

DINAMARQUE OLIVEIRA DA SILVA

POETAS NO TEMPO, PÓLEN AO VENTO: GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA E  
TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA.

Dissertação apresentada à Universidade Federal de  
Viçosa, como parte das exigências do Programa de  
Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de  
*Magister Scientiae*.

VIÇOSA  
MINAS GERAIS - BRASIL  
2011

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e  
Classificação da Biblioteca Central da UFV

T

S586p  
2011

Silva, Dinamarque Oliveira da, 1964-  
Poetas no tempo, polén ao vento: Gregório de Matos e  
Guerra e Tomás Antônio Gonzaga / Dinamarque Oliveira da  
Silva. – Viçosa, MG, 2011.  
vii, 154f. ; 29cm.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.  
Referências bibliográficas: f. 147-154.

1. Sátira brasileira. 2. Classicismo. 3. Neoclassicismo  
(Literatura). 3. Sátira. 4. Ironia. 5. Paródia. 6. Grotesco.  
I. Matos, Gregório de, 1633?-1696. II. Gonzaga, Tomás  
Antônio, 1744-1809 ou 10. III. Gonzaga, Tomás Antônio,  
1744-1809 ou 10. Cartas Chilenas. IV. Universidade Federal  
de Viçosa. V. Título.

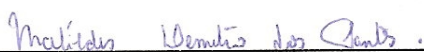
CDD 22. ed. B869.7

DINAMARQUE OLIVEIRA DA SILVA

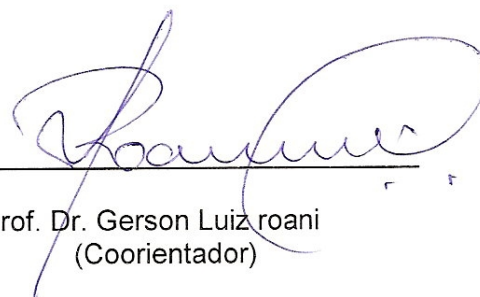
**POETAS NO TEMPO, PÓLEN AO VENTO: GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA E  
TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA.**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

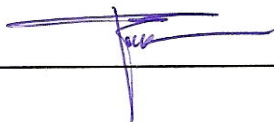
APROVADA: 28 de fevereiro de 2011.



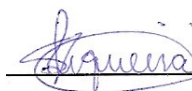
Prof<sup>a</sup>. Dra. Matildes Demétrio dos Santos



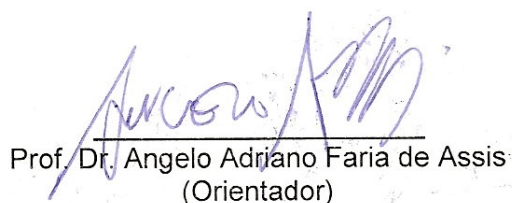
Prof. Dr. Gerson Luiz roani  
(Coorientador)



Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Cristina Pimentel Campos



Prof<sup>a</sup>. Dra. Joelma Santana Siqueira



Prof. Dr. Angelo Adriano Faria de Assis  
(Orientador)

*Ao meu avô [in memoriam] Francisco Paulo dos Santos, Pai Chico, por ter sido avô e pai.*

*A todos os que acreditam, cultuam e pesquisam as Letras Coloniais, pois perpetuam o valor e a beleza dos versos de Grandes Poetas como Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga.*

## AGRADECIMENTOS

*A Deus, conceito indefinível.*

*Aos meus filhos, Fernanda Maria,  
Filipe,  
Moisés,  
um pouco de mim no mundo.*

*A Ronaldo, companheiro de tantas coisas indisíveis.*

*À Universidade Federal de Viçosa, pela formação de qualidade.*

*À CAPES \_ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior \_ pela bolsa de mestrado que me possibilitou a dedicação exclusiva ao trabalho de pesquisa.*

*Ao meu orientador, Prof. Doutor Angelo Adriano Faria de Assis.*

*Aos professores, que um dia solicitei e que, delicadamente, se dispuseram a me ouvir,  
especialmente estes:*

*Sirley Dudalski, pelo curso de teatro que me fez pensar em teatro.*

*Nilson Aauto, pela palavra certa, num momento de dúvida.*

*Wânia Ladeira, pelas dicas lingüísticas com sabor de poesia.*

*Cristiane Cataldi, pela serenidade, quando precisei.*

*Aos amigos queridos: Raiane, solidária, Patrícia Patita, Guilherme Gui, Felipe, Edith  
Piafh, Caroline Caputo, Aurélia e Fabiano. Sentirei saudades muitas.*

*Àqueles que, de alguma forma, estiveram envolvidos neste processo de construção  
profissional e humano.*

## SUMÁRIO

<b>RESUMO.</b> .....	vi
<b>ABSTRACT.</b> .....	vii
<b>INTRODUÇÃO.</b> .....	1
<b>1 PANORAMA HISTÓRICO-LITERÁRIO: TEMPOS, LUGARES E REPRESENTAÇÕES.</b> .....	5
<b>1.1 - NO HORIZONTE DO CLASSICISMO: A EUROPA RENASCENTISTA.</b> ..5	
<b>1.2- ESPAÇOS DA HISTÓRIA E CENÁRIO LITERÁRIO NO BRASIL-COLÔNIA: O QUE É E O QUE PARECE SER.</b> .....	17
<b>1.3- BAHIA DO SÉCULO XVII E POESIA DE GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA: VERSO E REVERSO DA INDIVIDUALIDADE.</b> .....	19
<b>1.4- GREGÓRIO DE MATOS: TEMPO, HOMEM E POESIA.</b> .....	25
<b>1.5- TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA E AS MINAS GERAIS NO SÉCULO XVIII: FORTUNA, DECADÊNCIA E AS <i>CARTAS CHILENAS</i>.</b> .....	33
<b>1.6- NEOCLASSICISMO E MINAS GERAIS NO SÉCULO XVIII: LETRAS A SERVIÇO DO ESTADO.</b> .....	37
<b>2 AS FACES DA SÁTIRA: DESDOBRAMENTOS.</b> .....	46
<b>2.1- POR UMA DEFINIÇÃO DE SÁTIRA.</b> .....	54
<b>2.2- ONDE E COMO HABITA O SATÍRICO.</b> .....	76
<b>3 A SÁTIRA E DOIS POETAS: GREGÓRIO DE MATOS E TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA.</b> .....	86
<b>3.1- DUAS FORMAS DE REALISMO: UMA SÓ TIRANIA.</b> .....	113

**CONSIDERAÇÕES FINAIS. ....143**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS. ....147**

## RESUMO

SILVA, Dinamarque Oliveira da, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, fevereiro de 2011. **Poetas no tempo, pólen ao vento: Gregório de Matos e Guerra e Tomás Antônio Gonzaga**. Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis. Coorientadores: Gerson Luiz Roani e Grácia Regina Gonçalves.

Esta dissertação é um estudo comparativo entre alguns poemas satíricos de Gregório de Matos e Guerra e o poema epistolar *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga. Estes poetas viveram e produziram em séculos distintos. Gregório de Matos foi poeta no século XVII, e Tomás Antônio Gonzaga, no século XVIII. Este trabalho investiga os modos satíricos de poetar de ambos, às vezes convergentes, às vezes divergentes, promovendo uma continuidade fecunda da Sátira na Literatura Brasileira. Além disso, visa a distinguir e valorizar as particularidades de seu ato inventivo. Este estudo também busca demonstrar que o fator histórico não é elemento determinante para a qualidade artística do poema, mas, nos poetas citados, é parte integrante de sua temática. As considerações finais permitem afirmar que as composições satíricas tratadas se conduziram pela poesia de dois artistas que recriaram sua época em versos por meio da medida poética dos séculos XVII e XVIII, e por um sutil entendimento do mundo.

## ABSTRACT

SILVA, Dinamarque Oliveira da Silva, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, february, 2011. **Poets in the time, pollen in the wind: Gregório de Matos e Guerra and Tomás Antônio Gonzaga.** Advisor: Angelo Adriano Faria de Assis. Co-Advisors: Gerson Luiz Roani and Grácia Regina Gonçalves.

This dissertation is a comparative study between some satirical poems by Gregório de Matos e Guerra and the epistolary poem “Cartas Chilenas” by Tomás Antônio Gonzaga. These poets lived and produced in distinct centuries. Gregório de Matos was a poet in the 17<sup>th</sup> century and Tomás Antônio Gonzaga in the 18<sup>th</sup> century. This work investigates the satirical ways that both poets poeticize, often convergent, promoting a fruitful continuity of the satire in Brazilian literature. Moreover, it aims to distinguish and value the particularities of its inventive act. This study also aims to demonstrate that the historical factor is not a determining element of the artistic quality of the satirical poem, but is such for the thematic quality of the like, relating to the aforementioned poems. According to the final considerations, one can conclude that the satirical compositions reviewed were led by the poetry of two artists that revolutionized the verse of their time from the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries’ poetic meter and through a subtle understanding of the world.

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem por objetivo iniciar estudos comparativos sobre uma faceta da obra de Gregório de Matos, poeta barroco, e de Tomás Antônio Gonzaga, poeta árcade, no que cerca suas produções satíricas. A vertente satírica iniciada na Colônia por Gregório de Matos, no século XVII, inicia e consagra este aspecto da Literatura Brasileira pelo restante das gerações. De uma forma ou de outra, crítica ou ufanista, a verdade é que um dos primeiros a continuar essa veia foi Tomás Antônio Gonzaga. A comparação neste estudo não se baseou em critérios que considerassem a Literatura produzida no Brasil, durante o período colonial, como inferior às matrizes ibéricas. Do mesmo modo, não objetivou investigar pontos de contato ou de divergência entre os poemas analisados para eleger um poeta superior a outro, ou a produção artística de um século e outro século.

Este trabalho de investigação dos modos de compor sátira em Gregório de Matos e em Tomás Antônio Gonzaga partiu do fato de que estudos que comparem estas poéticas são escassos, senão raros. Durante o processo de análise destas obras, todavia, há conceitos a serem obrigatoriamente considerados em investigações que têm como objeto as poéticas dos séculos XVII e XVIII. O primeiro deles é o próprio conceito de Poesia; o segundo, as Poéticas desse tempo, rigorosas e impositivas; e o terceiro, o modo de compor, ou o ato de invenção<sup>1</sup>, próprio de cada *persona* poética e que opera na poesia daqueles séculos, um movimento dialético. Este movimento diz respeito à adaptação do conquistador ao Novo Mundo, e também ao poeta, conquistado. Este tem como matéria-prima de sua poesia, uma nova sociedade em formação; aquele se vê perplexo diante desta mesma sociedade.

O principal intento deste trabalho é fazer um estudo no qual se demonstre que as convenções poéticas dos séculos XVII e XVIII partilhadas por ambos os poetas tratados se particularizam em seus modos satíricos de poetizar. A recepção dessa poesia também é um fator importante, pois elas ocorrem em períodos onde a formação da sociedade colonial, apenas se inicia, nos Seiscentos, e, posteriormente, quando já se arremeda uma

---

<sup>1</sup> HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho**. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

organização ideológica, nos Setecentos. A relevância de se estudar um conceito complexo como é o de sátira, tido, na maioria das vezes, como gênero, é visto, nesta investigação, como um posicionamento do ato de invenção no discurso.

Esta dissertação apenas inicia um estudo comparativo que estabelece relações entre as obras de Gregório e de Gonzaga. Apesar disso, permanece latente, muito ainda a ser investigado e, possivelmente, até por visadas distintas da deste trabalho. O processo de escrita deste estudo seguiu o padrão acadêmico convencional de um trabalho dividido em seções, a começar por esta introdução geral. Esta apresentação limita-se a justificar os motivos e a apontar os objetivos que levaram à investigação de produções poéticas dos séculos coloniais, especificamente, da linhagem satírica, e de como o olhar de seus autores, em suas respectivas épocas, delineia os seus discursos.

Em seguida, no primeiro capítulo, localizam-se no tempo, espaços da história, nos quais estão as matrizes constitutivas das mentalidades correntes nos séculos XVII e XVIII. O modo de conceber a arte, como esses poetas a concebem em suas centúrias, provém da reinterpretação que o Classicismo fez de conceitos da Antiguidade, e de como os absorveu, a fim de promover a valorização do conhecimento, principalmente, via Humanismo. Neste capítulo, descreve-se o panorama histórico-literário do Classicismo que ressoa pelos séculos posteriores. Aquele, além da renovação e transformação das Artes e da Literatura, promoveu “mudanças históricas” importantes, que de modos distintos, afetaram as sociedades já estabelecidas e, conseqüentemente, as sociedades colonizadas. Pretende-se, por meio da exposição histórico-literária dessa época, e dos finais da Idade Média, estabelecer as matrizes orientadoras das poéticas dos séculos XVII e XVIII, moldadas às necessidades não apenas artísticas, mas também político-religiosas das sociedades coloniais.

O segundo capítulo, teórico, traz a matriz aristotélica predominante no século XVII, e a matriz horaciana, no século XVIII. Obviamente, trata-se do momento colonial brasileiro. Além dessas matrizes, várias teorias de relevância sobre a sátira são exploradas. Importante ressaltar que o capítulo expõe um conceito de sátira aberto às questões do tempo e às questões estruturais, como a noção moralizante e não-moralizante. Levanta-se, também, a problemática da literatura sempre sob um tipo de controle vinculado ao período em que ela se projeta. Apesar disso, o que se aspira é à

compreensão de que, à revelia desse processo de controle, a literatura produz obras-primas permanentes, como a dos poetas tratados. A questão da *mimesis* de Aristóteles e do *ut pictura poesis* de Horácio, como formas de representar a ação humana são discutidos. A questão do ato de invenção, nos poetas tratados, é outro aspecto mencionado, e deve ser visto, como um sutil desvio em sua retórica, que lhe denuncia o olhar individual, e não a subjetividade como se realiza no Romantismo. As teorias abordadas neste capítulo conduzem à análise do *Corpus* que incluem as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, e alguns poemas de posicionamento satírico, atribuídos a Gregório de Matos.

O terceiro capítulo é a análise propriamente dita. Nele, trechos das *Cartas Chilenas* e de poemas satíricos de Gregório de Matos são observados um pouco mais de perto. Desse modo, o trabalho de análise revela aproximações e distanciamentos no tocante ao padrão de composição de suas sátiras. Neste capítulo, a abordagem comparativa tratará de pontos cruciais que surgem como temática histórica e, principalmente, como temática poética, nas obras tratadas: a questão da pureza de sangue, como fator de ordenação hierárquica social; a abordagem de fenômenos científicos, reinventados pela poesia; e o principal, a estrutura das composições satíricas de Gregório de Matos e de Tomás Antônio Gonzaga, como produções de engenho<sup>2</sup> sofisticado. Tenciona-se demonstrar, que tal engenho se desenvolve sob um dilema: produzir conforme os ditames prescritivos de seus séculos, mas ir além deles, por meio de um posicionamento satírico que emite deslizos da individualidade.

As considerações finais fazem jus a esta titulação, pois retomam o primeiro e o segundo capítulo e associam-nos histórico-literariamente às análises do último capítulo. Além disso, não perde de vista o caráter de estudo que convida novos pesquisadores ao debate que contém essa dissertação, e, por isso mesmo, deixa em aberto outros pontos e possibilidades de observação da sátira nos poetas citados.

---

<sup>2</sup> O conceito de Engenho tratado nesta dissertação se desenvolve conforme o foi no século XVII e, segundo João Adolfo Hansen, está associado à idéia de uma força natural do entendimento que investiga, por meio da razão e do discurso, tudo o que é possível alcançar nos diferentes gêneros de ciências, disciplinas, artes liberais e mecânicas etc. Assim, o engenho pode ser caracterizado como a faculdade intelectual que age com *perspicácia dialética*, isto é, estabelecendo relações profundas entre as coisas e os conceitos.

A análise das composições de Gonzaga, em suas *Cartas Chilenas*, e de Gregório de Matos, na dinâmica de sua enunciação satírica, considera o fato de terem sido produzidas por intelectuais mergulhados no cotidiano da colônia, conhecedores e testemunhas da realidade que retratam. Esta comparação constitui o tema central desse estudo na medida em que projeta o texto satírico sobre a história. O conceito de sátira é tido, nesse trabalho, como forma relevante de conotação da vida social no Brasil Colônia. O que se busca, nesta dissertação, é conceber a poesia não apenas como uma entidade que se faz de palavras e de discursos, mas também em que se encontra o homem posicionado na história; enxerga seu tempo, o cerceamento de sua arte e, concomitantemente, no manto da sátira, tece poesia e vida.

## PANORAMA HISTÓRICO-LITERÁRIO: TEMPOS, LUGARES E REPRESENTAÇÕES

*Nada nos pertence além do tempo, a única morada de quem não tem  
onde morar.  
Baltasar Gracián<sup>3</sup>*

### 1. 1- NO HORIZONTE DO CLASSICISMO: A EUROPA RENASCENTISTA.

A abordagem do tempo como instância onde surgem e se desenvolvem culturas e mentalidades, inscreve um dos tratadistas do século XVII na epígrafe que inicia esse texto e na seguinte passagem: “Todas as coisas tiveram sua vez e passaram”<sup>4</sup>. Da epígrafe provém uma máxima que se relaciona a questões históricas. Houve em todas as épocas quem habitou os espaços do tempo e nele não logrou morada. Da mesma forma que ao dizer “todas as coisas tiveram sua vez e passaram” parece exprimir um sentido óbvio, não explicita que algumas dessas “coisas” permaneceram e legaram a outros tempos: monumentos, conceitos, idéias, ações e arte. Essa argumentação traz em sua base uma fundamentação aristotélica: “[...] Mas a retórica parece ser capaz de, por assim dizer, no concernente a uma dada questão, descobrir o que é próprio para persuadir. Por isso, dizemos que ela não aplica suas regras a um gênero próprio e determinado”<sup>5</sup> e promove, em especial, o “saber fazer” e o “como fazer” para convencer por meio do exercício da retórica. Assim, os gêneros possuem retóricas próprias para produzir sua leitura e seu entendimento de maneira adequada.

O grande tratadista dos Seiscentos, Baltasar Gracián, é produto do seu “século de ferro”<sup>6</sup>. Tal século se fortalece e reage contra as “coisas” que, segundo o mesmo tratadista, deveriam ter passado por elas mesmas; entretanto, não passaram e, buscaram a morada fora de seu tempo. Entre outras “coisas” errantes, o Humanismo renascentista, o qual fez o Homem ampliar seus conhecimentos, e tornou necessário que o pensamento do século XVII se reorganizasse em função de manter uma nova ordem política de

<sup>3</sup> GRACIÁN, Baltazar. **A Arte da Prudência**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 120.

<sup>4</sup> *Idem*, 2005, p. 128.

<sup>5</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2004, p.47.

<sup>6</sup> GRACIÁN, *op. cit.* p. 219.

estatutos absolutistas. Para que se possa conceber a dimensão em que as artes que se utilizam da palavra se enredaram como meios para fins de ordem política e social, na poesia do Brasil-Colônia, é necessário vislumbrar horizontes históricos longínquos. É preciso retornar e reler a fonte clássica-aristotélica, e a partir daí apontar nos textos que se seguiram por séculos, e até os nossos dias, a leitura e a interpretação que se fez desse texto fundador tão importante no que diz respeito a metodologias de argumentação.

Desde o século XIV, as relações comerciais na Europa Ocidental se modificaram e os “burgos”, cidades, romperam com a paisagem feudal, num ressurgimento das grandes cidades “tornadas centro de produção artesanal e entrepostos comerciais”<sup>7</sup>. Os “burgos” surgem de forma desordenada no século XV, e um dos efeitos dessa desordem é a “Peste negra”. Aliada à peste, a guerra dos cem anos diminuiu a mão-de-obra, que oprimida pelos senhores feudais, se rebelou. Era o fim do feudalismo e o triunfo da “burguesia”, se não gerada, transformada no seio dos “burgos”. Apesar disso, a burguesia necessitava de auto-afirmação e os títulos cedidos por uma nobreza um tanto abalada era um recurso de legitimação. Assim, mesmo desprestigiada, a nobreza ainda exercia um fascínio real pelo qual a burguesia estava disposta a pagar.

Instaura-se o germe da “Revolução Comercial do século XV”<sup>8</sup>, e o comércio é fortalecido nesse contexto europeu, pelos “centros comerciais como Sevilha, Lisboa e Londres”. O impulso dado à construção naval e à busca da expansão do comércio, em fins do referido século, vislumbravam o Novo Mundo. Consolida-se a monarquia à qual se alia à burguesia ávida pela proteção contra as revoltas, e avessa, definitivamente, à Aristocracia feudal. A nova ordem se erige tendo como sustentáculo um Estado cada vez mais unificado pelo sentido de empresa, e cada vez mais fortalecido pela noção divina do poder do rei. A aristocracia feudal, aliada à monarquia, conseguia assim, um lugar nessa sociedade.

O sucesso da empreitada do homem como indivíduo inserido num sistema capitalista e extremamente fechado “dependeria, segundo Nicolau Maquiavel, de quatro fatores básicos: ação, engenho, astúcia e riqueza. Para os pensadores renascentistas,

---

<sup>7</sup> SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. São Paulo: Atual; Campinas: Editora da UNICAMP, 1984, p.8.

<sup>8</sup> SEVCENKO, *op. cit.*, 1984, p. 10.

denominados humanistas, a educação seria o fator decisivo”<sup>9</sup>. Educar e investir no credo à Razão para poder competir. Era um meio capitalista para a obtenção de fins, como o lucro e o esclarecimento. O funcionamento da “máquina mercante” promoveu o mecenato dos pensadores humanistas, mas paradoxalmente, tornou seus conhecimentos, purgatório de sua inteligência. Isso, devido ao fato de que a promoção intelectual dos indivíduos os afastaria cada vez mais do dogmatismo medieval, porém, os expunha gradativamente ao conhecimento de uma máquina perversa que tendia à manipulação social para uma tentativa de retorno ao domínio do poder constituído, não apenas feudal, mas absoluto.

A educação humanista tanto quanto a escolástica medieval serviram a determinados interesses. A escolástica, ao Estado e à Igreja nos moldes feudais, a Humanista, ao Estado Moderno, gerado com o declínio do Medieval. Ambas as ideologias do Estado como instrumentos legítimos de poder político, tratariam, em seu bojo, do fator “engenho” como fundamental no redimensionamento do discurso presente nas artes e, agora, em favor desse Estado<sup>10</sup>. Os humanistas, segundo Sevcenko, eram homens “ciosos de sua independência e liberdade de pensamento, às vezes com sucesso e na maior parte das vezes com custos elevadíssimos, senão pagando com a própria vida”<sup>11</sup>.

A necessidade de viver conforme seu tempo imbui os pensadores de cuidados com sua produção nas áreas do saber e os incute a Prudência como prescritiva. A escrita de natureza prescritiva dos séculos XVII e XVIII, que tenta regular a vida público-privada, busca inspiração nos mesmos textos reguladores das paixões. Naqueles séculos, tais textos imprimem a marca clássico-aristotélica e privilegia o estatuto da natureza em detrimento do símbolo, cultivado na Idade Média. Essa tendência se espalha pelas metrópoles, mas é muito mais cultivada pelas terras por elas conquistadas, terras essas com *modus vivendi* radicalmente distintos daquelas de seus conquistadores.

A Arte também atualiza o ideal horaciano do ensinar deleitando, que conduz ao ensino e ao prazer estético, porém mais do que isso, promove a inclusão do indivíduo urbano nela, construindo de maneira imponente os lugares por onde ele passa e nele

---

<sup>9</sup> *Idem*, p. 16

<sup>10</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. 6a edição. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1995.

<sup>11</sup> SEVCENKO, *op. cit.*, p. 16.

reconhece os poderes do Estado. Além disso, esse homem, predominantemente urbano, se reconhece também nos lazeres proporcionados pelo rei, se vê posicionado no recesso de seu lar, numa tela, e é o principal tema que se dissemina pelas leis, avisos e cartas que regem, estabelecem e conduzem os modelos da Moral. O teatro, a poesia e todos os gêneros que circulam nesse tempo, supostamente se guiam pelo exercício da retórica com o fim de educar.

Os grandes pensadores do Classicismo pregaram a valorização do homem como um ser singular e capaz de reger seu próprio destino. Nesse equilibrar-se dos artistas para se manterem produtivos e ter um mecenato poderoso, era importante, sim, obter o controle das paixões e racionalizar sua arte. Como contraponto, para artistas que beberam em fontes plenas de conhecimento científico e valorização do homem, esse arquitetar de textos literários, obras teatrais e telas que eram verdadeiras obras-primas, haveria de trazer algo de crítico, disperso na obra pela sutileza do artista.

Preponderando o valor do indivíduo e de sua capacidade de atuação sobre a natureza, a literatura produzida nos séculos imediatamente após o Renascimento, se vincula aos conhecimentos legados pelos pensadores humanistas, nos vários campos do saber em que atuaram, até onde lhes permitiu a Razão de Estado<sup>12</sup>. A observação da natureza em sua vertente aristotélica tornou-se uma das grandes releituras propostas pelos humanistas em todos os campos do saber. O legado deixado para a modernidade por Aristóteles, na visada humanista, e por Horácio, no retorno aos clássicos, permanece na literatura através dos tempos. O pensamento sistemático e a amplitude das considerações tecidas por esses filósofos interferiram no feitio da mentalidade de artistas, desde a antiguidade até o final do século XVIII. Segundo Segismundo Spina, “até os nossos dias”. Tais teorias foram sobrepostas, não raramente, à questão estético-literária, mas principalmente a questões político-ideológicas complexas que presenciaram esses tempos e lugares da história a partir do século barroco.

Essa complexidade fundiu às ideologias políticas, os rituais religiosos. É uma época de espetáculo que se apresenta, ora pela encenação do Estado, ora pela encenação do poder da Igreja. Daí a importância de se estudar o Barroco; por se constituir como

---

<sup>12</sup> ALBUQUERQUE, Martin de. **A Sombra de Maquiavel e a Ética Tradicional Portuguesa/ Ensaio de história das idéias políticas**. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Instituto Histórico Infante Dom Henrique. Lisboa, 1974.

um paradoxo de modernidade estética e de absolutismo político e religioso. O período barroco representa o auge da tentativa pelos poderosos, de algemar o vôo do pensamento crítico humanista. O “século de ferro” e o “século das luzes”, pelo menos na quase inculta colônia, marcam o limite do homem que sobrevive à convenção do artista. Um estudo de Segismundo Spina sobre a poética clássica levanta questões sobre pontos polêmicos da poética de Aristóteles e de Horácio, que não esclarecem determinados conceitos, e, dessa forma, tornam-se brechas que se submetem à manipulação de poderes autoritários. Analisando alguns princípios clássicos expostos na carta XII de Antônio Ferreira, poeta português do século XVII, Spina testemunha um lamento do artista:

Em várias oportunidades lamenta-se Antônio Ferreira da atmosfera adversa à inteligência de seu tempo, quando a mediocridade exercia o seu império e os homens cultos escreviam a medo. Sem denunciar com clareza as condições reinantes que o levam a esse protesto, parece evidente que tais queixas aludam a perseguições feitas aos humanistas e livres pensadores<sup>13</sup>.

O Humanismo, vereda aberta para a multiplicidade do pensamento social, percorre os caminhos traçados pela literatura até os nossos dias. Em relação a isso não há como ficar indiferente ao conhecimento sobre a vida, obra e ideologias proclamadas por esses homens do século XVI e que certamente foram partilhados pelos poetas tratados nessa dissertação: Gregório de Matos e Guerra e Tomás Antônio Gonzaga. Segundo Nicolau Sevcenko:

É inútil querer procurar uma diretriz única no humanismo ou mesmo em todo o movimento renascentista: a diversidade é o que conta. Fato que; de resto, era plenamente coerente com sua insistência sobre a postura crítica, o respeito à individualidade, seu desejo de mudança<sup>14</sup>.

Esta fala do historiador evidencia que, mesmo com todo o suposto retrocesso do pensamento humanista a partir da Contra-Reforma, ele subsiste. No Brasil, especificamente, a imprensa inexistente, a censura opressiva do Estado e a relativa ignorância dos da terra e aqueles que para ela emigraram, não anulam o âmago do espírito livre no qual beberam seus incipientes letrados. Tais intelectuais, minimamente,

---

<sup>13</sup> SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 27.

<sup>14</sup> SEVCENKO, *op. cit.*, 1984, p. 22.

são frutos tardios de toda a apologia à capacidade de criação do ser humano, que começou na Europa Ocidental por volta do século XI, e culminou no Classicismo no século XVI. São frutos tardios, porque tardia foi a inserção das inteligências humanistas no rol dos intelectuais portugueses. Ainda no estudo de Segismundo Spina,

Entre 1541, ano em que a Censura Inquisitorial inicia as suas gestões contra a liberdade de pensamento proibindo a obra de Damião de Góis sobre os étopes, e 1561 quando sai publicado o 2º índice de obras proibidas Antônio Ferreira deve ter assistido com muita amargura nestes 20 anos a uma verdadeira sucessão de fatos e medidas que vieram asfixiar a autonomia mental e literária, reprimir o curso triunfante dos estudos humanistas e impedir a penetração em Portugal de obras estrangeiras<sup>15</sup>.

Se os poetas portugueses conheceram os dissabores da censura inquisitorial, que vasculhava livrarias em busca de manuscritos na segunda metade do século XVI, imagine-se ao que foi trasladado para os intelectuais da colônia. Historicamente, quanto às fontes clássicas, as inúmeras revisitações à filosofia aristotélica, em muitos casos, modificaram-lhe as feições contemplativas, transformando-as em receitas racionalistas. Mas, ainda assim, a noção de individualidade, uma vez instaurada, não se perdeu completamente. Acreditar que os intelectuais dos séculos XVII e XVIII, aqui tratados, foram peças passivas do “Estado místico”, é descreer nas possibilidades da arte como expressão, também, do pensamento histórico.

A composição satírica de dois poetas cujas obras foram escritas nos séculos XVII e XVIII e que viveram no “Estado místico”, organizado sob a égide de uma sociedade hierárquica, na qual cada indivíduo é e atua em favor da manutenção do Estado, é fato nos séculos citados. Cada indivíduo é um órgão desse corpo estatal, e, portanto, detentor de uma função jurídico-social, e de um comportamento moral. Dessa forma, Gregório de Matos, no século XVII, não foi apenas um libertino, mas também um poeta subordinado às paixões e à sua própria razão; não apenas jurídica, mas também individual. Também fez parte desse Estado Tomás Antônio Gonzaga, no século XVIII, e, e do mesmo modo, não apenas se submeteu à razão jurídica, mas também à razão individual.

---

<sup>15</sup> SPINA, *op. cit.*, 1995, p. 27.

Ambos os poetas tiveram pés, inteligência e coração num espaço histórico tão em crise quanto o espaço das matrizes nas quais beberam. O Barroco e o Arcadismo, em suas vertentes satíricas, são indissociáveis das crises sociais e político-religiosas de seus séculos, que tão fundo fincaram seus pilares e preservam suas ruínas até hoje. Nicolau Sevcenko reflete sobre o legado humanista:

A concepção de que tudo já está realizado no mundo e que aos homens só cabem duas opções, o pecado e a virtude, não faz mais sentido. O mundo é um vórtice infinito de possibilidades e o que impulsiona o homem não é representar um jogo de cartas marcadas, mas confiar na energia da pura vontade, na paixão de seus sentimentos e na lucidez de sua razão<sup>16</sup>.

Citadas as fontes e os lugares onde floresceu o Classicismo, pode-se compreender mais claramente as escolhas feitas pelos poetas do Brasil Colônia, em seus respectivos séculos. Há em comum entre eles e os artistas renascentistas, a preocupação de buscar nos clássicos as vias de acesso entre o ser humano e as divindades, com diferença marcada, não pelo entendimento que tinham desses pensadores, mas pela alteração de seu pensamento. No século XVII de Gregório de Matos, a identidade humanista, de forte tendência à valorização do indivíduo em detrimento ao dogmatismo, já descendia de um Classicismo tardiamente chegado às terras portuguesas. Este Classicismo foi mal visto, por olhos que buscavam incutir, por meio da arte, a instauração do pensamento coletivo, uno, sem dispersão das partes e em favor do todo, o Estado jurídico.

A evidência de uma posição desfavorável à liberdade do sujeito que cria é também a imagem do artista da colônia no século XVIII. Mais próximo da filosofia escolástica<sup>17</sup> estavam os interesses e ideais das Minas setecentistas. Quanto aos ideais iluministas elitistas, de resto, prevalecia a corrida desmedida pelo luxo e riqueza, corrida esta que,

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, 1984, p. 22.

<sup>17</sup> É uma corrente filosófica nascida na Europa da Idade Média, que dominou o pensamento cristão entre os séculos XI e XIV e teve como principal nome o teólogo italiano São Tomás de Aquino. "Uma das contribuições mais importantes de São Tomás foi ter realizado uma releitura da obra de Aristóteles dentro de uma perspectiva cristã", afirma o filósofo Marcelo Perine, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Com essa releitura, o pensador italiano tentou conciliar razão e fé, acreditando que não havia contradição entre elas, pois ambas vinham de Deus. Essa concepção é muito bem expressa por uma velha máxima sua: "Crer para poder entender e entender para crer." São Tomás de Aquino dividiu o conhecimento humano em dois. O conhecimento sobrenatural seria aquele ensinado pela fé, como a aceitação da Trindade Divina, ou seja, Deus como Pai, Filho e Espírito Santo. Já o conhecimento natural viria à luz da razão, como os teoremas matemáticos.

[http://mundoestranho.abril.com.br/cultura/pergunta\\_286210.shtml](http://mundoestranho.abril.com.br/cultura/pergunta_286210.shtml). Acesso em 29/11/2010.

ao invés de favorecer o coletivo, promovia o individualismo, face negra da degradação de um povo cuja ganância empobrecia a muitos e beneficiava a poucos. Ainda assim, nos dois séculos em que os burgos — Bahia seiscentista e Vila Rica setecentista — se erigiram como centros urbanos de promoção da colônia, o modelo seguido era a cartilha nos moldes absolutistas e autoritários do poder estatal. Tentava-se, assim, submeter sociedades, séculos depois desse modelo ter sido minado por dúvidas em relação à religião instauradas pelo desenvolvimento da ciência.

A cultura renascentista chegou tardiamente a Portugal e Espanha. Em Portugal, nos séculos XV e XVI, o Classicismo coincide com a Expansão Ultramarina, e isso modifica seu viés de atuação. É digna de nota a consciência que o homem tem de sua fragilidade existencial, fragmentada entre matéria e espírito e que precisa se equilibrar ou decidir sobre preceptivas fundamentais: a Razão e /ou a Emoção. Na verdade, grande parte da filosofia do século XVII e XVIII se equilibra numa base tomista e tenta conciliar extremos da noção humana, a Fé e a Ciência, a Razão e a Paixão.

A formação de Gregório de Matos aparece assim, cronologicamente mais próxima dos modelos clássico-renascentistas, porém, mais ainda da ferocidade contra-reformista que marca a entrada no século XVII com a morte do pensador humanista Giordano Bruno, na fogueira. Já Tomás Antônio Gonzaga vai contar, na sua formação, com o comedimento das paixões, tão ineficaz em Gregório, mas que nele assume ares de elitismo prudente.

A tônica do Barroco tenta inverter a virada humanista, pregando a Razão de Estado, que enxerga o homem como o órgão de um corpo jurídico, misto de instituição político-religiosa que promove o medo e a punição para ordenar as paixões humanas e da sociedade. Assim sendo, o indivíduo torna-se uma peça na divisão social, baseada no estigma do sangue e das funções hierárquicas. Dessa forma, cada ser está predestinado a ser merecedor de seu quinhão social. Não é mais o pensamento criativo que ordena o mundo, mas o pensamento racionalizado de um sistema onde o Estado é o grande pai. A Literatura passa a veicular a Moral católica, e seu fim é educar pelo exemplo, numa retomada da materialidade aristotélica sob a máscara simbólica do dogma religioso.

A repressão ao livre pensamento nos séculos XVII e XVIII da Colônia provém de um estamento que, por força do medo, e pelo controle social, casa-se perfeitamente ao

projeto de expansão mercantilista, braço do poder da metrópole sobre as colônias do Novo Mundo. Observa-se, então, que esse mesmo projeto expansivo-mercantil, paradoxalmente, foi o empreendedor do pensamento humanista no ocidente europeu, nos fins do século XIV. A educação humanista também foi um projeto executado a fim de modificar radicalmente o entendimento da natureza humana promovido no milênio medieval. Os fins se enredam pela retórica dos meios. A “máquina mercante” é metáfora lúcida, do “engenho” poético de Gregório de Matos no “século de ferro”. Ela também concretiza, posteriormente, o auge da ordem no “Estado místico”<sup>18</sup> que compõe as Minas do “século das luzes”; esta, muito mais propícia, cronologicamente, à propagação do livre pensamento social.

Apesar de Aristóteles estabelecer as premissas filosófico-culturais, com as quais dialogam as artes dos séculos citados, e de tais premissas dizerem respeito à sociedade grega, dita pagã, aquelas ultrapassam os limites históricos da civilização e pode-se dizer que chegam até os nossos dias. A visão aristotélica, obviamente, não subsistiu sem o acréscimo da visão da fé, e o projeto mercantilista, para que atingisse o seu fim, teve de fundir ao materialismo daquele, o simbólico religioso. A visão dos clássicos gregos e posteriormente dos latinos revelam uma observância do fenômeno social extremamente atualizada e adequada às sociedades ocidentais da era moderna.

O estudo das principais áreas do saber daqueles tempos não pode ser tomado como aspecto apenas de uma época, posto que, ele promoveu iniciativas e reações das sociedades de outras épocas. Esse fato evidencia que os conceitos tangentes às artes da palavra possuem um poder sobre a criação humana à qual se molda num modelo poderoso e controverso de regulação do direito humano à individualidade. A organização social parece condicionada às normas dos *modus vivendi* de cada período histórico. A arte da palavra, cuja retórica se define como a arte da argumentação, nos séculos analisados, se configura como um artefato condutor; como um meio pertencente aos poderes políticos para fins de ordenação do “caos” social.

É certo que esse poder exercido pela palavra e regulamentado nos axiomas aristotélicos jamais perdeu sua forma e tornou-se meio emblemático para a obtenção de fins. A Poética clássica de Aristóteles e a de Horácio configuram-se assim na aplicação

---

<sup>18</sup> HANSEN, *op. cit.*, 2004.

à arte, por meio da divisão de gêneros e públicos, e pelo didatismo a eles dirigido. Os méritos e a censura sobre a obra aristotélica caem sobre seus leitores e emuladores. Partindo desse pressuposto, a crença de que certos conceitos só são importantes, num determinado período da história, está, no mínimo, sujeita à contestação. De acordo com o historiador José Antônio Maravall,

O Barroco é um fenômeno que diz respeito à história social, mas que indubitavelmente não se indissocia da história das idéias e da história da arte, visto que toda sociedade comporta essas últimas em seu seio<sup>19</sup>.

