de tal diferenciação está no comportamento. Gandavo não faz mesclagens de formas em suas descrições, chegando no máximo a comparar os sons produzidos pela tribo com os de animais, mas a proximidade com atitudes do reino animal era uma justificativa aceitável para a violência Aymoré.

A caracterização de uma comunicação através de assovios (a qual somente animais poderiam compreender) relaciona-se com a referência à língua da tribo, à qual o autor não atribui *nenhum parentesco com a língua dos outros índios da terra*.

Existe aqui uma diferenciação fundamental que também tem relação com a diferença homem/animal: não é possível comunicar-se com a tribo porque eles estavam tão afastados da civilização que eram incapazes de se comunicar com os “humanos”.

Chegando ao século XVII, temos um relato significativo, feito pelo naturalista alemão George Marcgraf, em sua *Historia Naturalis Brasiliae*, da qual destacaremos uma característica que se repete nas sátiras do século, sendo deformação moral e por isso motivo de vitupério: a preguiça. Diz Marcgraf que:

Também são muitos sujeitos à preguiça e fugitivos dos trabalhos: principalmente os Tapuya que muito certamente não toleram os trabalhos; porquanto estejam contentes com poucas cousas, e a terra fornece abundantemente o alimento a eles, e não cobiçam ou conhecem as riquezas, não são excitados pelos trabalhos que devem ser suportados. (MARCGRAF, 1942, p. 269)

Apesar do claro viés iconográfico de seu trabalho, é curioso perceber que sua observação recai sobre uma suposta sujeição dos índios “tapuyas” à preguiça, entendida como aversão ao trabalho. Resta a dedução de que, assim como Gandavo, Marcgrave procurou adaptar a natureza e o que lhe era narrado de acordo com sua visão eurocêntrica, interpretando o povo, o corpo e a língua selvagens com o objetivo de que esse material fosse melhor compreendido em sua terra.

#### 4.2 Ao índio, a “Boca do Inferno”

É previsível que o elemento indígena não tenha passado incólume pela boca do inferno de Gregório de Matos e Guerra. Mas em primeiro lugar, é preciso rever o mecanismo de funcionamento de sua obra satírica, para que possamos enfim analisar as distorções operadas pela sátira seiscentista apropriadamente. Maria do Socorro de Carvalho nos fornece um caminho para nossa análise:

A pesquisa da poesia seiscentista mostra que o uso da então ainda nova língua portuguesa, formada nas tradições poéticas, gramáticas e retóricas neolatinas, acabou por configurar uma lírica ibérica consubstanciada pelos sistemas de linguagem que a derivaram. Retórica, poética e língua literária nacional. (CARVALHO 2007, p. 4)

Separamos algumas sátiras ou trechos significativos das mesmas de acordo com os lugares nos quais são depositados seus tipos para que sejam analisadas de acordo com a receita indicada na citação acima. Cabe lembrar que, no caso das referências aos indígenas, praticamente todas as sátiras que de alguma forma falam do selvagem no Brasil colônia farão parte de nossa análise. Com relação à retórica, investigaremos o uso de tópicos e sua adequação ao século em que são produzidas, também procurando no pensamento seiscentista determinadas justificativas teológico-políticas que serviriam para mover as paixões dos destinatários da sátira com a finalidade de determinar o lugar do tipo/caractere examinado. A parte poética está diretamente relacionada às regras do gênero, a sátira, através das quais a máscara satírica afeta paixões e imita tipos e atos viciosos, para que seu leitor encontre por si só as virtudes. E finalmente a língua literária nacional, quando apontamos o uso de lugares comuns que evidenciam o contraste da língua selvagem com a tradição literária portuguesa, o que é feito com a finalidade de vituperar o indígena.

Em *A Sátira e o Engenho*, Hansen faz uma breve citação de Lotman, deduzindo que a baixa frequência de sátiras direcionadas ao elemento indígena no corpus dos poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra é relacionada com a não-resolução “acerca de seu lugar no campo semântico estrutural segundo, definido por um tipo de cultura” (HANSEN, 2004, p.220). Já Alcmeno Bastos parece acreditar em um “abandono” do natural na medida pouca da ocorrência do vício, quando comenta que a poesia “recorre ao índio apenas como dado referencial no intuito de por em ridículo as pretensões à aristocracia dos baianos de seu tempo” (BASTOS, 2011, p.22). Talvez a pequena quantidade de ocorrências sobre os índios corrobore um desejo dos intelectuais e letrados europeus, a possibilidade, através do selvagem americano, de reconstrução de uma nova sociedade, como nos lembra Sérgio Buarque de Holanda:

A fantasia poética não deixa de exprimir, neste caso, o confuso sentimento, capaz de alastrar-se até entre pensadores como Montaigne e Charron e de sevir de ponto de partida para as utopias renascentistas, de que, fora do velho continente e de seus vícios, ainda se poderia encontrar ou edificar uma nova sociedade e sem mácula. Em outro poema, onde se reiteram os loci comuni consagrados sobre a virtude e justiça reinantes entre gentes primitivas, num mundo onde há de ser perene a primavera. (HOLANDA, 2010, p. 289)

Como já foi dito no início do capítulo, partiremos de um lugar comum bastante amplo, *natio*, lugar que abarca os aspectos da cultura de um povo. Nas poucas vezes em que a boca do inferno dirige-se aos nativos como se constituintes desse lugar comum, desse caldo cultural unificado, o vitupério não soa como novidade se confrontado com os recém-nascidos escritos sobre o selvagem brasileiro. A exposição do que é vergonhoso diante do outro, com a finalidade de movê-lo de seu estado considerado arrogante, como é o caso da sátira que passaremos a analisar, é justamente aquela que grita aos quatro ventos aquilo que Gandavo já observara: os indígenas viviam sem fé, lei ou rei.

A sátira é a segunda de uma tríade que traz, na didascália do primeiro poema da série, a informação sobre seus destinatários, os caramurus da Bahia, o que acaba por apontar o vitupério para um público que se crê digno de respeito. Por isso a persona satírica expõe as razões pelas quais eles deveriam ser motivo de desdém. Como já foi observado no capítulo anterior, o século XVII exige que esse respeito seja provado pelos olhos, sendo indispensável que se considere a marca do visível.

Devemos lembrar que, assim como a sátira ao Governador Antônio Luís, o fato de que a poesia é destinada a uma classe política terá da mesma forma uma ampliação de seu alcance, de forma que todos os membros de classes que possam ser equiparadas com a dos caramurus temerão que seus nomes sejam vituperados em procedimento similar. Esses destinatários provavelmente não se importam com a visibilidade de seus corpos e, em contrapartida, a sátira trata de desenhá-los detalhadamente, evidenciando o que considera vício, marcando o que descreve e convertendo-o em categoria fixa: tipo, caractere. A idéia gira em torno da comparação com a forma através da qual deveriam se portar, o modelo do homem branco civilizado, para que, seguindo a norma elaborada por Tesouro, as qualidades visíveis do satirizado, que também são deformidade física e matéria do ridículo, fossem expostas como comprovação visual para sua inadequação moral. Segue-se então a pintura, em duas estrofes:

Um calção de pindoba a meia zorra  
Camisa de Urucu, mantéu de Arara,  
Em lugar de cotó arco, e taquara,  
Penacho de Guarás em vez de gorra.

Furado o beijo, e sem temor que morra,  
O pai, que lho envazou c'uma titara,

Senão a Mãe, que a pedra lhe aplicara,  
A reprimir-lhe o sangue, que não corra.  
(MATOS, 2013, vol. I, p. 377)

Terminado o retrato que configura a violência dos costumes indígenas, o ataque se intensifica, passando às acusações: o lugar do caramuru é, junto com seus consanguíneos, com os animais (“animal sem razão”). Ampliação brusca e jocosa que segue a receita da mímese, amplificando o defeito e relacionando imagens abjetas, como um mestiço com descendência animal. E tal vitupério se explica quando se atribui a característica animal que a persona quer destacar, lugar-comum retórico (*endoxa*) da ausência de razão, brutalidade. Tais características, de acordo com Tesouro, constituem deformação moral:

Assim quanto às virtudes intelectuais, menos vergonhosa é a astúcia e as enganadoras mentiras, que o ser néscio, estúpido, desmemoriado e mal falante [...] a ignorância é a ausência da melhor parte da alma, o que o faz parecer um ridículo animal, ao invés de um homem. (TESAURO, 1992 ,p. 35)

Com a menção à proximidade com os animais e à ignorância, a persona dará o primeiro passo para classificar a figura que acabara de retratar, desenho que representa não uma classe política, mas todo o povo indígena, o que deixa bem claro o uso do *topos natio*. Sobressai com clareza a acusação dos europeus ao selvagem, imitada pela persona: inicia relacionando a ausência de fé com a brutalidade do índio, depois a busca por deleites corporais relacionada com a ausência de Lei, um movimento parecido com o de Gandavo, quando diz: “Sam muy deshonestos & dados à sensualidade, & assi se entregam aos vícios como se nelles nam ouuera rezam de homens” (GANDAVO, 1576, p. 33v). Equivalente à desonestidade já verificada no destinatário da sátira dirigida ao governador Antônio Luís, aquilo que a persona satírica considera devassidão é também uma deformidade moral, e essa liberalidade do aborígene será vituperada algumas vezes, em outras sátiras, por um signo do ridículo: seu leito, a tipóia, como receituado por Tesouro (TESAURO, 1992, p. 39). Vale lembrar que esse signo é sobreposto à marca atribuída ao índio e registrada por Marcgrave, a preguiça, como lemos em: “Que roncava de tipóia” (MATOS, 2013, vol. I, p. 301), ou: “Vós na tipóia feito um Cobepá / Estais mais regalado que um Gazul” (Idem, vol.III, p. 465).

Finalmente, para destacar a ausência de um rei, a comparação entre “paiaia” (pajé) e “abaeté” (homem importante), que denota a desproporção indigna de dois

objetos complicados, ensinada no *Tratado dos Ridículos* de Tesouro (TESAURO, 1992, p. 39-40). Um paiaia, logo, o líder espiritual que é o responsável pela liberalidade e desproporção ridícula de todo o seu povo, sua *natio*, não poderia tornar-se importante a não ser a seus próprios olhos, justificando o barbarismo “abaeté”, que se torna mais que simples combinação com o primeiro verso do terceto. Leiamos:

Animal sem razão, bruto sem fé  
Sem mais leis, que as do gôsto, quando erra,  
De Paiaia virou-se em Abaeté.  
(MATOS, Vol.IV, p. 841)

Para finalizar a sátira, a persona raciocina a respeito da origem dessa imagem que acabara de descrever. Tais “Adãos de Massapé”, por serem desprovidos da faculdade da razão, são como animais segundo a jocosa ridicularização operada pela máscara satírica, objeto de riso, pois “a comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra” (ARISTÓTELES 1997, p. 24). Na formulação do poeta:

Não sei, onde acabou, ou em que guerra,  
Só sei que dêste Adão de Massapé,  
Procedem os fidalgos desta terra.  
(MATOS, 2013, v. IV, p. 841)

O termo “Adãos de Massapé” é particularmente bem elaborado, engenhoso, uma construção da categoria retórico-poética da agudeza. Ele retoma a figura religiosa do homem original e, fundindo-o com o solo do Brasil colonial, posiciona sutilmente a palavra “Massapé”, terra escura própria para o cultivo da cana-de-açúcar (Cf. MALARD, 1998, p. 68), que metaforiza cor e trabalho, além de tecer uma conexão profunda entre o indígena e aquela terra, elemento da natureza. O resultado é um outro tipo de Adão, pardo em sua cor, logo, oposto visualmente ao homem branco.

Ainda sobre o uso de comparações entre elementos da natureza e o tipo indígena, façamos uma breve digressão: outro grande nome também teve uma relação muito próxima com os indígenas brasileiros, e utilizou-se de comparações agudas similares ao “Adão de Massapé” que vimos no último parágrafo. O padre Antônio Vieira, em seu *Sermão do Espírito Santo*, para contruir uma imagem retórica que retratasse a alma do selvagem, comparou-a a árvores de murta:

Há outras nações, pelo contrário — e estas são as do Brasil —, que recebem tudo o que lhes ensinam, com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando a mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural, e a ser mato como dantes eram. (VIEIRA, 2001, vol. 1, p. 417)

A preocupação dos jesuítas, como se sabe, era a conversão dos habitantes do novo mundo, o que leva o inaciano português a preocupar-se com a alma dos índios. A eficácia dessa metáfora, apesar de aproximar o índio da natureza em primeiro plano, visava preparar os padres que viajariam até regiões inóspitas para a difícil missão que empreenderiam: a conversão das almas consideradas instáveis ao catolicismo. Chama a atenção o fato de que sua escolha de lugar-comum retórico, parte da *inventio*, seja uma planta. Contemporâneo da sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra, Vieira usa do engenho de comparar o homem à sua terra de origem, uma metaforização que faz uso do topos *natio*, com a diferença de que a metáfora da murta utiliza caracteres bons e proporcionais, associando a inconstância do selvagem ao fato de que o homem não tem controle sobre a natureza, enquanto o “Adão de Massapé” é jocoso por tecer uma comparação visível entre opostos, contrastando o padrão ideal do homem branco e católico, imagem que o europeu certamente cultivava em seu imaginário, com o selvagem brasílico.

A última sátira da tríade dos caramurus também apresenta muitas referências à *natio* indígena. Dirigida a Cosme Moura, conforme indicação da didascália e também do primeiro verso da sátira, é uma das poucas referências claras à intrusão de estrangeiros na colônia, e ao ranço contra o sangue impuro, lugar onde são despejados os vícios. Aqui surge com maior intensidade uma outra tópica, que normalmente é condensada com a tópica *natio*: *genus*, o lugar que se refere à linhagem, aos antepassados e precedentes hereditários do tipo satirizado. Na última sátira analisada, tal lugar surge discretamente quando a persona menciona a necessidade da família selvagem de impedir o correr do sangue nativo durante o procedimento de furar seus beiços; a mensagem cifrada é a de que o próprio gentio sabe que seu sangue não deve correr.

Nessa passo da análise, é importante mencionar a existência de outro fator político-teológico que também fazia parte do contexto seiscentista, o critério ibérico da “limpeza de sangue”<sup>9</sup>, segundo o qual seria indesejável que pessoas não cristãs

---

<sup>9</sup> Cabe lembrar que a mistura aqui efetuada pela sátira também inclui a referência ao sangue e origem estrangeiros, brâmanes, do destinatário (HANSEN, 2006, p.416).

e de descendência gentia aspirassem à fidalguia, como o destinatário da sátira é acusado de fazer. É possível vislumbrar aqui o fato de que, para a persona satírica, a situação da interferência dos descendentes de indígenas na colônia portuguesa é análoga à interferência dos gregos na antiga Roma, à época de Juvenal. Dessa forma, a caracterização de Cosme Moura é vituperada primeiramente por se tratar de um estrangeiro, e em seguida por se tratar de alguém “do Açú”. No último verso, acontece o contraste por meio da oposição de cor, quando a persona evidencia a impossibilidade de ser “filho do sol” e nascer cá ao mesmo tempo. Assim como o modelo de indígena retratado pela sátira anteriormente analisada, o destinatário não é branco, filho do sol, logo, não possui as qualidades visíveis de um fidalgo. A segunda estrofe concentra-se na derrisão dos antepassados do rolim (embaixador), amplificando sua má descendência gradualmente:

Um Rolim de Monai Bonzo Bramá  
 Primaz de Greparia do Pegu,  
 Que sem ser do Pequim, por ser do Açú,  
 Quer ser filho do Sol nascendo cá.

Tenha embora um Avô nascido lá,  
 Cá tem três para as partes do Cairu,  
 Chama-se o principal Paraguaçu  
 Descendente este tal de um Guinamá.  
 (MATOS, 2013, v. I, p. 378)

Nos dois tercetos que se seguem, a mesclagem entre as tópicas está plenamente entrelaçada, pois, para definir ironicamente o brasão que caracteriza o tipo indígena, a persona supõe uma fidalguia dos ossos, já que seus descendentes seriam selvagens antropófagos, um costume proveniente da cultura dos índios (*natio*) que se alimentaram da carne do único antepassado (*genus*) do destinatário – aqui representado por seu avô – que nascera na terra do sol, entendida nesse ponto como terra dos homens brancos. A deformidade comparativa usada na sátira é baseada na não correspondência entre parentes (apud HANSEN, 1992, p.39), na medida que comem uns aos outros, sendo alguns deles selvagens e outros de tez branca.

Que é fidalgo nos ossos, cremos nós.  
 Que nisto consistia o mor brasão  
 Daqueles, que comiam seus avós.

E como isto lhe vem por geração,  
 Tem tomado por timbre em seus teirós  
 Morder, aos que provêm de outra Nação.  
 (MATOS, 2013, v. I, p. 378)

As características observadas nos dois últimos poemas já analisados estão sobrepostas na primeira sátira da série e trazem outros elementos que são usados no vitupério ao tipo indígena, evidenciando a riqueza do misto que caracteriza o gênero. Provavelmente o Licenciado Rabelo teve o cuidado, na organização da tríade, de apresentar antes das outras a sátira mais engenhosa e digna da didascália “Aos principais da bahia chamados caramurus”. É também quando aparece a relação entre o sangue indígena e o animal, o que constitui vitupério maledicente, diferente do engenho usado em “Adão de Massapé”.

Na sátira, a chave primeira é a da visão da persona, que primeiramente enxerga a confiança e o despudor, contrapondo com o que considera ser o lugar correto do destinatário. Ela diz: “eis um paiaia” e isso acende a indignação da persona, que parte para comparação baixíssima, usando do *topos genus* para comparar a exposição de orgulho diante de si com um animal que naturalmente se oculta sob a terra. No último verso da primeira estrofe, usa um lugar comum que ainda não foi explorado nesse capítulo, mas que se manifesta de várias formas, inclusive nas sátiras já analisadas, que compreende a fusão de rimas oxítonas a termos oxítonos típicos do selvagem brasileiro (HANSEN, 2013, vol.V, p.64), construindo uma crítica irreverente ao estranho falar indígena. Elaborada de forma jocosa, encontra seu desfecho nos termos “cobé pá”, depois de uma combinação rímica de vocábulos tupis “*paiaia/Caramuru/tatu/cobé pá*”, que ao criar o riso satírico acaba registrando vestígios primitivos de um falar anterior à chegada dos portugueses. Em síntese, trata-se de uma estratégia retórico-poética construída sobre a recorrente tópica da *verba peregrina et externa*<sup>10</sup>. Com a finalidade de enriquecimento da língua, era comum na poesia de língua portuguesa quinhentista e seiscentista a inclusão de termos latinos e gregos (cf. MOREIRA, 2013, p.72), ferramenta arraigada à tradição literária portuguesa. A sátira em discussão usa a tópica em chave invertida à da tradição, com a finalidade de vituperar o estranho falar indígena e seus vocábulos tupis. Leiamos:

Há cousa como ver um paiaia  
 Mui prezado de ser Caramuru,  
 Descendente de sangue de tatu,  
 Cujo torpe idioma é cobé pá.  
 (MATOS, 2013, v. I, p. 376)

<sup>10</sup> Para uma interessante análise filológica dessa tópica, Cf. MOREIRA, 2011, p. 139-188.

A segunda estrofe também introduz um outro lugar comum em nosso trabalho, mas que é muito estudado sob pontos de vista diversos da presente abordagem, que é filtrada pelos *topoi*. Trata-se do lugar *sexus*, que estabelece para certas funções e atitudes maior afinidade com um sexo do que com o outro. A esse respeito, cabe citar, mais uma vez, Adolfo Hansen:

A divisão sexual implica convenção de ações e caracteres conforme a natureza dos contrários supostos, masculino e feminino. Natureza e oposição encenadas pela sátira, entenda-se bem, como sexo anterior a qualquer prática, segundo a teologia do "macho e fêmea os criou". (HANSEN, 2006, p.420)

Aristóteles estabelece um vínculo entre os prazeres do tato e do paladar, em sua *Ética a Nicômaco*, que pode nos ser útil aqui, pois muitas vezes a sátira preocupa-se com o desenvolvimento de lugares do sexo desonesto, propondo ao público culpado de desejos análogos a representação caricata e monstruosa deles (cf. HANSEN, 2006, p.421). A proximidade entre os dois sentidos, à luz da reflexão do estagirita, pode ser a chave para compreender plenamente a segunda estrofe da sátira analisada:

Apesar disso, a temperança e a intemperança relacionam-se com a espécie de prazeres que é compartilhada pelos outros animais, e que por esse motivo parecem inferiores e brutais; são eles os prazeres do tato e do paladar. Mesmo destes últimos, no entanto, parecem fazer pouco ou nenhum uso; porquanto a função do paladar é a discriminação dos sabores, como fazem os provadores de vinho e as pessoas que temperam iguarias. No entanto, mal se pode dizer que se comprazem em fazer tais discriminações; pelo menos, tal não é o caso das pessoas intemperantes. A essas só interessa o gozo do objeto em si, que sempre é uma questão de tato, tanto no que toca ao comer como ao beber e à união dos sexos. Por isso certo glutão rogou aos deuses que sua garganta se tornasse mais longa que a de um grou, donde se infere que todo o seu prazer vinha do contato. (ARISTÓTELES, 1991, p.68)

Provavelmente o controle sobre o prazer que a persona impõe às mulheres se estende para o paladar, o que torna a metaforização da "linha feminina" indígena com uma série de alimentos, além da relação imediata com o trabalho e preparo da alimentação, um indício do convite "natural" à satisfação dos prazeres carnis a que as mulheres indígenas estariam propensas, uma espécie de sedução latente. Assim como os prazeres do tato devem ser evitados, assim deve ser feito com os prazeres do paladar; dessa forma, a persona diz que tal linha feminina deve ser evitada, como se infere nos seguintes versos:

A linha feminina é carimá  
 Moqueca, pititinga caruru  
 Mingau de puba, e vinho de caju  
 Pisado num pilão de Piraguá.  
 (MATOS, 2013, v. 1, p. 376)

Quando passa a relacionar os problemas da “linha masculina, no primeiro terceto, recai no levantamento dos antepassados dos caramurus, apontando e expondo como é inadequado que essas pessoas se exibam, pois possuem sangue de pagãos. No último terceto, ataca a honra do único antepassado branco, retomando a sequência de rimas que dá a principal característica do soneto, do início ao fim usando termos tupis de sonoridade tida como ridícula, deformidade física audível (apud HANSEN, 1992, p.33) atribuída aos índios.

A masculina é um Aricobé  
 Cuja filha Cobé um branco Paí  
 Dormiu no promontório de Passé.

O Branco era um marau, que veio aqui,  
 Ela era uma Índia de Maré  
 Cobé pá, Aricobé, Cobé Paí.  
 (Idem)

Uma das sátiras que segue o receituário da tópica da *verba peregrina et externa* ao modo da última análise tem sido um enigma. O fato de que esse poema relaciona uma série de vocábulos indígenas que dificulta muito a compreensão de algum contexto que porventura possua. Sua didascália por si só não colabora muito, sugerindo aleatoriedade na escolha dos termos: “Disparates na língua brasílica a uma cunhã, que ali galanteava por vício”. O códice RBM traz uma informação extra na didascália: “Disparates fundados na linguagem barbara do Brazil, que o poeta envia a huma caboucla com quem gracejava” (apud PERES, REGINA, 2000, p.166). No entanto, após uma leitura mais detalhada do texto, parece-nos que a construção do poema é mais do que uma brincadeira com o relacionamento entre um personagem oculto e uma índia ou caboucla. Analisemos a primeira estrofe:

Indo à caça de tatus  
 encontrei Quatimondé  
 na cova de um Jacaré  
 tragando treze Teiús:  
 eis que dous Surucucus  
 como dous Jaratacacas  
 vi vir atrás de umas Pacas,  
 e a não ser um Preá  
 creio, que o Tamanduá  
 não escapa às Gebiracas.