A visada social trazida pelo pesquisador José Antônio Maravall amarra o barroco às idéias, à arte e à atividade dos seres na vida em sociedade. Não se concebe cultura sem sociedade, sejam quais forem as feições desta. Isso quer dizer que para uma cultura existir e sobreviver, há de haver uma causa que a comporte e indivíduos que a sustentem. No caso da “Cultura Barroca”, tratada pelo pesquisador, sua grande causa, foram inúmeros conflitos sem precedentes que buscavam uma ordenação social, e esta foi sustentada pela massificação do pensamento individual até os limites do absolutismo.

Os grandes tratadistas do séc. XVII e por extensão do XVIII dialogaram com conceitos aristotélicos e esperaram que os “engenhos” e seus “engenheiros” produzissem literatura que já na antiguidade aristotélica tinha o ensino como principal função da arte, mas que também veicularia outros intentos conforme os “gêneros” e os “gostos”. Exemplo deste dialogismo<sup>20</sup> é a “Arte da Prudência” de Baltasar Gracián, verdadeiro tratado sobre o que é e como ser perfeito, em não raros momentos, é a emulação da obra aristotélica, principalmente no estilo lacônico e no distanciamento habilmente conseguido pelo religioso espanhol. Assiste-se, assim, à adesão de pensadores que estão diretamente envolvidos na promoção da ordem social contra-reformista na Espanha, seja por princípios religiosos, por se tratar de um ex-religioso, seja por prudência, por se tratar de um moralista.

---

<sup>19</sup> MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica**/ José Antônio Maravall. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 24

<sup>20</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

Sobre a problemática da propaganda do poder no período barroco, afirma José Antônio Maravall:

Estudá-lo é situar-se, de imediato, diante de uma sociedade submetida ao absolutismo monárquico e sacudida por anseios de liberdade; conseqüentemente, diante de uma sociedade dramática, gesticulante, convulsionada tanto por aqueles integrados ao sistema cultural vigente como por aqueles que incidem em formas de desvio, variadas e de diferentes intensidades<sup>21</sup>.

Os artistas ajudaram na sustentação dos poderes, representando-os em todos os espaços da vida social. Isso não significa que a arte fosse apenas instrumento passivo desse poder. O caráter de contestação da Arte se exibiu, mesmo que sutilmente, por meio do engenho desses artistas. O “século de ferro” veio depois da legitimação da burguesia como intrusa necessária aos interesses monárquicos, e esta nem percebeu quando abriu mão de sua própria identidade, embalando-se na aparência plácida do absolutismo. O modelo natural da intolerância descobre, por meio da releitura maquiavélica, a maquiagem perfeita para dominar a quem de alguma forma se sente seguro pela dominação. A burguesia precisava da proteção do rei. Segundo Giovani Careri em seu artigo “O artista”, no qual trata de um dos tipos do século XVII, inserido na coletânea “O Homem Barroco”,

A corte européia do século XVII herda, a par das exigências, cada vez mais minuciosamente reguladas, das etiquetas, a necessidade de se ver representada, tanto nos espetáculos e nos textos como na arquitetura, na escultura e na pintura. No entanto, com a mudança das características do governo, essa necessidade de “representação” torna-se ainda mais imperiosa; como o poder de que emana, torna-se absoluta. De facto, na gestão do seu Estado, o Príncipe barroco sabe substituir cada vez melhor o uso da violência por um governo baseado na eficácia da representação da força<sup>22</sup>.

O artista, assim como aqueles que atuavam nos segmentos da sociedade seiscentista, e também da setecentista, viveu se equilibrando entre a possibilidade de obter regalias, sucesso e vantagens sociais, e a possibilidade de ter tudo isso e ainda

<sup>21</sup> MARAVALL, *op. cit.*, 1997, p. 33.

<sup>22</sup> R. VILARI [et al.]. **O Homem Barroco**. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 260.

produzir arte de técnica e valor inestimáveis. A máscara que o artista veste não usurpa as feições de seu rosto que é e aparenta ser um só. Assim, evidencia-se que a identidade do poeta soube driblar e conviver com a entidade artística, e, se por vezes fundiram-se máscara e rosto para representar o poder social e religioso da figura divina do rei, também o seduziu, a ele e aos homens de outros séculos. A mediocridade teve espaço, porém os grandes artistas sobreviveram apesar de sua transgressão. A arte assumiu um papel ambíguo e, se ensinou a obediência, também encantou com as formas e líras utilizadas para transmiti-la.

É verdade que muitos deles foram por demais explícitos e não dominaram suas paixões. Fizeram da arte e da vida espaços imbricados, produziram textos indomáveis. De tudo isso, apercebe-se que o espírito do artista-homem, mesmo em tempos de rigores prescritivos à criação, sempre esteve no limiar e, não raro, rompeu sua unidade e a trocou pela sua individualidade. O trecho a seguir diz dessas observações:

O sujeito desta cadeia de metamorfoses ou de corrupções possíveis possui uma dominante passional e sensível e um hábito intelectual ainda não preparado para as questões do método científico. O que a arte e a poesia barroca não só representam, mas em parte contribuem para construir, é um homem, enquanto sujeito de mudança e de metamorfose. É o noviço que entra em “Santo André do Quintal” para se transformar num “outro homem”, o espectador “d’As Meninas” que tem de encontrar a sua reprodução para se situar no quadro e apresentar-se no cenário da corte, ou, por fim, o de “Rinaldo e Armida” que, como a maga, passa de inimigo à amante<sup>23</sup>.

No Classicismo, a literatura se conduziu com o objetivo de promover o homem via liberdade de pensamento. O momento agora não conduz ao livre arbítrio, mas ao seu controle, muito embora, como disse Hatzfeld: [...] “onde surge o problema do Barroco, está implícito a existência do Classicismo”<sup>24</sup>. Em uma frase, o Barroco é a metamorfose do homem. Essa transformação se operou por meio da ruptura com os moldes clássicos da arte renascentista, equilibrada pelo bom senso e pelo bom gosto. A literatura se dirige então sob o signo da Razão<sup>25</sup>, que não é mero elemento da inteligência, mas quer sobrepujá-la e domar-lhe a imaginação. Mais do que nunca, a arte tornar-se-á

<sup>23</sup> *Idem*, 1994, p. 270.

<sup>24</sup> HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 165.

<sup>25</sup> ALBUQUERQUE, *op. cit.*, 1974, p. 93.

ideológica. O Barroco se concebe assim, como uma reação social que se apropria do conceito clássico e o reinventa. O Ideal clássico é, simultaneamente, uma continuidade e uma ruptura.

## **1.2 - ESPAÇOS DA HISTÓRIA E CENÁRIO LITERÁRIO NO BRASIL - COLÔNIA: O QUE É E O QUE PARECE SER.**

Teoricamente, crises sociais, econômicas e político-religiosas como as que se desencadearam pelo Velho Mundo, sempre houve; entretanto, segundo alguns historiadores, como as dos séculos XVI e XVII, não há registro. As profundas alterações que marcaram o domínio secular das sociedades medievais, com base nos feudos, introduziram a humanidade à ciência e, conseqüentemente, ao ceticismo, ainda que involuntário, foram, de certa forma, únicas. Importantes conseqüências desses conflitos, para a sociedade, advieram do Renascimento, como a grande valorização da capacidade de produção do homem e o anti-dogmatismo religioso. Em seguida, o nascimento de um novo segmento social: a elite. Para as artes, e, em particular, a literatura, houve a consolidação do grande conceito aristotélico da *mimesis*<sup>26</sup>, imitação; potente recurso em favor da arte literária.

Verdade é que nem sempre as crises coincidem social e economicamente. As repercussões entre elas são evidentes, contudo, nem sempre se ajustam. Elas decorrem muitas vezes do ambiente social, embora se influenciem mutuamente. O controle sobre os seus que o feudo medieval proporcionava, diluía-se no ambiente urbano, que se modificava em paisagens, hábitos e necessidades, e que elegia outro tipo de controle, o das grandes massas, constituídas, cada vez mais, de indivíduos anônimos e não de servos ligados a terra.

O Barroco, eminente no século XVII, consistiu em uma resposta social de grupos ativos a uma crônica crise econômica ocorrida no século XVI. Nesse contexto, opera-se, então, a prática da ciência política<sup>27</sup>. Entenda-se que a crise profunda em que se insere o “século de ferro” deve servir-se de meios mais sutis, porém mais eficazes, para atenuá-

<sup>26</sup> ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. 2004, pp. 54-56.

<sup>27</sup> ALBUQUERQUE, *op. cit.*, 1974, p. 88.

la. Entra em cena a literatura de correção “que tem por objetivo corrigir e pôr em boa ordem o sistema das relações sociais e políticas”<sup>28</sup>.

A sociedade de “burgos”, na Espanha, em nada homogênea, é um paradigma para se imaginar a sociedade brasileira dos Seiscentos, especificamente, no seu principal burgo: a Bahia. Da mesma forma, erige-se também, posteriormente, no século XVIII, a Vila Rica, em Minas Gerais. Ambas, sobre uma sociedade de população heterogênea, baseada na exploração do açúcar, nos Seiscentos, e no minério, nos Setecentos. De economia decadente, se assemelham às cidades hispânicas do século XVII, descritas pelo historiador José Antônio Maravall:

5-Na sociedade, comprova-se a formação de certos grupos, novos ou resultantes de modificações em grupos já anteriormente reconhecidos [estrangeiros, mercadores, lavradores ricos, funcionários públicos], cujos papéis sociais sofrem perturbações em toda a Europa e talvez mais ainda na Espanha do século XVII [...]. 6- O aparecimento de críticas que denunciam o mal-estar de fundo e suscitam, com maior ou menor índice de frequência, a presença de casos de conduta desviada e de tensões entre grupos; os quais, quando alcançam grau suficiente de condensação, explodem em revoltas e perturbações da ordem<sup>29</sup>.

No contexto do Novo Mundo, o Brasil nasce, então, literariamente, com a expressão mais alta de sua época, o Barroco. A esparsa intelectualidade que por aqui se estabelece presencia a “mudança histórica”<sup>30</sup>, e seus efeitos na composição social, e a desigualdade econômica revela a face heterogênea da sociedade que se gera e transforma as relações entre a Corte Portuguesa e seus súditos de natureza tão diversa. Difícil, por aqui, torna-se a crença em conceitos que alimentam a ordem, a hierarquia social com base na pureza de sangue, e as funções a elas devidas e imanentes.

A Literatura concebe-se como arma do intelectual, mas também se nutre das interdições sociais a eles apresentadas. Ela é rasura e correção da ordem. Obviamente, vai depender do olhar de quem quer corrigir e da ordem que se quer manter. A literatura dos jesuítas e o seu fim didático na cultura portuguesa tentam aniquilar a cultura local e legitimar o dogmatismo religioso por meio da simbologia medieval de respaldo contra-

---

<sup>28</sup> MARAVALL, *op. cit.*, p. 72.

<sup>29</sup> *Idem*, 1997, p. 74.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 75.

reformista. Apesar de sua força, a visão religiosa também foi cindida várias vezes por Padre Antônio Vieira, em sua escritura lúcida. Isso reforça o entendimento deste trabalho sobre o não predomínio de uma consciência massiva homogênea. Ao contrário, o Estado brasileiro esteve sempre fraturado: no cerne de seus habitantes; no comportamento, e na atuação das mentalidades cultas que aqui viveram. Esse “corpo” fraturado pela cisão protestante na Europa já nasceu minado de “rupturas” pelas terras da colônia. Está formada a base da sociedade barroca na Bahia seiscentista.

### **1.3 - BAHIA DO SÉCULO XVII E POESIA DE GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA: VERSOS E REVERSO DA INDIVIDUALIDADE.**

A Bahia no século barroco é a cidade do Brasil Colônia que dá berço ao bardo Gregório de Matos e o posiciona como homem da América Portuguesa, um órgão do corpo estatal ultramarino. Gregório é, para o Estado, portanto, um elemento ínfimo que se assenta entre o homem bem sucedido que foi na metrópole e o poeta converso à “Musa Praguejadora”<sup>31</sup>, na colônia. Assim, entre a razão e as paixões se equilibram suas letras e “esta prosa envolta em verso”<sup>32</sup>. A primeira pessoa na poesia gregoriana demarca a tênue fronteira entre o homem Razão de Estado português e a individualidade de poeta. Duelam, abertamente, a retórica poética seiscentista e a individualidade histórica.

Do macrocosmo europeu para o microcosmo brasileiro da colônia, o contexto teoricamente se modifica e altera as práticas sociais. As circunstâncias sócio-econômicas em desgoverno, o desnivelamento da “pirâmide social barroca” e toda a hierarquia social baseada em “pureza de sangue” e cargos que ela representa é similar ao descompasso nas sociedades européias, porém o ambiente colonial já se converte em uma sub-hierarquia, na qual o peso de todas as convenções exercidas na Corte é muito maior. O poder vai do monárquico-real ao monárquico-absoluto, sendo a última vertente, a mais notada. As idéias progressistas e a visão amplificada da capacidade do ser humano são limitadas. Apesar disso, há nessas paragens alguém que se instruiu em

<sup>31</sup> MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos: obra poética**. Edição James Amado; preparação e notas de Emanuel de Araújo, 3ª ed. 2v. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 345.

<sup>32</sup> *Idem*, 1992, p. 345.

berço jesuíta e que de algum modo teve formação num dos centros culturais mais importantes da Europa, nessa época: a Universidade de Coimbra. Essa pessoa é o advogado, poeta Gregório de Matos, filho de gente abastada e bem citada nos papéis portugueses. Lá estão bem registradas sua pureza de sangue e sua diretriz religiosa de cristão velho, nesses tempos, critérios fundamentais para aceitação na sociedade de um ponto de vista superior<sup>33</sup>.

Num sistema político em que o cidadão é a própria “Razão de Estado”<sup>34</sup>, Gregório de Matos atende a todos os quesitos jurídicos e morais para ascender socialmente e, como tal, ajudar na manutenção do pensamento e da atitude expansionista. Tal poeta pertenceria então a flancos privilegiados da sociedade, tanto em Portugal, onde estudou e viveu boa parte da vida, quanto no Brasil, onde experimentou a concretização do atraso intelectual ideológico e político-religioso que causara há tempos uma profunda ruptura nas mentalidades européias. A Cultura do Barroco, como quer José Antônio Maravall, não anula o indivíduo, que, se for prudente, serve ao estamento, e se for grande artista, ressalta o valor de sua obra na representação dramática do indivíduo que passa a ser personagem. Diz Maravall:

Por isso dissemos que era imprescindível, para entender a crise do século XVII, atentar para a situação de signo contrário na centúria anterior. Também por isso sustentamos que a cultura barroca não se explica se não levarmos em conta uma situação básica de crise e de conflito, através da qual a vemos constituir-se sob a pressão das forças de contenção que dominam, mas não anulam \_ pelo menos em um último testemunho de sua presença \_ as forças liberadoras da existência individual<sup>35</sup>.

O poeta do Recôncavo foi o grande personagem dramático em sua obra, principalmente em sua vertente satírica, que envolve também a lírica e a sacra. Nela, sua poesia vibrou expondo conceitos desconhecidos pelos incultos moradores da colônia, mas bem estruturados em seus versos plenos de imaginação, saber e sensibilidade

---

<sup>33</sup> A sociedade portuguesa vivia mergulhada na divisão social entre os cristãos velhos, oriundos de famílias cristãs puras, e os cristãos-novos, descendentes dos antigos judeus batizados à força ao catolicismo. Os cristãos-novos eram vistos como mal cristãos e suspeitos de judaizar em segredo, e foram a principal justificativa para a implantação do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição em Portugal, no ano de 1536.

<sup>34</sup> ALBUQUERQUE, *op. cit.*, 1974, pp. 89-93.

<sup>35</sup> MARAVALL, *op. cit.*, 1997, p. 90.

aristotélicas, nascidos de uma individualidade lúcida e arrogante. Essa individualidade em Gregório reside no testemunho de resistência à dominação do sujeito social em detrimento do sujeito que é razão de Estado. No soneto que segue, a *persona* poética se distancia do tema por meio do aparente culteranismo, e o exercício retórico é suficientemente prudente para ocultar a discussão sobre o conceito de “Todo” e de “Parte”:

*O todo sem parte não é todo,  
A parte sem o todo não é parte,  
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,  
Não se diga que é parte, sendo todo*

*Em todo sacramento está Deus todo,  
E todo assiste inteiro em qualquer parte,  
E feito em partes todo em toda parte,  
Em qualquer parte sempre fica todo.*

*O braço de Jesus não seja parte,  
Pois que feito Jesus em partes todo,  
Assiste cada parte em sua parte.  
Não se sabendo parte deste todo,*

*Um braço que lhe acharam, sendo parte,  
Nos disse as partes todas deste todo.<sup>36</sup>*

Gregório tinha consciência de sua posição no sistema metropolitano e, mais que os comuns, ele foi colocado à prova. O soneto diz desse todo composto por partes cujos sentidos se estendem a muitos corpos, sejam sociais, políticos, religiosos, poéticos etc. É esclarecedora a seguinte afirmativa: “Os vícios entram na composição das virtudes, como os venenos na composição dos medicamentos. A prudência os reúne e os tempera, e se serve utilmente deles contra os males da vida”<sup>37</sup>. Ele também interpreta a noção moral e religiosa da época: no homem há o remédio e o veneno e deles se serve na medida da necessidade. Assim, o criador do qual somos imagem e semelhança é o todo do qual fazemos parte, numa infinita e amplificada definição de corpo que possui partes distintas, mas que se completa uno.

---

<sup>36</sup> MATOS, *op. cit.*, 1992, p. 90.

<sup>37</sup> *Apud* Maravall, *op. cit.*, p. 126.

Concretiza-se, assim, a forma “operativa” como se tenta conduzir o ser humano. Por meio da literatura, o intento operador é fazer com que o indivíduo pense realmente e aceite que essa obediência é o caminho para conhecer-se a si mesmo e ao corpo estatal do qual faz parte. Baltasar Gracián, tratadista do século XVII, ajudou a legitimar esse pensamento. Apesar de parecer unânime até hoje, certos estudiosos da literatura barroca aplicada à colônia, alguns, como o estudioso Joaquim Costa, pensam que “as máximas de Gracián parecem escritas para uma sociedade de homens artificiais”<sup>38</sup>.

Persuadir, esse é o grande fim, e nele é que reside parte do apetrecho da retórica, não para tornar a realidade numa virtualidade técnica. A retórica e a poética aristotélicas consistiram na principal fonte de leitura dos tratadistas dos séculos XV ao XVII e sua aplicação pressupõe ações reais. Não se convence o homem a assumir um comportamento se não houver o domínio de sua vontade, para que mesmo sendo o desejo de outros, pareça provir dele mesmo. Sobre isso, leia-se:

É preciso aceitar a presença das forças irracionais nos homens, seus movimentos afetivos, conhecê-los, dominar seus recursos e aplicá-los convenientemente, canalizando sua energia para os fins pretendidos. É preciso operar com os homens do modo como se opera com os elementos da natureza, só governáveis a partir de sua própria força<sup>39</sup>.

Nesse aspecto, Gregório de Matos foi poeta, sobretudo da realidade. De que ou a quem ele ia convencer, instruir ou deleitar é a questão central. A poesia satírica gregoriana é um misto de realidade exterior e de visão massificada de documento histórico. Ela nasce do diálogo com a estética do tempo. É poesia que se relaciona ao exterior histórico e temporal, mas que se representa atemporalmente. Não é registro histórico positivista, muito menos retórica desprovida de espaço vital, mas recriação poética de tempo, espaços e conceitos.

No soneto citado, a premissa de que no Barroco, a preocupação com o requinte do discurso é maior do que com a sua compreensão é admissível, entretanto, deve-se considerar o fato de que, embora pareça apenas exercício cultista, o engenho poético traz em sua temática e retórica, sentidos que deviam ser ocultos; ou por prudência ou

---

<sup>38</sup> *Apud* Maravall, p. 127.

<sup>39</sup> *Idem*, 1997, p. 148.

por singularidade de conhecimento. Passados os séculos, há quem ainda considere o soneto citado, retórica convulsa, todavia há quem lhe enxergue filosofia pura. Nesse sentido é possível que a seguinte afirmação seja reforçada: “é no governo que a prudência se ocupa mais com vontades que com entendimentos”<sup>40</sup>. Além disso, o parecer em detrimento do ser, aplicável à retórica massivista, encanta e comove pela temática religiosa, e ao mesmo tempo convence o leitor de sua irremediável ignorância. Ainda que não houvesse essas possibilidades, o jogo das palavras jamais é vazio e a metonímia é rica de significação: “Todo” e “Parte”, sociedade e homem; metrópole e colônia; Deus e os seres humanos. Todos esses significados remetem a uma unidade que só subsiste no perfeito encaixe das partes, mas que também se parte.

A biografia de Gregório de Matos esclarece sobre sua educação que bebeu no pensamento humanista. O mito que envolve e funde a pessoa e o artista é intrigante, mas bastante aceitável, haja vista que o cidadão “Razão de Estado” é um órgão de um sistema social coletivo. Se a maioria se comportava segundo ditavam as regras da prudência, um “monstro de insensatez”, como quer Gracián, há que ser identificado para que seja retomado ao seu lugar. Assim, o anonimato proporcionado a Gregório, pela inserção no “vulgo”, no final da vida, liberta a atuação do poeta e torna sua existência admirada e nebulosa. Sobre o conceito de massa, leia-se: “[...] Em terceiro lugar, a inserção na massa é sempre parcial no que concerne ao tempo e à totalidade do indivíduo, que pode continuar e continua existindo como singularidade insubstituível e não adicional em outras atividades da vida”<sup>41</sup>.

A Bahia na centúria seiscentista é espaço histórico e cenário da poesia de Gregório de Matos e Guerra. Sua terra é a típica capital barroca onde convive toda a sorte de tipos sociais que fazem proliferar os vícios. Esse espaço tão cantado pelo bardo é o seu referencial satírico: um palco onde se alternam os espetáculos religiosos, onde se estrutura a pesada indumentária burocrática que funde cidade e estado, e em que se assiste à gênese desordenada de um espaço que abriga segmentos sociais extremamente diversos. Nesse espaço, há o burguês bem nascido, o clérigo de “bom sangue”, o índio, estrangeiro na terra, o negro escravo, os novos ricos e judeus, os mulatos alforriados.

---

<sup>40</sup> *Idem*, p. 150.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

Finalmente, surge, em número cada vez maior, a errância dos mendigos, a prostituição das mulatas *etc.*

É sabido que o intelectual que vivia em Portugal desde os quinze anos não veio de bom grado para o Brasil, e, uma vez aqui, se transformou na expressão mais típica do homem de seu tempo. A sua vida é a própria encenação dos altos e baixos da existência, da efemeridade dos estados, da degeneração do Estado-Colônia e de seu sistema expansivo-mercantil. Nesse contexto em que se inserem a fome, a ganância desmedida da metrópole em abastecer seus celeiros e o total desprezo pelos que aqui habitam, vive e produz poeticamente Gregório de Matos. Sua vertente satírica é um “ato de invenção” literária de um período histórico conflitante, e os versos que revelam a gênese “ímpura” de seu burgo emergem de sofisticada convenção retórica. Apesar disso, seus versos não são apenas imaginação, mas compõem e representam o espetáculo barroco nos moldes clássicos da *mímese* do homem. O homem, o lugar, a natureza, os naturais, toda a gama de ações e criaturas que povoaram a Bahia seiscentista estão na representação barroca de sua poesia satírica, e para ela convergem os sentidos poéticos e os referentes históricos. Um exemplo deste traslado poético da história, do lugar e das mentalidades na Bahia do século XVII, é o célebre soneto que

*DESCREVE O QUE ERA REALMENTE NAQUELE TEMPO A CIDADE DA  
BAHIA DE MAIS ENREDADA POR MENOS CONFUSA.*

*A cada canto um grande conselheiro,  
Quer nos quer governar a cabana, e vinha,  
Não sabem governar sua cozinha,  
E podem governar o mundo inteiro.*

*Em cada porta um freqüentado olheiro,  
Que a vida do vizinho, e da vizinha  
Pesquisa, escuta, espreita, e esquadrinha,  
Para levar à Praça, e ao Terreiro.*

*Muitos mulatos desavergonhados,  
Trazidos pelos pés os homens nobres,  
Posta nas palmas toda a picardia.*

*Estupendas usuras nos mercados,  
Todos os que não furtam, muito pobres,  
E eis aqui a cidade da Bahia<sup>42</sup>.*

---

<sup>42</sup> MATOS, *op. cit.*, 1992, p. 33.

A Bahia cantada nos versos do poeta baiano é a imagem do burgo nos modelos citadinos de “Lisboa, Coimbra, Porto e Vizeu, com suas ruas, vielas e becos estreitos e desalinhados”<sup>43</sup>. Esse espaço desordenado que tinha a raiz comum na praça quadrada também aparece na poesia gregoriana. O que, todavia, é mais notável na representação poética da cidade é a sua diversidade de tipos humanos e de condutas sociais. Segundo o historiador Luís Henrique Tavares, revela-se em versos de azeda ironia, uma “sociedade agrária, escravista e mercantil, com estrutura social fortemente hierárquica, oligárquica e repressiva, é outra construção do período colonial português<sup>44</sup>. A hierarquização social a que se submetia a sociedade colonial prescrevia condutas, funções e comportamentos condizentes com cada segmento, sendo tais aspectos tolerados e reprimidos pela medida da importância jurídica de cada indivíduo, pois “as pessoas se destacavam na Bahia pela posição social e política de suas famílias”<sup>45</sup>. O poema expõe esse ambiente marcado das pessoas, dos espaços e das funções cuja demarcação interessava a um sistema estatal vigilante de seus domínios e que delegava aos próprios habitantes desses domínios, a manutenção do seu poder distante, mas “cuidadoso”. O Recôncavo Baiano é também refúgio para o anonimato do poeta que, em meio à urbanidade, não perde a identidade, mas a transforma e dificulta o seu reconhecimento como elemento do sistema. Esse anonimato, provavelmente consciente, não o isentou da “responsabilidade” que o seu sofisticado ofício o deixou de legado. O espaço histórico não o coube, é verdade, porém o tempo se encarregou de mitificar a sua figura histórica e poética e assim atribuir-lhe uma obra e legitimar-lhe um temperamento.

#### **1.4 - GREGÓRIO DE MATOS: TEMPO, HOMEM E POESIA.**

A arte renovada pelo Renascimento é redescoberta, no século XVII, pela religião e pela política, e passa a ser meio para fim. Num ambiente quase selvagem, como as colônias do Novo Mundo, em que se erigiam precariamente os centros urbanos, como

---

<sup>43</sup> TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Editora UNESP; EDUFBA, 2006, p. 69.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 71.

no caso do Brasil; a noção barroca de obediência induzida baseava-se mais no poder opressivo da imposição pela força política, e pela opressão doutrinária da religião, do que, propriamente, por uma técnica fundamentada no ensino de valores massificadores em prol da manutenção de um estamento.

A colônia foi, certamente, terreno árido às sementes intelectuais fomentadas pelos estudos na metrópole. Para produzir na colônia, o intelectual ou poeta deveria se ater às noções de bem viver instituídas pela Prudência<sup>46</sup>. Conflitos sociais, como os trazidos pelo processo de colonização, levam ao entendimento, pelos povos, da noção de prudência em maior ou menor intensidade, conforme as conseqüências a que tais conflitos os submetem. No Brasil, basicamente, as verdades introduzidas verticalmente, pelos jesuítas, deveriam induzir o homem local à aceitação de dogmas já discutíveis desde o Renascimento. O choque cultural que esse fato proporcionou, afetou não só os indígenas, mas também reprimiu o pensamento da pequena população culta, que já havia tido contato com o conhecimento renascentista. Além do mais, nem sempre o exercício de autoridade utilizado pela Igreja submeteu a todos.

No Velho Mundo, havia um sistema educacional instalado e muito mais propício à massificação imposta pelas instituições político-religiosas. Na colônia, a educação político-religiosa era mais intensa, e a adesão a ela, muito mais dificultosa. De toda forma, o exercício da autoridade convergia para a doutrinação da massa local, relativamente ignorante e heterogênea, ou seja, faltava à colônia, composta de uma população bastante diversa, unidade de pensamento. Trylo e Figueroa, artistas barrocos espanhóis escreveram: “*Cegar las luces para ver com ellas*”<sup>47</sup>. Esse estridente verso revela a manipulação da ciência legada pelo Renascimento para possibilitar o

---

<sup>46</sup> **Prudência**, na [mitologia](#), é o nome romano de [Métis](#), a deusa da prudência. Classicamente, prudência é considerada uma virtude, e de fato, uma das quatro [virtudes cardinais](#). A palavra vem de *prudencia* (expressão francesa do final do século 13), do latim *prudentia* (que significa *previsão*, *sagacidade*). Frequentemente é associada com a [sabedoria](#), [introspecção](#) e [conhecimento](#). Neste caso, a virtude é a capacidade de julgar entre ações maliciosas e virtuosas, não só num sentido geral, mas com referência a ações apropriadas num tempo dado e lugar. Embora a prudência não execute qualquer ação, e está preocupada unicamente com o [conhecimento](#), todas virtudes têm que estar reguladas por ela. Distinguir quando atos são corajosos, ao contrário de descuidado ou covardemente, por exemplo, é um ato de prudência. Ela é classificada como um *cardinal*, quer dizer que uma virtude *principal*. Por outras palavras, prudência "dispõe a razão para discernir em todas as circunstâncias o verdadeiro bem e a escolher os justos meios para o atingir. Ela conduz a outras virtudes, indicando-lhes a regra e a medida" ([CCIC](#), n. 380).

<sup>47</sup> *Apud* MARAVALL, *op. cit.*, 1997, p. 130.

apagamento do raciocínio livre. É realmente paradoxal, porém, racionalmente útil. A religião combatia a ciência por meio dela própria. É dialético e perverso, mas um instrumental único na conquista dos povos.

Anos Seiscentos. Brasil. Colônia. Barroco. O nome Gregório de Matos e Guerra, num tempo onde a convenção retórica constituía um pacto de sujeição entre povo e metrópole, era orgânico ao “corpo místico” do Estado, e representava tanto a voz quanto os que a ouviam ou liam. Além disso, a Bahia compunha-se de um pequeno universo onde identificar as *personas* não seria empreitada dificultosa. Acrescenta-se ainda, o fato de poucos terem lido e muitos terem ouvido de fato os poemas de Gregório de Matos. Numa sociedade vasta de ignorantes, no sentido restrito da palavra, a continuidade de sua poesia teria efetiva disseminação muito mais pela via oral que pela escrita. Ressalte-se ainda que os poemas de características bem compostas e adequadas aos “homens bons” eram lidos e entendidos convenientemente, dentro dos padrões da devida censura a que se dispunham censores e se sujeitavam poetas e leitores.

Buscar a reconstituição do pensamento de Gregório de Matos Guerra haveria de ser pela *boca do povo*, visto que, mesmo pontuada de uma visão inquieta do mundo e de si mesmo, sua poesia sacra e também a lírica não estigmatizou sua pena como infernal. Pela boca do povo e pela poesia que provavelmente o povo mais entendeu\_\_ a sátira \_\_ é que sua pena se tornou emblema de mordacidade. A linguagem apropriada à sátira, utilizada pelo artista, tão engenhosamente encarnou o riso rabelaisiano, necessário à disseminação de seu código prudente, mas rebelde. Engenhosamente, palavra que deve ser entendida como um modo vigoroso de articulação poética num espaço de convenções retóricas, e que, apesar das amarras convencionais, exprime exímio talento, e ultrapassa o código ditado. O engenho do poeta é aqui não apenas a habilidade do jogo com a palavra, mas a habilidade com o sentido da palavra, configurado não por sua formação clássica e preceptísticas, mas pelo “ato de invenção” de sua linguagem.

Toda a obra de Gregório de Matos e Guerra, não apenas a sátira, mas principalmente ela, é instrumento estratégico de representação e demonstra que o Barroco foi um movimento artístico visceralmente histórico; e como histórico, é também contínuo, para falar com Maravall. Gregório representou nessa poesia o desvio do “corpo místico” estamental. Representou também a particularidade e peculiaridade

do local, apesar de consoante com o dito universal. A postura do crítico Antonio Candido<sup>48</sup> é pertinente ao não desvincular a sociedade da literatura, principalmente num tempo em que as convenções da arte ajudavam a alimentar as verdades mercantilistas do Estado político-religioso. A poesia seiscentista travava com seu público mais ouvinte do que leitor, uma recepção ideal, pois, pressupunha que, tanto poetas quanto público, partilhavam do mesmo código retórico. Ainda assim, o destinatário das sátiras gregorianas apontava para todos os segmentos envolvidos no “pacto de sujeição”. Em alguns países da Europa, esse pacto se convertia em realidade e validava essa forma de poesia como convencional; contudo, no Brasil Seiscentista, a recepção pode ter acontecido à revelia desse pacto. Primeiramente porque parte dos habitantes da colônia eram índios, escravos vindos da África ou ex-escravos. Tal condição já os torna naturalmente adversos à massificação das verdades político-religiosas da retórica barroca. Isso é plausível, devido ao universo social e político vivenciado por esses povos antes da colonização pelos portugueses. Tais povos já possuíam seu próprio sistema de organização social e suas próprias crenças, sabidamente, pouco condizentes com os parâmetros do catolicismo de então. Além desses, os cristãos novos e os estrangeiros também contribuía para a especificidade cultural da sociedade do Brasil colonial, repleta de heterogeneidades. A diversidade de tipos existentes na Bahia do século XVII nem de longe se alinhava ao poder monárquico estabelecido e distante geográfica e intelectualmente.

No espaço da colônia, Gregório de Matos agrega os valores de um escritor tradicional, aqui, no sentido descrito por T. S. Eliot, em seu artigo *Tradição e Talento individual*: “é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escrito tradicional”<sup>49</sup>. Ser tradicional, nessa abordagem, remete a ser capaz de ser lido na atualidade como se fosse no seu tempo. Gregório de Matos afronta a convenção literária vigente. Isso o torna tradição na medida em que, segundo o mesmo Eliot: “Cada nação, cada raça têm não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; É também mais alheia às falhas e

---

<sup>48</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**; momentos decisivos (1750-1880). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

<sup>49</sup> ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In.: **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora; 1989, pp. 37-48.

limitações de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador”<sup>50</sup>. Para Eliot, devemos buscar a essência da obra do poeta não só no que nela existe de peculiar, mas também valorizar a presença dos modelos da Tradição dos quais o poeta se serviu. A Tradição faz parte, sem dúvida, da obra de Gregório de Matos, contudo, ele não se limitou a copiá-la, mas como concretização de seu “ato de invenção” deu-lhe continuidade. Assim se efetivou também a sua conformidade e se fez tradição no sentido de ele mesmo tornar-se um “modelo” para os poetas posteriores.

Segundo T. S. Eliot, “Arte nunca se aperfeiçoa, mas o seu material jamais é inteiramente o mesmo”. Com efeito, a poesia clássica permaneceu nos versos do poeta do Recôncavo. Entretanto, esse material universal e temporal não permaneceu igual nem cantou às mesmas musas. Gregório foi prudente até onde a sua arte pode ser tolhida, a partir daí, a descontinuidade do modelo europeu fincou as raízes da palavra brasileira, do lugar brasileiro. A poesia como representação que parte do humano desloca o seu universo representativo, mas está acima desse universo. Como cultura barroca, se fundamenta sob um absolutismo decantado, solução político-religiosa para a manutenção de um poder que se queria ainda medieval, quando já se havia experimentado a visão da face do Renascimento. A poesia, tal qual face de seu tempo e extensão do intelecto humano, é voz que o sublima, que está além dele e não se emblematiza. Hugo Friedrich<sup>51</sup> tão bem diz dessa voz que se já foi do humano artista se depurou na sublime forma e se impôs barroca, pós-renascentista, desdobramento ou síntese clássica.

A poesia de Gregório de Matos e Guerra é brasileira; em trânsito, é bem verdade, e num tempo e num mundo delineados pela forma e expressão européias. Em trânsito essa poesia viveu no Brasil dos Seiscentos e fez transitar os moldes lusos de poetar, mas não somente lusos como também hispânicos, enfim, ibéricos do Barroco. O trânsito da poesia gregoriana já dentro do poeta quando de sua vivência portuguesa, obviamente possuiu a forma e o pensamento europeus e se alimentou no cotidiano do universitário de formação humanista que, certamente, bebeu nas fontes clássicas contemporâneas ou anteriores a ela.

---

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

Sem pensar anacronicamente, já que esse estudo se pauta por teorias da poesia exteriores a qualquer tempo, exclui-se a questão da dependência cultural e da influência como fatores negativos. Inclui-se, sim, esta escrita poética em terras brasileiras, porém, como expressão de quem transitou nos dois espaços: o da metrópole e o da colônia. A poética que se inclina ao pensamento da metrópole funde-se à existência nela e é impossível ao poeta negá-la. A voz de Gregório de Matos é múltipla e soa na sátira em vigoroso coro popular.

Ao repensar a colônia e pensar o Brasil nos anos em que aqui viveu, passa a ser o outro, o lado não esmerilado do “fio da navalha”. Não está mais na Corte e o pensamento expansionista europeu não se aplica longe de seus olhos, mas no seu cotidiano de morador da colônia. Discorrer sobre a obra do cronista baiano é pisar num terreno aparentemente já muito visitado. Todavia, pensar a sua poética apenas nela mesma suprime a voz do homem. A poesia não é o tempo nem o homem, tampouco o lugar, são todos eles em representação artística. A poesia reveste-se do sentido de arte, e como tal, expõe o tempo, mas não é ele, revela a *persona*, mas não é o homem, e, na medida em que é voz e discurso; exhibe espaços. A poesia é inscrição do fato na arte, não mera descrição do corriqueiro na vida. Para falar com Aristóteles, a poesia é mais que discussão histórica, por isso mesmo, mais propensa ao sondável filosófico.

Por mais que se compactue da idéia de Barroco como movimentação artística e, portanto, que transcende a noção de tempo, é impossível desapegar-se desse em relação ao Brasil. Tal período se perfilou por uma religiosidade exacerbada e um estamento que se compuseram orgânicos, a ponto de se instituírem Estado e Povo, tecidos e irmanados, e conservadoramente controlados até em suas experiências mais primárias. Tamanho projeto concretizou-se no limite de fundar tradições de mecanismos políticos que se sedimentaram e são partilhados pelo povo brasileiro até os nossos dias. O arraigamento do arbítrio baseado no exercício do poder concedido menos que eleito, e na fé imposta mais pelo desconhecimento que pela adesão simpática, fez desse tempo mais que transistórico.

Dessa forma, o Barroco se erigiu e se disseminou como um momento em que a literatura produzida nessa terra se torna célula da poderosa máquina portuguesa de exploração mercantilista. E como todo movimento dialético, a massificação das mentes,

na época, já um ensaio de globalização no seu aspecto mais cruel, fez gerar dela própria a eterna busca dos povos conquistados, pelo atendimento à plena condição de homem.