(MATOS, 2013, v.III, p. 240)

Aqui temos a descrição hiperbólica de Quatimondé através dos olhos de um personagem externo que assiste à cena (“vi vir”) e a narra: um gigante cercado das criaturas que levam a nomenclatura tupi. Pode-se afirmar que é uma criatura de grande poder e tamanho; além disso, pelo nome que recebe, está relacionada com toda a fauna que a cerca e da qual parece se alimentar ou recolher para si. O lugar onde ele foi encontrado é uma cova, o que faz sentido, pois o narrador, que se exclui da classificação tupi atribuída à cena descrita, o encontra enquanto caçava tatus. Nos dois últimos versos, se admitido para o termo Gebiracas o significado aventado pelo glossário elaborado por Fernando da Rocha Peres e Silvia La Regina (2000, p. 183), Quatimondé, chamado tamanduá, não se afastaria das várias presas (formigas) que reuniu em sua gruta, se sua toca é de fato uma armadilha (cf. HANSEN, 2004, p. 497). O gigante descrito e cercado pelos termos indígenas é risível porque soam ridículos os sons das palavras usadas para nomeá-lo e também devido à relação de animais imundos que coleciona, o que pode ser conceituado dessa maneira pelo viés da substância (TESAURO, 1992, p. 39). Continuemos a leitura do poema:

De massa um tapiti,  
um cofo de Sururus,  
dous puçás de Baiacus,  
Samburá de Murici:  
Com uma raiz de aipi  
vos envio de Passé,  
e enfiado num imbé  
Guiamu, e Caiaganga,  
que são de Jacaracanga  
Bagre, timbó, Inhapupê.  
(MATOS, 2013, v.III, p. 240)

A segunda estrofe trata de uma relação de prendas enviadas por esse personagem externo a alguém, provavelmente a cabocla ou índia destinatária da sátira. Adolfo Hansen (Idem) as relaciona da seguinte maneira: “as prendas amorosas são um coelho (tapiti), mariscos (sururus), peixes (baiacus), frutas (murici), raízes (aipí), caranguejo (guaiamu) e, de novo, peixes vários”. Tal encaixe curiosamente combina com a análise da primeira sátira da tríade dos caramurus, associando uma série de alimentos à mulher e vinculando os prazeres do sexo aos prazeres do paladar, o que empresta à estrofe uma conotação obscena. Por sua vez, o personagem externo continua no comando das ações, usando das palavras

selvagens e dos frutos selvagens para oferecê-los como oferenda à cabocla ou índia, segundo se observa no seguinte trecho:

Minha rica Cumari,  
 minha bela Camboatá  
 como assim de Pirajá  
 me desprezas tapiti:  
 não vedes, que murici  
 sou desses olhos timbó  
 amante mais que um cipó  
 desprezado Inhapupê,  
 pois se eu fora Zabelê  
 vos mandara um Miraró.  
 (MATOS, 2013, v. III, p.240)

Hansen inicia a explicação para essa última estrofe da seguinte forma:

Ela é Cumari (pimenta) ou Camboatá (peixe) e, figurada na posição de dama, despreza o amor alimentício. Ironicamente, a enunciação reclama de seu desprezo substituindo termos portugueses previsíveis em poema de corte de amor por termos tupis que os metaforizam no estilo baixo. (HANSEN, 2004, p. 498)

Depois dos presentes, o personagem externo se declara, mostrando-se indignado por ter sido rejeitado. Mas o léxico tupi revela outras coisas, como a repetição de “murici”, uma referência à doçura que a destinatária provaria caso não rejeitasse o personagem externo; quando diz “sou desses olhos timbó”, faz referência a um veneno usado para entorpecer os peixes, facilitando a pesca. Quando afirma que é “amante mais que cipó”, refere-se a uma pretensa habilidade sexual e finalmente não acredita que está sendo rejeitado (“desprezado inhapupê”), pois se fosse ele “Zabelê”, tentaria agredi-la. Cabe esclarecer que “Zabelê” é um termo africano, que remete à mesclagem homem-animal e também à cor marrom do animal referido, o que pode significar uma ligação do Zabelê da última estrofe com o Quatimondé da primeira.

É curioso perceber que a fábula aqui convertida em forma satírica é bastante similar à de Galatéia e Polifemo, que foi contada e recontada desde Ovídio, mas que, no mesmo século do poeta em análise foi objeto de um poema composto no estilo sublime por Luis de Gongora y Argote. O poeta espanhol foi muito criticado por aproximar excessivamente o leitor e a fábula ao modificar a forma, o que pode ser considerado um recurso agudo, e cabe a hipótese de que a persona satírica tenha efetuado uma hiper-aproximação a partir do sublime gongorino. O poema descreve Polifemo, um ciclope, gigante monstruoso que habita uma toca onde guarda seu

rebanho de cabras. É perfeitamente cabível que Quatimondé tenha sido construído satiricamente sobre a fábula de Polifemo, pastorando seu rebanho de animais selvagens e guardando-os em sua toca de jacaré. Leiamos a passagem de Góngora:

De este, pues, formidable de la tierra  
bostezo, el melancólico vacío  
a Polifemo, horror de aquella sierra,  
bárbara choza es, albergue umbrío  
y redil espacioso donde encierra  
cuanto las cumbres ásperas cabrío  
de los montes, esconde: copia bella  
que un silbo junta y un peñasco sella<sup>11</sup>.  
(GONGORA, 1988, p. 96)

Também da mesma forma que o amante da composição satírica gregoriana envia uma série de presentes à sua amada, o personagem Ácis corteja Galatéia, personagem que é caracterizado com “um venábulo de Cupido (= feria os corações), filho de um fauno – meio homem, meio fera – e da formosa ninfa simétis” (GONGORA, 1988, p.117). Vejamos a lista de mimos com os quais o personagem presenteia sua amada:

El celestial humor recién cuajado  
que la almedra guardó entre verde y seca,  
en blanca mimbre se lo puso al lado,  
y un copo, en verdes juncos, de manteca;  
en breve corcho, pero bien labrado,  
un rubio hijo de una encina hueca,  
dulcíssimo panal, a cuya cera  
su néctar vinculó la primavera<sup>12</sup>.  
(GONGORA, 1988, p. 116)

A disposição é similar, um mimo de alguns vasilhames onde estão alimentos, o que a sátira copia, trocando os elementos pelos frutos da terra da cabocla destinatária dos versos. Ainda que a fábula tenha um desfecho trágico, com o assassinato de Ácis por Polifemo, o que se adequa à presente interpretação pressupondo a violência do monstro, os presentes com os quais Ácis corteja Galatéia são recusados.

<sup>11</sup> Daquele formidável pois da terra / bocejo, o melancólico vazio / a Polifemo, horror daquela serra, / bárbara choça é, pouso sombrio / e espaçoso redil no qual encerra / quanta dos montes o áspero feito / grei de cabras esconde: cópia bela, / que um silvo junta e que um penhasco sela (GONGORA, 1988, p.97).

<sup>12</sup> O celestial humor recém-coalhado / de que a amêndoa mal seca, não se apouca, / no branco vime colocou-o ao lado / e, em verdes juncos, a manteiga pouca; / em corcho breve, e entanto bem lavrado, / o ruivo filho da azinheira oca, / um dulcíssimo favo, a cuja cera / seu néctar vinculou a primavera (GONGORA, 1988, p.117).

No al Cíclope atribuye, no, la ofrenda;  
 no a satiro lascivo, ni a otro feo  
 morador de las selvas, cuya rienda  
 el sueño aflija, que aflojó el deseo.  
 El niño dios, entonces, de la venda,  
 ostentación gloriosa, alto trofeo  
 quiere que al árbol de su madre sea  
 el desdén hasta allí de Galatea<sup>13</sup>.  
 (GONGORA, 1988, p.120)

Ainda que, na emulação satírica, o personagem externo tenha se queixado da rejeição de sua “bela camboatá” (mulher-peixe, que, apesar de possuir a tez clara como pluma, é também uma ninfa do mar), os versos finais da sátira prontamente fazem menção à violência correlata de fábula e sátira. Uma distorção da fábula pode de certa forma remeter ao contraste entre os dois estilos, já que a simples inclusão do primitivo brasílico e de seu ambiente causa a desproporção na fábula, demonstrando a incompatibilidade do selvagem com a delicadeza da forma sublime.

É bastante curioso que o inadequado corpo indígena circule dentro da rigidez de uma hierarquia que deseja se estabilizar no século XVII, por isso a sátira efetua a aproximação entre os índios e os animais, da qual já pudemos observar duas de suas gradações, uma sutil e engenhosa, a outra maledicente. Mas ainda existe um terceiro estágio, no qual se dá uma deformação definitiva e metafórica, na qual se fundem o animal e o ser humano, criando um monstro. Trata-se do uso agudo da metáfora para a construção de imagens cômicas desproporcionais, remetendo à definição básica desse tropo: “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia”. (ARISTOTELES, 1986, p. 134).

Esse estágio se verifica quando do uso da tópica *habitus corporis*, é por ela que os tipos satíricos são qualificados e, principalmente, é por ela que se efetua as deformações das anatomias horrorosas, segundo o preceito do *ut pictura poesis* (HANSEN, 2004, p.394). É justamente o que ocorre com a criação satírica do monstro gigante de nome tupi da última análise, e da “bela camboatá”, fusão da mulher com peixe ou no “sangue de tatu” da sátira aos caramurus da Bahia. Em

---

<sup>13</sup> Por do ciclope a oferta não é tida; / nem de sátiro ardente, nem, no ensejo, / de outro freio silvano, cuja brida / o sono aflija, que afrouxou o desejo. / Mas o deus, cuja venda lhe é impingida, / gloriosa ostentação, troféu sobejo / quer que na árvore seja da mãe déia / o desdém até ali de Galatéia (GONGORA, 1988, p.121).

trecho anteriormente analisado, que repetimos abaixo, também se observa a fusão metáfora operando sob esse *topos*:

Pariu a seu tempo um cuco,  
um monstro (digo) inumano,  
que no bico era tucano  
e no sangue mamaluco  
(MATOS, 2013, v. I, p. 302)

Considerando as duas formas através das quais se dá a criação artística de acordo com o contexto histórico e de imitação vigente, podemos separar e comparar as infâmias observadas ao longo do capítulo. Cabe aqui uma reflexão sobre a persona satírica que comanda a criação dos vitupérios. Vimos anteriormente que, assim como o riso se divide, o mesmo acontece com as figurações da máscara satírica, que pode perpetrar um riso que concorde com a regra da comicidade, riso sem dor, ou então, desprovida de piedade e carregada de indignação, pode perpetrar um riso que reflete os males que acredita estar sofrendo. Esgotado o fato de que a deformidade é a matéria do ridículo, Tesouro vai discutir a questão da presença ou ausência de dor, no seguinte trecho.

Às vezes o tema ridículo pela matéria tornar-se-á Satírico pela maneira: se se caçoa de maneira que se contamine a reputação de outros, e por isso agora não se pode chamar *Deformitas sine dolore*: ferindo o vivo. E ao contrário, a matéria satírica e mordaz, torna-se às vezes ridícula; se se caçoa de maneira que não pareça morder, mas brincar. (TESAURO, 1992, p.45)

Dessa forma, é possível diferenciar os tratamentos dados às deformações na sátira, a mordacidade das mesmas de acordo com suas intenções, se comparadas com o tom dos textos históricos quinhentistas. Vejamos, portanto, as principais deformações e a medida de sua mordacidade de acordo com as análises feitas anteriormente.

As deformações que a máscara satírica gregoriana promove são moralizantes e tentam recolocar os caramurus em seu devido lugar, assim se dá com a pintura do retrato de sua nudez, da vergonha que são incapazes de identificar em si mesmos. Certamente o que estava em jogo era a reputação daquela classe, uma imitação maledicente por excelência e dotada de uma mordacidade inexistente no agigantamento dos Aymorés operado no texto de Gandavo, que é expressão de sua busca por uma verdade passível de entendimento, porque sua compreensão européia não concebe que o selvagem possa representar ameaça ao homem

civilizado, a não ser que esse estranho seja um gigante, singularizado em sua violência.

Construções agudas como o “Adão de Massapé”, por sua vez, são carregadas de sutileza, configurando uma brincadeira com palavras que possui um significado cifrado e compreensível apenas para um letrado. É o que ocorre com a comparação que o Padre Antônio Vieira faz sobre a alma indígena. Piedosa, sugere que a natureza da alma do selvagem seja inconstante como uma murta, artifício que segue a mesma direção argumentativa do agigantamento promovido por Gandavo, visando melhor entendimento dos padres que estavam partindo para as missões dos rios Amazonas e Xingú.

É digno de nota que a mesclagem do indígena com animais da natureza constituiu ponto comum em todos os autores trabalhados, normalmente associada a graus de civilidade, a partir da suposição de que o selvagem estaria em algum ponto mais próximo da natureza do que do homem “normal”. Gandavo sutilmente se refere aos sons produzidos pelos índios hostis como sons de pássaros ou de macacos, o que pode ser uma sugestão da procedência das tão temidas artes de guerra aymorés. Já a persona satírica é impiedosa ao comparar o selvagem com animais sujos (tatu), ou com a ausência de razão própria aos bichos.

O lugar comum *habitus corporis* amplifica a ligação dos índios com o ambiente selvagem de forma violenta através das mesclagens metafóricas, que serão interpretadas pelos ouvintes e leitores através do efeito do riso produzido pela deformação monstruosa e pela desproporção visual que causam. É interessante notar o uso do cuco, animal encenado como vil, que, por ser um pássaro que deposita seus ovos nos ninhos de outros pássaros, simboliza com precisão a troca de lugares que promove o ridículo nos versos citados.

Finalmente temos a questão linguística. Assim como o tratamento dado pelos Gregos antigos aos povos estrangeiros (bárbaros), a língua é sempre o fator determinante da alteridade, sua definição primeira. Por isso é comum encontrar menções à estranheza da língua como fator de identificação do selvagem. Funciona dessa forma para Gandavo, e para a persona satírica, a *verba peregrina et externa* cria deformidades *sine dolore*, utilizando-se de barbarismos tupis, os vitupérios contidos dentro das rimas agudas e de sonoridade cômica normalmente são maledicentes.

Hansen (2004, p. 462) comenta que a tensão peripatético/estóico constitui a persona na sátira gregoriana e na poesia satírica em geral, mas o que se pode observar com o panorama traçado, é que, ao dirigir-se ao selvagem, a mão da persona é pesada, tendendo ao estoicismo que comete pecado ao condenar o vício alheio. Tal emulação não parece imitação do vício contumaz de homens que, acreditando-se nobres, pensam que o estatuto hierárquico a eles não se aplica, e sim uma troça inteiramente gratuita, visando unicamente a destruição de qualquer reputação que por hipótese os selvagens nascidos na colônia e seus descendentes supostamente sejam capazes de possuir.

### 4.3 A Invisibilidade da cor múltipla

Considerando a reprodução de uma realidade através da língua a qual chamamos criação artística, e que esta procura compreender e expressar as circunstâncias da época que a cercam (Cf. p. 52), interessa rememorar que no século XVII existiam expedientes recém-criados para que se pudesse reproduzir poeticamente uma realidade como a dos índios selvagens e devoradores de carne humana, de acordo com a manifestação visível dessa alteridade, o que chocou a Europa à época dos descobrimentos. Mas o procedimento no que diz respeito aos mulatos não era novidade. Arthur Ramos explica que o tipo negro ocupa lugar definido desde as mais antigas classificações raciais, no entanto, “mulato” é uma palavra curiosamente definida de modo a aproximar-se da troça que normalmente a sátira seiscentista dirige ao elemento indígena:

Uma velha expressão européia indicativa do cruzamento do Branco com o Negro (*Mulatto*, nos países anglo-saxões, *mulâtre* na França). É o que os europeus chamam de "homem de cor" ou *petit blanc*, o produto que vem da união de um negro ou uma negra, com um indivíduo da raça branca. A expressão deriva do latim *mulus*, mula (mu e mula), quadrúpede que provém do cruzamento do cavalo com a burra, ou do burro com a égua. (RAMOS, 2004, p. 67)

Mas como a imitação seiscentista lidava com aquilo que aos olhos não parece definido? Heinrich Lausberg (1982, p. 117) comenta que o sujeito falante dispõe, em sua memória, de uma *copia verborum* (provisão de palavras), a qual é um depósito de materiais disponíveis para a elaboração da obra. Por isso, ainda que a sátira

seiscentista não deseje ser específica quanto aos tipos que pretende corrigir com a finalidade de ampliar seu alcance, a soma das oposições usadas como instrumento irá aglutinar categorias que podem definir o tipo que está em primeiro plano, o principal destinatário, o que acontece na comédia e na sátira. Aristóteles desenvolve algumas linhas que podem explicar como se lida com a complexa multiplicidade mulata, segundo o objeto da imitação:

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nessas diferenças [e quanto a carácter, todos os homens se distinguem pelo vício e pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores (...) Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas desta maneira. (ARISTÓTELES, 1986, p. 105)

Desse modo, o mulato satírico, mais que mera oposição, é materialização de uma diferença parcial, amplificada à medida em que se funde com outros tipos e tópicos. A sobreposição de incompletudes é natural ao termo: o meio-raça, meio-origem, meia-cor. E, se era comum e até mesmo aceitável que os colonos ou homens brancos tivessem relações com mulheres negras, lembrando que o filho de uma relação desse tipo estava fadado à escravidão, de acordo com o preceito jurídico do *partus sequitur ventrem*<sup>14</sup>, pode-se verificar no mulato satírico sobreposições que indicam esse outro tipo de mistura: meio-nobre, meio-colono e assim por diante. Pensando no lugar-comum do discurso aristotélico do mais e do menos, é o mulato uma materialização da incompletude, quando se observa no indivíduo a falta de alguma qualidade, e por outro lado é a materialização de uma superação, quando nele se observam qualidades inesperadas. O vitupério satírico ao mulato tem olhos apenas para os defeitos, e quando surgem qualidades elas são atribuídas à metade branca, pontuando a participação mulata no cotidiano colonial de forma maledicente.

Curiosamente, nos poemas líricos da tradição “Gregório de Matos”, é possível encontrar o elogio poético às mulatas, e provavelmente essa bipolaridade, além de adequação aos gêneros devidos, reflete o tratamento dado aos mulatos no Brasil colônia, como captou Araripe Júnior (1960, p.432), ao dizer que “graças ao ódio dos reinóis, os quais os afagavam quando escravos e desprezavam quando forros,

<sup>14</sup> Se o ventre é escravo, o fruto do ventre também é.

mantinham toda a dinâmica liberal daquelas regiões”, tinham “como temperamento, o espírito de insurreição [...] espírito de revolta, de ódio inquebrantável”.

O capítulo que se aqui se inicia tem como objetivo analisar o tratamento dado ao mulato, enfocado neste trabalho como tipo literário e caractere aristotélico, coletando a princípio critérios que o conceituem e permitam que seja devidamente pesquisado esse personagem sobre o qual já encontramos uma primeira característica marcante, que chamaremos de materialização do meio-termo: a associação da cor branca com as qualidades e da cor negra com os defeitos, uma forma de marcar o “pecado” no escravo ainda que ele não tenha tez tão escura como os outros. Os trechos de sátiras aqui reproduzidos buscam caracterizar o tipo a ser analisado, o mulato, para que a partir dessa caracterização possamos mencionar outros trechos nos quais os padrões se repetem, observando em que medida tais fatores se reproduzem. A análise pontuará, nas sátiras atribuídas a Gregório de Matos e Guerra selecionadas, as ferramentas recomendadas no *Tratado dos Ridículos* de Emanuelle Tesouro, partindo de um lugar-comum amplo, *natio*, e visitando quando necessário outros textos, de modo a compreender os tratamentos que recebe o mulato e suas diversas nuances. Pretende-se igualmente abordar, durante o procedimento de análise, outros lugares que são sobrepostos para identificá-los e vituperá-los. Em todo o material pesquisado sobre o mulato, esse “meio branco, meio escravo”, procuramos indícios de seu embranquecimento, na medida de suas relações (*práxis*) com os comportamentos da classe dominante, respeitadas as características de gênero a que pertencem os textos analisados. Para colhermos um conceito adequado, a título de comparação, visitamos o problema da multiplicidade para o campo da antropologia, como aparece na explicação de Artur Ramos:

Não há no Brasil, termos correspondentes às percentagens de sangue branco e negro nos mulatos, como quadroon, octoroon, etc., usados nos Estados Unidos, embora alguns autores tivessem usado a expressão quarteirão (um quarto de sangue branco). Esses termos não lograram, contudo, a aceitação do público (...) para designar as várias diluições de sangue negro nos mulatos. (RAMOS, 2004, p.67)

Na sátira, o mulato é a materialização de um pensamento amplo que tenta abarcar o escravo negro através do topos “origem”, e adequa-se às normas retórico-poéticas vigentes, assumindo seu lugar na cultura barroca. Para chegarmos até as principais características e outros lugares (*topoi*) atribuídos ao mulato na sátira

seiscentista, também analisaremos as configurações de algumas tópicas antigas referentes ao escravo, continuação de uma tradição literária que tem seu lugar na sátira desde suas primeiras aparições e que sobrepõe o topos supracitado com outros para imitar a estranheza, e apropriar-se da mesma, reproduzindo o efeito que a materialização da mistura causa no espírito hierárquico da persona satírica. O objetivo é caracterizar o mulato em definições retóricas de topos, como a que cita Heinrich Lausberg:

E.R.Curtius introduziu a noção de topos na ciência literária, e isto no sentido de um pensamento infinito (na sua forma infinita, formulado ou não formulado), pensamento esse que, num determinado círculo cultural, por formação escolar ou tradição literária, ou pelos efeitos de instâncias educacionais análogas se tornou propriedade tradicional comum de, pelo menos, certas camadas da sociedade (p. Ex. só dos poetas) e que, depois, foi aplicado finitamente, por um autor, à matéria finita por ele tratada, quer numa forma exaustiva, quer numa forma abreviada. (LAUSBERG, 1982, p.110)

Importa ressaltar que a escravidão é um assunto literário realmente muito antigo, e que certamente foi transformado em texto na Antiguidade. Um *topos* relativo à escravidão, e que reporta à Roma antiga, é o do “escravo leal”, relacionado à submissão natural da vontade do escravo à de seu senhor, o que automaticamente cria a imagem oposta, a da existência de um escravo que resiste à submissão (e por conseguinte, à sua natureza servil). Bosi aponta para o fato de que até mesmo o pardo livre era um tipo comum na sociedade em questão:

Mais delicada, se não espinhosa, é a questão do negro e, dentro desta, a questão do mulato. A ojeriza que o último inspira a Gregório faz escrever uma sociedade onde o grau de mestiçagem era já o bastante alto para que se destacasse do conjunto da população um grupo de pardos livres. (BOSI, 1992, p.106)

É relevante destacar que o termo “mulato” é repetido na sátira muitas vezes (se comparado com o indígena), enquanto o termo “negro” é usado como vitupério tanto no sentido de submissão servil como no de hiperbolização da cor que materializa esse servilismo. Dessa forma, alcançamos a segunda característica marcante do tipo que analisamos: o mulato é o escravo que não é submisso a seu senhor (ou não possui um – forro –), e por isso é vituperado como “meia-raça”, “meia-cor”, tornando-se alvo da sátira. Desse modo, o papel da *persona* satírica é cumprir o instamento prescrito pela cultura que a rodeia, retirando o mulato de seu lugar de desobediência social, como explica Maravall:

Por sua vez, o poeta, como o pintor, deve dar às pessoas seu decoro estamental – isto é, seu ambiente e seus modos – de acordo com a condição social do grupo a que pertencem, “atribuindo ao sábio ditos e feitos correspondentes, e ao rústico palavras e feitos de rústico, trate o letrado de sua faculdade e o pastor de seu gado, o príncipe de seu governo e o vassalo de sua família, o senhor mande e o escravo obedeça”. (MARAVALL, 2009, p. 226)

Transitam as sátiras aqui discutidas através do eixo Brasil-Portugal-Angola, algumas delas atribuídas a Gregório de Matos na ocasião de seu degredo. Assim podemos, a partir desse ponto de encontro entre as três culturas, pensar no tratamento da *persona* a lugares que se adaptem à condição do mulato, dentro de uma espécie de encaixe hierárquico no sistema colonial, para que possamos trabalhar com as características aqui levantadas.

Lembrando que o ponto de vista da *persona* satírica é construído por meio de oposições, constata-se que é preciso um modelo ideal para que seja produzida a indignação que é baseada nas paixões, o ponto de partida para a cólera que se indigna contra o desdém, procurando através do clamor colérico amplificar a distância entre ofendido e ofensor, de modo a punir o objeto dessa cólera. Várias vezes, em suas sátiras, a máscara performa essa afetação, que primeiramente constrói os valores metropolitanos para em seguida esbravejar contra o Brasil e seus tipos. Eis um exemplo de tal procedimento:

Trinta anos, ricos e belos  
 cursei em outras idades  
 várias universidades,  
 pisei fortes, vi castelos:  
 ao depois os meus desvelos  
 me trouxeram a esta peste  
 do pátrio solar, a este  
 Brasil, onde quis a Sorte,  
 Castelo do põe-te neste.  
 (MATOS, 2013, v. III, p.377)

A estrofe acima trata do elogio de um ideário nobre para, nos versos seguintes, cortejar a uma mulher chamada Catona, tecendo comparações entre as defesas militares, símbolos de nobreza e fidalguia que a *persona* satírica contemplara pelo mundo, elogiando em seguida a mulher pelo feito de rejeitá-lo. É a resistência de Catona um ato honroso, comparável aos grandes fortes e castelos, o que faz com que o poeta a respeite e a queira ainda mais. Nesses poemas de cortejo à dama, são levantados apenas fatores positivos, enquanto na sátira são confrontados os polos opostos, trazendo à tona matérias impuras e indignas

pertencentes ao ridículo que são trabalhadas como oposições pela sátira. A persona busca elementos na hierarquia metropolitana que representem o ideário português: branco, católico, discreto, fidalgo etc. Desse modo, a persona satírica precisa de signos que apontem para a autoridade portuguesa como alma do corpo místico político colonial, trata-se do lugar onde está o Rei. É o que explica Hansen:

Analogicamente, assim, as metáforas da cabeça e do corpo humano podem nomear as partes superior e inferior de outros corpos analógicos (...) Transferido para a esfera política, o termo corpo mantém o significado da analogia teológica. A cabeça, sede da razão, é proporcionalmente, para o homem individual, o que Deus é para o mundo. Como o homem é naturalmente social, a semelhança com o universo não se encontra apenas no homem individual, mas também na sociedade regida pela razão de um só homem, o Rei. (HANSEN, 1989, p. 68)

A terra de Angola, assim como o Brasil, é ente disperso da metrópole – um apêndice – e, segundo o *topos natio*, a sátira identifica a diferença entre seus costumes, categorizando a terra africana como aquela dos bárbaros e do castigo. No entanto, Angola não é a terra do mulato, ou ao menos a persona satírica não pensa assim. Vejamos o que ela diz nos seguintes versos:

Angola é terra de pretos,  
mas por vida de Gonçalo,  
que o melhor do mundo é Angola,  
e o melhor de Angola os trapos.  
Trapos foi o seu dinheiro  
este século passado,  
hoje já trapos não correm,  
corre dinheiro mulato.  
Dinheiro de infame casta,  
e de sangue inficionado  
por cuja causa em Angola  
houve os seguintes fracassos.  
(...)  
Leve o diabo o dinheiro  
Por cujo sangue queimado  
Tanta queimação de sangue  
Padecem negros, e brancos.  
(MATOS, 2013, vol.II, p. 290-292)

De acordo com a construção da sátira, Angola é terra de pretos, um signo (apud HANSEN, 1992, p. 37) que carrega consigo a marca da escravidão. A esse respeito, cabe lembrar que Aristóteles postula a escravidão natural no primeiro livro de sua *Política*, e Tesouro o confirma quando admite que o servilismo é deformação moral mais baixa do que a ambição (TESAURO, 1992, p.35). É relevante destacar que a referência que relaciona Angola a trapos, além do efeito cômico, lembra um item que tem forte ligação com um modo peculiar que viajantes tinham para ganhar

dinheiro, de modo que até mesmo o Padre Antônio Vieira chegou a vituperar do púlpito contra o gasto excessivo dos fiéis com tecidos. Emanuel Araújo (2008, p. 113) compara um trecho de um sermão do padre com um comentário de um comerciante do Rio de Janeiro, como podemos ler em seu livro *O Teatro dos Vícios*, não havia uma pessoa nos navios que deixasse de trazer fazendas para vender.