Nesse *Teatro dos Vícios*, descrito por Emanuel Araújo<sup>52</sup>, a cultura do carnaval consistiu na última forma de resistência plausível da arte do sátiro baiano. O carnaval nos moldes rabelaisianos, sob o olhar dos estudos de Bakhtin<sup>53</sup>, se metamorfoseia dessa arte exterior e paralela à oficialidade do Estado e da Igreja. Contrariamente à formação do poeta, muito mais voltada para os clássicos de pena erudita, a concepção “dualista do mundo”, do medievo culto popular existente no riso rabelaisiano inclui-se acertadamente na sátira do artista do Recôncavo. Perdidas as expectativas de convivência hipócrita entre cargos e batinas de força, a veia cômica do poeta voltou-se para a melhor forma de representação da sua realidade. Representá-la como parte dela, no limite; vida e arte. Homem e poesia criam e fazem parte da *feira*. Nas palavras de Bakhtin: “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. Existe todo o tempo e não apenas em dias ditados pelo Estado ou pela Igreja”<sup>54</sup>. É o cotidiano. É o povo por si mesmo, puro, sem estamentos nem altares.

O poeta do Recôncavo, para sobreviver à vida estrangulada pelo feudo tardio, buscou nos modelos medievais de cultura popular a encarnação do bufão. A força do dizer do povo, e o povo, que também se constitui de letrados, está de novo no seu lugar: a praça pública, as ruas da Bahia, e, paralelamente, borra a paisagem estática da mentalidade local. Assim, poeta e poesia são um e são ouvidos, e bebem junto ao povo, e se expressam nas vozes do povo e nas formas dos clássicos. O frágil limite entre vida e arte, tão caro aos povos primitivos medievais em suas manifestações populares, é vivido intensamente por Gregório de Matos e, agindo assim, tornou-se célula popular e até quando foi possível, protegeu-se do corpo místico do Estado, inserindo-se no corpo misto da “canalha”. Dessa forma, Bahia e Gregório de Matos foram quase um só, uma assinatura. Empregando a paródia carnavalesca que não apenas nega, mas ressuscita e renova conceitos, assim como o riso que é ambivalente em seu escárnio, o poeta baiano

---

<sup>52</sup> ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios**: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

<sup>53</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento** \_ O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec: Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 19.

faz suscitar o riso que diverte, mas que promove a crítica. É um riso-poder. Segundo Bakhtin,

essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível [negativo] torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. É império do humano; efêmero, burlando a divindade eterna, que não desaparece, mas perde a hierarquia<sup>55</sup>.

A sátira de Gregório de Matos exhibe o riso do povo contra a convenção hierárquica superior do poder da época. A maneira medieval, o riso popular emergente dessa sátira, profana as formas perenes da divindade, relativiza as crenças e abala as hierarquias absolutistas profundas de elementos míticos. É o riso complexo que emana das camadas sociais, das quais a sisudez se distancia e às quais incute pouca importância.

De mentes conflituosas, sociedades esfaimadas, Estados de poder arbitrário e absoluto se perfazem os séculos da ex-colônia. Seja no Barroco ou desdobramento clássico, seja no Neobarroco, o que importa é a atualidade daquele quadro social já visceralmente satirizado pelo poeta luso-brasileiro. No caso da poesia crítico-satírica de Gregório, mas não apenas nela, o pontuar do inusitado, assinala a força da cultura popular, particular de cada contexto e tão cara ao período colonial brasileiro da pós-renascença. Essa força da cultura popular, liberta do misticismo religioso e das correntes do Estado político, faz ecoar o riso insólito em sua ambivalência. Também ele leva ao sério e à reflexão dos fatos históricos transmutados em poesia.

---

<sup>55</sup> *Idem*, p. 20.

## **1.5 - TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA E AS MINAS GERAIS NO SÉCULO XVIII: FORTUNA, DECADÊNCIA E *CARTAS CHILENAS*.**

O contexto do século XVIII nas Minas Gerais é um painel controverso que exhibe uma capitania em processo não só de produção de muitos bens e de intelectualidade sem par na colônia, mas também de uma ascendente “auto-suficiência” incômoda aos olhos da metrópole. Às lavras de ouro e de diamantes proliferavam homens de todas as partes do Brasil e também de estrangeiros em busca de riqueza. Tal riqueza individual era muito mais uma fantasia, pois o lucro maior sobre essa riqueza extraída da terra tinha destino certo e residia muito distante das montanhas mineiras.

Não é mais a Baía de Todos os Santos do poeta Gregório que assiste aos saqueadores legais tomarem de assalto o seu açúcar, ouro branco do Brasil Seiscentista. No século XVIII, as feridas devastam as montanhas de Minas e os corações de muitos homens que se conduzem por vias fechadas, difíceis, e penhascos íngremes em busca dos metais.

Os ares de liberdade, igualdade e fraternidade que, embora duvidosos, se estendem pela Europa, já se espalham pela América Portuguesa, e a sensação aérea de liberdade, assim como os instrumentos do garimpo, sulcam domínios mais ocultos e povoam algumas mentes privilegiadas pertencentes a grandes latifundiários e profícuos poetas. A poesia emerge, nesse contexto, para marcar a terra brasileira, mesmo como um cenário tranqüilo e europeu. Há um canto velado que se inclina sobre a paisagem brasileira. O século dito neoclássico abre suas asas sobre Minas Gerais e busca nesse espaço sinuoso um referente de equilíbrio. O século XVIII surge, nesse instante, como representação do cotidiano da elite, vivenciado em Vila Rica e em algumas cidades plenas de prosperidade, mesmo inseridas num ambiente de dependência colonial. A poesia do século anterior, demarcado pelo veio dramático, se emoldura, agora, nas Minas Setecentistas, pelo viés comedido da palavra poética que tenta abstrair do tumultuado espaço das cidades exploradoras de minérios, um artificial e bucólico cenário pastoril.

Não obstante a essa adequação clássica das aristocracias rurais de Minas a uma condição sócio-econômica ascendente, há implícito todo um processo de

empobrecimento e de “contaminação” das cidades pelo “vulgo” composto por mendigos, ladrões, garimpeiros, prostitutas *etc.* Nesse espaço, percebe-se um embate entre tendências artísticas e realidades conflituosas que fazem com que as produções poéticas oscilem entre um latente barroquismo e uma simetria clássica. Um exemplo são as *Cartas Chilenas*, legítima expressão do requinte poético clássico num formato misto de poema-carta. Além disso, os versos brancos extremamente ritmados e limpos contrastam com o teor satírico, biográfico e temporal de um barroco que teima em continuar. Essa identificação do barroco com a realidade das Minas Setecentistas e o conflito entre a auto-suficiência de seus burgos e o pesado braço da corte é uma realidade. Esse contraponto é matéria de estudo de Kenneth Maxwell em seu livro “*A devassa da devassa*”, onde observa:

Assim, o desenvolvimento verificado em Minas era a antítese daquilo que a mentalidade oficial de Lisboa acreditava constituir a função de uma capitania colonial, e especialmente a de uma que por tanto tempo fosse a fonte mais vital da riqueza colonial portuguesa<sup>56</sup>.

O Iluminismo francês e a renovação do pensamento sócio-político no ambiente europeu são conhecidos dos intelectuais da colônia que têm acesso a certas leituras que circulam fora do Brasil.

Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e o Cônego Luís Vieira eram os homens “que tinham ascendência sobre os espíritos dos Povos”[...] Eram homens bem informados e tinham boas bibliotecas. Mais rapidamente recebiam livros e informações do que chegavam às autoridades coloniais os despachos oficiais de Lisboa. A biblioteca do Cônego Luís Vieira contava com a *Histoire de l'Amérique* de Robertson, a *Encyclopédie* e as obras de Bielfeld, Voltaire e Condillac. Entre os inconfidentes circulava o *Recueil de Loix Constitutives des États-Unis de l'Amérique*, publicado em Filadélfia, em 1778, e que incluía os artigos da Confederação e das constituições de Pensilvânia, Nova Jersey, Delaware, Maryland, Virgínia, Carolinas e Massachusetts. Continham, também, os comentários à constituição, de Raynal e Mably e a ampla discussão de Raynal sobre a história do Brasil \_ em sua *Histoire philosophique et politique* \_ era muito apreciada<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> MAXWELL, Kenneth. **A devassa da devassa**: Inconfidência Mineira, Brasil \_ Portugal, 1750-1780; Tradução de João Maia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 119.

<sup>57</sup> *Apud* MAXWELL, p. 147.

Associado a essa mentalidade, desenvolve-se, porém, o espírito ganancioso mercantil que alimenta o poder financeiro desses homens e alimenta seus interesses individualistas. Assim, a produção literária em Minas está diretamente vinculada a uma elite de raiz ruralista e culturalmente fincada nos aspectos legalistas da Razão de Estado. Em suma, o artista tem consciência de sua força jurídica. Sua percepção da condição e dependência de sua terra se alterna com a visão de uma possível “auto-suficiência” em relação à Coroa Portuguesa.

O poema “*Cartas Chilenas*” de Tomás Antônio Gonzaga reúne muitas questões concernentes à história das Minas Setecentistas: questões político-ideológicas e sociais, entre outras. As *Cartas Chilenas* circularam anônimas e, poeticamente, demonstram o desconforto de uma classe que se sabe influente em relação à administração local. O século XVIII, epistolográfico por excelência, conduz no seu bojo toda uma significação implícita, que assim como no século XVII, protegia os escritos, dos seus censores. A importância das correspondências nesses séculos vai das confissões pessoais aos regimentos de atos do Estado. Os “Avisos” e as “Cartas”, de algum modo, expressam “olhares” e prescrições sobre um tempo. Nas *Cartas Chilenas*, legitima-se a fé católica e o poder do rei, mas volta-se contra o poder local, e contrário ao que muitos endossam, a visão de Gonzaga sobre o arbítrio de um governador é também um descontentamento com o poder de além-mar. O conservadorismo ideológico presente no panfleto poético é uma medida prudente, uma medida retórica, da qual a *persona* poética se utiliza para fortalecer sua condição de culto habitante do Brasil. A retórica nas “*Cartas*” é um aspecto muito mais poético no tangente à discordância do poder do que com a convivência passiva com esse. A relação entre a *persona* poética e seu referencial local condiz muito mais com a noção horaciana de adequação do tema à forma e linguagem do que mera expressão individualista do intelectual mineiro.

A elite letrada e promissora financeiramente das Minas Gerais, e em especial de Vila Rica, faz dela um perigoso centro cultural e fomenta o desejo social da auto-suficiência econômica desse segmento, que domina as atribuições jurídicas tanto quanto maneja as expressões do intelecto: a poesia. Dessa forma, a intervenção da Corte é uma necessidade premente a fim de que se mantenha a ordem social e política em favor da Coroa e, conseqüentemente, se reduza a pretensa idéia de auto-suficiência, inadequada à noção estamental do que é uma colônia e a quem ela deve tornar suficiente. Até certo

ponto, o domínio da Coroa Portuguesa não desagradava aos plutocratas da Colônia, que começam a se manifestar contrariamente, quando sua autoridade local é afrontada pelos desmandos autoritários de um governador: Luís da Cunha de Menezes. Tal governador “era um homem que concebia suas prerrogativas como supremas e não admitia oposição a seus caprichos e autoridade, ou de seus favoritos”, como afirma Maxwell. Muito mais do que a afronta legal, o que fere os brios do ouvidor e “legalista ambicioso” Tomás Antônio Gonzaga é a afronta moral que desconsidera a magistratura local e denigre a imagem do cidadão rico, inteligente, produtor de riqueza. O que Gonzaga esquece é que, não obstante a esses fatores, é ele um colonizado. Esse embate de forças desiguais, evidenciou-se, principalmente, a partir de 1750, quando o perverso sistema de exploração da riqueza mineira começou a produzir também a sua decadência,

E, subjacente ao confronto dos grupos de interesse, havia o antagonismo mais profundo entre uma sociedade que cada vez mais adquiria consciência de si e autoconfiança [em um ambiente econômico estimulador da auto-suficiência, em que punha ênfase] e a metrópole interessada na conservação de mercados e no resguardo de um vital produtor de pedras preciosas, ouro e receitas<sup>58</sup>.

Para sobre essa sociedade, consciente de sua força, e sobre a metrópole, consciente de seu domínio, o Iluminismo e as correntes filosóficas que tentam explicar o habitante do novo mundo. Assim como no século anterior, permanece nessas, um corpo estatal manipulador das massas que conhece, vigia e controla a atuação dos que vivem, pensam e atuam na colônia. O modo não difere muito dos da centúria anterior: um rigoroso regime jurídico, a intensificação do contingente das milícias e a espetacularização religiosa do poder estatal. Ainda é o meio barroco que privilegia as aparências a fim de dominar as essências. Assim sendo, a aparente inesgotável riqueza mineira, que desde as primeiras décadas do século XVIII, vem se dilapidando em decadência sublimada, nem de longe é presenciada nas opulentas festas religiosas que se estendem por extensos períodos e exibiam pedrarias e gastos infínitos. O “ouro”, principal riqueza das Minas Setecentistas, transportou paradoxalmente o progresso e a fome: é analogamente visto como o “açúcar” da Bahia Seiscentista, durante o seu apogeu, e que também trouxe a fome aos da terra.

---

<sup>58</sup> *Idem*, 1977, p. 133.

No início dos Setecentos, segundo Laura de Mello e Souza<sup>59</sup>, já se ocultava a decadência econômica de Minas Gerais por meio da festa religiosa, ostentando o poder político. O formato popular dessa festa que se traveste da pompa para realçar o poder português se utiliza do elemento humano local mais simples, “o mulatinho”, nas manifestações religiosas. Tal como nas sociedades primitivas medievais, a *festa*, que funde por alguns dias ricos e pobres, é um espaço de evasão, sem o qual, o escasso prazer da vida dos vassallos se extinguiria em revoluções, para falar com Laura de Mello e Souza. Tais momentos revelam a hibridez com que há muito se reveste a cultura local, ainda nesse momento, pontuados pelo pensamento centralizador e pela conduta do controle das massas via aplicação do conceito de “Razão de Estado”. Todos os indivíduos deveriam estar a serviço da legitimação do sistema político, por conveniência, também híbrido.

#### **1.6 - NEOCLASSICISMO E MINAS GERAIS NO SÉCULO XVIII: LETRAS A SERVIÇO DO ESTADO.**

Da mesma maneira que em outros séculos, as letras setecentistas são o instrumental de legalização do discurso colonial. Um exemplo dessa propaganda do poder é o famoso texto “*Áureo Throno Episcopalis*” que, por si, constitui-se como um documento metafórico. A começar pelo título, “*Áureo Throno Episcopalis*” já herda o detalhe da exposição grandiosa barroca que funde sagrado e profano, religioso e político, homem sujeito físico e homem instância jurídica. “Áureo” de ouro antecede a palavra “Throno”, seguida do adjetivo “Episcopal”. Essa preocupação com o conjunto, com o significante a serviço do significado é, evidentemente, uma fusão de forças que se protegem: “Áureo” e “episcopal” cercam e qualificam a palavra “Throno” que está no centro, que remete a Deus, pois pertencerá a um seu representante, mas também ao rei, possuidor de um trono por direito. O “Throno” é áureo, pois de ouro brilha a capitania de Minas Gerais subordinada ao rei D. João e Deus, na presença do representante de ambos, o bispo D. Manoel. Enfim, o adjetivo “EPISCOPAL”, em letras

---

<sup>59</sup> SOUZA, Laura de Mello e. O falso fausto. In: **Os Desclassificados do Ouro: a pobreza mineira no século XVIII**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Editora Paz e Terra, 2004.

garrafais, delimita quem detém o poder naquele espaço. Diz Laura de Mello e Souza sobre a espetacularização religiosa:

A mensagem social de riqueza e opulência para todos ganharia, com a festa, enorme clareza e força persuasória. Mas a mensagem viria como cifrada: o barroco se utiliza da ilusão e do paradoxo, e, assim, o luxo era ostentação pura, o fausto era falso, a riqueza começava a ser pobreza e o apogeu, decadência<sup>60</sup>.

O que se percebe é a extensão da massificação efetuada pela noção barroca de indivíduo como razão de Estado. Esta massificação proporciona aos habitantes nativos e aos não naturais, uma encenação que potencializa o espetáculo de satisfação do sujeito com a riqueza, ainda que apenas vista por muitos e desfrutada por poucos. A estes muitos interessava atordoar pela visão do luxo, do espetáculo visual colorido e ostensivo, visando a obter o feito ilusório de que eles participavam dos benefícios dessa riqueza. Além das festas, o envio de documentos que possuem como título, *Instruções* ou *Avisos* apontam para o discurso veiculado pela Coroa, de nítido teor pedagógico e controlador.

As *Cartas Chilenas*, panfleto poético que circulou em Vila Rica em plena época de conspiração da Inconfidência Mineira, expõe um discurso bipartido entre a obediência à Coroa e a defesa de interesses locais individualistas. Nas *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, fica evidente que não há como separar retórica de história. Faz-se necessário, ao tocar na poesia ideológica de Gonzaga, relacioná-la à pedagogia neoclássica a serviço das elites. Todavia, a retórica por si só não faria desses instantes históricos, legados de tamanha importância a serem desvendados. O Barroco dos Seiscentos avança pelo século XVIII, e a poesia de Gonzaga supera em muito as temáticas que aborda em detrimento da composição artística e dos modelos com quem dialoga. O poema-carta-panfleto que são as “*Cartas Chilenas*” é também um exercício de adequação composicional aos moldes prescritos do tempo e uma tentativa consciente de sublimar a essência popular da sátira, por meio de um código elitista e contido, que não quer ultrapassar o seu objeto: a administração local. O posicionamento satírico e o pensamento individualista do artista se chocam com a temática que envolve o coletivo, e

---

<sup>60</sup> *Idem*, p. 40.

não se presta à educação verbal do poeta. Há uma convenção poética que é a mesma desde os Seiscentos. Há também uma visão de mundo que converge em ambos os poetas e que se movimenta, dialeticamente, conforme lhes concede o poder metropolitano, conforme lhes impregna a vivência local.

Unindo as pontas dos séculos, do ponto de vista da literatura, enxergam-se a poética satírica de Gregório de Matos, ambientada num contexto barroco, e a sátira árcade contida e educada nas “*Cartas Chilenas*”, de Tomás Antônio Gonzaga. Em ambas há uma ideologia individual que compõe o ato de criação. A partir da leitura desses textos fica evidente que não há como separar retórica de história na abordagem de ambos. A retórica por si só não faria desses instantes históricos legados de grande importância a serem desvendados. A vida nas Minas Gerais dos Setecentos e na Bahia dos Seiscentos é a matéria-prima da poética satírica desses bardos. Obviamente, a matéria-prima quase nunca é visível no produto de arte final. Assim como o brilho do ouro não reluz o suor do desbravador nem o ouro branco da Bahia se dissolve na doçura do açúcar. A sátira dos poetas citados atende às convenções poéticas de seus tempos e às temáticas, entretanto, o talento no versar é individual e ultrapassa tais códigos.

Mudou o século e mudaram, na Europa Ocidental, as feições e os poderes das classes sociais. A arte, mais uma vez, é comprovadamente influenciada pelo domínio social, político e econômico. A grandiosidade barroca, principal característica da arte aristocrática já não é mais, no início do século XVIII, a expressão de seu tempo nem de seu enfraquecido poderio. A classe que agora se eleva é a burguesia, e em seu gosto, o requinte e a grandiosidade não são compreendidos dentro das fronteiras capitalistas que fazem emergir novos ricos, mas pouco apreciadores da complexa arte barroca. O objetivo da arte é, nesse momento, expressão de *status* econômico e de nobreza de sangue. O que se exprime por ela agora, não é o poder do brasão de família, mas o poder decorativo como expressão de riqueza. Da mesma maneira pela qual no século barroco “... a arte da moderna classe média teve as suas origens reais nas transformações sociais internas”<sup>61</sup>.

Na Europa, principalmente na França e na Inglaterra, a convulsão da arte barroca se inicia “com a desorganização da Corte, como centro de arte e de cultura, e com a

---

<sup>61</sup> HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. Tradução de Walter H. Geenen. 2v, São Paulo: Mestre Jou, 1982, p. 646.

reintegração do classicismo barroco como estilo artístico em que a ânsia e a consciência do poder encontraram a sua expressão direta”<sup>62</sup>. O fenômeno do avanço da classe média burguesa por todos os setores da sociedade, desde os que produzem bens de consumo até aqueles que os compram, torna a França, nessa época, o exemplo a ser imitado pelo Novo Mundo, ainda em sua infância de ideias libertárias. A mesma elite que sustentou a nobreza absolutista no século XVII toma extrema consciência de si mesma e de seu poder de transformação social e, conseqüentemente, se debate em destronar as regalias ainda detidas pelos nobres.

No Brasil Setecentista, já se estruturava uma elite insipiente, porém culta e que tinha acesso a um dos principais escritores lidos no país da Revolução: Voltaire. Assim sendo, o típico intelectual francês, no século XVIII, influencia também o comportamento do homem culto, por terras distantes como as brasileiras. São os ventos do Iluminismo que se espalham com o trânsito de livros, e rotulam como o “intelectual típico do século XVIII [...] o homem culto, isto é, o leitor de Voltaire”<sup>63</sup>. Já na segunda metade dos Setecentos, a sociedade mineira tem, principalmente nos intelectuais que supostamente conspiraram a Inconfidência Mineira, exemplos de vida e de atuação social, em alguns pontos muito similares a Voltaire, o grande pensador francês do século XVIII. Esses poetas, homens cultos e sensíveis à literatura, eram também bem relacionados e bem subordinados ao poder, desde que fossem mantidos os privilégios da elite colonial a que pertenciam. É claro que o contexto por aqui tornava essa atitude, à maneira voltariana, um tanto quanto arriscada para quem objetivava obter a liberdade comercial e econômica com a ajuda daqueles aos quais querem manter distantes do acesso aos seus privilégios, e que, de forma alguma, pretendem equalizar em questões de hierarquia social. Sobre essa contradição na atitude “progressista” burguesa, diz Hauser:

No século XVIII, nunca se fala nos privilégios da classe média, todos pretendem jamais deles terem ouvido referências; mas os privilegiados resistem a quaisquer reformas que levem às classes inferiores as oportunidades de que eles gozam. Tudo quanto a classe média aspira é a uma democracia política, e logo que a revolução começa a tomar a sério a

---

<sup>62</sup> *Idem*, p. 647.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 655.

igualdade econômica, ela abandona às dificuldades os seus camaradas de luta<sup>64</sup>.

Há, contudo, no contexto das Minas coloniais, também o pensamento prudente, herança barroca, um esforço por realçar o espírito religioso e a força da realeza, pois Igreja e Estado ainda de forte teor absolutista, comungam dos dividendos provenientes da produção dessa elite e podem vir a excluí-la de qualquer migalha desse quinhão. O mesmo “murmúrio” existente nas cortes dos monarcas franceses é cultivado pelos intelectuais, e até, pela “raia miúda” da colônia. Na verdade, esse sussurro velado, por esses ares, alcança também alguns pertencentes aos poderes eclesiásticos. Tais “murmúrios” compuseram as “*Cartas Chilenas*”, concretização anônima do descontentamento político de um magistrado, mas que soou com voz coletiva; exibiu o pensamento neoclássico, mas vibrava de Classicismo barroco; experimentava a visão individualista da elite local, mas se protegia sob a prudência barroca. Desse modo, as “*Cartas Chilenas*” são também um problema barroco, nos moldes do que afirma Helmut Hatzfeld: “onde surge o problema do Barroco, está implícita a existência do Classicismo”<sup>65</sup>. Tal Classicismo é que povoou e povoa as manifestações poéticas por quase todas as épocas e movimentos literários que percorrem os tempos. Apenas se transfigura conforme seja útil ao momento histórico-social no qual se apresenta. É lúcida também a seguinte afirmação sobre o Classicismo barroco que mesclou a produção literária nos Setecentos:

Marca ela o início da nossa atual época cultural, que é condicionada pela concepção democrática e pelo subjetivismo, e que, sem dúvida, está diretamente relacionada com as culturas da elite da Renascença, o barroco e o rococó, de um ponto de vista evolutivo, mas que, em princípio, se lhes opõe<sup>66</sup>.

A citação acima transmite a mais legítima ideia do Classicismo, no sentido de arte da Antiguidade, e de seus desdobramentos, verdadeiras reflexões, sobretudo, a respeito de ações de homens inseridos no seu tempo. O pastoralismo e o bucolismo emergentes na poesia árcade dos Setecentos, tanto no Velho Mundo quanto na América

<sup>64</sup> *Idem*, p. 657.

<sup>65</sup> HATZFELD, Helmut. *op. cit.*, 1988, p. 124.

<sup>66</sup> HAUSER, *op. cit.*, 1982, p. 788.

Portuguesa, possuem identidades arcádicas que situam os homens muito mais afeitos às coisas citadinas do que ao bucolismo campesino.

No Brasil Colônia, a poesia dos árcades reflete essa vertente que disfarça pela descrição cenográfica da exuberância da terra, o poderio do homem burguês, no caso, aquele que quer desfrutar da vida cômoda da cidade, mas que sabe obter no campo, o sustento dessa civilidade. Devido a isso, a poesia lírica de Gonzaga e de seus contemporâneos insere a figura do camponês ativo, visivelmente “plantado” num cenário que tenta dar-lhe feições mais “puras” diante da atividade bucólico-capitalista que, ao contrário de preservar a suave paisagem que descreve, depreda-a e a consome à exaustão em nome do ideal civilizatório. Diz Hauser:

Se a concepção poética da vida pastoril representava meramente uma fuga da agitação do mundo mesmo nos primeiros tempos, e se o desejo de viver a vida do pastor não se devia tomar totalmente a sério, a irrealidade dos motivos ainda mais se intensifica agora, pois que nem só o anseio pela vida pastoril, mas também a própria situação pastoril passa a ser uma ficção que permite ao poeta e aos seus amigos se apresentarem disfarçados de pastores, sendo, assim, poeticamente deslocados da vida ordinária, apesar de os iniciados poderem ainda reconhecê-los imediatamente<sup>67</sup>.

Estas afirmações sustentam a hipótese de que tanto Gregório de Matos quanto Tomás Antônio Gonzaga, sujeitos históricos, se manifestam em algum momento no “ato de invenção” conferido a sua poesia. Esse ato ocorre como primado da individualidade, no caso Gregório de Matos, e como expressão do individualismo, no caso Tomás Antônio Gonzaga. No poema árcade *Marília de Dirceu*, de Gonzaga, a questão da máscara de pastor que oculta a mentalidade citadina e comprometida com os interesses e a valorização de bens e riqueza em detrimento da simplicidade campesina fica evidente:

## PARTE I

### Lira I

---

<sup>67</sup> *Idem*, p. 664.

*Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,  
Que viva de guardar alheio gado;  
De tosco trato, d'expressões grosseiro,  
Dos frios gelos, e dos sóis queimado.  
Tenho próprio casal, e nele assisto;  
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;  
Das brancas ovelhinhas tiro o leite,  
E mais as finas lãs, de que me visto.*

*Graças, Marília bela,  
Graças à minha Estrela!*

*Eu vi o meu semblante numa fonte,  
Dos anos inda não está cortado:  
Os pastores, que habitam este monte,  
Respeitam o poder do meu cajado:  
Com tal destreza toco a sanfoninha,  
Que inveja até me tem o próprio Alceste:  
Ao som dela concerto a voz celeste;  
Nem canto letra, que não seja minha,*

*Graças, Marília bela,  
Graças à minha Estrela!*

*Mas tendo tantos dotes da ventura,  
Só apreço lhes dou, gentil Pastora,  
Depois que teu afeto me segura,  
Que queres do que tenho ser senhora.  
É bom, minha Marília, é bom ser dono  
De um rebanho, que cubra monte, e prado;  
Porém, gentil Pastora, o teu agrado  
Vale mais q'um rebanho, e mais q'um trono.*

*Graças, Marília bela,  
Graças à minha Estrela!*

.....

O espírito elitista emergente da lírica de Gonzaga explicita com muita clareza seu apego às regras de mobilidade social; tão caras, àqueles que pertenciam à classe média mesmo nas longínquas terras da América Portuguesa. O pensamento racionalista, que cultivava a obediência às regras e à ordem, ainda tem algo de sociedade barroca, e tal aspecto é muito conveniente ao conservadorismo que alimenta os interesses capitalistas desses letrados. Daí provém a sensação de artificialismo, que não raro, resente a poesia lírico-bucólica, do poeta luso-mineiro. Segundo Hauser, a ficção perdeu toda a relação com a realidade e passou a ser um puro jogo de sociedade. A vida do pastor não passa de uma mascarada, que habilita o leitor a subtrair-se por momentos

à trivialidade e ao seu eu de todos os dias<sup>68</sup>. A fala de Hauser conduz Gonzaga muito mais ao exercício retórico em sua lira, do que Gregório de Matos em sua sátira.

Sobre o burguês do século XVIII, que não se diferencia, pelo menos na Europa, e pelo que se pode perceber, nem no Brasil Colônia, afirma James S. Amelang:

Com a vantagem que nos dá a perspectiva histórica, e dadas as inúmeras semelhanças entre as características da classe média no passado e no presente, não nos deve surpreender que o burguês não tenha desempenhado um papel mais heróico. Seria esperar demasiado dos membros de uma classe que, então como hoje, estava bem consciente de que \_\_ ao contrário de quase todos os outros grupos sociais \_\_ tinha algo a perder<sup>69</sup>.

Na verdade, todos perderam, se tiver em vista quanta produção artística que, mais que arte, é também uma ampliação do horizonte histórico para a posteridade, e deixou de ser lida ou ouvida. A poesia produzida nos Seiscentos por Gregório de Matos se baseia, quase sempre, num posicionamento satírico de eficaz desconstrução de modelos que não apenas evocam a Tradição, mas que também a questionam. Assim foi com Pe. Antônio Vieira, culto sermonista, pregador em favor dos índios e dos africanos, ambos escravizados e escravos, contra os “bons homens” do lugar. Por meio de sua pregação, eminentemente argumentativa e centrada nas oposições barrocas, expõe seu momento histórico, condenando-o por sua omissão e ambiguidade de interesses no trato com os colonizados. Vieira era português, e nem por isso foi orgânico a todas as ações do Estado monárquico. Gregório pagou com o suposto anonimato e Vieira, com a assinatura rebelde.

A Escola Mineira e seus intelectuais da Inconfidência ficam como grandes na poesia do século XVIII. Serão lembrados como os árcades ultramarinos, que cantaram as Minas Gerais e não as Minas restritas. Contemporâneos a Tomás Antônio Gonzaga, os poetas latifundiários Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto também se immortalizam, menos pela atuação interessada em manter privilégios comerciais e jurídicos, mas por legar à poesia brasileira mais um capítulo de beleza lírica e de crítica lúcida.

---

<sup>68</sup> *Idem*, p. 667.

<sup>69</sup> R. VILLARI [et al.], *op. cit.*, p. 287.

O Neoclassicismo, categorização didática do Arcadismo no Brasil, tem sua vertente de Barroco e Rococó, e também se situa num movimento que oscila entre o peso da tradição artística absolutista e da “liberal” arte burguesa. A sociedade entre a ascensão econômica e a opressão político-religiosa predominante na colônia, apenas renunciava o Estado laico, mas já punha em relevo a subjetividade pré-romântica do artista. A maneira da literatura que comunga e compartilha com os séculos suas produções artísticas, percebe-se que não se consegue deter os ventos da história que se enlaçam à arte e enredam os poetas: sujeitos de sua arte e de sua história. A Antiguidade Clássica perpetuou-se nas nossas letras satíricas, caracterizando uma forma de poetar que nasceu na Antiguidade, mas que se insere na nossa poética desde o momento de sua fundação. Reduzindo-se os efeitos sociais de suas interpretações a serviço dos poderes, se eleva e muito o caráter brasileiro no engenho de nossas letras coloniais e de seus principais artífices.

## AS FACES DA SÁTIRA: DESDOBRAMENTOS.

*Assim, conquanto nascida na luta contra a instância controladora, a literatura nunca foi um discurso autônomo; ela assegurou para si uma cabeça de praia, mas não entrou nas histórias, ironicamente chamadas de literatura, senão na medida em que esqueceram de seu vínculo com o imaginário e com sua forma de negação concretizadora: o ficcional.*

*Luiz Costa Lima<sup>70</sup>*

Tão simplista quanto a ideia de originalidade absoluta é a ideia de que movimentos literários sejam blocos estanques que se iniciam em determinada data e desaparecem em outra dando espaço e tempo para movimentos posteriores completamente livres de interpenetrações do passado. Se assim fosse, a noção de memória cultural, de tradição e de ruptura estariam perdidas. Na verdade, toda a literatura, desde sempre, está imbuída de si mesma. Em cada obra habitam outras obras, outros textos e culturas, outros pensamentos e gêneros que possibilitaram sua escrita; seja para ratificá-los seja para se opor a eles. A Literatura como arte que é, constitui-se de transformações, de transmutações, de releituras, de diálogos.

Só a experiência da arte eleva a experiência humana. O texto literário metamorfoseia a realidade por meio de sua representação em palavras, nas infinitas verdades de que se povoam essas palavras quando em poemas, romances ou em quaisquer outros gêneros que compõem esse tipo de texto. Além de ressaltar as experiências dos homens em sociedade, de alguma forma, testemunham sobre seu tempo e sobre sua história. Há que se considerar que, conforme Otávio Paz, “o poema não detém o tempo: o contradiz e o transfigura”<sup>71</sup>. Nesse aspecto, o texto literário adquire importância vital às gerações do presente, desse presente que como o passado, é sempre um instante histórico marcado por acontecimentos sociais, coletivos, políticos, religiosos; mas, sobretudo, que possuem o traço humano, inequivocamente subjetivo.

---

<sup>70</sup> COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do Controle**: o controle do imaginário, Sociedade e discurso ficcional, O fingidor e o censor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 18.

<sup>71</sup> PAZ, Otávio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Estudar a literatura de um passado longínquo, onde floresceram a cultura medieval, o Classicismo, o Barroco, e procurar nos vestígios que a história oferece nexos entre a arte e o pensamento de seus artistas, é abismar-se num mistério. Esse abismo se oferece em relação ao esclarecimento e revelação de motivos e ações aparentemente indevassáveis, como conceitos doutrinários religiosos, comportamentos sociais e políticos e, posicionamentos retóricos como a sátira.

A sátira é o conceito a ser problematizado. Conceito singular pela importância da retórica na poesia dos séculos XVII e XVIII. A sátira, por meio da hibridiz textual, marca a inserção do registro popular no contexto da arte, e rasura a *mimesis* aristotélica desse período na focalização literária da vida em sociedade. Tal conceito acentua a criticidade do homem que subjaz ao artista. Esse homem é capaz de perceber e de sentir a sua época também na sua individualidade, mesmo inconscientemente, e demonstrá-la conforme as convenções ditadas em seu tempo, no caso, por meio do ato de criação, notadamente, particular. Nenhum projeto tenha sido político ou religioso, jamais pôde anular completamente a interioridade do homem comum, ou do artista. Em ambos, o germe da expressão e representação da vida em sociedade se fez necessária, ou como válvula de escape de um cotidiano desumanizador ou como sublimação artística deste.

A Cultura Popular precisou ser tolerada, se manteve, e se inseriu num conceito cultural fundamental: a Tradição. E o que é a cultura popular senão a expressão mais primária do olhar de uma época sobre si mesma? No homem letrado, uma reorganização estilística tornou-se imprescindível ao empreendimento da arte. A sátira, posicionamento a ser investigado, não o será apenas atendendo às convenções, mas também a múltiplas significações a que se presta, num movimento que vai desde os que só enxergam a noção moralizante àqueles que veem esta estratégia de representação literária como um instrumento de construção/destruição de ideologias, sempre conforme o engenho do artista. Construindo ou desconstruindo, a sátira é um posicionamento complexo assumido pelo ato inventivo de cada poeta. Este, manifesta a sociedade, por meio da poesia, e faz pensar sobre ela via comicidade, reflexão e crítica que tal aspecto permite produzir em maior ou menor grau conforme a pena que dele se utiliza.

A sátira no mundo luso-brasileiro segue uma herança que perfaz um caminho de muitos séculos. Desde Aristóteles, com a divisão dos gêneros nobres e dos populares, a

semente do riso, sempre popular se instalou por sobre os gêneros que se compõem com base na comicidade. O riso é um elemento que impregna o cômico, porém há graus de intensidade no riso que muitas vezes é trágico e revela o peso a que submete seu referencial histórico. O riso “pesado” seria a crítica mordaz, e nele estaria a semente da ironia na modernidade. Todos os grandes satíricos aprenderam que o riso presente na cultura popular pode ser reinventado, estilizado e revestido de várias nuances no texto satírico. O riso tratado nesta dissertação se inclui no espetáculo cômico da cultura popular, entretanto, adquire posturas conforme o segmento social, os valores por ele representados, e a marca do tecido poético peculiar a cada poeta. Da gargalhada ao riso do canto da boca se configura a comicidade. Há nesta, a abrangência da *práxis* humana indo além do representável no universo aristotélico. Apesar da abrangência estilística e da noção ideológica que a sátira sustenta, seu objeto é um todo multifacetado: a sociedade; e dela alimenta a estratégia de sua composição poética.

Seguindo a tradição aristotélica, Aristófanes, o grego, dissemina o riso via comédia que chega e embriaga os latinos Plauto e Terêncio que se encantam com Menandro, Filémon e Dífilo. A sátira e sua zombaria, desde Aristófanes já apontava para a denúncia do sério pelo viés cômico. A sátira de Lucílio consegue depois ditar um padrão mais condizente com a que se faz na atualidade, e tal atitude traz em seu bojo a crítica social. A Sátira menipéia erige contornos bem definidos neste estudo e, apesar da denominação surgir com Terêncio, essa verve satírica nasce na antiguidade e com base na filosofia cínica. A abordagem por Luciano desse tipo de sátira no *Diálogo dos Mortos*<sup>72</sup> é um registro da crítica à sociedade que não é refém de punição, já que os personagens em questão estão mortos. Nas trilhas da sátira prosseguem Juvenal, Sêneca e Petrônio. Cada um deles serviu-se da sátira para exposição do social e das mazelas de seu tempo. A sátira é um material literário controverso, perturbador, desalinhado e subversivo. A característica híbrida desse gênero detém a noção de fusão e de mistura do cultural letrado com o folclore e a cultura popular. É possível que a sátira menipéia seja, assim, o caldeirão em que se fermentou e sedimentou a sátira e todas as relações da palavra e de seu significado transgressor. A sátira que confere naturalidade ao grotesco, ao perverso, ao corpo e às atitudes humanas é modo de articular a criação na poesia para

---

<sup>72</sup> Este trecho faz parte do *Diálogo dos mortos*, em que Menipo pondera: “Nem você nem ninguém é formoso. No Hades há igualdade de honras e todo mundo é igual.”

ambos os poetas. O que se expõe dos seres humanos por meio da sátira é aquilo que os iguala e faz da balança dos valores sociais um utensílio inútil para a medida dos vícios e dos costumes.

A sátira barroca de Gregório de Matos é instrumento mordaz, caricatural e ridicularizante. Já no estilo árcade de Gonzaga, culto e contido, há uma dissimilação dessa caricatura, uma contenção do riso, além do disfarce do ridículo nos tipos de sua sátira. Há uma tensão que conduz o ato de invenção poética nas *Cartas Chilenas* de Tomás Antônio Gonzaga. Neste, a criação do verso satírico se constrói em moldes eruditos, contrariando a forma popular desse verso. Contrário ao que se possa pensar, o intelectual de origem portuguesa não esmerilha a lâmina cortante da língua do bardo seiscentista, mas aproveita sua temática similar para ridicularizar com eficácia e pintar quadros sociais. A voz de Gregório nos versos de Gonzaga é difusa, pois este, longe de ser um transgressor declarado, revela-se tanto mais um colaborador, um fiel súdito da coroa, inconformado pelo abuso de poder de um governador nomeado pelo Rei de Portugal.

As *Cartas Chilenas* deixam cair de Gonzaga a máscara de suposto intelectual engajado, preocupado com as condições sócio-econômicas do lugar em que vive e onde não se originou a sua genealogia. Esse aspecto da origem de Gonzaga consolida toda uma postura de integração à Coroa Portuguesa e se opõe à filiação comprometida do poeta à *Inconfidência Mineira*. O que se configura numa primeira leitura das *Cartas Chilenas* é quase sempre o didatismo literário, a retórica elitista, e uma sensação de racionalismo na poetização da realidade. Entretanto, embrenhando-nos nos versos do poema que constituem essas “cartas”, deparamo-nos em nível estilístico com a tentativa de expor um linguajar simples, quase coloquial e ao mesmo tempo com imagens mitológicas e trechos da história universal que, muito provavelmente, só eram conhecidas pelas cabeças pensantes da época. Além disso, põe na pauta a questão do intelectual orgânico ressentido com o poder dominante, característica comum a ambos os poetas tratados e que se utilizavam da sátira como estratégia literária de representação da sociedade. Outro ponto crucial que põe em xeque a imagem de poeta incorporado ao Iluminismo e aos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade é o preconceito contra as classes sociais ascendentes na Vila Rica dos Setecentos, tão

miscigenada e impura quanto os novos ricos e mulatos da Bahia dos Seiscentos, de Gregório de Matos.

Vale ainda ressaltar, do ponto de vista estético, o barroquismo presente em todo o corpo epistolar, mascarado pelas contradições, antíteses e paradoxos que descrevem a diversidade do povo e se estende à arte, consciente ou inconscientemente em ambos os poetas. Apesar da noção de arte coletiva que pregava a convenção nos séculos em que viveram, ambos os poetas imprimiram seus nomes em suas obras. Gonzaga, nas *Cartas Chilenas*, Gregório, em toda a obra, sem necessariamente assiná-las. Tido como um dos inconfidentes, o poeta árcade surge como o estereótipo da versão mais atual do intelectual reacionário que, desde sempre, constituiu o registro da história e impregnou a cultura brasileira.

Tanto Gonzaga quanto Gregório estão em conflito com o poder e, esse aspecto transparece na poética de ambos, principalmente na veia satírica. A fundamental diferença é que Gregório se inseriu na “canalha” e experimentou as duas faces da lâmina, por escolha. Já Gonzaga não quis experimentar apenas observar esta “canalha”. O poeta surge, então, num período histórico cultural propício a uma arte mais engajada, e, conforme o pensamento legalista de um Ouvidor da Metrópole, usou da pena para indignar-se sem ação aos desmandos de um déspota, sem, em momento algum, ferir o brilho da Coroa Portuguesa. O forte didatismo árcade reforça a tendência moralizante com a qual surge o poema, não raro, interrompido por deleites horacianos. Importante ressaltar que o que se apresenta como o fulcro da questão a ser analisada é de que forma e por qual engenho se estruturam poemas, e não realidades. Dessa forma, as *Cartas Chilenas* de Tomás Antônio Gonzaga trazem em si a sátira de Gregório de Matos, numa versão “humour”, ou seja, há um abrandamento do tom satírico propriamente dito, não adequado à contenção da retórica árcade nem condizente com o intelectual orgânico que dela se utilizou. O tom satírico presente nas *Cartas Chilenas* de Gonzaga em relação à poesia satírica de Gregório de Matos expõe as relações que os respectivos poetas possuíam com o poder em moldes absolutistas, e de como o desgaste dessas relações interferiu na produção poética deles, fazendo-os eleger a sátira como recurso de representação literária e elevá-la a notas de obra-prima.

Os olhares da sátira lançados à história levantam questionamentos sobre períodos da história brasileira dos quais restam poucos vestígios. Assim sendo, no resgate estilístico e artístico da sátira com a qual os poetas mencionados compuseram parte de seus projetos literários, também estão os vestígios que ajudam no processo de resgate histórico. Portanto, se a lírica manifesta o subjetivo interior, a sátira manifesta o exterior pela visão íntima do artista manifesta no seu “ato de invenção” e adequada ao gênero que melhor representa este exterior. A sátira utiliza elementos da história \_ tal como a análise de fatos e comportamentos sociais \_ para dar corpo ao seu discurso. A sátira em Tomás Antônio Gonzaga ocorre no período das “luzes” e revela a ambiguidade da literatura de teor coletivo que já pende para o individualismo na sua pior faceta: os interesses políticos e financeiros do intelectual em decadência. A sátira de Gregório de Matos na poética de Gonzaga é atenuada e foge do molde popular.

A sátira como um discurso de desconstrução/construção de um referente é a exposição do incômodo que perpetra no homem o sofrimento social não natural e, portanto, passível de modificação. Ela se compõe da verdade em desagregação, não para tornar-se mentira ou doutrinação corretiva, visto que seu caráter literário a protege do cientificismo doutrinário; porém, para revelação do que há de mais primário na condição humana: a capacidade de sermos a mistura, a fusão de conceitos, sem sermos necessariamente um ou outro. Os aspectos da sátira como o riso, o cômico, o grotesco, a comédia são balizas para investigar o que de sério suscita desse discurso. O engenho que cada poeta compõe utilizando tais elementos e a verdade literária ou verossimilhança que ele obtém no ato de representação alegórica da sociedade é consequência de seu ato inventivo, de sua visão de mundo.

Muito mais que moralidade, instrução relativa à produção de sátira nos séculos XVII e XVIII, na obra de Gregório de Matos e de Tomás Antônio Gonzaga investigam-se os pontos de contato com a consciência histórica dessa poesia. Que a sátira era recurso poético de moralização é sabido; o que se precisa esclarecer é que o discurso linguístico-poético, apresentado em seus componentes hiperbólico e maravilhoso, possui um referente histórico e, de alguma forma esse referente se apresenta nessa poesia. Assim sendo, toda a figuração barroca, desmedida aristotelicamente na alegoria de sua “*realidade*”, é a imagem do social e de sua problemática. Na poesia árcade de Gonzaga, a preceptiva está muito mais sob o olhar da poética de Horácio: a sociedade

mineira dos Setecentos, na especificidade do governo de Vila Rica. A investigação da sátira nessas obras visa ao questionamento do conceito de moralização social relacionado à composição satírica desses intelectuais, que detém em sua gênese, uma instrução, em maior ou menor ênfase, retórica e/ou política.

A sátira menipéia, que teve seu principal registro por meio das obras do sírio Luciano de Samósata, é um modo de poetar inovador, visto que tem em seu âmago a destruição do discurso social, mas não apenas esse aspecto. O nome Menipéia se origina de Menipo, filósofo cínico que viveu na Grécia antiga e que escreveu textos que não sobreviveram ao tempo. Seu principal adepto, Luciano de Samósata, foi quem registrou o modo de Menipo atuar e o instituiu como o fundador da sátira não-moralizante, de caráter irreverente e crítico, na qual não predomina nem o riso nem a seriedade, mas a convivência de ambos.

A sátira composta pelos poetas da colônia aqui tratados possui desdobramentos estilísticos que vão além da sátira menipéia. Esta, de caráter crítico não-moralizante, como ocorre em Luciano de Samosata, não abarca a amplitude de apontamentos aos quais se prestam as obras citadas. Tais obras expressam um sentido cambiante, que adere também à vertente romana da sátira, ou a sátira de Juvenal. Assim, as vertentes, romana e menipéia, respectivamente, oscilam entre a moralização e o estatuto crítico da poesia, sem, contudo, perder-se de vista nenhuma delas. Desse modo, postular a sátira menipéia como única vinculação à produção dos artistas mencionados, reduziria sua análise.

O estudo do riso, comedido em Tomás Antônio Gonzaga, e, às vezes, aberto em Gregório de Matos, também obedece à vinculação a tratadistas e a autores satíricos que envolvem mais ou menos o olhar sobre o instante histórico e sobre as escolhas retóricas partilhadas pelos artistas tratados. Em Gonzaga, há, nitidamente, a intenção moral; posicionamento da sátira na Antiguidade e de proveniência romana; porém, às vezes, o eu poético parece encurralado pelo sentimento de nação. Em Gregório, a sátira é crítica também de si mesmo, e a moralidade é limitada.

Consequentemente, a História é de vital importância, pois vista como ação de homens, funde-se ao pensamento aristotélico predominante no século do barroco e é relido no “século das luzes”, pelo entendimento horaciano. Pensar apenas os espaços

históricos é ter uma visão reducionista em relação ao objeto poético. Procura-se observar na poesia de ambos o fenômeno social como espaço de vícios e expurgo de opressões que representaram não só os séculos XVII e XVIII, mas que também se atualizaram na escrita contemporânea.

Assim, as *Cartas Chilenas* delineiam o gênero epistolar e o inserem no universo literário satírico. Essa inserção do jogo satírico como ato inventivo do poeta situado na problemática de seu tempo e atuante nos conflitos de sua sociedade possibilita considerar a atuação da sátira diretamente sobre o seu referente: a história brasileira. O engenho na criação da imagem poética do social dos séculos XVII e XVIII é o ponto mais importante e mais específico das referidas obras.

Como testemunhos de sua época, Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga, se apropriam poeticamente de documentos, e por meio da sátira, reconstituem os tempos e o pensamento neles vigente. O tempo histórico e o estudo de seus registros são relevantes tanto para a abordagem satírica com seu ângulo moralizante e retórico, quanto por se configurar como centro do questionamento literário na exposição dos olhares ampliados por seus poetas.

É importante que se estabeleçam alguns traços norteadores para a sátira, já que tal conceito, reconhecidamente complexo, busca, desde a Antiguidade, um *status* de definição que abranja o linguístico, o literário e, sobretudo, suas relações com o “real”. Ou seja, a sátira se embate com a crítica, com um pé no imaginário e outro na mente buscando assento na realidade. Essa ambivalência como critério na atribuição de valor à sátira é um ponto de notável destaque na abordagem da poética satírica de Gregório de Matos, e na enunciação neoclássica das *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga.

A sátira é exercício de retórica, pois se espalha por qualquer tipo de texto. O que faz com que ela articule sempre um espírito transgressor é o fato de disseminar a paródia, a crítica, a ironia, buscando, por meio desses recursos retóricos, transmitir uma mensagem que inverte o sentido primeiro do referencial satirizado ou que revela uma inadequação ao sentido preestabelecido.

## 2.1 – POR UMA DEFINIÇÃO DE SÁTIRA.

A coerência com a linha de investigação traçada no parágrafo anterior nos remete a estudos sobre sátira que vão desde os teóricos mais antigos até os mais atuais. O intuito desejado é de, pelo menos, tecer um fio que permita, posteriormente, a análise adequada do *corpus* em questão, vinculando produção satírica e posicionamento histórico. O fato é que não há um consenso entre os teóricos no que diz respeito à definição de sátira. Há, segundo o professor Paulo Asthor Soethe, especialista em sátira, da Universidade Federal do Paraná, um “consenso entre os teóricos recentes sobre a dificuldade de uma definição única para o que seja sátira”<sup>73</sup>. Definir sátira de uma única maneira não abarca todas as suas possibilidades. Além disso, o discurso satírico provém, muitas vezes, de tipos de textos que normalmente não o comportariam.

A poesia lírica e a sacra, por exemplo, sequer possuem a vinculação ao discurso satírico, contudo a retórica que o constitui acaba por conduzi-lo a mais fina ironia, ao riso em suas nuances, e à desconstrução do sentido primário de um poema sacro ou lírico. Em contrapartida, faz-se necessária a escolha de uma orientação para a sátira aqui descrita, pois tal escolha delinea os horizontes desta análise. Assim, a sátira na produção poética de Gregório de Matos e de Tomás Antônio Gonzaga define-se sob bases clássicas, entretanto, “contradizem-se” quanto ao uso em seus respectivos séculos. Há um movimento que extrapola os limites da preceptística da época em Gregório, tanto para além do significado de seu verso quanto para aquém de seu limite histórico, se é que esse existe em literatura. Num artigo em que o já mencionado professor Paulo Asthor Soethe expõe as contribuições de teóricos alemães sobre sátira, há a afirmação de que Ludger Classen antecipa essa dificuldade e diz não haver até hoje “qualquer descrição abrangente e sistemática da sátira”<sup>74</sup>.

A faceta satírica, nesta dissertação, possui propriedades pertencentes não só à vertente romana, essencialmente moralizante, mas também e, sobretudo, à vertente luciânica ou menipéia. Desta vertente, suscita a hibridez de tipos textuais e o riso em seus desdobramentos como elemento primordial de composição, seja para produzir

---

<sup>73</sup> SOETHE, Asthor Paulo. Sobre a Sátira: Contribuições da Teoria Literária Alemã na década de 60. **Fragmentos**, número 25, p. 155/175 Florianópolis/ jul - dez/ 2003, p. 156.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 157.

exclusivamente o “humor”, seja para exprimir “ambivalência”<sup>75</sup>. Na abordagem da sátira menipéia não há o predomínio do aspecto moralizante, sendo este apenas um de seus elementos. Como um “gênero histórico”, no estudo de Jürgen Brummarck, citado no texto de Soethe<sup>76</sup>, a sátira corrobora como sustentáculo para embalar o enredamento entre imaginário e realidade. Os estudos de Brummarck trazem dois dos aspectos mais relevantes sobre sátira, nesta tentativa inicial de definição desse conceito para a aplicação na análise do *corpus* Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga. Leiam-se tais especificidades:

[IIb] Em literatura, o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça; crítica ou agressão em obras de qualquer tipo.

[IIc] A partir desse último significado, ainda bastante amplo, é que a teoria da literatura atribui um sentido mais específico à sátira, qual seja o de representação estética e crítica daquilo que se considera errado [contrário à norma vigente]. Isso implicaria, na obra, a intenção de atingir determinados objetivos sociais<sup>77</sup>.

Um aspecto problemático desses itens surge quando do confronto com a obra de Mikahil Bakhtin<sup>78</sup> que trata da obra rabelaisiana, visto que o *riso ambivalente*, nela presente, não remete apenas à ridicularização e, embora possua teor destrutivo, não prega nem o pejorativo nem a negação, mas a imutabilidade das coisas que após destruídas, renascem modificadas. Assim, tais afirmações não estão totalmente desvinculadas de seu intuito, mas no caso, necessitam de uma ampliação para que se possa dizer que são uma atualização do conceito de sátira, pois trazem em seu bojo características que abrangem a realidade, o cômico e a mistura de coisas [textos, gêneros, etimologias, alimentos]. Dessa forma, apresentam a sátira como uma marca de dinamicidade, de transformação e de vitalidade, características relevantes para esse trabalho, que considera produção satírica e movimento histórico, na medida em que a sátira poetiza e reflete sobre a história.

<sup>75</sup> Cf. BAKHTIN, *op. cit.*, 2008, p. 37.

<sup>76</sup> SOETHE, *op. cit.*, 2003, p 157.

<sup>77</sup> *Ibidem.*

<sup>78</sup> BAKHTIN, *op. cit.*, 2008.

Teorias sobre a sátira são esparsas. O que se lê são as próprias sátiras e, comumente, se associam a fatos históricos, a ideologias críticas, a um mal-estar em relação ao presente vivido por parte de quem as escreve. Normalmente, o objeto satirizado é social e envolve elementos políticos, religiosos e morais. Não é, portanto, um texto que se refira a seres grandiosos nem a ações grandiosas, mas como veremos adiante, também não se restringe a apenas um universo de atuação. Assim como na vida em sociedade, o homem é muito mais passível de viver e de cometer ações degradantes. A sátira torna-se, assim, a elevação destas ações ao nível da criação estética. A sensação de incômodo experimentada pelos seres em suas relações sociais, seja com os poderes oficiais, seja nas atividades cotidianas, e até com a constatação biológica de precariedade, se expressa na desconstrução do “real” e este se transporta livre e até libertino para o plano da linguagem. Todavia, nem toda desconstrução adotada por esse viés é sátira. Considera-se aqui o aspecto estético na teorização sobre a sátira. Aqui, a atitude satírica representa a purgação do impuro, posto que a impureza é fato natural na escrita satírica. Também o é, a crítica ao vício, ainda que seja numa atitude ambígua, pois a partir do momento em que se expõe, tanto se condena, quanto se afirma que existe.

Mesmo tendo um público mais ouvinte do que leitor nos séculos XVII e XVIII, massificados pela política absolutista no Brasil colonial, o discurso satírico poderia soar discordante, sem, contudo, ser moralizante. A hipótese de que as *Cartas Chilenas* têm muito mais base na sátira de tradição romana do que a sátira gregoriana, marcadamente calcada na tradição luciânica, não elimina das duas o aspecto de ambivalência. Isso quereria dizer que o padrão satírico em relação ao período histórico se encaminha por representações do social que têm em comum, apresentarem-se como atitudes e não como formas literárias. O elemento conflitante que a sátira impõe ao poeta reflete a luta entre a *mimesis*, muito mais que imitação da natureza, e a criação, muito mais que apenas estética. A medida entre o engenho de um e de outro poeta expõe até que ponto o sentido moralizante avança e/ou recua e se vincula à realidade; e o refinamento estético eleva o cotidiano ao horizonte da arte. Dessa forma, não há apenas imitação tampouco esteticismo lúdico. A sátira se converte na poesia de ambos os poetas, como expressão da vida comum num alto grau de criação poética. Não obstante, esse arquitetar do verso

corre mediante os preceitos do tempo e usa dos artifícios do “engenho” poético, e ainda da “prudência”, que certamente, precisa ser considerada pelo artista.

O pesquisador Soethe cita Schiller para abordar as formas de poetar de antes e de depois do Romantismo. Para Schiller, o poeta “sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes com a realidade enquanto limite e com sua idéia enquanto infinito e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte”<sup>79</sup>. Isso significa que, de alguma forma, a poesia se equilibra na dimensão histórica, já que o infinito das idéias do poeta não esbarra na realidade a ele contemporânea, mas é a primeira fronteira a ser ultrapassada. Ainda analisando Schiller, um outro estudioso alemão, Arntzen, infere do estudo da obra de Schiller: “não haver sátira indiferente à realidade, já que para ela tudo é igualmente significativo”<sup>80</sup>. Com base nessa afirmação, não se reduz a criação poética a questões valorativas quando se evidencia na atitude satírica uma transformação de algo da realidade, seja advindo da concretude das coisas, seja advindo da abstração dos sentimentos, seja transformando discursos estabelecidos. Sobre esse confronto da poesia com a realidade, diz Arntzen:

Por isso o satirista precisa ter clara a diferença entre a realidade empírica e a verdadeira realidade. Ele, no entanto, não possui a verdade, não permite mais que ela ingresse na representação sob a forma de superioridade ou de um ponto de vista que observe o mundo do alto [...]; ele apenas constitui a contraposição [entre as duas realidades] através da representação<sup>81</sup>.

A afirmação acima nos parece bem próxima de um sentido de *mimesis* aplicado com muita perspicácia, seja na Antiguidade, seja nos séculos XVII e XVIII. Nesse caso, a premissa aristotélica do que “poderia ser” vai ao encontro do sentido de desconstruir para renovar, negando a estaticidade e elegendo da destruição, o “novo”, ou pelo menos, o “renovado”. A sátira é um discurso demolidor que se erige sobre um texto pertencente a qualquer gênero e pode até buscar a utopia. O que importa é que considerar o “poderia ser” como utópico demove da poesia satírica a sua verossimilhança. A sátira se movimenta entre a mudança e a manutenção na ordem das coisas; ela tenta mediar a realidade histórica, e nem sempre tem em mente uma utopia ou moralidade. Assim, a

<sup>79</sup> *Apud* Soethe, *op. cit.*, p. 159.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 164.

intenção do texto satírico é a destruição, mas ele mesmo, como texto, como produção artística, é construção; e não como jogo isolado, mas sim à medida que anuncia em sua forma de representação aquilo que deveria ser<sup>82</sup>.

A sátira relacionada à visão de um corpo com muitos olhos é um olhar em multiperspectiva, ou seja, as infinitas verdades que se encobrem, interessando à sátira revelá-las. Os muitos olhos indicam também visões possíveis que não apenas a do poeta. Além de um olhar, as revelações da sátira se exibem como crítica, às vezes debochada, às vezes educada. Só as formas de experiência do riso, fator essencial à comicidade presente na sátira será capaz de estabelecer o objeto satirizado e hierarquizar os seus efeitos. O ridicularizado pelo riso é sempre o objeto posto em questão, e mais que o objeto, é o comportamento tido como “errado” que está em foco. Daí o falso entendimento de que nos séculos XVII e XVIII não se discute o sujeito individual e sim uma categoria comportamental [discreto, néscio, etc.]. Há um misto de moral e política que não anula o indivíduo, mas o massifica para que, inserido na massa, ele pareça contaminá-la, como fruta podre entre as outras. O que a sátira não deseja é, ao contrário do que se pensa, a generalização, mas a identificação da fruta podre.

No caso Gregório de Matos, os olhares da sátira ricocheteiam sobre ele mesmo. Ele se inclui no objeto satirizado. No caso Gonzaga, a direção do olhar é racionalmente conduzida e, dificilmente sua palavra se voltará contra ele. O poeta se distancia do objeto. O bardo baiano é o sátiro em que na sua obra classificada como satírica, o olhar do poeta se alterna entre “a visão do pássaro”, como quer o crítico alemão Wöfel<sup>83</sup>, demonstrando uma “visão superior, adequada a uma estrutura moral rígida que a constitui”<sup>84</sup> e a visão de dentro do objeto satirizado. Os poemas que têm a Bahia como objeto estão impregnados da visão de dentro da massa e, embora, às vezes Gregório se distancie, não é a distância bastante de um pássaro. Nas *Cartas Chilenas* também há a “visão do pássaro”, pois o narrador se coloca acima da realidade que poetiza, porém o olhar é metódico e direcionado e a distância é abissal. Vale lembrar que neste “pássaro”, na visão dos românticos, o distanciamento do sujeito lírico não é tão distinto do da

---

<sup>82</sup> *Idem*, p. 166.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 164.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

atitude satírica, pelo menos nos poemas de engajamento social. O trabalho da emoção é que tem suas peculiaridades.

Outro ponto importante na observação dos críticos alemães feita por Soethe é sobre o trabalho de Klaus Lararowicz. Este, em seus estudos de textos setecentistas, “pretende por em questão a existência da sátira autônoma e, portanto, sem função, ‘inútil’ do ponto de vista da moral e de atuação sobre a realidade [‘die autonome, zweck-lose Satire’]”<sup>85</sup>. A partir desta premissa, valoriza-se a relação da sátira com o mundo da realidade, portanto, com a história e o representa literariamente por meio da inversão da ordem [moral, política, etc.]. Dessa forma, o conceito de “mundo às avessas” é a forma “ideal” na representação poética daquilo que o sátiro não deseja, ou pelo menos um de seus olhares. Este conceito de “mundo às avessas” é bem vindo se assevera sobre os contextos históricos. Em Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga, não raro, é a representação poética desse “mundo” por uma visada identificável com o contexto histórico. Nesse ponto surge a relevância desta contribuição teórica, na medida em que derruba alguns parâmetros conceituais sobre a autonomia do texto poético. No que diz respeito às sátiras em questão, a autonomia dos poemas se traduz nas particularidades de suas composições, não na pretensa desvinculação histórica.

Sobre o pesquisador alemão Güier, Soethe diz que “ele considera não existir mais gênero ou forma em que a sátira não tenha sido produzida”<sup>86</sup>. Daí, poder-se afirmar que, discurso satírico está mais para uma atitude, esta, por sua vez, obtida por meio do ato criativo produzido pela retórica. Isso torna também esta constatação antiga, pois Aristóteles já dizia que a retórica perpassa qualquer tipo de texto e se articula conforme o fim a que esse texto se destina<sup>87</sup>. O que emerge com reconhecida importância dessas exposições teóricas, na tentativa de uma conceituação para a atitude satírica, é que elas propõem olhares vários, sempre tendendo mais para a valorização de um elemento em detrimento de outro ao incidir sobre um objeto. Observa-se também que cada obra deve ser analisada em seus aspectos estéticos e históricos, e não postular a sátira ligada apenas ao “real”, pois ela subverte também conceitos. Há ainda que se preservar o *status*

---

<sup>85</sup> *Idem*, p. 170.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>87</sup> Cf. Retórica. ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho/ Estudo Introdutório de Godofredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

de autonomia artística que ela possui enquanto realização da linguagem. Isso, porém, não significa que não haja um plano em que o significado seja o social.

O que é preciso evidenciar é que tanto na abordagem que ora se apresenta quanto em outras abordagens, há de haver um “referente” a ser satirizado. Essa satirização ocorre como exercício poético de desconstrução/construção do objeto, haja vista que a atitude satírica reside no interior do poema, mas se torna exterior ao artista. Neste processo da arte, aquilo que é satirizado é antes apreendido pelo artista para depois ser concretizado no ambiente da linguagem. Este percurso enlaça palavra e história. A história não pode ser escolhida, mas pode ditar certas regras para a produção artística de uma época. No século XVII, no Brasil predominou a releitura aristotélica, e entre os poucos que produziram poesia fora dos domínios eclesiásticos, o século barroco se debateu em conciliar a razão com a fé. No século XVIII, muito mais horaciano e racionalista, a arte é extremamente utilitária e didática, e talvez, ainda mais presa às regras do universalismo. Coube ao poeta, o distanciamento e a alegorização, mas não primou pela separação entre realidade e atitude satírica. Em comum, duas atitudes satíricas que, sem sombra de dúvida, primeiramente, são “sujeitos” de sua escolha poética, e só ao exteriorizá-las a submetem às práticas de seu tempo.

A sátira, entendida aqui como texto literário, atende às expectativas da linguagem, porém não prescinde do fato social. Segundo Terry Eagleton, na sua tentativa de definir ou de pelo menos problematizar o que é literatura, afirma, com base nos formalistas russos, que “trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exibe sua existência material...”<sup>88</sup>. Essa abordagem do texto literário, se aplicada a contextos dos séculos XVII e XVIII, elimina os vínculos referenciais da sátira com a realidade e automatiza o feitio retórico do poeta. É necessário então neste percurso na busca da fundamentação de uma teoria sobre a sátira, que alguns elementos confortem os que acreditam nela como um discurso autômato sim, mas também como uma escolha individual e subjetiva. Esta escolha por parte do artista, de desconstruir/construir algo, pressupõe a existência deste algo, que transportado para a poesia, a ela se incorpore e assim renove seu potencial de significação, entretanto não anule sua outra existência natural.

---

<sup>88</sup> *Apud* Soethe, op. cit., 2003, p. 168.

Nesta trilha, surgem olhares que aderem sem restrições à leitura do texto literário por ele mesmo, como artefato inteiramente concretizado e abstraído apenas nos domínios da linguagem. O pesquisador da sátira de Gregório de Matos, João Adolfo Hansen o faz em relação às preceptísticas retóricas de alguns tratadistas do século XVII, e seu estudo, embora sério, elimina \_ pelo que entendemos\_ toda uma perspectiva referencial com a realidade de então. Hansen afirma que “a sátira não é realista, como se vê, porque tem direção referencial, mimetizando casos retóricos, não o referente”<sup>89</sup>. Assim, quando alude aos documentos de Salvador [Atos e Cartas], que “Um e outras são estratégicas na constituição do referencial satírico, ou seja, os discursos formais e informais do local transformados comicamente nos poemas”. Assim sendo, “A *persona* satírica é, como diz a voz etimológica, vazia: convenção retórica”<sup>90</sup>.

A comicidade nunca foi algo irrelevante ou vazio, mesmo nos atos banais do cotidiano, e, na literatura, ela é um traço indelével da sátira. Para que haja sátira, “desconstrução” formal, é mister algo a ser satirizado, o que por si só já requer um referente. Dessa forma, se a sátira de Gregório de Matos transformou “os discursos formais e informais do local comicamente”, tais discursos possuem uma forma concreta e histórica, portanto exterior. A retórica da qual estão imbuídos tais documentos também é um elemento material, assim como a sátira que se realiza na linguagem por eles apresentada. Apenas o discurso que dela emerge poderia ser tido como caso retórico. Ainda assim, essa retórica nada tem de vazia, pois ela nega o aspecto jurídico desses *Atos e Cartas* do governo da Bahia.

A sátira é, comprovadamente, apropriação de um referente, não necessariamente exterior ou social, mas certamente de algo material [textos, pessoas] ou imaterial [as paixões, o discurso em seus vários matizes ideológicos *etc.*]. Parece forçoso, portanto, que o artifício retórico, existente, justamente como fundamento para a argumentação dos textos e que, segundo Aristóteles, participa de qualquer gênero, se apodere completamente da imaginação, instância de liberdade, mesmo num homem do século XVII. O que há é uma pressuposta obediência à retórica do tempo, não ao discurso por ela produzido. Dessa forma, a *persona* retórica já não é vazia, posto que se reveste de uma escolha formal, e transmite um discurso, se não crítico, moralizante, mas um

---

<sup>89</sup> HANSEN, *op. cit.*, 2004, p. 102.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 105.

discurso essencialmente literário. No caso, em nada a adequação do assunto à forma e ao público empobrece o artefato do poema, e, até o jogo verbal, aparentemente vazio, provém de prudente engenhosidade da *persona* do poeta.

O trajeto dessa fundamentação teórica que endossa a existência de um referente exterior e aponta para uma escolha individual na desconstrução/construção de um texto satírico, trata as formas poéticas dos Setecentos e dos Oitocentos pelo viés dificultoso que não enxerga anacronismos e comunga do pensamento lúcido e inteligente de Luiz Costa Lima na “Nota introdutória” à sua obra *A Trilogia do Controle*:

Na verdade, começava a desdobrar o que se tornaria uma obsessão, e a busca conseqüente que veio a se confundir com minha vida de autor de corrigir e aperfeiçoar duas frentes: 1- a da *mimesis*, por certo, não mais entendida como subordinada a um modelo, o qual supunha um produto que privilegiava sua semelhança com algo interior, i. e., o próprio modelo e sim o resultado de uma interação entre vetores desiguais \_\_ a diferença quanto a um referente inscrito na ordem da realidade, realizada sobre um fundo de semelhança; 2- a do controle do imaginário, entendido como o mecanismo com que a sociedade [ocidental] opera para ajustar as obras dos que privilegiam o imaginário \_\_ seus poetas e artistas plásticos \_\_ aos vetores em vigência em certo período histórico dessa sociedade”<sup>91</sup>.

A revisão do conceito de *mimesis* que intriga o crítico, e da operacionalização desse conceito como instrumento de controle social, o fez refletir sobre que, para tal investigação “minha tarefa imediata se reduzia ao que teria se desenrolado a partir do século XV, nas repúblicas e tiranias das cidades italianas”<sup>92</sup>. No capítulo anterior desta dissertação, apontava-se para essas possíveis intervenções dos momentos históricos em que floresceu o Renascimento e até em alguns séculos antes, na formação da mentalidade artística que viria a corroborar com interesses sócio-político-religiosos e promover sua manutenção sem a necessidade do uso da força. Da mesma forma, considerando-se a expressão época moderna sob a acepção histórica, é notável a adequação à questão da sátira não apenas como imitação ambígua, corretiva, mas, sobretudo, como retórica crítica de um referencial social [concreto ou não] como já foi dito.

---

<sup>91</sup> COSTA LIMA, *op. cit.*, 2007, p. 18.

<sup>92</sup> *Idem*, p. 20.

Assim, a ficcionalização do real no texto satírico não privilegia a semelhança, mas a diferença. É nesta última que reside a ambigüidade, completamente legitimada pelo controle e absorvida pela censura; e, pelo menos até certo ponto, é a solução encontrada pelo artista para não fugir aos modelos ditados pelo decoro da preceptística poética dos séculos XVII e XVIII. Teorizar a sátira por esse ângulo é elevá-la a objeto estético e até de alto refinamento na representação artística da realidade. Isso acontece porque a atitude satírica, para além da arte, divulga um discurso e uma escolha do próprio artista, cuja entidade cartesianamente una, na teoria do seu tempo, já começava a abalar-se pela ciência, posta lado a lado na balança, com os dilemas filosóficos e religiosos dos séculos XVII e XVIII. O discurso satírico é citado no *Medieval French Literature and Law*, de Howard Bloch, como manifestação já subjetiva em pleno século XII, onde teria se iniciado, e escreve:

Os escritos dos reformadores monásticos, a revitalização dos estudos clássicos, o interesse renovado na epistolografia; a personalização da arte de retratar e da escultura, as noções transformadas de intenção, pecado e penitência, a popularidade da experiência religiosa pessoal [mística]; o aparecimento dos heróis singulares da épica tardia e das formas satíricas [...]<sup>93</sup>.

Verdadeiramente, na sátira, “assiste-se a invasão do discurso pelas circunstâncias”<sup>94</sup>. Se é subjetiva, a sátira manifesta uma escolha pessoal tanto do tom [moralizante ou crítico] quanto da forma [poesia ou prosa], e ainda, o teor do discurso [filosófico, político, moral, paródico, etc.]. Sustentam-se assim, as contradições e retrocessos no poema-carta setecentista de Tomás Antônio Gonzaga em relação ao seu tempo e o olhar que ele, poeta, confere ao seu momento histórico, adequando sua conduta de intelectual aos seus anseios pessoais. Impossível para o artista compor as *Cartas Chilenas* desvinculadas de um contexto referencial histórico, econômico e jurídico. Da mesma forma, em alguns poemas satíricos de Gregório de Matos, ainda no século XVII, conforme estudo de Jacqueline Cerquiglini: “o eu autobiográfico aparece em socorro de um quadro de referências na obra de Machaut [1300 – 1377] já não mais

---

<sup>93</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 31.

suficiente para atestar o sentido assumido pelas ações”<sup>95</sup>. A sátira proclama um discurso moralizante a fim de oficializar os ensinamentos político-religiosos estabelecidos, e de regimentar a vida como um todo, ou criticar de dentro a imposição de uma moral conveniente ao Estado. A atitude satírica só será percebida pela articulação do *eu*. Este *eu* ora se distancia, ora faz parte do jogo; ora o aceita, ora o recusa. Este *eu* ou quer se ordenar organicamente às diretrizes do Estado, ou quer revelar o domínio que essa ordem camufla. Nos séculos XVII e XVIII, o homem no Brasil e no mundo então existente experimentava o rechaçamento causado pela conquista de outros homens, e os intelectuais, principalmente, não estavam impunes aos conflitos ideológicos e doutrinários que assolavam os povos. Sobre estes, os conflitos tinham peso dobrado. Há, portanto, na poética satírica de Gregório de Matos e na de Tomás Antônio Gonzaga, respectivamente, no mínimo, um *eu* histórico-filosófico estremecido em suas certezas cartesianas; e suas composições já não se bastam de retórica vazia.

É certo que as obras em questão não são autografadas, mas nelas há um quê, um modo de desconstruir por meio da sátira que as “individualiza”, que as carimba e as insere num determinado tempo, sob um determinado olhar e as faz teoricamente identificáveis. É como enxergar em borrões que sugerem um jardim, a marca singular de Monet, que sempre será um borrão no pincel de um artista medíocre. Na verdade, a sátira, menos que ficção, é uma relativização da verdade pela poética, por isso, uma verdade estética. A sátira de caráter didático, na dimensão mais profunda de seu engenho retórico, abriga mais que apenas a instrução desejada. O passe livre, dado ao poeta para circular no mundo de Deus e no do homem, condensa na linguagem, um sentido peculiar, o qual ensina e divulga o conveniente didático e o inconveniente poético. Esses aspectos, completamente assentados no decoro aristotélico, já naqueles tempos, necessitavam do leitor ou do ouvinte como complemento para a apreensão de seus sentidos. Daí a possibilidade de o discurso satírico se espalhar sobre qualquer gênero e ter sua gênese numa determinada retórica, esta sim, adequada a cada texto e às suas funções. Sobre isso, lemos em Costa Lima:

[...] Comunicavam ao povo mistérios ocultos que não lhes podiam revelar senão por meio de figuras poéticas. Urdiram então fábulas e mitos para

---

<sup>95</sup> *Ibidem*.

explicarem verdades acerca dos mistérios divinos e das causas primeiras que o povo não estava preparado para compreender. Assim os poetas-teólogos inventaram alegorias porque as palavras dos mistérios atraem as boas almas, enquanto a poesia torna o leitor mais atento, desde que compreenda coisas que estão além das palavras. A linguagem figurativa permitia a apresentação de verdades místicas sob o disfarce de fábulas prazenteiras<sup>96</sup>.

É importante no estabelecimento destas linhas teóricas, que são abrangentes e envolvem a sátira como um dos engenhos possíveis para a poesia, a consciência de que mais do que a cisão com o teológico em favor do paganismo da Antiguidade Clássica, o que os preceptistas prudentemente pregavam era a sua coabitação. Entretanto, esse convívio não poderia ser pacífico, e, sem sombra de dúvida, à matriz conceitual primeira \_ Aristóteles \_ foram acrescentados preceitos e retirados entendimentos em favor de interesses contemporâneos aos séculos em questão. A hipótese sustentada neste estudo concorda e apóia outra abordagem, a de Costa Lima, que prega:

Nossa hipótese, ao contrário, pressupõe esse conflito, como Kristeller, Fumaroli e Greenfield já o tinham feito, acrescentando-lhe um novo elemento: a conciliação entre as partes foi possível por uma dupla operação: eleger-se a *imitatio* dos antigos no que já podiam se inspirar em um Horácio \_\_ como critério ímpar e, ao mesmo tempo, conceder-se à palavra poética uma posição *a priori* inferior. Assim se evitava a “concorrência” quanto à verdade teológica e se impedia a valorização dos produtos poéticos que não se sujeitassem a modelos socialmente preestabelecidos. Pois o controle evidencia o papel primordial da esfera política \_\_ no caso, fortemente religiosa \_\_ no estabelecimento dos critérios de legitimação das então chamadas belas-letas<sup>97</sup>.

Desse “conflito” levantado por Costa Lima pode derivar a grande questão que aponta para a sátira, ora como retórica e discurso orgânico adequado integralmente às preceptísticas morais dos séculos XVII e XVIII, portanto, “a priori, inferior”; ora como discurso dissonante, elucidativo e opositor. Essa designação de “inferior” torna-se, por isso, mais política do que literária se considerarmos que o discurso satírico é democrático e pode abranger poéticas inteiramente consolidadas em suas facetas e em seus modelos: a poesia sacra e a lírica do século XVII, por exemplo.

<sup>96</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>97</sup> [Apud Weinberg, B. Op. Cit., I, 391, cf. Robortello, F.: 1548, 2] apud COSTA LIMA, p. 45.