Em seguida, o poeta constrói a conexão com a qual a persona agride: a enorme importância do tráfico de escravos e a sobreposição da condição de mestiço com seu valor como mercadoria, para dizer que sobre o tesouro não se tem controle, pois o mulato é uma manifestação física de um desejo por status (assim como a posse de escravos). Desse modo, a posse de escravos por ex-escravos é uma marca da ambição e do desejo de “ser branco” (ARAÚJO, 2008, p. 90) que caracterizam o mulato no presente capítulo, sendo ele um insubordinado diante da hierarquia que quer expulsá-lo por carregar consigo o sangue “sujo”.

Tal insubordinação é o mesmo motivo pelo qual a persona satírica responsabiliza esse “dinheiro mulato” pelo padecimento de negro e branco, plasmando versos duros contra os mestiços que são entendidos por alguns críticos como um excesso, um afloramento da vaidade hierárquica em forma de “brutalidade nas relações com as classes servis” (BOSI, 2006, p.37). Entendemos que a *persona* satírica, ainda que muitas vezes vaidosa de sua superioridade, pretende culpabilizar o *genus* mestiço, a rebeldia entranhada no sangue do escravo pela série de infortúnios elencados na sátira. Dessa forma, se consideramos como caractere mulato aquele que tem descendência escrava, mas que de alguma forma ambiciona os privilégios do homem branco, encontramos então um primeiro problema a resolver: se Angola não é a terra do mulato, a que terra esse tipo pertence? Passamos, então, à análise das sátiras atribuídas a Gregório de Matos, buscando respostas para essa indagação.

A longa didascália do poema que analisamos, “Ponderação de quão adverso é o Brasil aos homens beneméritos”, refere-se à circunstância da criação dos versos, relacionando sua composição com o degredo de Gregório de Matos, que estaria a ponderar as adversidades do Brasil aos homens beneméritos. Aponta para o Brasil de forma metonímica, tomando a cidade (*patria*) pelo todo, que seria o destinatário da sátira. É importante enfatizar que o lugar comum *patria* compreende as leis, costumes e instituições da cidade, por isso a persona se indigna, conforme se verifica nas seguintes estrofes:

Não sei, para que é nascer  
 neste Brasil empestado  
 um homem branco, e honrado  
 sem outra raça.

Terra tão grosseira, e crassa,  
 que a ninguém se tem respeito,  
 salvo quem mostra algum jeito  
 de ser Mulato.

(...)

Os Brancos aqui não podem  
 mais que sofrer, e calar,  
 e se um negro vão matar,  
 chovem despesas.

(MATOS, 2013, v. III, p. 183)

Diante dos olhos da persona satírica, que simula a observação da cidade de um ponto distante, está uma terra “empestada”, indigna de um homem que seja branco e não possua outra raça. Aqui temos a clara figuração da *natio* mulata, o lugar que não mais tem espaço para uma só raça. Depois, para confirmar a proposição, a sátira resolve ridicularizar de forma mais intensa, criando uma composição que vitupera a substância da terra que vê, pontuada por grosserias e, portanto, fértil para quem é mulato. É curioso observar que o movimento, ao mesmo tempo, salienta a importância (respeito) do mulato para a colônia. O fato de que não se pode matar o negro salienta o valor do homem de cor como força de trabalho, já que isso causará prejuízo a seu proprietário.

Nos quartetos que se seguem a persona recorre a uma tópica antiga comentada anteriormente (Cf. p.45 desta dissertação), a do mundo às avessas, e vai enumerando impossibilidades, pois somente dessa forma se pode explicar a incongruência de ser expulso da cidade, não há nada de errado com quem foi expulso e tudo está invertido na cidade que expulsa.

Dessa forma, segue a descrição da colônia como terra onde o cão arranha o gato e lugar do sofrimento branco (já que o sofrimento é relacionado com o castigo e, de acordo com os valores, relacionado ao negro), a tomada da barbaridade dos estrangeiros como de maior razão que a *patria*, um clérigo que unge sua puta, os ignorantes zombando dos sábios e até mesmo viciosos dando conselhos a Catão (uma figura exemplar de virtude da antiguidade). Seria a decepção da *persona* com o mundo que a rodeia um indício da falência da hierarquia, ou apenas um sintoma da *indignatio*, que, como lembra Kernan (Cf. p.19 desta dissertação), faz com que os

olhos do satirista encontrem devassidão em todo lugar para o qual se volta? De acordo com Hansen:

A dramatização invertida diagrama, desta maneira, o tema do “mundo às avessas”, como convenção para o riso e a crítica conhecida do público. Na recepção, este deve ocupar imaginariamente os lugares da inversão, consistindo o entendimento da sátira na inversão da inversão. (HANSEN, 2004, p.417)

Analisemos outra sátira que fala da terra dos mulatos. Ela apresenta em sua didascália a seguinte descrição: “Escandalizado o Poeta da sátira antecedente e ser publicada em nome do Vigário de Passé Lourenço Ribeiro homem pardo, quando ele estava inocente na fatura dela, e calava porque assim convinha: lhe assenta agora o Poeta o cacheiro com esta petulante”. Dramatiza aqui a persona o fato de lhe ser “roubada” a autoria de uma sátira, e curiosamente o feito é tido como ousadia, corroborando o entender do mulato como alguém movido pela ambição:

Um branco muito encolhido,  
 Um mulato muito ousado,  
 Um branco todo coitado,  
 Um canaz todo atrevido;  
 O saber muito abatido,  
 A ignorância e ignorante  
 Muito ufana e mui farfante,  
 Sem pena ou contradição:  
 Milagres do Brasil são.  
 (...)  
 Se este tal podengo asneiro  
 O pai o esvanece já,  
 A mãe lhe lembro que está  
 Roendo em um tamoeiro:  
 Que importa um branco cueiro,  
 Se o cú é tão denegrado!  
 Mas se no misto sentido  
 Se lhe esconde a negridão,  
 Milagres do Brasil são.  
 (...)  
 Imaginais que o insensato  
 De canzarrão fala tanto  
 Porque sabe tanto ou quanto?  
 Não, se não porque é mulato;  
 Ter sangue de carrapato,  
 Seu estorraque de congo,  
 Cheirar-lhe a roupa amondongo,  
 É cifra da perfeição:  
 Milagres do Brasil são.  
 (MATOS, 2013, v. II, p.44-46)

O vitupério encena um eclesiástico e, através do binarismo da sátira, o destinatário é construído sobre a oposição branco x mulato, em que as características de cada lado são sobrepostas. Dessa forma são expostos do branco

a humildade e o saber, enquanto do mulato o atrevimento, a ingnorância e a impiedade. Quando são comparados os saberes de branco e mulato, a tópica *educatio et disciplina* surge no poema, classificando os tipos a partir do saber, no que importa por quem alguém foi instruído e de que modo; através dela presume-se quais tipos de atitudes podem ser esperadas de cada tipo. Por esse motivo tal tópica se repete muitas vezes quando se trata do negro e do mulato, que normalmente não recebiam nenhuma instrução e cujas atitudes eram associadas ao baixo registro: eram ladrões, vadios, marginalizados. Tal configuração não diferia da situação de fato da sociedade colonial da época, na qual Gilberto Freyre se detém em seu livro *Sobrados e Mucambos*:

Sobre eles, mulatos nascidos e criados em mucambos e cortiços, agiu poderosamente o desfavor das circunstâncias sociais, predispondo-os ao estado de flutuação e inadaptação aos quadros normais de vida e de profissão, ao de inconstância no trabalho, ao de rebeldia a esmo, estados todos esses, socialmente patológicos, que tantos associam ao processo biológico de miscigenação. (FREYRE, 2004, p.749)

A esse respeito, é relevante mencionar a análise de Hansen, acerca dos mesmos versos, quanto ao surgimento, na sátira, da tópica *genus*:

Seguem os insultos: como o vigário Lourenço Ribeiro é pardo, no insulto, baseiam-se no critério ibérico da “limpeza de sangue” e, intensificando a tópica “origem”, acusam-no de ser “um canaz todo atrevido”. Outros insultos são a amplificação de “Mulato” e “Canaz”, segundo paradigmas /irracional/ e /racial/ redundantes, pelos quais os termos insultuosos são intercambiáveis. Os *topoi* compõem a ascendência do vigário segundo convenção do gênero demonstrativo da oratória, como lugar de louvor e vituperação: o *genus*. (HANSEN, 2004, p.73-74)

Cabe lembrar também termos como “misto sentido”, uma referência ao fato de que seu rival oculta a cor nos versos em que ataca, ao mesmo tempo em que faz referência à mistura de raças mulata, e na última estrofe, a intensificação da tópica *genus*, “sangue de carrapato”, diferente dos vitupérios envolvendo animais acerca dos indígenas, aqui temos a inclusão de deformidade física relativa à quantidade, já que o carrapato é um animal de pequenas dimensões. Os versos curiosamente fazem clara referência ao parasitismo do animal, evidenciando que o mulato se torna um parasita do sangue branco e ao mesmo tempo “parasita”, por assim dizer, da sátira alheia, o que está relacionado com o ato vil do roubo, deformidade moral, praticada pelo vigário.

Em tempo, salientamos uma terceira característica própria aos mulatos, que sobressalta quando os olhos argutos da persona perscrutam a colônia em algumas

sátiras, caso em que “a moral do olho adapta-se ao caso e utiliza, em benefício da operação, todas as possibilidades da moral” (HANSEN, 2004, p.193). Essa característica está presente na sátira intitulada “Com vista clara sacode os entremetidos, mencionando alguns de seus patrícios, que mais o enfadavam”. Hansen (2004, p.220) comenta que, pela classificação hierárquica, negros e índios são invisíveis e irrepresentáveis, fator que na estrofe a seguir é representado:

Como nada vêm  
e andam sempre aos tombos  
querem os mazombos  
que eu cegue também:  
não temo ninguém,  
e se os matulões  
hão medo a prisões,  
eu sou de carona:  
forro minha cona.  
(MATOS, 2013, Vol III, p.96)

Dessa forma, a persona satírica emula aquilo que a realidade não comporta; indignada com o desrespeito à hierarquia que deseja afirmar, encena a recusa de ignorar aquilo que considera vício, reclama que os mazombos querem cegá-la, e revoltada aponta o dedo em derrisão para o que a incomoda. Leiamos:

Aquele é de ver,  
que apuros aqueles  
explica por eles,  
quanto quer dizer:  
Não posso sofrer  
que um tangarumanga  
use de pendanga  
com língua asneirona:  
forro minha cona  
(...)  
Verão um Guinéu  
moço assalvado  
fidalgo estirado  
por quedas, que deu:  
O Góis lhe meteu  
sogro do seu jeito  
a torto, e direito  
nobreza sevona:  
forro minha cona  
(MATOS, 2013, v. III, p. 96)

As duas estrofes destacadas trazem algumas coisas que a persona se recusa a não enxergar. “Tangarumanga” é um negro banto, e um dos significados de “pendanga” é mulher da vida, o que encena o desejo de expulsão do campo visual tanto do negro, como da prostituta e da língua através da qual ele se comunica. Provavelmente, aos olhos da persona, é desperdício que um negro (palavra ligada

ao servilismo) esteja se divertindo ao invés de trabalhar, e também parece absurdo que tenha dinheiro (o que significa um indício de ascensão social) para contratar o serviço de uma meretriz. Tal ação também pode significar a propagação do sangue e da língua que a persona deseja expurgar, o que causa sua manifestação.