No que diz respeito ao tratamento da poesia como apenas ficcional, nem Aristóteles, na Antiguidade, nem Robortello, na releitura renascentista, a desvinculam totalmente da realidade, e problematizam a designação de “mentira e falsidade”. A poesia converge neste trabalho para a noção de ficcionalização mais que de ficcionalidade. Dessa forma, a poesia ficcionaliza em linguagem ou retórica, a realidade. Para tal se apóia em estudos de tratadistas que assim a conceberam no Renascimento, como Robortello, e que já a concebiam em sua gênese, como Aristóteles. A ressalva é que, às vezes, a poesia legitima a mentira como verdade, mentira essa que se origina na realidade e não na linguagem. Afirma Robortello:

Pois que a poética tem como objeto seu a oração fictícia e fabulosa, deduz-se que é próprio do poético inventar, de modo apto, a fábula e o mentiroso; a nenhuma outra arte é mais adequado que a essa misturar mentiras. [...] Nas mentiras usadas pela arte poética, princípios falsos são tomados como verdadeiros e deles são derivadas conclusões verdadeiras<sup>98</sup>.

Além da prerrogativa acima de a poesia ser capaz de transmitir como verídicos os enganos da realidade, pregados por Robortello, outro fator digno de menção sobre a relação poesia e realidade advém da poética de Horácio que a elege como pedagogicamente útil na transmissão de ensinamentos. Esta postura está de acordo tanto com a manutenção da ordem política e social quanto com a pretensa catequese religiosa que advinha de todas as instâncias da sociedade capazes de chegar às massas.

A *imitatio* de modelos pelos poetas pressupunha uma natureza humana imutável, baseada em conceitos universalizantes da vida e da natureza que apenas se transformam [em poesia] para reforçar essas condutas universais. Em contrapartida, a própria “transmutação” da natureza pela poesia já aponta para uma referência exterior que preenche seu discurso e não esvazia sua forma. Isso quer dizer que “belas letras” podem ter muito a dizer, e que o maior trunfo da poesia é sua face ambígua. Dessa maneira, fábulas podem também expor verdades, e unir o “útil ao agradável”; isso pode ser apenas uma questão de ponto de vista. Assim, contemporânea à época, a releitura dos clássicos efetuada pelo Renascimento em oposição à simbologia teológica medieval, Castelvetro não desvincula a poesia da realidade e declara:

---

<sup>98</sup> *Idem*, p. 54.

Como a verdade é anterior à verossimilhança e a coisa representada anterior à coisa que representa e, por isso, a verossimilhança depende por completo da verdade e lhe diz respeito e a coisa representante depende por completo da representada [...] é forçoso que se tenha primeiro conhecimento inteiro e racional da verdade e da coisa representada do que da verossimilhança e da coisa representante [...]<sup>99</sup>

A declaração acima sustenta a tese de que o discurso satírico, destrutivo por excelência, possa emanar de vários gêneros textuais e, se poesia é para instruir, não exclui de seu discurso o ensinamento destoante das prescrições do tempo, e se, corrosivo, pressupõe a existência de algo que se corroa, concreto ou abstrato. A partir disso, estremece-se a imutabilidade da natureza das coisas, pois se ao destruir algo, ficam as ruínas, estas não se reedificam tal e qual o monumento destruído; porém, se reedificam como um misto do que se ergueu e do que estava fincado. “Além do mais, e não se pode dizer que de forma arbitrária, para Castelvetro a poesia goza de menos liberdade que a ciência, a história e a filosofia, porquanto é concebida para *il commune popolo*”<sup>100</sup>:

[...] A poesia foi inventada apenas para deleitar e recrear, digo para deleitar e recrear os ânimos da rústica multidão e do povo comum, que não entende as razões, nem as divisões, nem os argumentos sutis e distantes do uso dos idiotas, empregados pelos filósofos ao investigarem a verdade das coisas e pelos artistas ao ordenarem as regras das artes e, porque não os entende, resulta que, quando outros lhe falam, sintam enfado e desprazer, porque se afligem além da conta quando um outro fala de modo que não possam compreender<sup>101</sup>.

A *imitatio*, assim, significaria a permanência tanto dos meios quanto dos fins a que a poesia deveria estar submetida para que não fosse infringida a ordem estamental. A verossimilhança, então, se erigia como um fator de conciliação entre a poesia, desdenhada em sua ficção, e a religião privilegiada pela razão política. Assim declara Costa Lima:

<sup>99</sup> [Castelvetro, L. 1570, 3] *apud* COSTA LIMA, p. 58.

<sup>100</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>101</sup> [Castelvetro, L. 1570, 17] *apud* COSTA LIMA, p. 58.

Note-se, entretanto, que, à semelhança do argumento atrás desenvolvido sobre os interesses que favoreciam o realce da subjetividade individual, não propomos tomar-se o centro político como causa única do caráter assumido pela poética clássica. Assinalamos apenas, contra as indagações exclusivamente estéticas, que o culto da razão, tomada como capaz de fixar as normas eternas a serem cumpridas pelo poeta, e seu desdém pelo que ferisse seus cânones, estava relacionado com a forma de organização do poder na sociedade, não mais dirigida pelo teocentrismo medieval, mas religiosamente justificado<sup>102</sup>.

Se sob regras deveria se pautar a criação poética, tais regras, como na citação acima também se legitimavam sob o conhecimento e a aceitação prévia mais dos religiosos do que dos artistas. Daí, a escolha das preceptísticas pelos modelos para a imitação, posto que já eram conhecidos e aceitos. O que mudava em relação a eles era a maneira de interpretá-los e de reinventá-los pela ótica da racionalização teológica. No caso, a religião favorecia, nas nações ainda não unificadas, esta unificação, este fortalecimento que contaminava todas as instâncias sociais, tanto físicas quanto jurídicas. Nestas,

a citação de Martin Fontius é perfeita para o caso do cinquecento: a verossimilhança ali assumia o peso reconhecido para que se evitassem conflitos com a instância religiosa. Mas, entre os Estados já nacionalmente constituídos, este receio passava a se subordinar a uma razão mais estritamente política<sup>103</sup>.

Para este trabalho, a compreensão a respeito da *mimesis* aristotélica e de suas interpretações a serviço da religião e do Estado são necessárias. A sociedade absolutista dos Seiscentos e também dos Setecentos queria a imaginação poética disciplinada e a atitude do sujeito satírico é, nesse momento, uma “faca de dois gumes”. Com base neste questionamento da poética dos séculos XVII e XVIII se infere que “o receptor era, pois, levado em conta \_\_\_ e isso já se infere do que escrevemos sobre Castelvetro \_\_\_ pela necessidade do absolutismo de melhor legislar sobre ele”<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> *Idem*, p.55.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 60.

<sup>104</sup> *Idem*, p. 61.

A partir destas premissas fica evidente a manipulação do conceito de *mimesis*, que se torna muito menos sinônimo de divisão entre Poética e História do que se possa imaginar. Uma ressalva, entretanto, deve ser feita, segundo Costa Lima:

Se a *mimesis* recebeu uma conotação bastante contrária ao pensamento aristotélico, entre seus comentadores e intérpretes dos séculos XVI e XVII, não foi porque eles fossem particularmente estreitos, mas porque a razão, religiosamente domada, recebia então o encargo de discriminar quando é errônea ou aceitável a manifestação da subjetividade individual [...] O critério de verdade, em toda a época clássica, não se fundava na lógica do fato, mas no da demonstração verbal, retórica, ainda lhe concede por cúpula a eloquência. [...] A poesia não tem a posse da verdade, no máximo dela se aproxima pela verossimilhança. O seu coração insubmisso é fingido e mentiroso e só a bela composição ainda lhe concede o direito de existir. O poetólogo renascentista trabalha como um advogado que previamente soubesse seu constituinte estar condenado. Seu esforço então consiste em evitar a pena maior, no que afinal tem êxito. O que chamamos controle supõe que a poesia circula enquanto submetida, laminada<sup>105</sup>.

De acordo com Costa Lima, “a experiência da *mimesis* é histórica e culturalmente variável...”<sup>106</sup>, ou seja, nos séculos XVII e XVIII ela convergia ou para a aceitação plena de suas regras pelo poeta, ou pela aceitação parcial dessas regras. Em alguns casos, a universalidade dos temas propostos pelos tratadistas não era desinteressante, entretanto, postulavam um sujeito filosófico em busca de uma verdade comum a todos e normalmente não experienciada no cotidiano. A atitude satírica em alguns poetas estilhaça esse conceito de verdade ideal, quando expõe o lado feio das coisas e dos seres, ainda que seja para negá-las e, posteriormente, corrigi-las. Ainda assim,

entre autor e obra, não há nem separação esquisofrênica, nem a mera continuidade. A obra encena experiências imagináveis a partir dos valores de seu autor.[...] ou seja, a *mimesis* literária supõe um lastro de semelhança, a que logo se acrescenta o da diferença<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>106</sup> *Idem*, p. 81.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

Assim, a *mimesis*, principal preceptística nos séculos XVII e XVIII, não é um embuste, fingimento ou fantasia, como tomado na realidade cotidiana, mas “A *mimesis* é então um processo que maximamente se concretiza na forma da ficção”<sup>108</sup>. Ou ainda:

É só na experiência literária que ela encontra o *desideratum* necessário ao processo da *mimesis*. Processo que então não se confunde com o da expressão do eu, mas ao contrário, é a vivência de seu desdobramento. Melhor dito, processo que demonstra que o ‘caniço pensante’ elabora mais do que entende sua razão<sup>109</sup>.

Nesse percurso sobre a *mimesis* que Costa Lima nos oferece, o tratamento da atitude satírica, *mimesis* literária, adotada por Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga, torna-se elucidativa, porquanto submete o olhar do crítico à noção mimética da forma mais abrangente possível, posicionada em seus respectivos tempos históricos. Posicionado acima dos extremos das teorias que se dividem entre a “entediante dicotomia entre textualismo e sociologismo”<sup>110</sup>, este texto se respalda na abordagem plausível da *mimesis* como um processo que propicia a coexistência destes dois pólos nas obras abordadas. A *mimesis* é, assim, exercício de transformação da realidade que se concretiza textualmente pela palavra. Todavia, sua *persona* respira vivência individual histórica tão cambiante quanto sua representação linguística, mas sempre referencial. A subjetividade, aqui considerada, já foi apontada em pesquisas que a observam desde o século XII e, assim como neste trabalho, nada tem a ver com a noção de gênio individual que alcança seu ápice no Romantismo, mas como um posicionamento do homem sujeito histórico-filosófico passível de avançar ou de retroceder em suas convicções.

Os posicionamentos citados são relevantes na medida em que apontam para as centúrias citadas como períodos históricos de intensa atividade de manipulação e controle do pensamento e das ações humanas, entre elas, as ações que promoviam a arte e, portanto, atingiam às massas. A organicidade da literatura, nesses momentos de sutil dominação, altera a percepção da realidade e elege meios próprios para a sua concepção fora dos domínios do Estado. Costa Lima nos esclarece sobre isso:

---

<sup>108</sup> *Ibidem.*

<sup>109</sup> *Ibidem.*

<sup>110</sup> *Ibidem.*

Quanto à concepção de realidade, acrescenta-se que os séculos XVI e XVII tomavam como pressupostos a inalterabilidade do homem e da natureza. Daí serem ambos governáveis por leis permanentes, tanto no plano físico quanto no plano moral. Sem essa pressuposição, o princípio mesmo da “*imitatio*”, a adoção dos modelos fornecidos pelas obras eleitas da Antiguidade e o papel orgânico da retórica seriam impossíveis. Os antigos não poderiam servir de modelo se as ações e as paixões humanas fossem consideradas culturalmente relativizadas<sup>111</sup>.

Com base na citação acima, fica evidente que *mimesis*, conceito aristotélico, e *imitatio*, preceptística clássica, não são sinônimas, mas a última é uma interpretação direcionada da primeira, e sua mirada se relaciona, no século XVI, ao repúdio da simbologia católica medieval; e nos séculos XVII e XVIII, à manipulação pedagógica das massas com a finalidade de manutenção da Razão de Estado absolutista. Se o foi em nações já estabelecidas, o que se dirá do Brasil dessa época...

Tão dogmática quanto metódica é a afirmação do tratadista Baltasar Gracián, em seu *A Arte da Prudência*, quando racionaliza o comportamento humano, enquadrando-o numa irracionalidade controlável, desde que esse mesmo homem imagine-se controlado apenas por si mesmo. Gracián declara:

É preciso aceitar a presença das forças irracionais nos homens, seus movimentos afetivos, conhecê-los, dominar seus recursos e aplicá-los convenientemente, canalizando sua energia para os fins pretendidos. É preciso operar com os homens do modo como se opera com os elementos da natureza, só governáveis a partir de sua própria força<sup>112</sup>.

O controle abordado por Gracián é o do tipo massificador, tão próprio do Barroco do século XVII e tão eficaz nos seus propósitos. Para Costa Lima,

O controle supõe domesticação, ajuste às normas da sociedade, e não se confunde com a censura. A censura supõe uma legislação existente, que se aplica. O controle é bem mais sutil: é uma negociação política, pela qual se *lamina* o que não se proíbe<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 132.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 123.

Esse controle era rígido e zeloso, pois “distinguia não só o possível tipo de infração às suas regras, de que lugar social ele partia, mas ainda a identidade biológica do agente”<sup>114</sup>, como o caso de Sórora Juana Inês de la Cruz, religiosa e poetisa mexicana que se comprometeu diante da Inquisição devido ao fato de suas cartas revelarem conteúdo contrário a prescrições da época. Além disso, o fato de ser mulher a deixou numa posição ainda mais vulnerável. Dessa forma, o entendimento da literatura produzida no Brasil, nos séculos do Classicismo, tem muito a ser esclarecido, já que “A existência do controle não abole a pura existência do ficcional; mas, enquanto o controle não for abalado, o *conhecimento* do ficcional será postergado”<sup>115</sup>.

Os estudos de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento são um importante achado teórico, visto que ampliam a visão de textos literários como monumentos entrelaçadores de cultura e de história. Isso acontece na medida em que a abordagem bakhtiniana não se restringe a olhares generalizantes, mas amplia a noção de cultura como algo extremamente complexo e produzido em todos os segmentos da sociedade e a ela vinculados em todos os tempos. Assim sendo, o estudo da cultura popular medieval e sua releitura renascentista elucidam as proporções dos monstros rabelaisianos, e revelam distorções de conceitos cuja relevância no pós-iluminismo fez se esquecer de onde se originaram, e de sua matriz de sentido peculiar que se desfigurou pelas sociedades seculares. Alguns destes conceitos são o do Riso ambivalente, de matriz medieval, a Paródia, como negação valorativa daquilo que é negado, o Realismo grotesco em sua gênese popular, e a mais importante para este trabalho e que envolve todos os já citados: a Sátira como atitude ambígua, de destruição/construção ou de destruição/substituição. Segundo Bakhtin,

O Renascimento é uma época única na história das literaturas e das línguas européias; ele marca o fim da dualidade das línguas e uma transformação lingüística. Muito do que se tornou possível naquela única e excepcional época da vida da literatura e da língua, seria impossível em todas as épocas posteriores<sup>116</sup>.

---

<sup>114</sup> *Idem*, p. 372.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 582.

<sup>116</sup> BAKHTIN, op.cit., p.410.

No Renascimento, o grande divisor ideológico entre a cultura oficial e a cultura popular, era a língua “que a fronteira que dividia as duas culturas, a popular e a oficial, passava diretamente, em uma de suas partes, pela divisória das duas línguas: a língua vulgar e o latim”<sup>117</sup>. Sem perder de vista as obras tratadas, situadas historicamente nos séculos XVII e XVIII, no Brasil, também os falares existentes se distinguiam pelo culto e pelo erudito, este último, privilégio de alguns poucos letrados, e na maioria pelo linguajar do povo, impregnado de outras línguas que aqui conviviam. Tal fato era tido como indicador de elevação ou de rebaixamento social. Como na colônia não havia imprensa, a distinção se efetuava a partir daqueles que dominavam o entendimento da retórica de documentos oficiais, daqueles que tinham estudado na Europa, de alguns poucos privilegiados, e dos que faziam da oralidade um meio de divulgação de idéias e de conceitos.

O caráter popular e erudito era o principal critério de distinção de um autor e de sua obra. No caso do poeta baiano Gregório de Matos e do luso-mineiro Tomás Antônio Gonzaga, é nítida a mudança de tom na produção satírica de ambos. O último, assumidamente letrado, compõe suas *Cartas Chilenas*, sempre se policiando para que elas não descambem para o riso aberto, evitando expor-se, ele próprio, a riscos pessoais desnecessários, pelo lugar que ocupava na sociedade e no poder. No primeiro, a faceta satírica assume vários postos em vários gêneros, e se constrói como um discurso muito mais preocupado em agir dentro do texto do que como Gonzaga, cuja preocupação era a de que esse discurso pudesse voltar-se contra ele, autor, “ato de invenção”. O caráter popular é um dos fatores que distinguem a sátira gregoriana da de Gonzaga, e isso se explicaria pelas possíveis matrizes utilizadas por ambos. A composição satírica é primordialmente literária, portanto, mimética da feição histórica. É também uma atitude individual, pois transita pelo ato de criação e se delinea pelo tom de seu riso, pela articulação de sua paródia, pela ideologia de seu discurso.

Segismundo Spina, no seu livro *Introdução à Poética Clássica*, investiga a poética e a teoria de Antônio Ferreira, português, teórico do Barroco e poeta. O livro de Spina analisa e comenta teóricos que trataram do Barroco e, em especial, dos clássicos Aristóteles e Horácio, cuja releitura foi o grande legado para os séculos XVII e XVIII,

---

<sup>117</sup> *Ibidem*.

impregnados de Classicismo. A grande figura relida no Seiscentos foi Aristóteles; já nos Setecentos, foi Horácio. Daquele, reinterpretou-se, principalmente a noção de imitação da ação humana, ponto importante a ser tratado na arte na medida em que esta estava submetida a um modo de fazer que provocasse um efeito catártico, mesmo que não apenas imbuída de representações trágicas. No século XVII, isso é obtido pela dramaticidade do Barroco, medido na cena poética e desmedido na emotividade. Para a educação da sociedade, a grandiosidade do Barroco aliado a esses elementos relidos em Aristóteles, era a medida perfeita para a manutenção do poder absolutista. De Horácio, o século XVIII soube se servir, de modo eficaz, da noção urbana de Arte associada à busca do equilíbrio e da harmonia campestinos. Dessa forma, o caráter utilitário, prático e comedido pregado aos poetas pela preceptística horaciana cabia, perfeitamente, no ambiente colonial, ávido por um desenvolvimento urbano e ciente de que a sociedade, para progredir em todos os aspectos, não pode se apoiar no excesso, mas no comedimento, na racionalidade extremada, na redução estilística da metáfora grandiosa a fim de unir o útil ao agradável, a fim de ensinar deleitando<sup>118</sup>.

O pensamento sistemático e a amplitude das considerações tecidas, por esses também filósofos, interferiram no feitio do pensamento de artistas desde a Antiguidade até o final do século XVIII. Na verdade, o legado deixado por eles permanece em algumas tendências da chamada Pós-Modernidade, e a *mimesis* ainda é o grande conceito da literatura, o conceito que se tenta substituir, mas esse não é o tema a ser tratado no espaço desta dissertação<sup>119</sup>. Nas trilhas deste trabalho, torna-se importante o que se apresenta no livro de Spina, onde fica demarcado o tênue limite entre o homem que subjaz às convenções do artista. O artista já se configura em seu trabalho não como uma máquina de fazer poesia, mas como um intelectual que, prudentemente, se equilibra entre o desejo de exposição de sua arte e o código que a regimenta. O crítico também problematiza pontos da Poética de Aristóteles que, por serem polêmicos, se abriram a interpretações manipuladoras.

A prescrição clássica previa, segundo Segismundo Spina, entre outras, as seguintes noções teóricas: 1- O aristocracismo intelectual; 2- A eficácia das qualidades

---

<sup>118</sup> **A poética clássica:** Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1995.

<sup>119</sup> Cf. COSTA LIMA, *op. cit.*, 2007.

do Artista: Gênio, Conhecimento artístico, Ciência; 3- O papel da Razão no Artista e no Crítico; 4- A busca da Perfeição através da perseverança; 5- A Imitação dos Antigos; 6- O Formalismo e a Liberdade Criadora; 7- O sentido da medida, da justa proporção; 8- As conveniências: a- entre o tema e o estilo; b- entre a linguagem e o tema; 9- A crítica literária; 10- das relações entre a Arte e a Moral [da função moralizante da poesia]; 11- dos gêneros literários; 12- da Natureza; 13- da Mimese e dos seus princípios fundamentais [a verossimilhança, o maravilhoso e as unidades]; 14- do Homem como tema fundamental da arte Clássica *etc*<sup>120</sup>.

Esses aspectos abordados pelo estudioso como existentes ou suprimidos na obra de Antônio Ferreira, simultaneamente, elevam a obra do artista e apontam para um diálogo intenso, poético e teórico com a *Epístola aos Pisões*, de Horácio, e com a Poética e a Retórica aristotélicas. Poetar, muitas vezes, também era teorizar. Segundo Antônio Ferreira, o que havia nesse tempo, já em finais do século XVI, era uma “[...] atmosfera adversa à inteligência no seu tempo, quando a mediocridade exercia o seu império e os homens cultos escreviam a medo”<sup>121</sup>. Essa fala do poeta denota uma imaginação longe das fronteiras da liberdade, todavia apta a produzir literatura de primeira linha, mesmo vinculada a convenções técnicas. Deste modo, fica ainda mais plausível a noção de que o “engenho” se sobressai e, muitas vezes, conduz a técnica, ou seja, só se produz mediocridade, se é-se medíocre. A técnica não subjuga a criação, limita, sim, as outras inúmeras possibilidades. Assim sendo,

Toda hipótese poética deve, portanto, ser possível; as impossíveis não se admitem senão como alegorias. Mas além de possíveis, as ficções poéticas devem ser verossímeis, isto é, conforme às leis do mundo físico e moral. As ficções poéticas possíveis têm como fundamento a verdade metafísica; as impossíveis \_\_ como é o caso das ficções monstruosas e fantásticas \_\_ têm como fundamento a verdade alegórica; as ficções baseadas no mundo físico e moral, a verdade física. Desta forma, a verdade é o fundamento de toda ficção<sup>122</sup>.

Por esse viés, entendia-se a imitação da natureza concebida pelos clássicos, como imitação da “natureza humana”, e não como “mundo exterior”. Isso se evidencia no

<sup>120</sup> Cf. SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 25.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>122</sup> *Idem*, p. 95.

Arcadismo brasileiro do século XVIII, no qual a natureza é mais pano de fundo do que na centúria anterior, em que a concepção aristotélica da *mimese* funde a “arte como transposição do modelo, e do objeto da mimese como o homem moral”<sup>123</sup>. Assim, o século XVIII é muito mais horaciano, pois “Horácio não deixou de censurar a tendência francamente pragmática da educação romana, que ao contrário da escola grega dava preferência aos aspectos práticos e materialistas da vida, sobrepondo, portanto a aritmética ao estudo da arte e da filosofia”<sup>124</sup>.

Tais considerações a respeito de Aristóteles e Horácio e suas concepções de Arte na Antiguidade sustentam a hipótese levantada neste trabalho sobre o posicionamento filosófico de ambos, postulando que “Aristóteles admite qualquer objeto como argumento artístico, pois a imitação do feio pode ser bela em si mesma”; e sobre a praticidade da arte, que emerge da Poética de Horácio, bem mais voltada para os fins a que ela se destina. Dessa forma, é de grande valor a contribuição do estudioso Segismundo Spina no tangente à poética clássica de Aristóteles e de Horácio e na fundamentação de conceitos de vital importância para a análise do *corpus* que compõe o capítulo a seguir: a Verossimilhança; as Conveniências; o Maravilhoso e as Unidades.

## 2.2-ONDE E COMO HABITA O SATÍRICO.

Segundo Bakhtin, na Idade Média realizavam-se festas onde o riso era o elemento em destaque e dominava a praça popular. Esta sempre foi espaço de manifestações não-oficiais e

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os Homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas<sup>125</sup>.

---

<sup>123</sup> Cf. Spina, op. cit., p. 91.

<sup>124</sup> *Idem*, pp. 39-40.

<sup>125</sup> BAKHTIN, op. cit., 2008, p. 5.

O riso tem sua concepção, inicialmente, portanto, num nível não apenas de equivalência, mas de paralelismo com os rituais oficiais. Se a sisudez e a seriedade participavam do sentido primordial dos atos oficiais, o riso era, paralelamente, o olhar popular, permitido e reconhecido. A história, porém, demonstra que

[...] quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas \_\_ algumas mais cedo, outras mais tarde \_\_ adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais da expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular<sup>126</sup>.

Esse riso é, por natureza, o riso da esfera cotidiana, e não se mistura, pelo menos a princípio, com a religião ou com o Estado. Ainda segundo o crítico russo, esse riso é o cerne do carnaval, e aí, vida e arte dividem-se por uma linha tênue, pois quem participa do carnaval está também situado no âmbito histórico e cotidiano, vivenciando, apenas por alguns dias, as máscaras e a liberdade em todos os âmbitos da vida, sem reprovações nem penas. Assim, com o passar do tempo, a praça pública ainda é cena comum na literatura e, quando a atitude é satírica, esse espaço é propício à visualização dos vícios. Bakhtin nos esclarece: A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos<sup>127</sup>.

Em relação aos poetas já citados, e em particular ao poeta barroco Gregório de Matos, o enquadramento de sua poética satírica como carnavalesca, nos moldes bakhtinianos, pode ser pensada devido à atitude de bufão que ele assume no fim da vida, quando o seu suposto vagar pelas ruas do Recôncavo Baiano, cantando suas sátiras, fundia sua vida à arte. Já sobre a atitude satírica que se espalha sobre as outras facetas de sua poesia, perdem o caráter fronteiro entre a arte e a vida, visto que foram produzidas quando o poeta habitava outros espaços de sua sociedade.

A forte presença da paródia, componente da sátira, nas obras citadas, está sim nos moldes medievais, mais no poeta baiano que no poeta mineiro, pois não nega apenas,

---

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Idem*, p. 8.

mas, com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renasce ao mesmo tempo”<sup>128</sup>. É a destruição/renovação na linguagem. A paródia, no caso, mostra um “mundo às avessas” [em relação à ordem lógica das coisas]. De alguma forma, remete à atitude satírica que desconstrói para reconstruir via linguagem. O estudioso russo diz que “sem conhecer essa linguagem, é impossível conhecer a fundo e em todos os seus aspectos a literatura do Renascimento e do Barroco”<sup>129</sup>. Nessa afirmação, a linguagem diz respeito ao riso carnavalesco. Segundo Bakhtin, o riso festivo é também ambivalente, ou seja, o povo que participa da vida e está no limiar entre essa e a arte, se posiciona como objeto de crítica, e de sarcasmo. O riso ambivalente presente na sátira de então, não é um fenômeno particular, como na “época moderna”, na qual o agente satírico se posiciona fora do objeto. “O riso ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem”<sup>130</sup>.

A afirmação de Bakhtin, num contexto barroco, reduz a crença obstinada de que o artista não se apercebia do jugo de sua imaginação e só produzia retórica. Essa forma de riso reflete sobre produtor e objeto que inspira a produção. No século XVIII, esse riso já se esvaía nos canais do ego, produtor, mas individualista: o subjetivismo romântico. O riso ambivalente medieval surge também das palavras grosseiras, palavrões e obscenidades, que, à medida que “foram eliminadas da linguagem oficial, contribuíram para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo”<sup>131</sup>. Este “tipo particular de imagens cômicas, unitário na sua diversidade e característico da cultura popular da Idade Média, não foi compreendido, por ser totalmente alheio aos tempos modernos [sobretudo ao século XIX]”<sup>132</sup>.

Outro aspecto importante na composição satírica além do riso e da paródia é o Realismo grotesco, presente tanto na sátira do bardo setecentista quanto na sátira do poeta árcade. A composição de suas obras satíricas se alterna entre a matriz medieval da produção do riso pelo grotesco e da produção pré-romântica, iluminista, já deformadora das características essenciais dessa matriz do riso. Mesmo modificada, a fonte dessas composições é o Realismo grotesco medieval. Sobre ele, revela-nos Bakhtin:

---

<sup>128</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 16.

O Realismo grotesco [...] no seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto [a cabeça], e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. [...] Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção dos alimentos e a satisfação das necessidades naturais. [...] O Realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seu corporal; o baixo é sempre o começo<sup>133</sup>.

Este tratamento do riso é evidente na sátira barroca de Gregório de Matos, onde moralismo e liberdade se fundem numa composição poética mais leve. Na sátira de Tomás Antônio Gonzaga, o riso medieval já está impregnado da noção romântica de Realismo grotesco e a transformação dos sentidos produzidos por suas imagens é inevitável. Assim, já na poética no final dos Setecentos,

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras ‘sérias’, mas no grotesco romântico, o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo. [...] O Realismo grotesco não separa o grotesco do riso: ele compreende que, sem o princípio cômico, o grotesco é impossível. Mas a sua concepção teórica só conhece o riso reduzido [humor], destituído de força regeneradora e renovadora positiva e, portanto, sombrio e sem alegria<sup>134</sup>.

O grotesco, que aparece nas *Cartas Chilenas*, de Gonzaga já se perfaz de melancolia, e a sua “concepção de mundo totalitária” escorrega pelo olhar individualista do romântico pleno das sensações de poder da burguesia instituída. O riso uno, como nos moldes de Rabelais, era o riso jubiloso, fértil, que regula vida e morte. Ele não prescreve moralidades, pelo menos, esta não é a interpretação dada por seus contemporâneos. A partir do Renascimento tal riso vai se submetendo à abstração, e se inicia a sua contaminação pelo aspecto pejorativo. Essa negação do aspecto ambivalente do riso medieval é cada vez mais suprimida na literatura do século XVII e perde totalmente sua característica no século XVIII. Assim nos esclarece Mikhail Bakhtin sobre o riso no Renascimento:

---

<sup>133</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>134</sup> *Idem*, pp. 33-37.

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, [...] somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo<sup>135</sup>.

Tal olhar sobre abre um horizonte inovador de expectativas em relação ao riso, advindo de um tempo muito mais próximo da Antiguidade do que o “sério” século XVII, muito mais próximo da modernidade. A partir de então e nos séculos posteriores, o riso, principal componente satírico,

Não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativos; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam [reis, chefes de exércitos, heróis] não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico [vícios de indivíduos e da sociedade]. [...] O riso é ou um divertimento ligeiro ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos<sup>136</sup>.

A perda do caráter popular do riso tem, como provável causa, a Moral católica. Esta, por sua vez, nos séculos XVII e XVIII, está completamente associada com os deveres do Estado e com o comportamento religioso. O riso “verdadeiramente livre” do filósofo Menipo, o riso que “marca” a singularidade de ser humano em Aristóteles e o riso de Hipócrates para sublimar a dor, seriam, para Bakhtin, as grandes fontes teóricas do riso utilizadas na Idade Média e no Renascimento, e que a pouco e pouco foram perdendo a essência de valorização do homem. Pouco a pouco, pois, segundo o crítico, ainda havia um pouco dessa essência em alguns poetas do barroco, como Quevedo, por exemplo. No século árcade brasileiro, “o século XVIII, o riso alegre tornou-se desprezível e vil; o título de bufão número um é agora digno de desdém. [...] Se não se fecha o ciclo do riso rabelaisiano, modifica-se completamente seu sentido original e o século das luzes perde a oportunidade de reconhecê-lo sem o peso da moral setecentista”<sup>137</sup>.

---

<sup>135</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>137</sup> *Idem*, p.52.

O cômico sempre fez parte da sátira, o que se distingue através dos séculos é o caráter do riso de que se investe essa comicidade: se pertencente à tradição romana, se pertencente à tradição grega. O riso habita a cultura e a literatura desde a Antiguidade e assim, certas formas de produção do riso nunca se extinguíram, como a Sátira menipéia, um lugar e uma composição que, ao contrário do riso medieval, ainda hoje, na chamada Pós-modernidade, deixa entrever seu riso cínico, não moralizante, e revelador de verdades comuns a todos os homens. É desse riso inteligente que trata a abordagem de Enylton de Sá Rego, num estudo singular sob essa faceta de produção satírica quase tão antiga quanto a própria civilização. A tradição luciânica é mais abrangente, pois ultrapassa a questão da “mistura de prosa e verso” moralizantes e passa a envolver essa questão e, pelas obras do sírio Luciano de Samósata tornou-se um discurso indomável. O pesquisador da tradição luciânica, Sá Rego, declara:

Em nossa opinião, é, portanto, o uso sistemático da paródia que está na origem da produção dos textos “híbridos”, onde se encontram lado a lado passagens em prosa e verso. Podemos assim abandonar o critério “prosimétrico”, por muitos séculos, considerado como o único critério formal para a caracterização da sátira menipéia. O que sugerimos, em seu lugar, é um critério em que se considere a presença da paródia ao mesmo tempo a estilos “altos” e “baixos” como uma das características essenciais da sátira menipéia<sup>138</sup>.

O estudo de Enylton de Sá Rego amplia as possibilidades da sátira, que passa a transcender o aspecto moralizante, e se legitima principalmente pelo veio paródico; assim, sua atuação condiz com uma atitude satírica, com uma escolha também subjetiva. Esse veio paródico deve ser aqui entendido sob as características da paródia anteriores ao Romantismo, pelas quais, desconstrói o objeto parodiado, mas não o elimina. Dessa forma, a crítica sobre tal objeto se torna relevante, reflexiva e se torna uma possibilidade de reconstrução desse objeto. A concepção e a atuação de Luciano de Samósata em seus textos paródicos fazem com que a origem da sátira por Quintiliano como sendo romana, se torne um tanto reducionista já que o principal objetivo dessa vertente satírica era a correção de vícios dos cidadãos da metrópole, num caráter abertamente político. Além disso, é a obra de Luciano que registra Menipo como fundador da sátira.

---

<sup>138</sup> SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 57.

Vale também ressaltar que de Menipo de Gadara sabe-se muito pouco, assim como de Luciano de Samósata. O certo é que o legado a Menipo, prestado por Luciano, esclarece muito sobre esse filósofo risonho. O riso de Menipo vai além da moral romana e a percepção de enquadramento dos poetas tratados pelo viés de Menipo [sátira menipéia] é mais condizente. Mesmo assim, a moral quintiliana não pode ser descartada, tamanha a amplitude de atuação das sátiras investigadas. Nesse caminho, a relação com a moral católica dos séculos XVII e XVIII estabelece um vínculo com a história, coisa que, para Luciano, foi ignorada em alguns de seus textos paródicos. Para Luciano de Samósata:

Nossos autores parecem ignorar que a poesia e os poemas têm outras regras, outras leis que não as da história. Na poesia, reina uma liberdade absoluta; a única lei é o capricho do poeta... É, portanto, um enorme erro não saber separar a história da poesia, e dar a uma os adornos que só convém à outra, como a fábula e os louvores, o que nestes há de exagerado<sup>139</sup>.

Essa corrente contraria a verossimilhança do provável em Aristóteles que converte o que “foi” [fato histórico] no “poderia ter sido” da modificação histórica. Todavia, o “poderia ter sido” não é a representação do real, mas a transformação do fato pela imaginação do artista, no plano do texto. Apesar de parecer uma posição unificadora sobre a literatura, as exposições de Luciano não podem ser consideradas definitivas, posto que, quase sempre, trazem a argúcia paródica e o cinismo menipéico. Luciano, em seus textos, nos quais o filósofo Menipo é, constantemente, a figura em destaque, fixa nesta, a fundação da sátira não moralizante. Segundo Enylton de Sá Rego:

Em resumo, pode-se dizer que Luciano, através da união do Diálogo à Comédia, produziu por um lado uma obra literária com características genéricas inovadoras; por outro lado, Luciano não foi o inventor desta hibridização genérica.[...] Ao romper com as convenções que regulavam os gêneros tradicionais de sua época, o texto de Luciano rompe também com as convenções da linguagem a eles associadas. Sua linguagem é essencialmente ambígua, dessacralizando todas as verdades absolutas, solapando inclusive suas próprias afirmações. Nisso se prende Luciano claramente à tradição do *spoudogeloion* típica da sátira grega, na qual a mistura do sério e do cômico não tem intenção moralizante<sup>140</sup>.

<sup>139</sup> *Apud* SÁ REGO, p. 59.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 51.

Com base na citação e em outros aspectos abordados por Enylton de Sá Rego far-se-á a análise do *corpus* no capítulo seguinte, evidenciando da sátira menipéia, o que de relevante emerge da tradição luciânica, ou da tradição satírica grega. Segundo o estudioso, são cinco os pontos principais da obra de Luciano:

1] criação \_\_ ou continuação de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2] utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3] extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4] estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5] aproveitamento sistemático do ponto de vista do *katakopos* ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão de mundo<sup>141</sup>.

A citação expõe os aspectos da Sátira Menipéia que foram os alvos da investigação de Enylton de Sá Rego. Seu trabalho é uma referência importante para quem busca elucidar a respeito de conteúdo e formas da sátira que permaneceram e convergem para a sua aceitação, cada vez mais, como um discurso literário capaz de assumir em sua composição, beleza, retórica e inovação.

A *Arte da Prudência*, de Baltazar Gracián, é um verdadeiro manual de auto-ajuda e de como ser perfeito, no sentido adequado que a palavra *perfeição* teve naquele século. Esse verdadeiro elogio à sensatez, nos moldes horacianos, seleciona e divide os homens em categorias universais, harmoniza perfeitamente “Inventividade e bom senso”<sup>142</sup>, e afirma que “O riso só se permite à infância”<sup>143</sup>, ou seja, o aspecto do riso só pode ser considerado como algo irresponsável.

Na contra-mão da história, Aristóteles, séculos antes, afirma: “O homem é o único ser vivo que ri”, e ainda que, “a criança só começa a rir no quadragésimo dia depois do nascimento, momento em que se torna, pela primeira vez um ser humano”<sup>144</sup>, ou

<sup>141</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>142</sup> GRACIÁN, *op. cit.*, 2005, p. 133.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 136.

<sup>144</sup> *Apud* BAKHTIN, p. 59.

seja, a grande marca de humanidade e de diferenciação, no homem, é o riso. O tratamento dado ao riso por Aristóteles, no século II a.C., em relação à interpretação dada por Gracián, denota o aspecto sombrio e direcionado ao sério entendimento da vida que este traz como preceito para os homens. Isso postula uma releitura aristotélica voltada para a supressão do riso, e já aponta para a deformação de sua essência popular medieval, como uma conduta intolerada nos Seiscentos, o “século de ferro”. Gracián, por sua vez, tende para a apreensão do riso como oposto ao bom senso, que prega, pois, nessa releitura clássica, o “sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições”<sup>145</sup> que, para o tratadista, correspondiam às noções de juízo e de bom senso.

Aristóteles não possui essa radicalidade que muitos críticos lhe conferem em relação aos tipos. Como se pode observar:

Para Aristóteles, a poesia também é retórica do pensamento. A técnica é um artifício do poeta, mas a escolha de um posicionamento satírico melhora ou piora a natureza pré-existente, isto é; se o tipo pode ser identificado historicamente, a técnica da construção não o deforma apenas como recurso retórico, mas também como exposição e crítica dessa suposta *persona*. Assim, conforme a vertente peripatética, o personagem indignado é um tipo nobre, superior, honesto e virtuoso. [...]“Considero que a elocução, como disse anteriormente, é a comunicação do pensamento por meio de palavras, e o seu valor é o mesmo em verso e prosa”<sup>146</sup>.

Com base na citação, há que se considerar a sátira como comunicação de um pensamento que se constrói com base na deformação do natural a fim de produzir comicidade. Todavia, os fins a que se presta o cômico só se articulam com base no contexto em que esse está sendo produzido; portanto, o caráter moralizante ou não moralizante também se baseia no posicionamento satírico do autor por meio do seu ato inventivo. Assim, conforme Aristóteles:

Não se deve julgar se alguém diz ou faz alguma coisa bem ou mal unicamente pelo que é feito ou dito, examinando se é bom ou mal, mas considerando também quem faz ou diz, para quem ou quando ou a quem ou

---

<sup>145</sup> *Idem*, p. 78.

<sup>146</sup> ARISTÓTELES, *op. cit.*, 1997, p. 97.

por que motivo: se, por exemplo, é para conseguir um bem maior ou para evitar mal maior”<sup>147</sup>.

Nesse caminho, o teórico explica que a elocução deve ser considerada conforme a significação histórica e local das palavras, ou seja, observar as palavras em seus contextos é importante quanto à decifração de seus significados e coerência de suas metaforizações.

As abordagens expostas neste capítulo teórico mostram a direção que a análise do *corpus* Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga vai seguir no próximo capítulo. As abordagens de Aristóteles, Horácio, Wladimir Propp, Hansen e outros serão fundamentais no decorrer da análise, por isso, não foram citados diretamente. A teoria utilizada tem como princípio o de que a sátira é uma atitude individual no ato de criação do poeta, ação estética e, portanto, atemporal. Aliado a esses aspectos, temos o fato de ela ser, simultaneamente, histórica, visto que seu discurso paródico inverte sentidos convencionais propostos pela sua época, mas ao mesmo tempo, os respeita e renova. Aliado a isso, está o fato de seu objeto ser e estar no tempo de sua enunciação. Outro ponto importante é a crença em que a Literatura é porta voz de seu tempo e, para falar com Aristóteles, ela mimetiza ações, não as transcreve.

O olhar satírico sobre o seu tempo se ancora na visão dele que o poeta detém, e as escolhas e usos para os seus recursos convergem na direção de escolhas pessoais. Este fato, não tão evidente nos séculos XVII e XVIII, é, ainda assim, a principal marca que os grandes poetas deixam, pois é no engendramento de sua poesia que a Arte se sobrepõe a qualquer outra instância do saber, e é por meio dela, que o referencial histórico é problematizado, mas sempre como uma possibilidade, não como uma exigência. O fato de a autonomia da literatura representar o ápice de sua concepção como objeto estético não a isenta de pregar conforme os ditames e censuras de seu tempo, mas abre um horizonte para a pesquisa lacunar, na qual se revela sua contestação, sua organicidade, sua individualidade no ato criativo, sempre em roupagem de obras-primas. O capítulo a seguir, no qual será feita a análise das obras, procurará deixar claro que o aspecto estético e retórico da sátira colonial é requintado e perpassa por séculos, não porque contou a história, mas porque a contou também.

---

<sup>147</sup> *Idem*, p. 98.

## A SÁTIRA E DOIS POETAS: GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA E TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA

*Senhores do verbo naquele amanhecer da pátria, eles fizeram  
História e fizeram Poesia. Por uma e por outra, imortalizaram-se.  
Domício Proença Filho.<sup>148</sup>*

Gregório de Matos e Guerra e Tomás Antônio Gonzaga fizeram história e fizeram poesia. A poesia de Gregório poetizou a nobreza e a “canalha” da Bahia, e assim, cantou a própria Bahia, dominada por vícios de toda espécie. A sátira gregoriana transplantou para a arte a verdade histórica da ascensão e da decadência do principal centro urbano no Brasil nos Seiscentos. Na Bahia, a corrupção nos poderes públicos favorecia a uns poucos e era indiferente a muitos; a libertinagem campeava os casebres e os palácios e, estimulada pelas alforrias, vez em quando, abria as senzalas e proporcionava a mistura de gentes; os saques ao açúcar, objeto de desejo e de poder econômico, no apogeu de seu comércio, e, posteriormente, símbolo de decadência da terra.

Tomás Antônio Gonzaga poetizou a Vila Rica das Minas Gerais e, conseqüentemente, também a sua gente foi vista pelos versos de seu poema-cartapanelo. As *Cartas Chilenas*, poema satírico, querendo ou não, testemunham um momento de crise social, nos finais do século XVIII, sob o sofisticado disfarce dos versos brancos e do metro decassílabo de Gonzaga. O despotismo desenfreado da administração local e seus desdobramentos desastrosos sobre a magistratura são poetizados nas *Cartas chilenas*. O *eu* poético Critilo é a suposta voz do intelectual Gonzaga inconformado com as mudanças sociais que o desprestigiavam. Apesar disso, seus versos também revelam, talvez inconscientemente, o descaso da Coroa com seus súditos. Esse pensamento traz em si o germe da contestação, a gota d’água que transbordará em tempo de revoluções generalizadas. Tal momento de crise murmurava a *Inconfidência Mineira*.

---

<sup>148</sup> PROENÇA FILHO, Domício. [Org.]. **A Poesia dos Inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar...[et. al.] Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1996, p. XVIII.

O que se pretende neste capítulo não é polemizar sobre a autoria das sátiras atribuídas a Gregório de Matos e a Tomás Antônio Gonzaga, apócrifas nos séculos XVII e XVIII, mas trazê-las definidas, ou pelo menos, temporariamente, aceitas como pertencentes a eles. É necessário que nesta escrita introdutória abram-se dois parágrafos para mensurar a biografia mínima dos artistas citados. Os registros históricos sobre a vida dos poetas situam-nos em seus respectivos séculos. Além disso, auxiliam na compreensão de suas composições como expressões de seu tempo, e de seu engenho como expressão individual.

Nesta análise, também não serão priorizadas as biografias de Gregório e de Gonzaga, embora seja necessária uma apresentação dos autores. Elas têm importância apenas à medida que os insere como letrados, em seus espaços de atuação, seja na poesia seja na história. O que se deve ter em mente em relação a esta analogia é a necessidade de se recompor os versos satíricos como arte, não apenas fadada ao seu século, mas também como um legado humano que o transcende pela qualidade estética. Nem crítica arqueológica nem documento biográfico, o que se intenta fazer é o reconhecimento e a valoração de composições que se apóiam, algumas vezes, no limiar entre o poeta e o homem dos séculos XVII e XVIII, por alguns segundos, subjetivo.

Tomás Antônio Gonzaga, ou Dirceu, seu nome árcade, nascido no Porto, em 1744, morre em Moçambique, em 1810. Filho de pai brasileiro e mãe portuguesa. Vem para o Brasil aos oito anos, com o pai, nomeado ouvidor-geral em Pernambuco e depois, intendente-geral do ouro, na Bahia. Estuda no Colégio dos Jesuítas, nesse mesmo sítio. Aos 16 anos, vai para Coimbra: bacharela-se em 1768. É juiz-de-fora em Beja. Em 1779 é nomeado ouvidor e procurador de defuntos e ausentes em Vila-Rica. É amigo e discípulo de Cláudio Manuel da Costa. Vive paixão e noivado com Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, a Marília de sua inspiração de poeta, jovem de 16 anos, de uma das melhores famílias da cidade. Em 1786 é nomeado desembargador da Relação na Bahia, mas permanece em Vila Rica. [...] Em 1789, a prisão por envolvimento na conjura corta seus planos e projetos. Vem o julgamento, a sentença, o perdão, o degredo em Moçambique. [...] Casa-se com uma senhora de “muita fortuna e poucas letras”. Esgotado o tempo do desterro, prefere permanecer na África, nomeado juiz da Alfândega. [...] Escreveu *Marília de Dirceu*, livro de poemas líricos; *Tratado de Direito Natural*, com o qual tentou ser professor universitário em Coimbra; e, apesar de alguma

divergência, é reconhecido como o autor das *Cartas Chilenas*, que começam a circular em 1787. Trata-se de poema satírico com severas críticas ao governador Luís da Cunha de Meneses, no texto, identificado na pessoa de Fanfarrão Minésio<sup>149</sup>.

Nasceu Gregório de Matos e Guerra, conhecido como "Boca do Inferno", em Salvador, Bahia, em 23 de dezembro de 1636. Neto de Pedro Gonçalves de Matos [familiar do *Santo Ofício da Inquisição*, em 1618]<sup>150</sup>, morador na Bahia, e filho de Gregório de Matos com Maria da Guerra, ambos naturais de Guimarães, Portugal. Pertencente a uma família \_os Matos da Bahia \_de proprietários rurais, arrematadores de obras [empregados], de funcionários da administração na colônia, Gregório de Matos vai estudar no célebre Colégio dos Jesuítas (1642), na Bahia, seguindo para Lisboa, em 1650. Dois anos depois (1652), vamos encontrá-lo matriculado na veneranda Universidade de Coimbra, de onde sai graduado em Cânones no ano de 1661. Casa-se em Lisboa, no ano da formatura, com Michaela de Andrade. Fica viúvo em 1678, e não temos notícia de filho seu. Já em 1679, é nomeado para Desembargador da Relação Eclesiástica da Bahia e Tesoureiro-Mór da Sé, em 1682, por D. Pedro II. Nesta década de 1680 vai casar, na Bahia, com Maria de Povoas, com quem terá um filho chamado Gonçalo. O Governador João de Alencastro, seu amigo, com outros companheiros do poeta, promove um complô para prendê-lo e enviá-lo para Angola no ano de 1694, sem direito de voltar para a Bahia. [...] Algum tempo depois, recebe o poeta a permissão de voltar ao Brasil para ficar em Recife \_ longe da Bahia e dos seus

---

<sup>149</sup> Cf. **A Poesia dos Inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Organização Domício Proença Filho; artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar...[et. al.] Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1996.

<sup>150</sup> Os familiares eram os oficiais leigos do Santo Ofício, escolhidos entre as pessoas reputadas e de bom cabedal, residentes tanto em Portugal quanto no Brasil colonial. As suas funções eram detectar e identificar, nas terras onde viviam, qualquer eventual prática de crime punível dentro da alçada da Inquisição. KUHN, Fábio. **As redes da distinção**: familiares da Inquisição na América Portuguesa do século XVIII. *Varia hist.* vol.26 no.43. Belo Horizonte jun. 2010, pp. 177-195.

[...] A Inquisição Portuguesa, atuante por 285 anos, visitou o Brasil, pela primeira vez em 1591“causando uma avalanche de denúncias sobre os mais variados casos ...”. Em 1618, começou a segunda visita da Inquisição ao Brasil, quando esteve em Salvador e no Recôncavo Baiano. Cf. ASSIS, Ângelo Adriano Faria de. *A Inquisição no Brasil e a Farsa pelo Averso: O caso de Baltasar Coelho, tratante e falso familiar do Santo Ofício, e da prisão de Nuno Fernandes, revel e descendente dos Macabeus do Recôncavo*. In: **Desvelando o Poder \_ Histórias de Dominação**: Estado, Religião e Sociedade. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2007.

desafetos \_ onde vai morrer em 1695, de uma febre contraída na África, no dia 26 de novembro, seis dias após a morte de Zumbi dos Palmares<sup>151</sup>.

O *corpus* escolhido para uma análise comparativa, neste capítulo, resume-se às *Cartas Chilenas*, de Gonzaga, e a alguns poemas satíricos de Gregório. *As Cartas Chilenas*, poema epistolar,

é a história de Fanfarrão Minésio, governador da capitania do Chile, narrada por um certo Critilo, que da então colônia escreve ao amigo Doroteu, residente na Espanha. São treze ‘cartas’ em versos que trazem personagens e fatos de um governo que deve nos causar repugnância por sua corrupção e crueldade<sup>152</sup>.

Conforme a citação, as epístolas em versos decassílabos brancos narram os disparates de um governador, e esse fato as carrega de forte tom político, já que suas ações causam repúdio ao seu suposto autor. *As Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga, e alguns poemas satíricos, de Gregório de Matos, dialogam nos temas, mas revelam, muitas vezes, posicionamentos satíricos individuais em seus atos de invenção, tanto no tocante às convenções do tempo quanto na transformação histórica do referencial temporal. Dessa forma, a análise comparativa aqui proposta supõe uma instância de individualidade que não chega a se desviar da retórica contemporânea aos poetas: todavia, demarca uma rasura ideológica na compreensão, por ambos, das idéias correntes em seus respectivos séculos.

Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga aderem ao discurso satírico como uma faceta da sua produção poética. Atentando para este fato, a hibridez textual [prosimétrica] resiste, tradicionalmente, como principal característica do texto satírico citada por Quintiliano quando tomou para os romanos a criação da sátira. Todavia, quanto mais se retorna às origens da sátira, mais relevante ela se avulta na análise da poética de Gregório e de Gonzaga. Uma ressalva, porém, há de ser feita: a sátira desses poetas não se limita às características desse discurso e, não raro, movimentam suas composições pelo terreno ideológico. Concomitantemente, não só se utilizam dos

<sup>151</sup> Cf. PERES, Fernando da Rocha; LA REGINA, Silvia. **Um Códice setecentista**: inédito de Gregório de Matos. Salvador: EDUFBA, 2000. 254 P. PP. 13 a 23.

<sup>152</sup> GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas Chilenas**. (Org.) Joaci Pereira Furtado: Introdução, cronologia, notas e estabelecimento de texto. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

recursos da sátira, supostamente, em favor de um conteúdo moralizante, mas também como instrumento de crítica e paródia amorais.

A *persona* satírica e o *eu* poético compõem poemas repletos de sutil ambivalência. O dúbio caráter da sátira antiga reside no critério formal “prosimétrico”, sacramentado por Quintiliano<sup>153</sup>, para a definição da Sátira Menipéia, a “outra” que havia nascido na Grécia. Para Sá Rego, “um critério formal que regularia o conceito de ‘gênero’ literário, e um critério moral \_ que regularia a função social admissível para a literatura, neste caso, para a sátira”<sup>154</sup>. Daí, esta análise postula, na tentativa de uma sistematização de sátira, o que afirma C. A. Van Rooy, “um gênero formal de sátira grega não existiu nunca: se tivesse existido, sua história já teria sido escrita há muito tempo”<sup>155</sup>. Fica, então, como princípio regulador dessa analogia, uma definição de sátira como texto híbrido que se apoie a

partir de uma definição aceitável da sátira latina, como gênero, e usar tal definição como base de um estudo dos elementos satíricos na literatura grega; porque foi deste gênero, que em geral é reconhecido por todos como tipicamente romano, que o conceito de ‘sátira’ se derivou, tanto na literatura quanto nos estudos literários modernos<sup>156</sup>.

Como ponto de partida para a comparação entre as *Cartas Chilenas* e alguns poemas Gregorianos, a visão citada no parágrafo anterior é importante. Não obstante, todo o desdobramento que as obras exibem não só a partir dessa perspectiva, mas de outros aspectos relevantes, como as formas do riso, levam a sustentar que o conceito de sátira não é fechado nem fixo. Além disso, a prática de suas principais facetas [a grega e a romana] depende da ideologia de seus autores, não como algo imanente a suas obras, mas na forma de desvio particular, capaz de comprometer o conteúdo da retórica corrente em detrimento de seu posicionamento satírico.

---

<sup>153</sup> “*Alterum illud etiam prius saturae genus sed non sola carminum varietate mixtum condidit. Varro, vir Romanorum eruditissimus*”[Quintiliano, *Institutio Oratória*, X. i, 95.] Há também um gênero de sátira anterior a este, que consistia não só numa diferença de metros, mas numa miscelânea de diversos elementos, cultivado por Terêncio Varrão, o mais erudito entre os romanos. A tradução ao português é de Salvatore D’Onófrío, *Os motivos da Sátira Latina*. Marília, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1968, p. 39.

<sup>154</sup> Sá Rego, *op. cit.*, p. 33.

<sup>155</sup> *Apud* Sá Rego, p. 35.

<sup>156</sup> *Idem*, p. 92.

Apesar de o tom moral oscilar para o crítico, em nada diminui a qualidade de suas composições poéticas. Na comparação das obras satíricas de Gregório e de Gonzaga, três elementos principais estão em foco: a condição colonial [cidade e sociedade]; a administração local e a caricatura do poder; o letrado e a singularidade de sua composição satírica. Em síntese, tais aspectos se inserem na vivência social da pureza de sangue e na suposta não aceitação da convivência com sua impureza; no olhar do poeta em relação ao seu tempo, às vezes particularizante, às vezes, universalizante, do seu lugar na Colônia; e do importante critério de saber poetizar, postulando a inventividade na sátira como um elo com a posteridade.

O “amanhecer da pátria” ao qual Domício Proença Filho se refere é especificamente o século XVIII e o despertar para a *Inconfidência Mineira*<sup>157</sup>. Amplia-se, porém, neste trabalho, o horizonte daquele “amanhecer”, haja vista que as letras coloniais brasileiras apenas se iniciavam e já possuíam um nome antecessor aos poetas inconfidentes: Gregório de Matos e Guerra. No estudo dos versos dos inconfidentes, ampliam-se também a importância

dos versos que deixaram, modelizados ao vezo das tendências da época, mas com nítida singularidade, são parte relevante da incipiente literatura brasileira do século XVIII e, à luz do processo cultural, situam-se entre os instauradores da tradição de uma sensibilidade peculiar à condição brasileira. E muitos deles permanecem carregados de atualidade<sup>158</sup>.

Percebe-se, por meio da citação, que o caráter singular da poesia dos principais poetas inconfidentes: Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, mais que instaurar, consolidava um aspecto da literatura brasileira apresentado por Gregório de Matos no século anterior — “uma sensibilidade peculiar à condição brasileira”. A investigação dos modos de poetas satíricos do barroco Gregório de Matos e do arcadista Tomás Antônio Gonzaga se abre como possibilidade infinita para camuflar um pensamento individual sob o rigor poético corrente nas duas centúrias em que se posicionam esses artistas.

---

<sup>157</sup> Domício Proença Filho, renomado crítico literário, é o organizador das obras completas de Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto, em publicação impecável, na qual assina a apresentação e nela atualiza o sentido da atuação desses poetas mineiros do séc. XVIII, na conspiração da Inconfidência Mineira.

<sup>158</sup> PROENÇA FILHO, *op. cit.*, 1996, p. XVIII.

Daí, o estudo da sátira nas *Cartas Chilenas*, de Gonzaga, e de suas fontes direta e indireta [as formas clássicas e o barroco gregoriano], ser relevante no tocante ao pensamento ideológico sob o qual as compôs. Mesclando um conteúdo crítico a um verso que se exhibe modernamente para a época, Gonzaga é genial na recriação poética de seu referencial local. A relevância de seus versos árcades, tidos muitas vezes como artificiais, nas *Cartas Chilenas*, surgem como versos de transição. Assim, o panfleto poético que circulou no período em que se fomentava a *Inconfidência Mineira* é uma sátira manifesta, que não se limita a um estudo formal rasteiro, tampouco aceita apenas a categorização de *persona* satírica para a sua voz poética. A brisa pré-romântica, em finais dos Setecentos, já pontuava e travestia a *persona* satírica em sujeito poético. As representações do cotidiano da elite arremedavam uma conspiração particular: a subjetividade pré-romântica, alimentada pelos acontecimentos históricos e artísticos precursores do subjetivismo romântico.

As *Cartas Chilenas* são compostas de *Dedicatória aos Grandes de Portugal*, *Prólogo*, *Epístola a Critilo* e mais treze cartas, sendo esta última, inacabada. O autor, na *Dedicatória*, expõe os preceitos aristotélicos associados ao didatismo Horaciano, que visam à instrução sobre virtudes e vícios. Se as virtudes, para o autor da *dedicatória*, já possuem exemplo bastante: “Entendo que V.Ex.<sup>a</sup> [...] Para se instruírem pelo primeiro, têm V. Ex.<sup>a</sup> os louváveis exemplos de seus Ilustres Progenitores”. Era mister, agora, que se encontrasse um outro exemplo para se exemplificar os vícios. Critilo postula, então, que não será pelo herói trágico que se dará a instrução, mas pelo “monstro coberto de horrorosos vícios”<sup>159</sup>. A transposição de “Fanfarrão Minésio”, principal personagem desta sátira para um “Reino estranho”, onde Critilo foi buscá-lo, como o fim único de exemplificar vícios, eleva as *Cartas Chilenas* ao estatuto de poema, e foge à referência histórica, já que “Fanfarrão Minésio”, o anti-herói de seu texto, nem está onde o autor se encontra, nem está no “Feliz Reino”, “que não têm em si um modelo destes”<sup>160</sup>.

O discurso da *Dedicatória* é estratégico para a pseudo-ocultação do fato histórico. Estão assim postulados os meios, modos e fins da retórica utilizada nas *Cartas Chilenas*. O *eu* poético ainda afirma que estas foram escritas com “eloquência”,

---

<sup>159</sup> GONZAGA, *op. cit.*, p. 33.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

característica inata de alguns oradores, e que nem sempre valorizam a sua retórica. A eloquência se relaciona à subjetividade, e se ela não for suficiente para que mereça proteção, que as protejam por servirem à “*sã doutrina*”, ou ainda “*pelo louvável fim, com que talvez as escreveu o seu Autor, Critilo*”<sup>161</sup>. O distanciamento do sujeito poético é claramente traduzido pelas escolhas formais que, no caso do texto, antecedem à dedicatória. A forma verbal “*contam*” impessoaliza o sujeito e divide a autoria das cartas que “*se contam*”, são “*escritas na língua castelhana pelo Poeta Critilo. Traduzidas em Português, e dedicadas aos Grandes de Portugal por um anônimo*”<sup>162</sup>.

Observam-se as vozes poéticas se multiplicarem entre aqueles que contam, quem as registrou, e o anônimo que as traduziu. Nesse breve espaço, estariam os fatos ocorridos num lugar estranho, os quais são reescritos e oferecidos como cartas a um destinatário residente em outro espaço que não o do tradutor. Assim sendo, Gonzaga poetiza os fatos históricos referentes à administração do governador Luís da Cunha de Menezes, ora como “*eles*”, ora como “*seu*” autor, e, ainda, como “*um*” anônimo. Gonzaga obtém assim o máximo distanciamento do real, confunde o leitor, e o destinatário do *eu* poético.

Aliás, quais seriam os reais destinatários das *Cartas Chilenas*, e qual seria o “*louvável fim*” com o qual as escreveu? Instruir? A quem, de fato, poderiam as cartas instruir? Segundo Aristóteles, para cada público, utiliza-se uma retórica adequada. Este princípio parece uma contradição se for considerado o posicionamento satírico demarcado inicialmente pelo sujeito poético: a exposição de vícios. E se é para educar pela maneira adequada aos “*Grandes*”, estes não estariam à vontade diante de uma exposição satírica, a não ser que esta lhes fosse enviada num modelo mais prestigiado, o da epístola. Assim, o “*seu menor criado*”<sup>163</sup> se mostraria elegante e ilustrado.

As *Cartas Chilenas* revelam recursos e estratégias complexas de linguagem e produzem no leitor posicionamentos vários, por exemplo, o de sentir-se, na época, também seu possível destinatário. O afastamento quase total do eu poético que traduz as cartas, e não de Critilo, seu escritor, seria a expressão pessoal, portanto, individual, de

---

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Idem*, p. 35.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

um “status social elevado”<sup>164</sup>, o de tradutor, porém, não criador das histórias que àquele chegam já de segunda mão e idioma. Já aceito como sendo de Gonzaga, o poema com forma propriamente dita, e a começar pelos textos que o antecedem, é quase o exercício de um manual de prescrição poética. O *eu* poético descreve o que será, como fará, e quem fará o poema. O poeta, naturalmente, o faz sem uma confissão biográfica, todavia seu distanciamento é, às vezes, revelador, e sujeito poético e poeta são socialmente similares: “*Amigo Leitor, arribou a certo porto do Brasil, onde eu vivia, um Galeão, que vinha das Américas Espanholas. Nele se transportava um Mancebo, Cavalheiro, instruído nas Humanas Letras. Não me foi dificultoso travar com ele uma estreita amizade[...]*”<sup>165</sup>.

A teleologia frente à decisão do fim a que as *Cartas* se destinam parece indubitável, entretanto, o público se amplia e passa a ser o principal foco do benefício resultante desta sátira empreendida “*para emenda dos mais, que seguem tão vergonhosa pisadas*”<sup>166</sup>. O objeto a ser satirizado se individualiza na pessoa de um governador despótico. O tradutor se justifica, se desculpa e, mais uma vez, dificulta a referência histórica sob a personagem “*Fanfarrão Minésio*”. O tradutor é co-autor do texto por ele traduzido, pois o modifica ao fazê-lo para “*acomodá-lo ao nosso gosto*”<sup>167</sup>. Um fato intriga o leitor: a mudança de pessoa, agora invocada na segunda pessoa “*és*”. Essa escolha endossa ainda mais o entendimento de Gonzaga como súdito obediente nos versos das *Cartas Chilenas* e, até de certa intimidade com os “*Grandes*”. A mudança de tom desvia o leitor de uma possível decisão já tomada sobre a identidade histórica dos destinatários, que podem ser quaisquer um: “*Lê, diverte-te, e não queirais fazer juízos temerários sobre a pessoa de Fanfarrão. Há muitos fanfarrões no mundo, e talvez que tu sejas também um deles*”<sup>168</sup>.

O manual horaciano do *delectare* está instituído, e coloca em xeque quem é o destinatário, que parece transportar-se do espaço dos “*Grandes*” para o espaço da Colônia. Essa troca de pessoas não é da conduta de um texto formal. Isso indica que a finalidade moralizante amplia-se em relação à Dedicatória. O espaço da sátira de

---

<sup>164</sup> *Ibidem.*

<sup>165</sup> *Ibidem.*

<sup>166</sup> *Ibidem.*

<sup>167</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>168</sup> *Ibidem.*

Gonzaga faz transitar na imagem de “*Fanfarrão Minésio*”, o histórico e o literário. Os versos que finalizam a Dedicatória viabilizam essa possibilidade: “...*Quid rides? Mutato nomine, /de te Fábula narratur...* Horat. Sat. I, versos 69 e 70<sup>169</sup>.”

As *Cartas Chilenas* delineiam, assim, a escolha do posicionamento satírico no ato de invenção de Gonzaga, modelado ao espírito ordenado dos gêneros aristotélicos, ao princípio utilitário de Horácio e, finalmente, ao primado moralizante da sátira de Juvenal. O veio moralizante da sátira romana é característica evidente nas *Cartas Chilenas*. Também alinha o pensamento de Gonzaga à pedagogia da moral, tão condizente com o “século das luzes”. O elemento inusitado e que faz de seu poema epistolar uma obra-prima é, principalmente, a forma de composição. Os recursos que a retórica do século XVIII lhe oferece são apenas a base para um mimetismo complexo, no qual a possibilidade de se encontrar o traço histórico é, absolutamente, poética. O “Prólogo” e a “Dedicatória aos Grandes de Portugal”, como foi dito, introduzem o poema e revelam a escolha do modo gonzaguiano de compor sua sátira. Esse modo denota a princípio que, ideologicamente, a composição do conteúdo das cartas aponta para a obediência aos preceitos da época.

Um século antes, o poeta Gregório também postula, em vários de seus poemas, seu *modus operandi* de fazer poesia. Esta, formalmente orientada pelos preceitos aristotélicos, porém marcada, em alguns poemas, por uma atitude satírica não-moralizante e dissonante da ordenação poética vigente. A *persona* satírica, ao contrário do *eu* poético de Gonzaga, quase sempre se mostra em primeira pessoa. Não se quer dizer com isso que esse “eu” seja o poeta, biografado. Estilisticamente, esse posicionamento conduz o poeta à representação, por meio do imaginário, da realidade e dos lugares de seu tempo. Em oposição à composição de Gonzaga, os topônimos são próprios e não alegóricos. A criação poética os personifica, visto que a natureza nos moldes aristotélicos não é o pano de fundo dos Setecentos, mas o homem em ação [natureza humana]. Assim sendo, Gregório poetiza, conforme a temática de seu poema:

*DEFENDE O POETA POR SEGURO, NECESSÁRIO, E RECTO SEU PRIMEYRO INTENTO  
SOBRE SATYRIZAR OS VÍCIOS.*

---

<sup>169</sup> *Idem*, p 36.

*Eu sou aquele, que os passados anos  
 Cantei na lira maldizente  
 Torpezas do Brasil, vícios e enganos.  
 [...]  
 E bem que os decantei bastante,  
 Canto segunda vez na mesma lira  
 O mesmo assunto em plectro diferente.  
 [...]  
 De que pode servir calar, quem cala,  
 Nunca se há de falar, o que se sente?  
 Sempre se há de sentir, o que se fala!  
 [...]  
 Diz logo Prudentaço, e repousado,  
 Fulano é um satírico, é um louco!  
 De língua má, de coração danado.  
 [...]  
 Se souberas falar, também falaras,  
 Também satirizaras, se souberas,  
 E se foras Poeta, poetizaras.  
 [...]  
 Uma só natureza nos foi dada:  
 Não criou Deus os naturais diversos,  
 Um só Adão formou, esse de nada.  
 [...]  
 Todos somos ruins, todos perversos,  
 Só nos distingue o vício, e a virtude,  
 De que uns são comensais, outros adversos.  
  
 Quem maior a tiver do que eu ter pude,  
 Esse só me censure, esse me note,  
 Calem-se os mais, chitom, e haja saúde<sup>170</sup>.*

A *persona* poética assume, no poema acima, que cantou satiricamente os vícios e enganos do Brasil, e critica aqueles que desconhecem esses modos. No primeiro terceto, a *persona* “eu” é “aquele” que canta as “Torpezas do Brasil”, pela “Lira maldizente”, pois sátira só canta vícios. Acontece que esses vícios são do Brasil, personificação de seu povo. O espaço dos vícios tem nome próprio, situa-se, no tempo e no espaço histórico, entretanto é personificado no espaço da poesia, e habita agora, a instância do imaginário. O “eu” não é o poeta, mas “aquele”, o sátiro, e embora aquele seja um pronome que pregue distância espacial e temporal, essa distância não se eleva dentro da composição.

<sup>170</sup> MATOS, Gregório de. **Gregório de Mato**: obra poética. Edição James Amado; preparação e notas de Emanuel de Araújo, 3ª ed. 2v. Rio de Janeiro: Record, 1992. pp. 367-368.

A *persona* é aquele, mais próximo do vício e do Brasil do que o imaginário o leva. O elemento de indagação nos oculta um interlocutor e enfraquece as certezas já abaladas do homem do século XVII e, ao mesmo tempo, é um disfarce satírico que adverte para a reflexão moral “Nunca se há de falar o que se sente?”. O verso “Sempre se há de sentir o que se fala!” é exclamativo, mas bem poderia ser uma outra indagação, e possui um quê de ambiguidade, que se volta sobre o poético, e sugere uma reflexão muito mais que uma indagação ou admiração. No caso, a ambiguidade sugere um engenho sofisticado para revelar a perplexidade do poeta diante do ato oblíquo de falar/calar/poetizar. No quarto terceto a *persona* está consciente da sua posição satírica, já confundida com louco, devido ao desconhecimento do ato de poetar “Se souberas falar, também falaras,/também satirizaras, se souberas,”. No antepenúltimo terceto, a *persona* vai além de seu tempo, quando prega com base teológica que Deus não criou os homens diversos, nem na matéria nem na natureza.

Numa sociedade em que a hierarquia de sangue era a grande herança, esses versos exprimem a crença em Deus, como não podia deixar de ser, mas ao mesmo tempo, uma desconfiança da categorização social: “Não criou Deus os naturais diversos/Um só Adão formou, e esse de nada”. A natureza dada por Deus é para a *persona* algo que equivale a todos na mesma medida “Todos somos ruins, todos perversos”. Esses versos do penúltimo terceto situam a *persona* como parte integrante do todo criação de Deus. Tal posicionamento estilhaça a noção de ordem social baseada em pureza de sangue que preconiza a razão absolutista, e prescreve o vício e a virtude como inerente a todos. Nesse ponto, talvez resida o cerne do discurso satírico que em Gregório de Matos se espalha por gêneros altos e baixos.

Os modos de poetar de Gregório e de Gonzaga vinculam-nos aos tratados poéticos de seus séculos. O que se problematiza, tendo em vista os primeiros exemplos citados, é o desvio desses preceitos, em alguns momentos de sua produção poética. Desvios que os leva à inovação quando se estudam as formas que se hibridizam em nível de engenho e em nível de mensagem. O provável ouvinte-leitor de Gregório dificilmente perceberia seu requinte de disfarce, e o leitor de Gonzaga, provavelmente, preferiria ignorá-lo. A observação feita se apóia na diversidade do “corpo social” que habitava a Bahia nos Seiscentos e a Vila Rica nos Setecentos.

Em ambos os séculos, tanto em Salvador, na Bahia, quanto em Vila Rica, em Minas Gerais, esse corpo social era semelhante \_ estrangeiros europeus, escravos africanos, indígenas nativos, religiosos jesuítas, cristãos-novos, intelectuais poetas *etc.* Como metrópoles importantes que foram para os seus séculos, e como é até hoje, nestes burgos brasileiros havia todo tipo de problemas sociais advindos do convívio entre pessoas tão diversas. Apesar disso, essa diversidade também contribuiu para aprendizados culturais mútuos.

O passar dos anos também evidenciou o fator de degeneração que essa população sofreu com a indiferença da Coroa em relação ao povo, privilegiando a terra como objeto de usufruto e tratando a população como vassalos à própria sorte. A diferença entre essas cidades, de um século para o outro, é que a população local, na Vila Rica dos Setecentos, era composta por um número maior de inteligências atuantes em relação à Bahia dos Seiscentos. Esse fato não só evidenciou os vícios que proliferavam pela colônia, mas, sobretudo, que eles se originavam em todas as camadas sociais.

Nas principais tradições satíricas \_ a grega e a romana \_ há, segundo Hendrickson, um elemento comum:

O único termo compreensivo que abrange a sátira em todas suas formas e nuances é simplesmente o de “riso” \_ *gelos, gelon*, \_ o riso do divertimento e da gozação, da ironia, da raiva, que penetra a máscara da pretensão, demolindo os valores falsos e restaurando os verdadeiros através do solvente da realidade<sup>171</sup>.

As nuances do riso acima citadas convergem para algumas sátiras de Gregório de Matos, nas quais a tradição da sátira grega ou menipéia é evidente. A *persona* satírica se reveste do ponto de vista do *spoudogeloion*, a personagem “que através do riso \_ *gelon* \_ fala com seriedade \_ *spoudoion*. E é exatamente por este caráter sério-cômico da sátira grega que, como afirma Hendrickson, “esta não deve ser julgada pelos critérios moralistas impostos pela tradição da sátira romana”<sup>172</sup>. O *spoudogeloion* é, às vezes, a própria expressão do poeta como parte de seu contexto, é o grande sentido de estar dentro da cena dramática do poema barroco.

---

<sup>171</sup> *Apud* SÁ REGO, *op. cit.*, p. 52.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

O requinte poético pontuado no parágrafo anterior abriga gêneros antigos que se misturam, e como poesia aristocrática, mesmo a poesia satírica requer entendimento, ilustração. A hibridez textual, principal elemento da sátira, é sutil no soneto gregoriano “Triste Bahia”, pois é também um diálogo entre a *persona* poética e a personificada Bahia. A ciência, por parte do poeta de sua condição colonial, se exprime na forma como desenvolve a temática da cidade. Na didascália que inicia a busca pela causa de sua ruína. Leia-se:

*PONDO OS OLHOS PRIMEIRAMENTE NA SUA CIDADE CONHECE QUE OS  
MERCADORES SÃO O PRIMEIRO MÓVEL DA RUÍNA, EM QUE ARDE PELAS  
MERCADORIAS INÚTEIS, E ENGANOSAS.*

*Triste Bahia! Ó quão dessemelhante  
Estás e estou do nosso antigo estado!  
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,  
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.*

*A ti trocou-te a máquina mercante,  
Que em tua larga barra tem entrado,  
A mim foi-me trocando, e tem trocado,  
Tanto negócio e tanto negociante.*

*Deste em dar tanto açúcar excelente  
Pelas drogas inúteis, que abelhuda  
Simples aceitas do sagaz Brichote.*

*Oh se quisera Deus que de repente  
Um dia amanheceras tão sisuda  
Que fora de algodão o teu capote!<sup>173</sup>*

O soneto é, na verdade, um diálogo. A única voz presente é a voz da *persona* que, envolta em tom de reprovação, é também uma forma de alerta. A *persona* questiona a posição submissa em que ambas estão relegadas. O “eu” e o “tu”, ao mesmo tempo em que elevam sua condição a entidades artísticas, se alternam em condições de estados, iguais ou diferentes. A *persona*, novamente, faz parte do universo citado, poético: “eu”, condição humana e lugar; “Bahia” “tu”, pessoa, condição social e lugar; “nosso”, condição poética que lhes confere verossimilhança e lhes abstrai a realidade histórica. Ao adotar o soneto e metaforizar o diálogo, gênero de prestígio entre os antigos gregos,

<sup>173</sup> MATOS, *op. cit.*, 1992, p. 333.

a *persona* eleva a questão histórica da colonização via “máquina mercante” ao nível de diálogos filosóficos. Assim, a privilegiada forma poética petrarquista torna-se adequada à trivialidade da situação, posto que ambas as formas \_ diálogo e soneto \_ são equivalentes em prestígio quanto à forma. Essa fusão entre gêneros coloca em relevância a temática da decadência da qual padecem homem e lugar. Outro aspecto importante nesse célebre soneto é a aplicação da *mímeses* aristotélica ao engenho gregoriano. Quando personifica a Bahia, a *persona* a elege como referente da *práxis* humana. A Bahia e a *persona* mostram-se submissos e impotentes diante da “máquina mercante”, também personificada e que “tocou” cruelmente a ambos, modificando-lhes as feições do passado.

A fusão de gêneros, explícitos ou implícitos na composição dos poetas citados, imbui um caráter, se não de inovação, inegavelmente de renovação e inesperado. O caráter híbrido da sátira concede às *Cartas Chilenas* o tom do discurso epistolar da antiguidade. A *Epístola*<sup>174</sup>, sendo um dos gêneros textuais presente na sátira de Gonzaga, se desdobra em forma e sentidos poéticos, assumindo os dois pólos de uma missiva \_ remetente e destinatário \_ enviando uma mensagem sob a roupagem de versos, emitindo uma explanação dialógica. Conforme o gênero epistolar romano, as *Cartas Chilenas* são enviadas a um amigo e trata de assuntos de primeira ordem, que fogem ao corriqueiro das notícias do cotidiano. Além disso, do mesmo modo da epístola bíblica, elas também se dirigem a um grupo social, embora diversificado. Assim sendo, Gonzaga não banaliza o seu formato satírico, ao contrário, a mensagem satírica está num invólucro altamente sofisticado. Do mesmo modo, Critilo, o *eu* poético das cartas, demonstra erudição, característica essencial de um poeta nos séculos XVII e XVIII.