A outra estrofe é praticamente análoga às acusações de pretensão de fidalguia de indígenas abordadas anteriormente, acrescentada da crítica à desonestidade de tornar nobre alguém que não é considerado digno, devido à descendência do moço.

Outra sátira que é central no uso do *topos genus* e na série de características atreladas ao mulato gregoriano e sua descendência é a que se segue, uma grande alegoria que gira em torno do furto flagrado pelo personagem-narrador, que trata seus destinatários metaforicamente como gatos em referência a gatuno, ladrão. Os ladrões vão explicando, um de cada vez, quem os ordenara o roubo até que um deles faz interessante descrição de seu amo:

Meu amo é um bom Alfaiate  
gerado sobre um telhado  
na maior força do inverno,  
alcoviteiro dos gatos.  
É pardo rajado em preto,  
ou preto embutido em pardo,  
malhado, ou já malhadiço  
do tempo, em que fora escravo.  
(MATOS, 2013, v. III, p. 106)

A descrição deixa entender que o amo mulato em questão conseguiu ascender socialmente por ajudar seu senhor a roubar (alcoviteiro dos gatos). Segue-se o curioso vitupério que traz à tona o lugar do mais e do menos, a riqueza da multiplicidade mulata tão difícil de definir, usada como jogo de palavras no qual a palavra “preto”, segundo o que se considera deformidade física na qualidade visível (TESAURO, 1992, p.33), é conotação ridícula por ser extrema. Quando o poeta usa a palavra “malhado” e o termo “malhadiço”, a multiplicidade é transformada em vitupério pela associação com chicotadas que porventura o personagem tenha recebido quando escravo, uma marca do servilismo, deformidade moral da intemperança somada à desonestidade de praticar furtos que também funciona em sentido reverso, remetendo à metáfora do gato (gatuno, ladrão). Vejamos o mesmo trecho sob as lentes de Hansen:

O trocadilho define o mulato pela homofonia dos termos "malhado" e "malhadiço" que metaforizam *cor* e *castigo*, ou *raça* e *trabalho*, segundo as tópicas de "origem" e "condição". Institucionalmente, a *persona* postula que a semelhança sonora dos termos é identidade, natural e semântica, da cor "malhada" (ou "misturada", portanto aristotelicamente inferior porque não-unitária) e da coisa "malhadiça" (ou própria para ser malhada, portanto naturalmente castigável, da mesma maneira como "cor" implica naturalmente a subordinação e o castigo. (HANSEN, 2004, p.411-412)

Acrescentemos outras camadas ao nosso insubordinado mulato, analisando uma sátira que atinge em cheio o coração da hierarquia. Pois a possibilidade de ascensão social que revolta a *persona* e faz com que o poder econômico suplante o poder do Rei, permitindo que aconteçam transgressões, é sustentada também por um poderoso cabedal religioso, um fator que é responsável por várias inserções nos poemas, como lembra Hansen:

As referências disfóricas a negros e a mulatos adaptam-se, economicamente, a ocasiões muito variadas em que há interesse em denegri-los e que a sátira não nomeia, necessariamente: a deformação funciona como um chavão, estereótipo aplicável a várias ocasiões e pessoas. (HANSEN, 2004, p.216)

Trata-se a sátira analisada de uma censura pela carícia de Carina, acusada pela *persona* de uma ação desproporcionada (TESAURO, 1992, p.41), por chamar a senhor alguém que não é digno, e ao mesmo tempo a fúria redobrada com o homem de cor que recebe o afago. Em primeiro plano, a censura à mulher pelas carícias em público parece dirigir-se mais a quem a recebe, provavelmente por não ser impróprio que uma mulher de cor o faça, consoante se verifica nos seguintes versos:

Carina, que acariais  
aquele Senhor José  
ontem tanga de guiné,  
hoje Senhor de Cascais:  
vós, e outras catingas mais,  
outros cães, e outras cadelas  
amais tanto as parentelas,  
que imagina o vosso amor,  
que em chamando ao cão Senhor  
lhe dourais suas mazelas.  
(MATOS, 2013, v. III, p. 459)

Percebe-se que, inicialmente, há uma associação com as vestes de um guiné, comprovação visual para a inadequação moral, como acontece com o indígena, segundo observamos anteriormente (p.66), lembrando que o vestuário é uma medida colonial para o grau de nobreza de uma pessoa. Verifica-se, ainda, a associação com o animal cão/cadela, que tem dois entendimentos imediatos ligados

à cor negra: o servilismo, que é deformação moral, e a associação com o diabo.

Leiamos:

A nenhum cão chamais tal,  
 Senhor ao cão? isso não:  
 que o Senhor é perfeição,  
 e o cão é perro neutral:  
 do dilúvio universal  
 a esta parte, que é  
 desde o tempo de Noé,  
 gerou Cão filho maldito  
 negros de Guiné, e Egito,  
 que os brancos gerou Jafé.  
 (Idem.)

Aqui acontece a sobreposição do animal com o *topos genus*, quando é inserida a idéia religiosa de que os negros seriam descendentes do filho de Noé, Cão.<sup>15</sup> Hansen menciona que a atribuição de pecados à cor, é “estereótipo corrente nos séculos XVI e XVII sobre o estado de servidão natural do africano como descendente de Cam, filho de Noé amaldiçoado por ter visto o pai nu” (HANSEN, 2004, p.415). A partir dessa sobreposição de lugares, a persona se coloca a ensinar o lugar de Carina, mulher mulata, o que funciona como pretexto para insultar o homem de cor que ela chama de senhor. Em síntese, Ana Lúcia Machado de Oliveira explica essa faceta da poesia de temática amorosa gregoriana:

(...) é a poesia de amor satírico-obsceno, na qual o poeta enfatiza o amor físico, empregando uma infinidade de vocábulos para descrever o ato e os órgãos sexuais, apresentando com frequência expressões misóginas, especialmente em relação às mulheres negras e mulatas. (OLIVEIRA, 2011, p.5)

É digno de destaque o fato de haver uma quantidade considerável de sátiras e poemas outros que usam o *topos sexus*, combinado com o *genus* para regular o comportamento da mulher de cor usando do vitupério, uma tensão curiosa. É natural essa preocupação com o comportamento da mulher de cor? O pensamento seiscentista crê na superioridade do homem sobre a mulher, como representação do próprio Deus, na medida em que recebeu o espírito diretamente dele através de seu sopro. Já a mulher, advinda do corpo do homem, estaria fadada a reunir-se a ele, uma tarefa diretamente relacionada ao corpo, que também carrega consigo o signo do pecado, o sexo. Tal sistematização é assim resumida por Luciano Figueiredo:

---

<sup>15</sup> O Padre Antônio Vieira, no sermão XXVII do Rosário, faz referência a esta mesma associação entre o povo africano e a descendência de Cam (Cf. SOUZA, 2008, p.158).

(...) na América portuguesa, a família e a vida conjugal foram regulamentadas em ampla legislação civil e eclesiástica, sistematizando assim o longo caminho percorrido pelas concepções cristãs rumo ao triunfo do casamento, na Europa desde o século XII. (FIGUEIREDO, 2004, p.17)

Refletindo sobre a mesma questão, Hansen comenta que “postulada como natural, uma vez que a mulher não foi feita à imagem de Deus, a marca da falha e sua falta inscrevem-se em todas” (HANSEN, 2004, p.422). Sobrepondo essa tópica à de origem, verifica-se que na sociedade em foco essa mulher de sangue contaminado também está fadada a tarefas corporais, mas somente àquelas de estilo baixo, pois o casamento e procriação estão reservados às brancas. Assim, a mulher chamada mulata é aquela que não quer se submeter às tarefas corporais de estilo baixo, à prostituição, aquela que se insurge contra o lugar que lhe é atribuído e permite-se confrontar um sistema que lhe empurra o duplo estigma (*genus e sexus*), assumindo postura que independe do que a hierarquia pressupõe. Vejamos duas sátiras nas quais a persona volta-se contra a mulata Inácia, que, assim como Catona (Cf. p. 78 desta dissertação), resistia a assédios, atitude que é considerada nobre pela persona e aqui representada pela comparação com a inexpugnável cidade de Tróia:

1  
 Pariu numa madrugada  
 Inácia, como já vedes,  
 e caíndo-lhe as paredes  
 ficou desemparedada:  
 temo, que não valha nada,  
 pois tendo o vaso partido,  
 qual pardieiro caído,  
 recolherá todo o gado,  
 ou das chuvas acossado,  
 ou das calmas retraído.

2  
 E vendo, que ali se apóia  
 o gado no pardieiro,  
 dirá todo o passageiro  
 tristemente "aqui foi Tróia":  
 por aquela clarabóia  
 despedaçada em caqueiros  
 entrar eu vi cavaleiros,  
 que quando Tróia reinava,  
 apenas um a um entrava,  
 mas agora entram carreiros.  
 (MATOS, 2013, v. IV, p. 269)

A sátira é um relato cômico da gravidez e da concepção de Inácia, começando pela didascália que relata: “Desconfiado o poeta dos despezos que lhe fazia Inácia entra a descompô-la por um arriscado parto que teve”. A notícia é dada

como se o parto em questão fosse uma novidade aos ouvidos do poeta que reverenciara a castidade da mulata. Sendo o parto a certeza de que o “vaso” de Inácia fora partido, seguido da sugestão da deformação que a concepção lhe causara, a persona confirma com esse vitupério que já não existe o fator central de seu interesse na mesma: Inácia tinha cedido aos prazeres.

A construção do vitupério em outro poema destinado à Inácia dá-se na equiparação da deformação moral com sua materialização através da cor, *topos genus*. Dessa forma, basta um único deslize para produzir a gravidez assim como “uma pinga do tinteiro suja a mais branca tinta”, conforme se lê no seguinte trecho:

Branca em mulata retinta,  
quem vos meteu no caqueiro,  
que uma pinga do tinteiro  
não suja a mais branca tinta!  
mas se sois branca distinta,  
se sois sem mistura branca,  
que importa, se a porta franca  
tendes a todo o pismão,  
aos Brancos pelo tostão,  
aos Mulatos pela franca.  
(MATOS, 2013, vol. IV, p. 273)

Visitados os principais lugares comuns usados pela persona satírica ao dirigir sua indignação ao mulato, analisemos, à guisa de conclusão, outras duas sátiras que podem ser significativas. A primeira é dirigida à mulata Joana Gafeira, como relata a didascália, que temia sofrer com “a língua do poeta”. Leiamos:

Aqui-d'El-Rei, que me mata,  
Gafeira, os vossos desdêns:  
eu não vi Parda tão branca  
com tão negro proceder.  
Como consente, que diga,  
que tão grande puta é,  
que deixa por um Mulato  
um homem de branca tez?  
(MATOS, 2013, vol. III, p.322)

O termo “Aqui-d’El-Rei” é um pedido de socorro contra o desdém, e a acusação logo a seguir usa uma caracterização que aponta para a mistura de raças, materialização do meio-termo que vem fundida ao jogo de palavras que sobrepõe a tópica da origem, assumida no presente trabalho como aspecto da cultura mulata, logo, *natio*: diz dela que “nunca viu parda tão branca com tão negro proceder”, uma injúria que volta os olhos da persona à deformação moral vituperando de forma quantitativa, associando o “negro proceder” da mulata ao signo do servilismo, sua

cor. Ao final da estrofe surge a justificativa da indignação: Joana deixava “por um Mulato um homem de branca tez”, logo, segundo a ótica da *persona*, Joana é uma puta. Aqui se evidencia uma segunda característica da *natio* mulata, pois Joana mostra-se insubordinada ao ser alvo dessa crítica moralizante, que determina que a mulata deve ordenar a sociedade de acordo com a *persona*, colocando o homem branco acima do mulato. A mulher que não se submete à regulação de seu comportamento, aos instamentos da tópica *sexus*, é uma insubordinada, logo, mulata. Nas estrofes seguintes, segue-se uma série de insultos à Joana, por ter feito a escolha da qual a *persona* discorda veementemente, dentre as quais destacamos duas:

Eu me sinto feder tanto  
de haver-vos visto uma vez,  
que hei de lavar neste rio  
olhos, pensamento, e pés.  
Os olhos, porque vos viram,  
e o pensamento, porque  
o tive de cavalgar-vos,  
e os pés, porque nisso andei.  
(MATOS, 2013, vol. III, p.323)

As estrofes trazem outras duas menções à visão da *persona*, dado que não escapa a seus olhos o que considera pecado em Joana, pois a sátira enxerga aquilo que a sociedade colonial ignora, terceira característica da *natio* mulata. O vitupério vai funcionar à medida que a sátira declara o arrependimento de ter visto, dizendo-se contaminada não somente nos olhos, mas também por pensar em Joana e por a ter cortejado. Em síntese, a *persona* não se furta de desejar e se enfurece com a rejeição, adequação que caracteriza a *persona* maledicente, estóica, que peca de forma tríplice.