---

<sup>174</sup> Além do sentido vulgar de carta, o vocábulo se reveste de outras conotações. Epístolas denominavam-se os escritos endereçados pelos apóstolos bíblicos a um grupo social, como a Epístola aos Coríntios, de São Paulo. Significava entre os romanos da Antiguidade, uma composição poética destinada a um amigo ou mecenas, vazada em linguagem cotidiana, tratando de variados assuntos, literários, filosóficos, políticos, morais, sentimentais, amorosos etc. Os primeiros espécimes remontam ao séc. II a. C. [...] No século XVIII, a epístola poética continuou a ser cultivada por Voltaire, Rousseau e outros. Acesso em 08/01/2011. MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?>http://books.google.com.br/books?id=0PN4QAZQYOC&PG=PA231&LPG=PA231&DQ=%C3%A9GLOGAS&SOURCE=BL&OTS=3P0NHQLTL&SIG=XWHVYQUJALSRPG9VOBBRHP\\_4FHS&HL=PZBR&EI=ACL\\_TOAMGCK88GBB84IGBW&SA=X&OI=BOOK\\_RESULT&CT=RESULT&RESNUM=9&VED=0CD0Q6AEWCA#V=ONEPAGE&Q=%C3%A9GLOGAS&F=false](http://books.google.com.br/books?>http://books.google.com.br/books?id=0PN4QAZQYOC&PG=PA231&LPG=PA231&DQ=%C3%A9GLOGAS&SOURCE=BL&OTS=3P0NHQLTL&SIG=XWHVYQUJALSRPG9VOBBRHP_4FHS&HL=PZBR&EI=ACL_TOAMGCK88GBB84IGBW&SA=X&OI=BOOK_RESULT&CT=RESULT&RESNUM=9&VED=0CD0Q6AEWCA#V=ONEPAGE&Q=%C3%A9GLOGAS&F=false)>. Acesso em 08/01/2011.

O *eu* poético preponderante na sátira de Gonzaga é o distanciado, o chamado *kataskopos*, e, no poema, tenta se afastar o máximo possível da vinculação histórica. Esse distanciamento, não raro, proporcionado pela alegoria, fortalece o sentido moralizante desse poema epistolar. Tal estruturação diferencia a atuação das *personas* em Tomás Antônio Gonzaga e em Gregório de Matos. Vale ressaltar que a literatura “séria” que foi produzida no século XVIII se encaixa nessa perspectiva de distanciamento que não favorece o riso. Produzida por um letrado que copila outro em finais do século XVIII, o contexto que se apresenta nas *Cartas Chilenas*, para o *eu* poético de Gonzaga, só poderia comportar uma pedagogia moralizante, dentro da tradição romana, como quer Hendrickson:

A sátira é concebida como um instrumento de reforma na batalha contra o vício humano ou o pecado. Seu procedimento parte ... de um ponto de vista moral, quase religioso, que avalia toda a literatura por sua contribuição ética. Tal visão não leva em conta a sátira agradável da ironia, do subentendido, da mera incongruência. Os sérios moralistas não apreciam adequadamente a comédia como um elemento do alegre festival e a licenciosidade de seu espírito carnavalesco, que goza de todos e de tudo<sup>175</sup>.

A sátira que ocorre no poema árcade aponta para a busca do aspecto sério, e resiste ao cômico desde a *Epístola a Critilo*, atribuída a Cláudio Manuel da Costa e que integra o corpo do poema gonzaguiano. A sátira barroca de Gregório de Matos, em comparação com as *Cartas Chilenas*, possui como principal fator de diferenciação as concepções de riso que trazem em seu bojo. Essa diferenciação decorre do emprego dos pontos de vista dos quais se revestem as *personas* satíricas na composição de ambos os poetas. Tais concepções se apóiam, preferencialmente, em outro fator com significado cambiante em suas obras, o Realismo grotesco. Em Gregório, muito mais de natureza medieval. Em Gonzaga, degenerado pelo elemento moral, tem seu sentido modificado, e passa a ser segundo Bakhtin, o Realismo romântico, já em voga nos finais do século XVIII<sup>176</sup>. Desde a *Epístola a Critilo*, a condição de letrado, católico e súdito fiel da Coroa Portuguesa, impregna o poema. Leia-se esse fragmento da *Epístola a Critilo*:

[...]

*Outras vezes do riso apenas posso*

---

<sup>175</sup> *Apud* SÁ REGO, p. 49.

<sup>176</sup> BAKHTIN, *op. cit.* p. 33.

*Resistir aos impulsos igualmente  
Me sinto vacilar entre os combates  
Da raiva, e do prazer. Mas ah! Que disse!*

[...]

*Nem da mofa ou riso pode a idéia  
Jamais nutrir-se, enquanto aos olhos nossos  
Se propõe do teu Chefe a infame história.  
Quem me dirá, que da estultice as obras  
Infestas à virtude, e dirigidas  
A despertar o escândalo, conseguem  
No prudente varão mover o riso?*

[...]

*Que devo rir-me, e sufocar o pranto,  
Que pula nos meus olhos? Não, Critilo,  
Não é esta a moção, que n'alma provo.  
Por entre estes delírios insensível  
Me conduz a razão brilhante e sábia,  
[...]<sup>177</sup>*

No fragmento, o *eu* poético é Doroteu, destinatário das cartas e interlocutor nos diálogos. Nessa epístola, o *eu* poético, apenas momentaneamente, se desvia da Razão que o conduz à reflexão sobre “Fanfarrão Minésio”, mas logo retorna à racionalidade, que abole o riso como integrante das idéias. No verso “Se propõe do teu Chefe a infame história”, não fica claro a quem o eu poético de Cláudio Manuel da Costa se dirige, se a Critilo, a quem invoca, se ao tradutor do texto de Critilo, o anônimo. Pela lógica, Doroteu seria o interlocutor a quem o anônimo tradutor envia as cartas, e não Critilo que as escreveu originalmente e não o conhece. No século XVIII, o sujeito poético se deixa levar “Por entre estes delírios insensível/Me conduz a razão brilhante e sábia”. A sátira é, portanto, nesse instante histórico, sem riso, pois se refere a tiranos, e se conduz pela Razão, principal conceito árcade, e não pela comoção ou pelo riso. A sátira corre nos versos de Cláudio Manuel da Costa, contemporâneo de Gonzaga e bem mais velho, com quem compartilha amizade, fortunas, leis e poesia. Também dividem o mesmo timbre moralizante e educado que permeia todas as cartas, endossa as palavras aos Grandes de Portugal, e vitupera a sátira como emenda de vícios. Observe-se o fragmento a seguir:

[...]

*De pejo, e de vergonha os bons Monarcas,  
Que pias intenções sempre alimentam,  
De reger como filhos os seus povos,*

---

<sup>177</sup> *Idem*, pp. 37-39.

*Tocados se verão. Prudentes, sábios,  
Consultarão primeiro sobre a escolha  
Daqueles Chefes, que a remotas terras  
Determinam mandar, deles fiando  
A importante porção de seu Governo:  
[...]<sup>178</sup>*

A distância entre retórica e história é um sobressalto, à medida que a metáfora se situa tão distante, em “remotas terras”, mas inesperadamente tão próxima, “A importante porção do Governo”. Os sentidos históricos vinculados por Doroteu estão mais para o diálogo com o anônimo, que vivia no Brasil, e para Vila Rica, de fato, na época, importante porção do governo português. A consciência de que Vila Rica era importante por todo um contexto sócio-econômico e jurídico que se tornava cada vez mais auto-suficiente e deveria ser bem cuidada. O burgo mineiro não era uma cidade qualquer, mas “A importante” parte da Colônia.

Resvalando na fidelidade aos “Grandes”, o *eu* poético levanta questões relacionadas ao sangue, tão relevantes para que os naturais da Colônia pudessem exercer algum prestígio. Toda uma carreira coimbrã poderia ser comprometida, caso houvesse alguma “mancha” na hereditariedade de algum letrado aspirante a cargos da Coroa. A hierarquia rígida, baseada em títulos e pureza de sangue era, no século da *Inconfidência*, tão zelosa quanto no século barroco. Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga tiveram as genealogias investigadas, incansavelmente, para que pudessem exercer a atuação administrativa que exerceram. Na *Epístola a Critilo*, o código hierárquico partilhado é provedor de regalias indispensáveis. Apesar disto, a contaminação dessa gênese já não é mais um critério rígido para essa escolha, na administração de “Fanfarrão Minésio”. Doroteu está ciente desse fato e responde ao anônimo por versos de belo engenho:

*[...]  
Nem sempre as águias de outras águias nascem  
Nem sempre de Leões, Leões se geram:  
Quantas vezes as pombas, e os cordeiros  
São partos dos Leões, das águias partos!  
[...]<sup>179</sup>*

---

<sup>178</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>179</sup> *Idem*, p. 42

Observe que as imagens não remetem ao ambiente colonial, mas à fauna romana, e a fragilidade das pombas e dos cordeiros sugere fraqueza. As metáforas dizem respeito ao povo e aos governantes. É abundante nessa epístola a presença das categorizações que coletivizam os homens: “soberbo”, “vaidoso”, “prudente”, “ímpio”, “libertino”. Há, entretanto, lapsos de “subjetividade” a rondar a pena dos inconfidentes “São para nós as vossas Leis inúteis!”. O pronome “nós”, primeira pessoa coletiva, chama a atenção para a discordância:

[...]  
*Este medita, que a nobreza ilustre*  
*Sufocada se veja. A prisão dura,*  
*O distante degredo, é que promete*  
*Da prescrita vingança o fim prescrito.*  
*Ó Senhores, Ó Reis, Ó Grandes? Quanto*  
 [...] <sup>180</sup>

O pronome sugere que o distanciamento que o poema prega não é generalizado. Outro fator corroborador para o distanciamento desejado pelo *eu* poético em relação ao referente histórico é o próprio desmerecimento de seu engenho satírico. Ao contrário do poeta do Recôncavo, o qual faz apologia à capacidade de satirizar, além de usar o conceito de sátira explicitamente, Gonzaga considera a sátira “o escrutínio da virtude”, o “disforme culto”<sup>181</sup>. Nas *Cartas chilenas*, os pronomes “os”, “outros”, “eles”, “daqueles”, “estes” transitam em espaços ora próximos ora distantes do *eu* poético. Raramente, aqueles se confundem com o próprio “eu”. Observa-se, nesse percurso de escolhas linguísticas, os sentidos históricos que se ocultam nas escolhas poéticas. Apesar de remeter visivelmente à Vila Rica em finais dos anos setecentos, as *Cartas Chilenas* surgem com versos autônomos, brancos, mas ritmados perfeitamente pelos decassílabos. A alegoria confere às epístolas o espaço do inaudito, percorrido pelo *árcade*.

No tangente ao verso gregoriano, a *persona* oscila não pelo espaço alegórico, mas pelo espaço com nome próprio. A *persona* de Gregório é uma máscara, porém entre outras, num espaço demarcado e reconhecível. O posicionamento deste último está para

---

<sup>180</sup> *Idem*, p. 45.

<sup>181</sup> *Idem*, pp. 42-46.

o ponto de vista do *spoudogeloion* e para a sátira crítica, não moralizante. Este posicionamento se apóia, em Gregório, num conceito de paródia que não possui os padrões vigentes no século XVIII \_ apenas destruidora \_ mas associada ao pensamento medieval sobre o riso. Este riso, ou crítica, simultaneamente destrói, respeita e renova o objeto satirizado<sup>182</sup>. A *persona* não se distancia senão o necessário para que se enxergue também nesse objeto e, ridicularizando-o, o faça a si mesmo. Esta atitude é, segundo Bakhtin, o entendimento do riso como uma concepção una do mundo, pois o riso também constitui e envolve a *persona* satírica. Para Gregório, a sátira é praguejadora, mas é Musa, ainda que exortatória e incompleta. Percebe-se a adesão à sátira nos seguintes versos:

[...]  
*Mas que eu fizesse hoje estudo*  
*Para cousas importantes,*  
*Por estéreis consoantes,*  
*Que não podem dizer tudo:*  
*Que algum diga carrancudo,*  
*Quando escrevo para todos,*  
*Que não falo em cultos modos,*  
*Mas em frase corriqueira,*  
*Boa asneira.*  
 [...] <sup>183</sup>

Observa-se que é comum, em poemas longos como este, inclinados à oralidade, a presença do “eu” como parte do mundo, e da *persona* como parte do poema. Mundo e *persona* se separam por uma linha tênue que se exprime nos verbos “escrevo”, e “falo”, respectivamente “cultos modos” e “frase corriqueira”.

Em Gonzaga, observa-se na *Dedicatória*, trecho em prosa, e na *Epístola a Critilo*, trecho em verso, que o distanciamento do objeto é absoluto e, até sátira é, surpreendentemente, um objeto abjeto para o artista. Analise-se a seguir:

*QUEIXA O POETA EM QUE O MUNDO VAY ERRADO, E QUERENDO EMENDÁLO O TEM  
 POR EMPREZA DIFFICULTOSA.*

---

<sup>182</sup> Cf. BAKHTIN, *op.cit.*, 2008.

<sup>183</sup> MATOS, *op. cit.*, p. 396.

*Carregado de mim ando no mundo,  
E o grande peso embarga-me as passadas,  
Que como ando por vias desusadas,  
Faço o peso crescer, e vou-me ao fundo.*

*O remédio será seguir o imundo  
Caminho, onde dos mais vejo as pisadas,  
Que as bestas andam juntas mais ornadas,  
Do que anda só o engenho mais profundo.*

*Não é fácil viver entre os insanos,  
Erra, quem presumir, que sabe tudo,  
Se o atalho não soube dos seus danos.*

*O prudente varão há de ser mudo,  
Que é melhor neste mundo o mar de enganos  
Ser louco c'os demais, que ser sisudo<sup>184</sup>.*

Neste soneto, novamente, a escolha do ponto de vista é pela inserção no todo, em detrimento da sisudez solitária. A *persona* tem a clara noção de que o ornamento satírico o insere mais prontamente no universo das “bestas”, ao qual prefere, visto que o “engenho mais profundo” o deixaria isolado. Apesar disso, tem consciência de que não quer emudecer, e isso, o exclui, de certa forma, do mundo dos prudentes \_ “o prudente varão há de ser mudo” \_ e o insere no “mar de enganos”. A sátira é o “mundo de enganos” ao qual a *persona* se condena \_ “Ser louco c’os demais” \_, e o prefere à seriedade, ou à sisudez. A escolha do poeta por essa faceta da poesia é individual.

De volta ao poema epistolar, a escolha do *eu* poético também é a sátira, mas de modo distinto do de Gregório, as *Cartas Chilenas* estão mais para a tradição da sátira romana, mantenedora da ordem moral e social, por meio da exposição dos vícios. De outro modo, Critilo só a concebe na escritura culta, séria por natureza, e, portanto, voltada para a particularização do cômico, por isto o engenho distanciado das camadas que suscitam o riso. Uma peculiaridade desta sátira setecentista é seu engendramento quase sem o riso. Este é o riso paródico, absolutamente negador e pejorativo, destruidor e maledicente, modelado ao entendimento moralizante do século XVIII. A essa altura do século, o riso ambivalente da Idade Média já está impregnado pelo individualismo burguês<sup>185</sup>. O *Kataskopos*<sup>186</sup>, ponto de vista distanciado, neste caso, é um olhar acima da

<sup>184</sup> *Idem*, p. 347.

<sup>185</sup> Cf. BAKHTIN, p. 78.

<sup>186</sup> Cf. SÁ REGO, *op. cit.*, 1997.

paisagem; é a personagem que narra, observa, porém, não faz parte da cena, por isso, está apto a moralizar pelo “castigado metro”, expressão que usa para denominar a sátira. É esperado que o *eu* poético do poema-panfleto não se sinta à vontade com a sátira, visto que na Cultura Clássica vigente no século XVIII, o sério é oficial, e, uma produção que privilegie o cômico, está ligada a uma “verdade não-oficial”<sup>187</sup>, fato inconveniente na produção gonzaguiana.

A sátira de Gonzaga, assim como o poema *Triste Bahia*, de Gregório de Matos são, respectivamente, exemplos de subversão do diálogo, gênero prestigiado na Antiguidade. A sátira setecentista, à maneira da sátira menipéia, já comentada nesta dissertação, se transforma pelo veio paródico. Nas *Cartas Chilenas*, o diálogo é de alto nível, e o interlocutor de Critilo está distante. É quase uma discussão filosófica repleta de indagações que buscam respostas. Em *Triste Bahia*, de Gregório, o que se vê é uma conversa de pares equivalentes socialmente. O diálogo, em Gregório, desce ao nível do cotidiano, embora se desenvolva sobre a forma petrarquista do soneto. Em Gonzaga, o diálogo é epistolar, e a epístola na Antiguidade, era um instrumento pelo qual se refletia sobre a vida em sociedade. Sobre a transformação do diálogo e de sua inserção a outro gênero, como a Comédia, diz Luciano de Samósata, fundador da sátira menipéia:

Antes não havia nem relações de amizade entre o Diálogo e a Comédia. O primeiro limitava-se a ficar em casa, ou quando muito dava curtos passeios em companhia de alguns amigos íntimos; quanto à Comédia, entregara-se totalmente a Baco, e vivia nos teatros, rindo e fazendo rir [...] divertindo-se à custa dos amigos do Diálogo continuava com seus discursos filosóficos sobre a natureza e a virtude [...] Nós ousamos aproximar esses gêneros totalmente díspares, e harmonizar coisas de tal forma discordantes que não pareciam capazes de nenhuma conciliação<sup>188</sup>.

Luciano misturou estes gêneros discrepantes e, de certa forma, fundou a sátira como um discurso, um posicionamento crítico que, embora, não seja amoral, é extremamente abrangente em suas formas de atuação pelos gêneros altos e baixos, variando conforme a escolha “individual” do poeta. O diálogo sob o qual se configuram as *Cartas Chilenas* é um diálogo de “seriedade” filosófica à distância, por isso mesmo, são cartas em seu sentido primeiro. Além disso, bem à moda da poética de Horácio, o

<sup>187</sup> BAKHTIN, *op. cit.*, p. 46.

<sup>188</sup> *Apud* SÁ REGO, p. 47.

remetente pede sempre a opinião de um mestre mais velho e também competente em poesia, para que avalie sua produção, por duas vias: o Critilo que indaga a Doroteu e não são criações do *eu* poético; e o próprio *eu* poético que passa a ser a personagem Critilo. O que se percebe na composição das epístolas é um desmembramento de “sujeitos poéticos”, de personagens de narrativa, de nomes e pronomes racionalmente poetizados sem estarem investidos de sentido metafórico. Em relação à sátira seiscentista as figuras de linguagem abundam em hipérboles, personificações e, principalmente, metáforas, todas grandiosas e dramáticas. Assim sendo, as composições de Gregório e de Gonzaga revelam variantes, no tocante ao engenho do ato criativo, transfigurador dos sentidos históricos.

Um aspecto da obra satírica desses poetas a ser considerado é o das escolhas retóricas e dos posicionamentos satíricos que delas emanam. Tais posicionamentos \_ de livre crítica ou de tendência moral \_ que suscitam de seu engenho retórico, não raro, são incompatíveis com a mentalidade histórica de que fazem parte os sujeitos históricos Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga. Não estão em questão, aqui, apontamentos sobre caracteres ideológicos \_ reacionários ou engajados \_ no sentido atual dos termos, mas a observância de atitudes que, historicamente, abrem possibilidades de uma hermenêutica para conceber homem e produção poética sob uma ótica de interesses sociais e individuais absorvidos no momento de suas criações.

No desejo de traçar um perfil de intelectual dentro do espaço em que viviam e das correntes do saber, político, religioso, artístico, com as quais conviveram, começamos com a *Carta 1ª* do poema árcade *Cartas Chilenas*, que, a moda dos poemas seiscentistas, inicia-se por uma didascália. Leia-se o fragmento: “*Em que se descreve a entrada, que fez Fanfarrão em Chile*”<sup>189</sup>.

Desde o “título”, se estabelece que o poema *Cartas Chilenas* é uma narração-descrição em forma de poesia-carta-diálogo, e que o espaço que comporta os fatos narrados, é um espaço distante do tradutor, morador do Brasil, na época da tradução; este espaço é o Chile. Um elemento chama a atenção, a patente denegridora da imagem do satirizado: é o “Fanfarrão”, “Chefe”, mas fanfarrão. É sabido que a retórica da sátira pregava escolhas verbais que denegriam a imagem do satirizado. No caso, “Fanfarrão”,

---

<sup>189</sup> GONZAGA, *op. cit.*, 1995, p. 49.

é claramente a moral do eleito que está posta em questão, pois assim mandam os ditames da época. Segundo João Adolfo Hansen, na escritura da *Carta 1ª*, Gonzaga se utiliza de um paradigma aplicável à sátira de pessoas: “[...] O que não se refere a elas, mas que opera genericamente, como variante \_ estilização, citação, paródia, deformação \_ de um elemento de caracteres misturados conforme a fantasia poética”<sup>190</sup>. Na apresentação da *Carta 1ª*, o distanciamento é total, impossibilitando a ligação imediata da missiva com o seu autor ou sua época. Sem divagações e pelo estudo das Minas setecentistas, já feito no primeiro capítulo, pensa-se ser perfeitamente plausível uma atitude satírica por parte de Gonzaga, de quem tem muito a perder.

Em Gregório de Matos, as didascálias também apresentam a temática de suas sátiras, e aquela atribuída ao Governador Antônio Souza de Menezes se estrutura de forma bem semelhante à de Gonzaga. Na didascália, está explícita a narração-descrição, entrada e atuação da administração na Bahia em finais dos Seiscentos. Transcrevendo a didascália: “DESCRICHÃO, ENTRADA E PROCEDIMENTO DO BRAÇO DE PRATA ANTÔNIO DE SOUZA DE MENEZES GOVERNADOR DESTE ESTADO”<sup>191</sup>.

O primeiro verso do poema já revela o satirizado: “D. Antônio”. Nota-se que não há uma preocupação excessiva em nomear com propriedade o satirizado. Este posicionamento satírico está, conforme nos apontam os estudos de Bakhtin, quando nos afirma que as manifestações satíricas que habitavam as praças, na Idade Média, “ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado”, e essa visão não-oficial lhes era permitida em alguns períodos do ano. Talvez aí resida a nomeação explícita, o que não seria uma afronta ao governador, mas apenas sua existência ficcionalizada, paralelamente, em forma de poesia.

A análise de algumas sátiras gregorianas e do poema-panfleto de Gonzaga demonstram modos singulares de compor sátiras, ainda que comunguem do mesmo código retórico separado por uma centúria. Na primeira estrofe das sextilhas gregorianas que compõem a sátira ao governador Souza de Menezes, é notado o tom de diálogo que subverte a forma poética e se converte em *mímese* aristotélica de ações humanas. Observe-se:

---

<sup>190</sup> HANSEN, *op. cit.*, 2004, p. 350.

<sup>191</sup> MATOS, *op. cit.*, 1992, p. 139.

*Oh não te espantes não, Dom Antônio,  
Que se atreva a Bahia  
Com oprimida voz, com plectro esguio  
Cantar ao mundo teu rico feitio,  
Que já é velho em Poetas elegantes  
O cair em torpezas semelhantes.*

*Da Pulga acho, que Ovídio tem escrito,  
Lucano do Mosquito,  
Das Rãs Homero, e destes não desprezo,  
Que escrevem matérias de mais peso  
Do que eu, que canto cousa mais delgada  
Mais chata, mais sutil, mais esmagada.  
[...]<sup>192</sup>*

As estrofes acima se apresentam em sextilhas, como um épico desfigurado, no qual a *persona* compõe, conforme já teriam feito seus modelos, “Poetas elegantes”, e que, apesar de dominarem o trato com os heróis, também conhecem o trato com os tiranos\_ a “Pulga”, o “Mosquito”, as “Rãs”. Observa-se que tais animais são nomeados por iniciais maiúsculas, o que já sugere o seu traslado para o mundo poético. A *persona* assume que para cantar seu “herói” terá de cair também em “torpezas semelhantes”, usar um “plectro diferente”, visto que o referente a ser cantado é “cousa mais chata, mais sutil, mais esmagada”. É um ser ainda mais raso. De acordo com a *persona* satírica, a voz que se levanta é a “oprimida voz” de uma *persona* coletiva: a Bahia. É o corpo estatal, insatisfeito e que nomeia o alvo de sua insatisfação: “Dom Antônio”. A referência histórica é irrefutável e, em Gregório, segue a diretiva proposta por Hansen quando afirma que, para engendrar as ações, “a sátira encena dois amplos paradigmas: o que se refere a pessoas, tendo evidente direção referencial; [...]” seria o adotado pelo poeta seiscentista.

Observem-se, a seguir, os versos iniciais da *Carta 1<sup>a</sup>*:

*Amigo Doroteu, prezado Amigo,  
Abre os olhos, boceja, estende os braços  
E limpa, das pestanas carregadas,  
O pegajoso humor, que o sono ajunta.  
Critilo, o teu Critilo é quem te chama;  
Ergue a cabeça da engomada fronha  
Acorda, se ouvir queres coisas raras.*

---

<sup>192</sup>*Ibidem.*

"Que coisas, ( tu dirás ), que coisas podes  
 Contar que valham tanto, quanto vale  
 Dormir a noite fria em mole cama,  
 Quando salta a saraiva nos telhados  
 E quando o sudoeste e outros ventos  
 Movem dos troncos os frondosos ramos?"  
 É doce esse descanso, não te nego.  
 Também, prezado Amigo, também gosto  
 De estar amadornado, mal ouvindo  
 Das águas despenhadas brando estrondo,  
 E vendo, ao mesmo tempo, as vãs quimeras,  
 Que então me pintam os ligeiros sonhos.  
 Mas, Doroteu, não sintas que te acorde;  
 Não falta tempo em que do sono gozes:  
 Então verás Leões com pés de pato,  
 Verás voarem Tigres e Camelos,  
 Verás parirem homens e nadarem  
 Os roliços penedos sobre as ondas.  
 [...] <sup>193</sup>

Neste fragmento, percebe-se um diálogo entre distantes, em que, apesar de supor as reações do interlocutor, como o remetente supõe as do destinatário, o que se ouve é um diálogo de cúmplices, em que não há o mínimo temor de discordância. É como se não fizesse diferença estar ou não alguém a ser invocado. A cena é simples e cotidiana, mas a fronha é “engomada”, e a cama é “mole”, com colchão de “macias penas”. Não é preciso um ornamento excessivo para se perceber a mensagem que emana deste ambiente, o qual não é partilhado com todos os moradores. O ambiente de Critilo é o mesmo do anônimo, e é o mesmo de Gonzaga. O referencial é plausível tanto para *Chile* quanto para Vila Rica. É o prazer do conforto burguês, quando o sudoeste “move os frondosos ramos”. É um ambiente seguro e confortável que povoa a cena em que estão ambos os interlocutores. A linguagem flui sem requintes metafóricos, porém, com imagens que surgem dos sonhos e advertem para a ameaça de desequilíbrio que paira sobre esse universo, caso a ordem seja transgredida. “O mundo às avessas” da sátira está adentrado, e o *eu* poético elege o modo pelo qual comporá a imagem do satirizado: “vou pintá-lo”. A escolha é norteada pelo *ut pictura poesis* horaciano, e, neste caso, a caricatura é o principal elemento de composição. É lícito afirmar que, em ambas as sátiras ocorre o que, segundo Hansen, seria

---

<sup>193</sup> *Idem*, pp. 49-50.

O primeiro subgênero da sátira \_ ‘a notícia’ ou ‘ao natural’, conforme terminologia do século XVII espanhol \_ centra-se no que os preceptistas do período conceituam como ‘verdadeira imitação’. Basicamente, consiste da mistura estilística de linguagem proporcionalmente aplicada como caricatura de pessoas do referencial discursivo criticáveis por alguma razão, pessoal, ética, religiosa, política etc. Funde o gênero épico com o dramático, em narrativas de primeira ou terceira pessoa, que representam, expositiva ou dialogicamente, ações de personagens aplicadas a pessoas conhecidas do público<sup>194</sup>.

A citação acima converge para a ótica, sob a qual, a caricatura de “Fanfarrão Minésio”, exposta nas *Cartas Chilenas*, é a receita horaciana de transformação da natureza. No caso do referente histórico, o governador das Minas Gerais é representado pela palavra satírica, do ponto de vista moral. O entendimento aristotélico também não se perde, visto que o Bem nunca surgiria sob uma deformação. A *mímese* surge como “ao natural”, todavia também possui elementos alegóricos\_ em Gonzaga, numa proporção maior que em Gregório. Sua principal distinção em relação ao ficcional “ao natural” e “fantástica” é o contraste com a época em que são escritas e o efeito produzido por elas. De acordo com Hansen, “a *mímese* ‘ao natural’ é particularizante, ao passo que a *mímese* ‘fantástica’ [no sentido de ‘fictícia’] é genérica”<sup>195</sup>. Gregório está para a última como Gonzaga está para a primeira.

No poema epistolar, Critilo, personagem da sátira traduzida por um anônimo, provável *eu* poético de Gonzaga, se propõe a contar “notícias velhas/Dispersas por imensos alfarrábios”<sup>196</sup>; ou seja, já foi contada muitas vezes e se modela a histórias universais, como o D. Quixote, de Cervantes. É como se o *eu* poético demarcasse a relevância das histórias que apregoam tiranias, e conferindo-lhes o mesmo crédito que os informes mirabolantes dos cronistas que registram as viagens de descoberta. No fragmento abaixo, o teor literário de todas essas histórias se equivalem:

[...]  
*Não desejas saber se há grandes peixes,  
 Que abraçando os Navios com as longas,  
 Robustas barbatanas, os suspendem,  
 Inda que o vento, que d'alheta sopra,  
 Lhes inche os soltos, desrinzados panos ?  
 Não queres que te informe dos costumes.*

<sup>194</sup> HANSEN, *op.cit.*, 2004, p. 350.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> GONZAGA, *op. cit.*, p. 51.

*Dos incultos Gentios? Não perguntas  
Se entre eles há nações, que os beijos furam?  
E outras que matam, com piedade falsa,  
Aos pais, que afrouxam ao poder dos anos?  
Pois se queres ouvir notícias velhas  
Dispersas por imensos alfarrábios,  
Escuta a história de um moderno Chefe.  
Que acaba de reger a nossa Chile,  
[...]<sup>197</sup>*

Os versos citados estabelecem a importância do registro, seja histórico, seja literário que, no entendimento do *eu* poético, são histórias a serem consideradas. Conforme Paulo Dias Pereira, em artigo inserido na coletânea *Poesias da Inconfidência*, as “*Cartas Chilenas* estão entre os poemas mais complexos da literatura brasileira por questões que transcendem o seu calor artístico”<sup>198</sup>. O ato de “pintar” o “moderno Chefe” elege a escolha do realismo caricatural como forma de poetizar o Tirano.

### 3.1 - DUAS FORMAS DE REALISMO: UMA SÓ TIRANIA.

O estudo da *Carta 1ª* introduz, no cenário satírico de Gonzaga, a figura de “Fanfarrão minésio” e, em comparação à figura do Governador Souza de Menezes, da sátira de Gregório de Matos, é uma fecunda analogia de modos de operar caracteres conforme a mentalidade de uma época, e, principalmente, da mentalidade do artista. Em conjunto com esta analogia, está a compreensão do riso pelos dois poetas articulados à representação do satirizado pela veia cômica do Realismo grotesco<sup>199</sup>, caricatural essa via de composição se conduz, primordialmente, pela concepção que os séculos em que viveram os poetas têm de “Realismo”. No caso de Gonzaga, vê-se que a aplicação do *ut pictura poesis* de Horácio é preferido, pois, citando Hansen, “A arte cenográfica visa antes o efeito fantástico das imagens proporcionalmente desproporcionais que a reprodução de uma imagem icástica, clara e congruente”<sup>200</sup>. No caso de Gregório de Matos, o efeito fantástico parte da imitação do “real”, “ao natural” e é o principal

<sup>197</sup> *Ibidem.*

<sup>198</sup> *Apud* PROENÇA FILHO, p. 773.

<sup>199</sup> *Cf.* BAKHTIN, 2008, p. 19.

<sup>200</sup> HANSEN, *op. cit.*, 2004, p. 322.

instrumental verossímil conferido à caricatura do satirizado. Vejam-se os versos seiscentistas:

[...]

*Quando desembarcaste da fragata,  
Meu Dom Braço de Prata,  
Cuidei, que a esta cidade tonta, e fátua  
Mandava a Inquisição alguma estátua  
Vendo tão expremida salvajola  
Visão de palha sobre um Mariola.*

[...]

*O rosto de azarcão afogueado,  
E em partes mal untado,  
Tão cheio o corpanzil de godolhões,  
Que o julguei por um saco de melões;  
vi-te o braço pendente da garganta,  
e nunca prata vi com liga tanta.*

[...]

*Chato o nariz de cocras sempre posto:  
Te cobre todo o rosto,  
De gatinhas buscando algum jazigo  
Adonde o desconheçam por embigo:  
Até que se esconde, onde mal o vejo  
Por fugir do fedor do teu bocejo.*

[...]

*Pernas, e pés defendem tua cara:  
Valha-te; e quem cuidara,  
Tomando-te a medida das cavernas  
Se movesse tal corpo com tais pernas!  
Cuidei, que eras rocim das alpujarras,  
E já frisão te digo pelas garras.*

*Um casaquim trazias sobre o couro,  
Qual odre, a quem o Touro  
Uma, e outra cornada deu traidora,  
E lhe deitou de todo o vento fora;  
Tal vinha o teu vestido de enrugado,  
Que o tive por um odre esfuracado.*

[...]

*Fundia-se a cidade em carcajadas,  
Vendo as duas entradas,  
Que fizeste do Mar a Santo Inácio  
E depois do colégio a teu palácio  
O rabo erguido em cortesias mudas  
Como quem pelo cu tomava ajudas.*

[...]

*Xinga-te o negro, o branco te pragueja,  
E a ti nada te aleija,  
E por teu sensabor, e pouca graça  
És fábula do lar, riso da praça,*

*Té que a bala, que o braço te levara,  
Venha segunda vez levar-te a cara*<sup>201</sup>.

Na sátira acima, a chegada do governador Souza de Menezes, o primeiro aspecto caricatural retratado pela persona satírica é físico e palpável, desmetaforizado, mas que, expressão viva do elemento grotesco, se torna estigma também moral. Estabelece-se a verossimilhança. Neste mesmo caso, “A sátira mantém os três critérios horacianos do *ut pictura poesis*, variando-os \_ principalmente o par clareza/obscuridade \_ em função de seu fim ético-político”<sup>202</sup>. O que contrasta com essa prescrição poética é que “Sendo pública, demanda visão à distância”<sup>203</sup>, entretanto, a *persona*, em primeira pessoa, está presente em boa parte dos versos, como neste: “Cuidei que esta cidade tonta e fátua”. O que se ouve, e o que se lê, é não apenas o agente, mas também o paciente na praça pública. Tal aspecto da sátira gregoriana faz crer na adoção, por parte do poeta, de um posicionamento satírico condizente com os moldes medievais da paródia e do Realismo grotesco, do modo como afirma Bakhtin:

Realismo grotesco [...] no seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cômico, o alto é representado pelo rosto [a cabeça], e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. [...] Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. [...] o Realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo<sup>204</sup>.

Grotesco e cômico se relacionam nas sextilhas gregorianas e, a junção de ambos comporta o riso e “compreende que sem o princípio cômico, o grotesco é impossível”<sup>205</sup>. A concepção de grotesco emitida pela sátira gregoriana é, evidentemente, de expressão renascentista e medieval. As partes caricaturadas do governador são, essencialmente, o rosto desfigurado pelo nariz enorme, “chato o nariz de cocras sempre posto/Te cobre todo o rosto”; o “Braço de Prata”, substituto não natural do braço perdido; e o cu, que sem o sentido pejorativo que dominou o século

<sup>201</sup> MATOS, *op. cit.*, 1992, pp. 140-142.

<sup>202</sup> HANSEN, *op. cit.*, p. 323.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> BAKHTIN, *op. cit.*, 2008, p. 19.

<sup>205</sup> *Idem*, p. 37.

XVIII, significa renovação. Além disso, o escárnio provém dos “pretos” e dos “brancos”, ou seja, dos puros e dos impuros, e ocorre na praça, onde o sujeito histórico Gregório é, temporariamente, inatingível, “Fábula do lar, riso da praça”, até que uma bala “que o braço te levara”, e esse fato não é imaginação, “venha segunda vez levar-te a cara”. Nesses últimos versos, é exposta a fatalidade, que é “real” e que pode ocorrer uma segunda vez, no mesmo espaço da praça, onde a verdade não-oficial é possível e a destruição da cabeça, símbolo do poder do corpo estatal, pode ser uma verdade individual do poeta.

Observem-se, a seguir, alguns versos iniciais das Cartas Chilenas, aqueles que pintam o governador Cunha de Menezes:

[...]  
*Tem pesado semblante, a cor é baça,  
 O corpo de estatura um tanto esbelta,  
 Feições compridas e olhadura feia;  
 Tem grossas sobrancelhas, testa curta,  
 Nariz direito e grande, fala pouco  
 Em rouco, baixo som de mau falsete;  
 Sem ser velho, já tem cabelo ruço,  
 E cobre este defeito e fria calva  
 À força de polvilho, que lhe deita.  
 Ainda me parece que o estou vendo  
 No gordo rocinante escarranchado!  
 As longas calças pelo umbigo atadas,  
 Amarelo colete e sobre tudo  
 Vestida uma vermelha e justa farda.  
 De cada bolso da fardeta pendem  
 Listadas pontas de dois brancos lenços;  
 Na cabeça vazia se atravessa  
 Um chapéu desmarcado, nem sei como  
 Sustenta o pobre só do laço o peso.  
 [...] <sup>206</sup>*

Nos versos acima, a escritura de Gonzaga se apresenta como uma escolha poética, dimensionada sob o prisma do Arcadismo, o qual

recupera Aristóteles, relido principalmente a partir da *Arte Poética* de Horácio, e preconiza, sob a influência do Iluminismo, o caráter nacional da

---

<sup>206</sup> GONZAGA, *op. cit.*, 1995, p. 53.

arte e da cultura. Preocupa-se, além, em exaltar a finalidade moral da literatura, e a concepção de que o poeta é um pintor de situação<sup>207</sup>.

Depreende-se do que foi dito, que Gonzaga comunga da estética árcade, mas vai além dela. Nos versos deste poema-panfleto, a escritura do poeta, assim como em toda a sua obra, atinge o mínimo de sugestão literária e, apesar desse fato, obtém o máximo de sentidos. É uma estratégia que se opõe à ornamentação barroca, sem, contudo, empobrecer a linguagem; os sentidos poéticos da escritura de Gonzaga ocorrem apesar da quase literaridade das figuras. A metáfora surge na medida do sentido necessário e limpo, presa apenas aos acordes decassílabos dos versos brancos. Esses, por sua vez, surgem como a grande causa do ritmo compassado num verso sem rimas. Segundo Lúcia Helena, em seu artigo *Tomás Antônio Gonzaga, Um Árcade entre a Lira e a Lei*, “Os principais aspectos de sua renovação, destacados por Waltensir Dutra, implicam na precisão pouco poética do vocabulário, cujo poder de ‘sugestão’ é reduzido ao mínimo [...]”<sup>208</sup>. A técnica da falta de ornamento confere simplicidade à linguagem e equilíbrio clássico da forma poética de Gonzaga. Ainda conforme a autora, “Apesar do arranjo formal nitidamente elaborado, Gonzaga consegue imprimir em sua poesia certa marca de naturalidade e improviso, tal a perícia com que maneja o instrumental técnico de que se vale”<sup>209</sup>. O improviso a que se refere Lúcia Helena é essa suposta redução do vocabulário a escolhas primárias ou às oposições inesperadas que têm seu sentido ampliado como em “Tem pesado semblante, a cor é baça,/[...] Feições compridas, e olhadura feia, [...] Grossas sobranceiras, testa curta,/[...] Fala pouco/Em rouco baixo som de mau falsete”, citados no trecho anterior.