Tentaremos, agora, recolher alguns pontos anteriormente discutidos das análises do presente capítulo, evidências de uma influência externa sobre a mentalidade da *persona* satírica, à medida que ela se mostra incapaz de aceitar uma realidade diversa daquela que postula. Tais vícios a afligem continuamente, e seus olhos procuram esses defeitos no ambiente a seu redor, detectando um mundo virado de ponta-cabeça e agredindo-o, um mundo que não quer excluir o mulato e sim incluí-lo, como lembra Luiz Felipe de Alencastro:

Houve no Brasil um processo específico que transformou a miscigenação — simples resultado demográfico de uma relação de dominação e de

exploração — na mestiçagem, processo social complexo dando lugar a uma sociedade plurirracial. O fato de esse processo ter se estratificado e, eventualmente, ter sido ideologizado, e até sensualizado, não se resolve na ocultação de sua violência intrínseca, parte consubstancial da sociedade brasileira: em última instância, há mulatos no Brasil e não há mulatos em Angola porque aqui havia a opressão sistêmica do escravismo colonial, e lá não. (ALENCASTRO, 2000, p.353)

A persona satírica quer condenar os maus costumes, no entanto o lugar que ela habita, não é mais a terra dos selvagens e sim uma terra de cores, apresentando uma multiplicidade tão ampla que toda a terra parece-lhe insubordinada, um espaço que tende a ignorar as mazelas que a persona quer extirpar.

A classificação de Tesouro, em seu *Tratado dos Ridículos*, recomenda que as desproporções sejam agrupadas para que se construa a matéria da sátira: o pior. Mas ocorre que, na terra do desequilíbrio, como o mundo se encontra às avessas, as regras são outras, o que faz com que a maledicência vire tônica do discurso satírico, porque a inversão detectada pressupõe destinatários de ânimo mal formado. Essa afetação é encenada como afirmação dos valores metropolitanos e visa regular a desordem usando da palavra, um recurso político comum ao século XVII. Sobre essa questão, João Adolfo Hansen lembra que:

A sátira barroca seiscentista é política segundo esse duplo registro: funciona como uma técnica que hierarquiza metaforicamente a segurança da população, encenando seu controle no discurso e pelo discurso. Impondo normas aos corpos de linguagem, ela os interpreta como adequação ou desvio da lei positiva e natural de que se faz emissária, fundamentando a crítica, de direito, para a mesma população, a um tempo referencial e destinatário de sua intervenção. (HANSEN, 1989, p. 65)

Trata-se de um procedimento radical porque fundamentado em regras da invenção retórico-poética vigentes à época e não constitui apenas a opinião de uma pessoa agressiva, como parece entender o uso das expressões “verter fel” de Araripe Júnior (1960, p.389) e a “truculência do juiz”, de Alfredo Bosi (1994, p.39). Em sua fala, a persona relaciona distorções morais, metaforizando-as de acordo com as espécies físicas, e a sátira mulata o faz elevando a primeiro plano a deformidade (aspecto físico) e a desonestidade (elemento moral). A esse respeito, cabe citar a seguinte norma de Emanuelle Tesouro:

Mas para um animo mal formado e também sem compaixão; deste modo o sofrimento alheio, onde apareça qualquer deformidade, será matéria de riso e divertimento. (...) e isto acontece nos motes ou nas ações que desonestamente se representam nas cenas: porque os ânimos sórdidos riem abertamente; os que são pudicos e modestos sentem pena deles; e

outros maliciosamente fingem envergonhar-se e se comprazem.  
(TESAURO, 1992, p.43)

Na sátira, a cidade da Bahia é configurada como uma mulher que se prostitui, que se contamina, o que remete diretamente à tópica *sexus*, aqui sobreposta ao lugar comum *pátria*, que atribui à cidade os costumes próprios de sua gente, personificando-a. O que mais transtorna a *persona* satírica é que a distância entre essa terra e o ideal ao qual deseja submetê-la é tão difícil de transpor quanto o mar que separa o Brasil de Portugal, onde está o Rei. Reiteremos: o escravo, o negro, o mulato são peça fundamental no jogo colonial e não existe nenhuma maneira de mudar essas peças. Segue-se, então, seu desabafo, que resume sua visão da cidade que habita:

De dois ff se compõe  
esta cidade a meu ver:  
um furta, outro foder.

Recopilou-se o direito,  
e quem o recopilou  
com dous ff o explicou  
por estar feito, e bem feito:  
por bem digesto, e colheito  
só com dous ff o expõe,  
e assim quem os olhos põe  
no trato, que aqui se encerra,  
há de dizer que esta terra  
de dous ff se compõe.  
(MATOS, 2013, v. III, p. 197)

A divisão do cômico fica bem clara no protesto satírico citado acima, os dois grandes problemas da cidade estão segmentados de acordo com as espécies do cômico: o furta é deformidade moral da fortuna, associado ao servilismo, apontado aqui como próprio à Bahia. Tal vício configura desarmonia do corpo político, onde seus entes pilham uns aos outros e não possuem preocupação com o bem comum. E a deformidade física está expressa na palavra foder, que aponta diretamente à mestiçagem, porque a miscigenação, segundo os olhos satíricos, é incompatível com o instamento que deseja impor, fruto do desassossego dos apetites dos homens que viola uma importante elemento da paz social do estado, a tranquilidade da alma, de acordo com Hansen:

(...) sem a qual "todos pecam no desejo". O tema estóico, retomado do Sêneca do *De tranquillitate animi*, tem intensa circulação na literatura do século XVII, aliás, sendo adaptado ao desenvolvimento político de temas correlatos, como o do desengano e o da concórdia ausente da sociedade vivida como teatro de enganos. A paz social do corpo do Estado, perfeita

integração de suas partes e funções, combina a concórdia de todos no bem comum e a adesão de cada membro ao corpo político pelo controle da vontade. (HANSEN, 1989, p. 73)

Por esse motivo, a persona satírica alega que o próprio direito foi recompilado, de modo que a cidade tem agora suas próprias regras, normatizadas por um sistema diferente daquele que a hierarquia preceitua, motivo de escândalo para a persona, que vê apenas o caos, uma cidade rebelde. Uma cidade, enfim, mulata?

## CONCLUSÃO

Porque a eloquência tem encantos  
demasiado poderosos para  
que se fale contra ela.

*John Locke*

As nuances das máscaras do sátiro são particularidades dos poemas satíricos atribuídos a Gregório de Matos e Guerra e, segundo Alfredo Bosi (1992, p.110), as fontes dessa sátira recorrem a recursos originários dos gêneros cômicos de estilo baixo que remontam à Antiguidade. Por esse motivo, a presente dissertação visitou tempos remotos, antes mesmo do surgimento da sátira, quando havia o drama satírico, que se utilizava do riso com a finalidade de estabelecer diálogo com realidades outras e difusas. Conforme destacamos, a derrisão era um instrumento de conhecimento, os olhos do deus Dioniso.

A partir do drama satírico, o tempo trouxe à tona a tragédia, a comédia e a sátira; essa última oscilava entre os gêneros dramático e literário, tendo a praticidade e a aproximação do cotidiano da urbe como diferenças marcantes, pois era regulada por preceitos retóricos e poéticos, constituindo uma arte eloquente que procurava mover as paixões através do riso. Os romanos se declaram criadores da sátira, usando-a no ataque aos vícios de sua sociedade, e a autoria do escárnio que produzia o riso desceu do domínio dos deuses para o domínio dos homens: criou-se a *persona* satírica, “personagem” e *ethos* retoricamente modelado que assume a voz poética.

A acidez dessa *persona* primitiva recai, então, sobre um de seus primeiros alvos, os estrangeiros, acusados pela sátira juvenaliana de trazerem consigo maus costumes. Tais vícios foram exibidos em contraste com o conjunto de ações morais louváveis para a *persona* e associados a um grupo de pessoas caracterizadas pela estranheza de seus costumes em relação ao grupo social a que o eu satírico pertence.

Junto com as primeiras interferências da sátira, surge uma característica marcante da *persona* que nela se plasma: sua subdivisão de acordo com tipo de riso

que provoca. Aristóteles dividira o riso em sua *Poética*, dizendo que a comicidade provocaria um riso “sem dor e destruição”, e assim, consideramos um riso outro, o riso maledicente, resultante de uma feiura que implica dor e destruição. Tal agressividade era bem conhecida pelos oradores, assim a maledicência era recomendada apenas em caso de extrema necessidade. É meritório lembrar que alguns tratados sobre a ética escritos por Aristóteles relacionaram a maledicência ao desequilíbrio da alma, o que constitui um dado relevante para nossa pesquisa, pois, na derrisão da poesia colonial seiscentista, a maledicência parece predominar.

As duas máscaras satíricas afetam seus ouvintes através do discurso, emulando paixões para atingir seus destinatários de forma eloquente. Suas regras permitem que se adapte ao cenário onde a sátira é feita, o que inclui certamente os costumes de seus caracteres, os destinatários e as paixões que os movem. Segundo observamos, os principais afetos encenados pelas máscaras satíricas são a cólera, que seria originada pelo desdém de seus alvos, e a indignação, oriunda do sucesso imerecido dos destinatários. Dentre as paixões dos destinatários, destacam-se a imprudência e a confiança, que a *persona* procura mover, transformando-as em paixões opostas como a vergonha e o temor.

Nosso estudo pretendeu mostrar as formas através das quais são tratados dois tipos muito específicos do Brasil colonial na poesia atribuída a Gregório de Matos, mas antes foi preciso saber o que são tipos e de que forma se dá seu funcionamento no jogo retórico-poético das máscaras satíricas, movimento que dá nome ao presente trabalho: nuances das máscaras do sátiro.

Compreende-se que tipos são categorias fixas através das quais um autor marca os homens, de modo a torná-los inteligíveis à maneira de letras e de acordo com obras como a *Ética a Nicômaco* ou os *Caracteres* de Teofrasto. É através dessas categorias humanas que fluem as ações, para que a paixão dos homens seja movida, o que nos leva a uma primeira experiência em demonstrar as nuances das máscaras e a forma como atuam em alguns de seus destinatários, como os políticos e eclesiásticos.

Os principais movimentos da *persona* satírica são a sobreposição de lugares comuns, a exposição de situações de estranheza que se opõem às exigências de decoro esperadas do destinatário, a exposição da situação de confiança na impunidade ou imprudência e finalmente o apelo à entidade política ou religiosa que despertará no ouvinte o temor ou a vergonha.

Adentramos então o século XVII, procurando compreender o funcionamento de sua arte escrita, que reinterpreta tópicos da retórica clássica, adaptando gêneros, como a própria sátira, a novos fins. Os poderes políticos ibéricos seiscentistas tem na persuasão uma ferramenta de seu poder, usando-a para legitimar a implementação do modelo colonial e escravocrata. A imitação recebe grande importância porque nela está contido o sentido da representação simbólica e da metáfora, que será programada de modo a se adequar aos interesses políticos do século, pelas mãos de teorias como a *agudeza* do preceptista Baltasar Gracián. Hansen explica que no que diz respeito à sátira:

A inclusividade e a compossibilidade de linguagens fazem-na homóloga da regra áurea das letras seiscentistas, a agudeza, que aproxima e funde conceitos distantes e extremos, tendendo a integrá-los como mistos. Engenhosamente, a sátira seiscentista sobredetermina a operação aguda, pois reúne fragmentos de vários gêneros, ironicamente, como agudeza ridícula ou maledicente. (HANSEN, 2004, p.294)

A importância do preceito retórico-poético de que a linguagem escrita criasse imagens foi retomada, de forma a destacar a centralidade desse tipo de criação verbal no discurso satírico, pois, de acordo com a doutrina horaciana, as ações causam emoção mais fraca se recebidas pelos ouvidos do que quando apresentadas diante dos olhos. A esse respeito é relevante citar novamente Adolfo Hansen:

(...) a hipervalorização seiscentista da elocução propõe o discurso como metáfora pictórica; por isso, o artifício é um lugar-comum de ficção nas preceptivas e nos poemas, prescrevendo e efetuando a contrafação do natural como efeito inclusive "hiper-realista", que oblitera a ficção por excesso dela. Sendo fundamentalmente imagem, segundo o *ut pictura poesis* horaciano. (HANSEN, 2004, p.294)

Dada a importância dos recursos visuais à época, os grandes nomes seiscentistas se preocuparão com o órgão que é considerado o principal meio de aprendizado, canal através do qual obrigatoriamente se dará o controle político dos entes. É por esse motivo que comparando usos das metáforas dos olhos, podemos entender a importância de fatores político-religiosos do século em sua arte escrita, e colocar lado a lado a poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra e excertos de sermões do Padre Antônio Vieira. A importância dos olhos na sociedade seiscentista é discutida por Maravall, que observa:

O valor da eficácia dos recursos visuais é incontestado à época. Vinha do fundo medieval a disputa sobre a superioridade do olho ou do ouvido para a

comunicação do saber a outros. Enquanto no mundo medieval se optou pela segunda via, o homem moderno torna-se adepto da primeira, ou seja, a via do olho. (MARAVALL, 2009, p.391)

Nossa visita aos primórdios do riso e o caminho até a análise de metáforas comuns ao século XVII nos dão a possibilidade de compreender o que são as nuances das máscaras do sátiro. Podemos defini-las como a emulação de paixões pela persona satírica e suas máscaras, sobrepondo e misturando lugares comuns de modo a adaptar-se ao panorama no qual se encontram inseridas, buscando formas eficazes de vitupério com fundo moralizante.

Para continuarmos a análise a que o presente projeto se propôs, visitamos uma curiosa afirmação de Manuel Pereira Rabelo, o primeiro biógrafo de Gregório de Matos e Guerra, que em seu texto afirma que o Padre Antônio Vieira veio a dizer que “maior fruto faziam as sátiras de Matos que as missões do Vieira” (RABELO, 1969, v.VII, p. 1701). Entre a obra atribuída a Gregório de Matos e os sermões proferidos pelo Padre, temos em comum a língua falada por ambos e o Brasil onde, assim como as sátiras foram espalhadas, muitos sermões foram pregados. Cabe lembrar que os textos possuem diferenças notáveis em muitos outros aspectos, como os destinatários dos sermões ou o próprio gênero das referidas obras. Considerando que a sátira se adapta às condições do ambiente em que é produzida e que o próprio século XVII repensou as codificações da popética clássica com a finalidade de adaptá-las a seu tempo, nos detivemos nos pontos de contato entre as características do gênero e as necessidades da época estudada, tentando investigar a medida da eficácia da sátira colonial seiscentista em suas características marcantes, através de dois filtros muito específicos: os tipos indígena e mulato.

Antes da análise do elemento indígena, o trabalho visitou a tradição construída desde o século XVI que recai sobre o que é escrito sobre o índio. Eram os primeiros passos de uma série de observações sobre o selvagem brasileiro que serão úteis durante o capítulo. Um dos primeiros descritores do Brasil, Pero de Magalhães Gandavo, descreve os índios tendendo a uma forma exagerada, por vezes aproximando as descrições do selvagem à de animais, o que Fernão Cardim faz de forma similar. No entanto, a principal descrição que faz Gandavo é também a mais conhecida: a de que os indígenas viviam sem fé, lei e rei.

A princípio a investigação se deteve no tipo, dando-se a partir de um lugar comum amplo, que abarca os aspectos da cultura indígena usados nos vitupérios,

*natio*, encontrando e explicando, com o decorrer da análise, outros lugares comuns importantes para a pesquisa. É curioso que as características encontradas nas descrições dos índios no século XVI sejam repetidas pelas sátiras seiscentistas na forma de vitupério, verificando-se o destaque da ausência de fé, lei e rei e também a aproximação do índio com os elementos da natureza.

Não é por acaso que a relação do selvagem com a floresta configura uma das duas principais estratégias para o vitupério, sobrepondo a tópica *genus*, pois, ao apontar o dedo em derrisão para uma provável descendência indígena, a *persona* satírica escarnece da proximidade do índio com os animais. Esse procedimento é amplificado de forma violenta quando a *persona* usa a tópica *habitus corporis*, fundindo o indígena e os animais. A segunda estratégia mais marcante no que diz respeito aos índios é o lugar chamado *verba peregrina et externa*, que recolhe palavras do léxico tupi para expor a estranheza do idioma selvagem, ou seja, sua obscuridade em relação à língua dos colonizadores, uma estratégia usada até mesmo por Juvenal para condenar os costumes dos estrangeiros.

Duas coisas chamam a atenção no tratamento dado ao indígena pela sátira: a amplitude dos vitupérios satíricos e a forte tendência ao riso maledicente. Se o decoro é regra positiva e confirmação de uma regra natural, ainda que a *persona* tenha consciência de seu pecado, não parece viável que o desrespeito ao que é público seja usado como única estratégia para estabilizar a hierarquia. A constância da acidez maledicente, que deveria ser usada pontualmente, torna a voz da *persona* unívoca. Assim, a *persona* funde-se ao ambiente, torna-se parte do particular e apenas mais um vicioso colocando sua cólera acima da própria hierarquia. Talvez a razão que tenha levado a sátira a ter algum sucesso esteja fundamentada no êxito em atemorizar as vítimas de sua chalaça, pois a imagem pública era muito valorizada no Brasil colonial, uma imagem que devia ser mantida a todo custo.

A análise do mulato que desenvolvemos neste trabalho também partiu do lugar comum *natio*, mas, diferentemente do que ocorre no caso do índio, a *persona* satírica sempre usa do *topos genus* ao vituperar o mulato. Com o decorrer da análise surgem três características importantes que destacamos: na primeira delas, observada em versos como “Parda tão branca / com tão negro proceder”, constata-se que o mulato é uma materialização do meio-termo, na qual as qualidades são atribuídas à sua “parte branca” e os defeitos à “parte negra”. A segunda está ligada à crença de que o mulato não é “totalmente” servil, o que é relacionado também com

sua cor, e por esse motivo esse escravo “mesclado” tem a tendência a não ser submisso. E se era esperado dos escravos que fossem submissos aos seus senhores, um comportamento que no Brasil estava distante de ser a regra, pode-se dizer que o mulato é o escravo que não se submete a um senhor. Da mesma forma, a mulher mulata, vituperada também através do topos *sexus*, não se submete a tarefas corporais de estilo baixo às quais estaria renegada. E finalmente, a terceira, que acredita serem invisíveis e irrepresentáveis os escravos, o que tende a intensificar sua insubordinação e “contaminar” a cidade.

Observando o eixo Brasil-Portugal-Angola, em que a sátira de Gregório de Matos se desdobra, nota-se que Portugal é sempre o lugar dos referenciais hierárquicos, enquanto a terra de Angola é caracterizada como a “terra de pretos”, expressão, que, amplificada, pode ser entendida como terra dos bárbaros, dos estrangeiros. Mas, quando olha para a Bahia, a sátira indigna-se diversas vezes contra autoridades de seu tempo por conta de sua cegueira quanto ao comportamento inadequado dos mulatos, aos quais tenta expurgar.

A mistura, uma característica que inicialmente parecia se restringir ao mulato, amplifica-se e toma a forma da própria cidade, onde a persona vê uma completa desordem, que entendemos como um distanciamento dos valores hierárquicos que a voz satírica deseja implantar. Esse distanciamento transfere a pressuposição de ânimo mal formado, que seria inicialmente atribuída somente ao mulato, para toda a cidade, justificando o tom maledicente predominante na sátira. Tal transferência revela uma falência da hierarquia colonial, pois o mulato, signo do comércio e do valor que possui o escravo como mão de obra, e principal ferramenta de controle da metrópole sobre a colônia, suplanta a voz satírica, que, apesar de feroz, é incapaz de dar conta da nova realidade que naquela terra se formou. Em poucas palavras, o maior fruto que a sátira possa ter dado do que as missões de Vieira, especialmente no que tange aos mulatos, foi ela mesma.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- AMADO, James. Notas à margem da editoração do texto II. In: MATOS, Gregório de. *Obra poética*, v. 7. Salvador: Janaína, 1969.
- ANDERSON, Willian S. *Essays on roman satire*. Princeton: Princeton Legacy Library, 1982.
- ARARIPE JR, T.A. *Gregório de Matos*. 2.ed. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1910.
- ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- \_\_\_\_\_; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Retórica*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.
- BASTOS, Alcmeno. *O índio antes do indianismo*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CARDIM, Pierre. *Tratados da terra e gente do Brasil*. São Paulo: Hedra, 2009.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas, 2007.
- CÍCERO. *De Inventione*. Ed. H. M. Hubbell Cambridge: Harvard University Press, 1949.

CÍCERO. *De Officiis*. Tradução Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2000.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: EDIPRO, 2011.

D'ONOFRIO, Salvatore. Os motivos da sátira romana. *Alfa: Revista de Linguística*, Marília, v.13, 1968.

FIGUEIREDO, Luciano. *Mulher e família na América portuguesa*. São Paulo: Atual, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2004.

GANDAVO, Pero Magalhães. *Tratado da terra do Brasil: história da Província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil*. São Paulo: Edusp, 1980.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Poemas de Góngora*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1988.

GRACIÁN Y MORALES, Baltasar. *A arte da prudência*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. Agudeza y arte de ingenio. In: *Obras Completas*, 3.ed. Madrid: Aguilar, 1967.

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

\_\_\_\_\_; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*, v. 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. Pedra e Cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII. *Revista USP*, n. 57, 2003.

\_\_\_\_\_. Positivo / Natural: sátira barroca e anatomia política. *Estudos avançados*. São Paulo, v.3, n.6, p. 64-88, 1989.

HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1959].

HORACIO. *Las poesías de Horacio*, v. 3. Madrid: Imprenta de D. Leon Amarita, 1823.

JÚNIOR, Araripe. *Obra crítica*, v.2 (1888-1894). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.

JUVENAL. *Sátiras*. Tradução de Francisco Antônio Martins Bastos. Rio de Janeiro: Edições de Ouro; Tecnoprint, s/d.

KERNAN, Alvin B. *A theory of satire*. New York: Harcourt, Brance and Word, 1962.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. R. M. Rosado Femandes. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. Tradução de Maria Helena Rouanet e Maria Elizabeth Chaves de Mello. São Paulo: Siciliano, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MALARD, Leticia (Org.). *Poemas de Gregório de Matos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 2009.

MARCGRAVE, Georg. *Historia naturalis Brasiliae*. Tradução de José Procópio de Magalhães. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

MARCONDES, Danilo. *Textos básicos de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*, v. 7. Salvador: Ed. Janaína, 1969.

MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos: códice Asensio-Cunha*. Org. de Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 4 v.

MEYER, Michel. *Aristóteles, a retórica das paixões*. Introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MIRANDA, Margarida. Retórica e res publica no Renascimento: da eloquência nasceu a cidade. In: *A RETÓRICA e a construção da cidade na Idade Média e no Renascimento: homo eloquens homo politicus*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

MOREIRA, Marcello. Algaravia: o uso da palavra peregrina e do solecismo na representação de caracteres e de sua fala na sátira atribuída a Gregório De Matos e Guerra. *Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista, v.9, n.2, dez. 2011.

\_\_\_\_\_. Os negros boçais na sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, v.20, n.33, jul/dez. 2013.

MOREAU, Filipe Eduardo. *Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta*. São Paulo: Annablume, 2003.

OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

\_\_\_\_\_. Configurações da *persona* satírica na “musa praguejadora” atribuída a Gregório de Matos. In: MACHADO, L. et al (Org.). *Pessoa, persona, personagem*. Vitória: PPGL, 2009.

\_\_\_\_\_. Representações da mulher na poesia de Gregório de Matos. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 14. e SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 5., 2011. *Anais do...* 2011.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. São Paulo: Edusp, 1994.

PERES, Regina. *Um códice setecentista inédito de Gregório de Matos*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2000.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

\_\_\_\_\_. *Diálogos*. Tradução de C.A. Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2002.

POLLARD, Arthur. *Satire*. Londres: Routledge, 1970.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*, t.1 e 2. Tradução de Bruno Fregni Basseto. Campinas: UNICAMP, 2015.

RABELO, Manuel P. Vida do excelente poeta lírico, o doutor Gregório de Matos Guerra. In: MATOS, Gregório de. *Obra poética*, v. 7. Salvador: Ed. Janaína, 1969.

RAMOS, Arthur. *A mestiçagem no Brasil*. Maceió: EdUFAL, 2004.

ROGNON, Frederic. *Os primitivos, nossos contemporâneos: ensaio e textos*. Tradução de Claudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 1991.

SCHRADER, J. L. *A medieval bestiary*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986.

SILVA, Amós Coêlho da. A sátira X, de Juvenal. *Principia*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 18, p. 53-59, 2009.

SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: EdUnesp, 1999.

SOUZA, Roberto Silva, e MARTINS, Lélío Fernando. Falando do céu com os olhos na terra: Vieira e a escravidão negra no Brasil do século XVII. *Mnemosine*, v.4, n.1, 2008.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. *O império da eloqüência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

SPINA, Sigismundo. *Gregório de Matos*. São Paulo: Assunção, s/d.

TEOFRASTO. *Os caracteres*. Tradução de Daisi Malhadas e Haganuch Sarian. São Paulo: EPU, 1978

TESAURO, Emanuelle. *Uma arte conceptista do cômico: o Tratado dos Ridículos de Emanuele Tesauro*. Tradução de C. N. Nathan Campinas: Cedae-Referências, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1996.

VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Lisboa: J.M.C. Seabra e T.Q.Antunes, 1854. 15 v.