Estes versos são construídos de forma oposta aos compostos por Gregório de Matos que, apesar de ter como referente um defeito físico “real”, confere-lhe ornamento metafórico e metonímico. Ao contrário, os versos de Gonzaga desenham um retrato de forte expressividade, produzindo uma visão do grotesco, por meio da descrição de um semblante, quase banal. O grande efeito dá-se, justamente, na medida em que a

<sup>207</sup> *Apud* PROENÇA FILHO, 1996, p. 558.

<sup>208</sup> *Idem*, p. 562.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

aparência grotesca é quase natural “faz o mesmo, que fazem os letreiros/ nas frentes enfeitadas dos livrinhos,/ Que dão do que eles tratam, boa idéia”<sup>210</sup>.

Assim sendo, a imagem do “Braço de Prata”, em Gregório, é a substituição do braço natural, é a medida visível do remendo físico que ridiculariza, mas não dói. No poema de Gregório, a máscara satírica não fere; por isso, o nome próprio não é ameaça ao poeta e, também por isso, o grotesco físico só denigre comicamente “Meu bom Braço de Prata”. Vale ressaltar, que, nesse poema, além do cômico arbitrado ao defeito físico e próprio da sátira, acrescenta-se, também, o vício cômico articulado pelo sentido sério. Afirma Hansen: “Já se viu com Tesouro, que as deformações satíricas não são meramente ridículas, no sentido aristotélico da deformidade que faz rir *sem dor*, pois trabalham para um ponto de vista sério, movido pelo interesse ético e político”<sup>211</sup>. Desse modo, revela-se o ponto de vista do *spoudogeloin*, na *persona* satírica de Gregório de Matos. O grotesco se articula parodicamente como um canto destruidor paralelo, e, como canto, ridiculariza sem dor. Apesar disso, o sentido que traduz é sério, pois a máscara não fere por ser máscara, mas deforma o corpo visando julgar o referente conforme sua ação política imoral, portanto, também causa dor. Há, neste aspecto da sátira de Gregório, a rasura menipéica, que se apóia na paródia do satirizado para reinventá-lo, denunciando seu vício do ponto de vista ético. Em Gregório, o grotesco se caracteriza pelos moldes medievais do Realismo, que, segundo Bakhtin, associa-se a uma visão do mundo como sendo um único corpo, incompleto e em constante mudança; além disso, o riso por ele produzido é dele inseparável<sup>212</sup>.

Em contrapartida, na descrição de “Fanfarrão Minésio”, por Gonzaga, o grotesco surge com feições modificadas e faz parte de “Fanfarrão” sem, necessariamente, identificá-lo historicamente. É importante ressaltar uma distinção entre a composição dos poetas tratados em relação à poetização do grotesco. No tocante à Gonzaga, o riso produzido pelo grotesco apresentado tem vinculação apenas moral e a paródia que o constitui já é adepta da paródia apenas negadora daquilo que moralmente representa o satirizado. Dessa forma, o riso expresso por sua sátira é reduzido e denegridor. A seriedade pregada por ele torna o eu poético ainda mais distante do vício que satiriza. O

<sup>210</sup> GONZAGA, *op. cit.*, 1995, p. 52.

<sup>211</sup> HANSEN, 2004, p. 383.

<sup>212</sup> Cf. BAKHTIN, *op. cit.*, 2008.

ponto de vista de Gonzaga se vincula, inegavelmente, também, à sátira menipéia. O *eu* poético está acima do satirizado, pelo menos no aspecto moral; distante duas vezes do plano no qual se encontra “Fanfarrão Minésio”. O espaço e o tempo soam imprecisos: “arribou a certo porto do Brasil, onde eu vivia...”. De resto, no corpo das cartas, é Critilo que conta a história de “Fanfarrão minésio”, e aí, só podemos supor da atuação do anônimo, porque ele mesmo afirma ter feito algumas modificações no texto das cartas devido às dificuldades de tradução em verso; portanto, a suspeita de que as vozes do *eu* poético se dividem, é plausível.

No final do século XVIII, período no qual circularam as Cartas chilenas, o sentido medieval do grotesco já, há muito, está em declínio. Segundo Bakhtin,

Ao perder seus laços vivos com a Cultura Popular da praça pública, ao tornar-se uma mera tradição literária, o grotesco degenera”.[...] Na época pré-romântica e em princípios do Romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado de um novo sentido. Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes [embora conserve alguns dos seus elementos]. [...] o princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras “sérias”, mas no grotesco romântico, o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcarmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo<sup>213</sup>.

A visão de grotesco no poema árcade adere à visão pregada por Bakhtin, “romântica”, baseada na pedagogia da moral e da decência aplicada à Razão de Estado. O grotesco é alcançado nas epístolas de uma maneira inovadora \_ a descrição de “Fanfarrão Minésio” é uma caricatura racional e pouco exagerada. Aquilo que desponta em relevo são as considerações do *eu* poético:

[...]  
*Escuta a história de um moderno Chefe,  
 Que acaba de reger a nossa Chile,  
 Ilustre imitador a Sancho Pança.  
 E quem dissera, Amigo, que podia  
 Gerar segundo Sancho a nossa Espanha!*  
 [...]

---

<sup>213</sup> *Idem*, pp. 30, 32 e 33.

*Ah! Tu Catão severo, tu, que estranhas  
 O rir-se um Cônsul moço, que fizeras  
 Se em Chile agora entrasses, e se visses  
 Ser o rei dos Peraltas, quem governa?  
 [...] <sup>214</sup>*

As considerações de Critilo sobre “Fanfarrão” elevam um tom de reflexão filosófica, própria dos Diálogos antigos. À moda da Tradição Luciânica<sup>215</sup>, o poema de Gonzaga mescla a seriedade dos diálogos à dimensão cômica da sátira, entretanto, o século é sério, e o riso é, não raro, rejeitado e reduzido ao necessário satírico. Horácio disse que o riso só era permitido às crianças, por isso, o eu poético se justifica quanto à escolha satírica na segunda estrofe, acima citada. O certo é que Critilo não pode prescindir dele, por isso, o justifica pela idade “Cônsul moço”. O “Catão severo” a quem Critilo pede conselhos e conta sua história é Doroteu, figura árcade comum entre pastores. É ele o censor mais velho, que na *Epístola aos Pisões*<sup>216</sup>, de Horácio, merece o crédito de um poeta iniciante, na busca do poema perfeito. É também o interlocutor distante, presente em alguns diálogos filosóficos, além, é claro, de ser o principal destinatário das epístolas de Critilo. Doroteu é, segundo os críticos, o eu poético de Cláudio Manuel da Costa, poeta experiente, contemporâneo e amigo de Gonzaga.

O sintagma nominal “nossa Chile” nos remete à condição do ponto de vista do *Kataskopos*, ou narrador distanciado, como quer Enylton de Sá Rego, um narrador de ponto de vista complexo. Quem de fato é o enunciador, Critilo ou o anônimo? Certamente ambos, em maior ou menor medida. Certamente, ambíguo em relação ao seu próprio ponto de vista, à visão das personagens, e à sua própria visão de mundo. Difícil separá-las e identificá-las num *eu* poético que avança e recua, que expõe e oculta um anônimo tradutor, suposto Gonzaga, aspirante a posições institucionais, mas que também reflete sobre o uso abusivo desse poder sobre o povo. Sem dúvida, a identificação da voz do poema começa a partir da categorização de sua forma. Do mesmo modo que é híbrida, as vozes poéticas relativizam o objeto satirizado. A visão do *kataskopos*, como em Luciano de Samósata, assume três aspectos distintos:

<sup>214</sup> *Idem*, pp. 52 e 53.

<sup>215</sup> Cf. SÁ REGO, 1989.

<sup>216</sup> ARISTÓTELES. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 91.

No primeiro deles, vemos um narrador que, presente no texto, vê o mundo do alto; no segundo, um narrador que, ausente, é mero observador de suas personagens; e no terceiro, temos um narrador que, embora presente no texto, não deixa identificar-se a sua visão de mundo<sup>217</sup>.

Tais aspectos aparecem no poema de Gonzaga, como também nas sátiras de Gregório. Isso é possível devido ao fato de que a sátira menipéia, já existente há séculos e, provavelmente, conhecida de ambos, se presta às suas formas de composição. No poeta barroco o sério-cômico do *spoudogeloion* é mais relevante; em Gonzaga, o distanciamento complexo visa a seriedade e, frequentemente, seu entendimento é moralizante. O “rei dos Peraltas” é o sinônimo de “Fanfarrão Minésio” e, apesar de as expressões serem generalizantes, conferem patentes aos satirizados \_ “Rei” e “Fanfarrão”. A descrição dos satirizados os inclui no rol da Tirania, feito uma chaga que compromete todo o corpo do Estado; “... por isso, o tirano é representado como deformidade cômica, mas não é ridículo no sentido aludido. Causa riso, mas *com dor*”<sup>218</sup>. A dor que a pintura do tirano expõe refere-se à moléstia moral. Em Gonzaga, isso é muito mais evidente do que em Gregório. Neste, a moralidade não é preponderante, mas complementar.

Em Gonzaga, a preocupação do magistrado em manter a ordem social, e que transparece em seu poema, é um aspecto cambiante, e, ora é defesa de sangue puro, ora é peso de justiça sobre os desfavorecidos. É consciente entendimento de que do sangue não se herda a respeitabilidade, todavia da impureza se herda a escória. Observem-se os versos a seguir:

[...]  
*Pensavas, Doroteu, que um peito nobre,  
 Que teve mestres, que habitou na corte  
 Havia praticar ação tão feia  
 Na casa respeitável de um fidalgo,  
 Distinto pelo cargo que exercia  
 E, mais ainda, pelo sangue herdado?*  
 [...]  
*Parece, Doroteu, que algumas vezes,  
 A sábia natureza se descuida.  
 Devera, doce Amigo, sim, devera  
 Regular os natais conforme os gênios.  
 Quem tivesse as virtudes de fidalgo,*

<sup>217</sup> SÁ REGO, *op. cit.*, 1989, pp. 63 e 64.

<sup>218</sup> HANSEN, *op. cit.*, 2004, p. 383.

*Nascesse de Fidalgo e quem tivesse  
Os vícios de vilão, nascesse embora,  
Se devesse nascer, de algum lacaio,  
Como as pombas, que geram fracas pombas,  
Como os Tigres, que geram Tigres bravos.  
[...]<sup>219</sup>*

Nos versos acima, a divisão dos gêneros, como estão marcados em Aristóteles e Horácio, é clara e definitiva. Os valores hierárquicos surgem imanentes, maculados apenas quando “A sábia natureza se descuida”, e a representação das forças sociais por meio da natureza é avassaladora: pombas são fracas, Tigres são fortes. Há, nessa imagem natural, uma extrema oposição de forças de combate. Outra imagem, contudo, já não prevê do lacaio uma fraqueza herdada, mas uma servilidade interesseira, e nem sempre alienada. Observem-se agora os seguintes versos:

*[...]  
O povo, Doroteu, é como as moscas,  
Que correm ao lugar, aonde sentem  
O derramado mel; é semelhante  
Aos corvos, e aos abutres, que se ajuntam  
Nos ermos, onde fede a carne podre.  
[...]<sup>220</sup>*

Critilo entende que o povo “nêscio vulgo” não é isento, e conhece o seu poder de troca e, em meio ao disparate das forças sociais, busca o “derramado mel”, ou seja, a facilidade. Apesar de empregar “corvos” e “abutres”, imagens distantes do ambiente brasileiro, Critilo se serve da comparação, da similitude indireta. Do mesmo modo que ao empregar “Pombas” e “Tigres”, a metáfora se dilui na comparação, promovendo um aspecto discursivo fácil e limpo de excessos e de significado não-definitivo. Segundo Hansen, em seu artigo *As líras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca*, a poesia de Gonzaga é

Programaticamente discursiva e linear, é poesia em que os tropos de estilo, como a metáfora, tornam-se absolutamente transparentes ou tendem a ficar rarefeitos e mesmo a desaparecer, substituídos quase sempre pela prótase da

<sup>219</sup> GONZAGA, *op. cit.*, 1995, p. 60.

<sup>220</sup> *Idem*, p. 74.

similitude: *como*. [...] Com a comparação, Gonzaga segue a lição aristotélica sobre o *tropos* e as figuras do discurso, evidenciando para o leitor que as imagens de sua poesia resultam de um ato de juiz; por isso, também demonstra o gosto árcade de fazer com que o ato intelectual da produção da imagem, ato por definição racional que aparece na clareza resultante da comparação, seja mais básico que o efeito maravilhoso das imagens, como queriam os seiscentistas<sup>221</sup>.

Vale lembrar que, ao comparar, estabelece-se uma semelhança entre outras, ou seja, há uma relativização entre objetos comparados. No caso do trecho citado, a comparação aos “corvos” e “abutres” é atenuada, pois estes buscam a carne podre que lhes é, naturalmente, destinada; enquanto o povo busca o mel, doce e já derramado, que na visão sistemática de ordenamento social, não é algo que lhes seja destinado naturalmente. A crítica corrente nessa imagem provém do cabedal próprio que Gonzaga detém sobre o povo.

A visão do vulgo também se alterna na poesia de Gregório de Matos, e a *persona*, ora não se adapta a seu meio, ora o enxerga naturalmente, mas percebe que alguma mudança já se faz presente, nesses tempos. Observe-se:

[...]  
*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.*  
 [...] <sup>222</sup>

O homem branco é, nas quadras, aquele que vem perdendo as regalias em relação aos mestiços gerados na terra, cada vez mais donos de si, por essa época. Esse poema, segundo a didascália, é composto quando o poeta é preso, e aponta para uma visão

<sup>221</sup> HANSEN, João Adolfo. As Liras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca. **Ensaíes**. [sine loco], nº1, mar. 1997, p. 45.

<sup>222</sup> MATOS, *op. cit.*, p. 664.

“individual” de seu espaço, de que tipo de pessoas ele se povoa, e do como as mercês estão desordenadas em relação a isso.

O posicionamento satírico diante de episódios da natureza parece inadequado aos aparatos disponíveis à ciência da colônia nos séculos XVII e XVIII, em que nem a impressão de escritos era permitida. Os fragmentos das décimas a seguir tratam da passagem histórica do cometa, e é motivo de sátira para Gregório de Matos, no feitio, mais crítico que jocoso e, na qual, o dogma sobre os efeitos da passagem do cometa é ironizado. Leia-se:

[...]  
*Que esteja o Inglês mui quedo  
 E o Holandês mui ufano  
 Portugal cheio de engano  
 Castela cheia de medo:  
 Vendo a Europa inquieta,  
 E que cada qual se meta  
 Em uma cova a temer,  
 Tudo será: mas a ser  
 Efeitos são do cometa.*  
 [...]  
*Que ande o mundo, como anda,  
 E que se ao som do seu desvelo  
 Uns bailem ao saltarelo  
 E outros à sarabanda:  
 E que estando tudo à banda,  
 Sendo eu um pobre Poeta,  
 Que nestas cousas me meta,  
 Sem ter licença de Apolo!  
 Será: porém se eu sou tolo,  
 Efeitos são do cometa.*  
 [...] <sup>223</sup>

A visão da ciência é anulada e, supersticiosamente, o “mundo às avessas” é um efeito maravilhoso do cometa, concretizado por meio da encenação barroca. O cometa seria a causa de todos os males, fato cientificamente absurdo, mas \_ para a época \_ socialmente aceito e, poeticamente satirizado. Parte do mundo existente, citado pela *persona*, teme o cometa, mas em Gregório, a passagem do cometa é mero pretexto para justificar os problemas causados pelo próprio homem. O poeta ironiza o dogma, e

---

<sup>223</sup> *Idem*, pp. 906 e 910.

considera um efeito da passagem do cometa, o simples fato de ser tolo. A tolíce, a qual o poeta estaria submetido, só poderia ser fato, se fosse um efeito do cometa. Dessa forma, ao dizer que fatos do seu tempo são causados pelo cometa, a *persona* poética sofre o efeito de tornar-se tolo. A tolíce é, então, a conseqüência sofrida pelo homem culto submetido ao dogma e à ignorância, que desconhece ou visa ocultar a realidade. Outra possibilidade de significação é a de que, somente na poesia, tais dogmas pudessem ser aceitos, até o fato de um poeta tornar-se um tolo.

Nas *Cartas Chilenas* não são os problemas do mundo o que preocupa o *eu* poético, mas o seu harmonioso mundo burguês, e a passagem do cometa é serenamente como um mau agouro, o que denota certo dogmatismo e superstição, pouco conveniente a um intelectual letrado, conhecedor das ciências. Leia-se este fragmento das *Cartas Chilenas*:

[...]  
 Não vejo estrelas, que serenas brilhem,  
 Nem vejo a lua, que prateia os mares:  
 Vejo um grande cometa, a quem os doutos  
 Caudato apelidaram. Este cobre  
 A terra toda c'ò disforme rabo.  
 Aflito o coração no peito bate;  
 Eriça-se o cabelo, as pernas tremem,  
 O sangue se congela, e todo o corpo  
 [...]  
 É o dia fatal, em que se entende,  
 Que andam no mundo soltos os diabos,  
 [...]  
 Os antigos Romanos foram sábios,  
 Tiveram agoureiros: estes mesmos  
 Muitas vezes choraram, por tomarem  
 Os avisos Celestes como acasos.  
 [...] <sup>224</sup>

O cometa, nos versos acima, é temido como um mau agouro, um “aviso Celeste”, um aviso de “Que andam no mundo soltos os diabos”, alusão ao dia de São Bartolomeu. Esta fantasia em relação à passagem do cometa não deveria apavorar Critilo, homem culto, nem Gonzaga, sua voz histórica. Na verdade, o tratamento dado ao cometa, por Gonzaga, não condiz com um poeta da Ilustração; é uma nota destoante na composição

---

<sup>224</sup> GONZAGA, *op. cit.*, pp. 58 e 59.

metafórica racional que conduz o poema. É um possível instante de individualidade que revela escolhas conceituais convenientes ao poeta. Além disso, há um eu poético que se inclui na paisagem, e que se exclui como douto: “A quem os doutos Caudato apelidaram...”. Em relação à visão da *persona* gregoriana, irônica quanto à visão do cometa em seu século, a visão de Critilo é dogmática e supersticiosa.

Há outros trechos de poemas em que Tomás Antônio Gonzaga dialoga com Gregório de Matos, modificando-lhe a forma e aplacando-lhe a voz satírica. Observem-se os versos de Gonzaga:

[...]  
*Já viste um Ministro carrancudo,  
 A quem os tristes pertendentes cercam,  
 Quando no Régio Tribunal se apeia,  
 Que bem que humildes em tropel o sigam,  
 Não pára, não responde, não corteja?*  
 [...]  
*Mas à porta chegou do Chefe antigo,  
 Com ele se recolhe, e até ao mesmo  
 Luzido; Nobre Corpo do Senado  
 Não fala, não corteja, nem despede.*  
 [...] <sup>225</sup>

Agora observem-se os versos de Gregório:

[...]

*A Câmara não acode?.....Não pode.  
 Pois não tem todo o poder?.....Não quer.  
 E o governo a convence? ..... Não vence.*

*Quem haverá que tal pense,  
 Que uma Câmara tão nobre  
 Por ver-se mísera e pobre  
 Não pode, não quer não vence*<sup>226</sup>.

Uma das principais problemáticas comum na sátira de ambos os poetas é a perplexidade diante de um “mundo às avessas”, de uma sociedade que, para Gregório de Matos, não está mais distante de seus olhos e de seus atos, desde que voltou a morar no Brasil. Em Gonzaga, apavoram o Magistrado os acordes dissonantes, os quais ferem o

<sup>225</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>226</sup> MATOS, *op. cit.*, p. 58.

Coro régio. A sensação, nesses homens, é de que o firme chão dos poderes monárquicos, tão sólido e hierarquizado, se dissolve pelo movediço solo no qual se ergue a Colônia. Em ambos, a sátira é caso literário, mas caso literário em que pesa o social nas manifestações de seus estratos. O que se percebe em ambos é um pensamento secular, e uma orquestração poética que percorrem, com intenso realismo, as fronteiras do que a ordem social representa, e, sobretudo, do que ela inflige no eu poético ou na *persona* satírica. Nos trechos citados, a perplexidade ocorre perante a indiferença do Corpo Estatal frente às necessidades do cidadão. Em ambos os artistas, esta indiferença é um desrespeito. Na sátira seiscentista, visa à moralização dos poderes, mas também é uma crítica àqueles que ordenam a vida na Bahia: “Uma Câmara tão nobre, mas mísera e pobre”. Na sátira setecentista, é principalmente moralizante, mas também situa prontamente aqueles que são mais atingidos pela indiferença do “Nobre Corpo do Senado”, “os tristes pertendentes”; os “humildes em tropel”.

A seguir, observa-se um importante posicionamento satírico que, apesar da força das convenções clássicas, nos séculos XVII e XVIII, ecoa do pensamento individual, no ato inventivo das vozes poéticas, e oscila entre a retórica pura e a visão particular. Analise-se, a seguir, o poema de Gregório de matos:

*DESCREVE A DEPLORÁVEL PESTE, QUE PADECEO A BAHIA NO A. 1686, A QUEM DISCRETAMENTE CHAMÁRAM BICHA, PORQUE VARIANDO NOS SINTOMAS, PARA QUE A MEDICINA NÃO SOUBESSE ATALHAR OS EFEITOS, MORDIA POR DIFFERENTES BOCCAS, COMO A BICHA DE HERCOLES. TAMBEM LOUVA O CARITATIVO ZELO DE ALGUMAS PESSOAS COM OS ENFERMOS.*

*Deste castigo fatal,  
que outro não vemos, que iguale,  
serei Mercúrio das penas,  
e Coronista dos males.  
Tome esta notícia a Fama,  
para que voe, e não pare,  
e com lamentáveis ecos  
soe numa, e noutra parte.  
Ano de mil, e seis centos  
oitenta e seis, se contar-se  
pode por admiração,  
escutem os circunstantes.  
Chegou a morte à Bahia,  
não cuidando, que chegasse,*

*aqueles, que não temiam  
seus golpes por singulares.  
Representou-nos batalha  
com rebuços no disfarce,  
facilitando a peleja  
para segurar o saque.  
Mas tocando a degolar  
levou tudo a ferro, e sangue  
divertindo a medicina  
com variar os achaques.  
Fez estrago tão violento  
em discretos, ignorantes,  
em pobres, ricos, soberbos,  
que nenhum pode queixar-se.*

Ao discreto não valeram  
 seus conceitos elegantes,  
 nem ao néscio o ignorar,  
 que ofensas hão de pagar-se.  
 Ao rico não reparou  
 de seu poder a vantagem,  
 nem ao soberbo o temido  
 nem ao pobre o humilhar-se.  
 Ao galante o ser vistoso,  
 nem ao polido o brilhante,  
 nem ao rústico descuidos,  
 que a vida há de acabar-se.  
 E se algum quis de manhã  
 rosa brilhante ostentar-se,  
 chegava a morte, e se via  
 funesta pompa de tarde.  
 Emudeceu as folias,  
 trocou em lamento os bailes,  
 cobriu as galas de luto,  
 encheu de pranto os lugares.  
 Foi tudo castigo em todos  
 por esta, e aquela parte,  
 se aos pobres faltou remédio,  
 aos ricos sobraram males.  
 Para o sexo feminino  
 veio a morte de passagem,  
 deixando-lhe, no que via  
 exemplo para emendar-se.  
 Nos inocentes de culpa  
 foi a morte relevante,  
 que tanto a inocência livra,  
 quanto condena o culpável.  
 Pela caterva etiópia  
 passou tocando rebate,  
 mas corpos, que pagam culpas,  
 não é bem, que à vida faltem.  
 Já se via pelas ruas  
 de porta em porta chegar-se  
 um devoto Teatino  
 intimando a confessar-se.  
 Quem para a morte deixara  
 negócio tão importante,  
 porque as lembranças da vida  
 negam da morte o lembrar-se.  
 Os campanários se ouviam  
 uma hora em outra dobrarem,  
 despertadores da morte,  
 porque aos vivos Ihe lembrasse.  
 Fez abrir nos cemitérios  
 em um dia a cada instante  
 para receber de corpos,  
 o que tinham de lugares.  
 Foi tragédia lastimosa,

em que pode ponderar-se,  
 que a terra sobrando a muitos,  
 se viu ali, que faltasse.  
 Os que nela não cabiam,  
 quando vivos, hoje cabem  
 numa sepultura a três,  
 quero dizer a três pares.  
 Viam-se as enfermarias  
 de corpos tão abundantes,  
 que sobrava a diligência,  
 para que a todos chegassem.  
 O remédio para as vidas  
 era impossível achar-se,  
 porque o número crescia  
 cada minuto, e instante.  
 Titubeava Galeno  
 com a implicância dos males,  
 porque o tributo das vidas,  
 mandava Deus, que pagassem.  
 O Senhor Marquês das Minas,  
 que Deus muitos anos guarde,  
 zeloso como cristão,  
 liberal como Alexandre:  
 Preveniu para a saúde,  
 Para que em tudo acertasse,  
 dividirem-se os enfermos  
 por casas particulares.  
 Este zelo foi motivo,  
 de que todos por vontade  
 (digo os possantes) mostraram,  
 serem próximos amantes.  
 Havia um novo hospital,  
 onde se admirou notável  
 o zelo de uma Senhora  
 Dona Francisca de Sande:  
 Mostrando como enfermeira  
 o desvelo em toda a parte,  
 e administrando a mezinha,  
 a quem devia de dar-se.  
 Consolando a quem gemia,  
 animando os circunstantes,  
 tolerando o sentimento  
 de que assim não acertasse.  
 Não reparando nos gastos  
 da fazenda, que eram grandes,  
 porque só quis reparar  
 vidas, por mais importantes.  
 O Marquês como Senhor  
 quis em tudo aventejar-se,  
 abrindo para a pobreza  
 os tesouros da vontade.  
 Repartia pelos pobres  
 esmolas tão importantes,

*que o seu zelo nos mostrava  
querer, que nada faltasse.  
Publicando geralmente,  
que a ele os pobres chegassem,  
porque ao remédio de todos  
sua Excelência não falte.  
Mas se estava Deus queixoso,  
que muito passasse avante  
este castigo de culpas,  
mais que inclemência dos ares.  
Finalmente que a Bahia  
chegou a extremo tão grande,  
que aos viventes parecia  
querer o mundo acabar-se.  
Punha a morte cerco às vidas  
tão cruel, e exorbitante,  
que em três meses sepultou  
da Bahia a maior parte.  
Ah Bahia! bem puderas  
de hoje em diante emendar-te,  
pois em ti assiste a causa  
de Deus assim castigar-te.  
Mostra-se Deus ofendido,  
nós sem desculpa que dar-lhe;  
emendemos nossos erros,  
que Deus porá termo aos males<sup>227</sup>.*

---

<sup>227</sup> *Idem*, p. 813.

A fome causada pelos saques ao Brasil faz parte de temáticas da convenção retórica dos Seiscentos, como também a Peste \_ chamada Bicha \_, retoricamente estilizada no poema anterior como castigo para os males do grande corpo, a Bahia e de seus órgãos, os moradores. O fato histórico transformado em poesia perpassa tanto Gregório quanto Gonzaga que, retoricamente, se utilizam de temas, lugares-comuns na poesia da época. Ainda assim, a dramaticidade e a comoção, que esse engenho poético proporciona à literatura de seu tempo, não apagam aquilo que está registrado historicamente, pelo menos no poema citado. A imaginação do poeta emoldura de belas letras uma realidade inegável. O *spoudogeloion* feito *persona* satírica evoca e transmite, por meio da retórica, a sua sensação de estar nesse espaço, de senti-lo, presenciá-lo, e de sublimá-lo em forma de poesia. Embora, por vezes, a *persona* se distancie, esse distanciamento é mínimo, apenas para obter uma visão mais abrangente, mas não para abandonar esse espaço onde se envolve. O poema, embora, essencialmente moralizador e encomiástico, como era corrente na época, introduz a *persona*, que se insere na cena; e se expõe, também, ao castigo.

O poema trata da epidemia de febre amarela, chamada o “mal da bicha”, que assolou a Bahia em 1686. Desse modo, está documentado o fato histórico. O que é poesia no texto é a trama dos significados conceituais que por ela se desenrolam e por onde se ocultam a emoção do homem. Logo no primeiro verso se indica o entendimento religioso da questão: é o “castigo fatal”. Este assola o Estado, e apenas este, para a *persona* satírica, iguala os homens. O tom do poema é de ensinamento profético e o motivo são os vícios que contaminam a Bahia \_ metáfora do Corpo Estatal e metonímia de seus vícios. O verso “Chegou a morte à Bahia”, esclarece o “castigo fatal”, de todos os castigos infligidos à desordem social. A “bicha”, porém, também golpeia “aqueles que não temiam/seus golpes por singulares”. O poeta escolhe do léxico da guerra as palavras para representar a “bicha”: “batalha”, “disfarce”, “peleja”, “saque”, “degolar”, “a ferro”. A morte é o implacável fim daqueles que se perdem nos vícios e inquietam o poder articulado do Corpo Estatal, uno em seus pilares político-religiosos. A escolha do léxico e do registro do tempo secular “mil seiscentos e oitenta e seis” registra poeticamente as armas usadas para ferir o corpo doente e sanar seu entendimento. Há um duelo explícito entre Fé, Razão, e “ato de invenção”. A morte é, no poema, o fator de equivalência, e nele, se cantam os vícios de todos os “cantáveis”, por meio da

categorização: “discretos”, “polido”, “pobres”, “ricos”, “soberbos”, “nécio”, “rústico”, “ignorante”, “inocentes”.

A dramaticidade do poema é inquietante, e a *persona* percorre e faz parte da cena; transita por entre as classes sociais, e sua sátira se funde à tragédia que parece deixar a *persona* em êxtase. O ritmo dos versos não deixa estancar a visão da morte se alastrando e, apesar de moralizar sobre os vícios, a *persona* é sensível aos seus efeitos e não os hiperboliza. É o caso dos versos “Emudeceu as folias/trocou em lamento os bailes,/cobriu as galas de luto,/encheu de pranto os lugares./Foi tudo castigo em todos/por esta, e aquela parte”. Nos versos “Se aos pobres faltou remédio,/aos ricos sobraram males”, há uma faísca de reflexão, fator de equilíbrio sobre a ação da morte que não hierarquiza os males. A ação de confessar os moribundos faz entrever uma ambigüidade no verso “intimando a confessar-se”. A forte cena que o poema descreve e narra, simultaneamente, avança por uma cidade só gente, e o apelo sensorial dos versos “Os campanários se ouviam/uma hora e outra dobrarem,/despertadores da morte,/porque aos vivos lhes lembrasse”, aponta para a não isenção do vício sobre aqueles que sobreviviam.

Os únicos personagens a serem nomeados propriamente são o Marquês das Minas que reúne os atributos do poder e por isso não merece a morte “zeloso como cristão,/liberal como Alexandre”; e D. Francisca de Sande. Os últimos versos demonstram total resignação ao poder de Deus e, inquestionavelmente, aceita, como os vícios dos personagens da Bahia, a principal causa da “bicha”. Esta, nada mais fez, que punir os viciosos: “Ah Bahia! Bem puderas/de hoje em diante emendar-te,/pois em ti assiste a causa/de Deus assim castigar-te”. Está firmado o pacto entre a Razão de Estado e a Fé, que pune legitimamente o Corpo Estatal. Apesar de encomiástico e de não contestar as possíveis causas políticas e sociais da “bicha”, como a fome, o poema monta um quadro social diverso e comovente. Além disso, a *persona* opina sobre a punição ser cruel e exorbitante, e, nesse instante, sua sujeição total sofre uma cisão: “Finalmente que a Bahia/Chegou a extremo tão grande,/que aos viventes parecia/querer o mundo acabar-se./Punha a morte cerco às vidas/Tão cruel e exorbitante”. No que diz respeito ao aspecto formal, o ritmo é bem metrificado, mas as rimas são inusitadas, quando não escassas; o léxico é pouco ornamentado, quase objetivo; as oposições são palpáveis, e seus efeitos, proporcionais aos sentidos produzidos pelo léxico. É uma

sátira aos vícios em que se observa, a *priori*, a máscara é com dor, mas sem a deformação moral, nem o ridículo, menos ainda, o grotesco. Dessa forma, Deus é o grande algoz nesta sátira.

Da mesma maneira como Gregório compõe um quadro social na sátira analisada no parágrafo anterior, Tomás Antônio Gonzaga também monta quadro social baseado em estratos, mas a Lei, para o magistrado, no que tange às levadas de presos aliciados para trabalhar sem honorários, na construção de uma cadeia “faraônica”, e um de fator de desestruturação da ordem social, e Critilo observa que se hibridizam cada vez mais as classes, e poder é delegado, equivocadamente, àqueles que não o merecem por direito e sangue. Nos versos “Verás que desta escória se levanta/De Magistrados uma nova classe”. Se em Gregório, o Fidalgo é a imagem da pureza de sangue e de detenção de poder, em Gonzaga, é a Magistratura, da qual faz parte, e que deve fazer valer as leis. A Magistratura seria, de fato, a imagem de poder na Colônia. É o desrespeito a ela que deixa Critilo indignado:

[...]  
*Ignora a Lei do Reino, que numera  
 Entre os Direitos próprios dos Augustos  
 A criação de novos Magistrados?[...]  
 Eu lamento a Conquista, a quem governa  
 Um Chefe tão soberbo e tão estulto,  
 Que tendo já na testa brancas repas,  
 Não sabe ainda que nasceu vassalo.  
 [...]*<sup>228</sup>

A ofensa aos brios de Critilo que encarna o Magistrado Gonzaga produz um instante poético, em que surge nítido um retrato social misto de particular e universal, no qual, o eu poético está comprometido com a subjetividade. Observe-se o fragmento abaixo:

[...]  
*Mal o duro inspetor recebe os presos  
 Vão todos para as obras; alguns abrem  
 Os fundos alicerces, outros quebram,*

---

<sup>228</sup> *Idem*, p. 91 e 92.

Com ferros e com fogo, as pedras grossas.  
 Aqui, prezado amigo, não se atende  
 Às forças nem aos anos. Mão robusta  
 De atrevido soldado move o relho,  
 Que a todos, igualmente, faz ligeiros.  
 Aqui se não concede de descanso  
 Aquele mesmo dia, o grande dia  
 Em que Deus descansou e em que nos manda  
 Façamos obras santas, sem que demos,  
 Aos jumentos e bois, algum trabalho.  
 Tu sabes, Doroteu, que um tal serviço  
 Por uma civil morte se reputa.  
 Que peito, Doroteu, que duro peito  
 Não Que deve ter um chefe, que atormenta  
 A tantos inocentes por capricho?  
 [...]

Mas arriscar vassallos inocentes  
 Às pedras que se soltam dos guindastes  
 E aos montes de piçarra que desabam  
 Nos fundos alicerces, sem vencerem,  
 Nem como jornaleiros têmue paga;  
 [...]

Isto só para erguer-se uma obra grande,  
 Que outra, pequena, supre, é mais que injusto:  
 É uma das ações que só praticam  
 Aqueles torpes monstros, que nasceram  
 Para serem, na terra, o mal de muitos.  
 Dirás tu, Doroteu, que o nosso Chefe  
 Não quer que os inocentes se maltratem;  
 Que o fero comandante é quem abusa  
 Dos poderes que tem. Prezado amigo,  
 Quem ama a sã verdade busca os meios  
 De a poder descobrir e o nosso Chefe  
 Despreza os meios de poder achá-la.  
 [...]

Quais foram os juízes, que inquiriram  
 Por parte da defesa e quais patronos  
 Disseram, de direito, sobre os fatos?  
 A santa lei do reino não consente  
 Punir-se, Doroteu, aquele monstro  
 Que é réu de majestade, sem defesa.  
 E podem ser punidos os vassallos  
 Por aéreos insultos, sem se ouvirem  
 E sem outro processo, mais que o dito  
 De um simples comandante, vil e néscio?  
 Um louco, Doroteu, faz mais, ainda,  
 Do que nunca fizeram os monarcas;  
 Faz mais que o próprio Deus, que Deus, querendo  
 Punir, em nossos pais, a culpa grave  
 Primeiro lhes pediu, que lhe dissessem,  
 Qual foi, do seu delito, a torpe causa<sup>229</sup>.

<sup>229</sup> GONZAGA, *op. cit.*, pp. 99-102.

A mente ilustrada do árcade Gonzaga pinta um quadro dantesco a que são lançados os recrutados para a construção da cadeia. O aliciamento desses homens se dá de forma arbitrária por um dos comandantes subordinado a “Fanfarrão Minésio”. Este delega poder a um desqualificado para deliberar sentenças sumariamente, à revelia da avaliação dos Magistrados. Leia-se:

*Passam, prezado amigo, de quinhentos  
Os presos que se ajuntam na cadeia.  
Uns dormem encolhidos sobre a terra,  
Mal cobertos dos trapos, que molharam  
De dia, no trabalho. Os outros ficam,  
Ainda, mal sentados e descansam  
As pesadas cabeças sobre os braços,  
Em cima dos joelhos encruzados.  
O calor da estação e os maus vapores  
Que tantos corpos lançam, mui bem podem  
Empestar, Doroteu, extensos ares.  
A pálida doença aqui bafeja,  
Batendo brandamente as negras asas.  
Aquele Doroteu, a quem penetra  
Este hálito mortal, as forças perde,  
Tem dores de cabeça e, num instante.  
Abrasa-se em calor, de frio treme.  
Fazem os seus deveres os afetos  
Do nosso grão tenente: amor e ódio.  
Aquele que, risonho, lhe trabalha  
Nas suas próprias obras, é mandado  
Curar-se à Santa Casa, como pobre.  
Os outros são tratados como servos,  
Que fogem ao trabalho dos senhores,  
Para as correntes vão, arrancam pedra  
E, quando algum fraqueia, o mau soldado  
Dá-lhe um berro que atroa, a mão levanta  
E, nas costas, o relho descarrega.  
Ah! tu, piedade santa, agora, agora,  
Os teus ouvidos tapa e fecha os olhos?  
Ou fuge desta terra, aonde um Nero,  
Aonde os seus sequazes, cada dia  
Para o pranto te dão motivos novos.  
O fogo, Doroteu, que vai moendo  
Depois de bem moer, a chama ateia  
E a matéria consome, em breve instante.  
Assim a podre febre que roía  
Aos míseros enfermos, pouco a pouco  
Erguendo, qual o fogo, a lavareda,  
À força do cansaço que resulta  
Do trabalho e do sol, consome e mata.  
Uns caem, com os pesos, que carregam*

*E das obras os tiram pios braços  
 Dos tristes companheiros; outros ficam  
 Ali mesmo, nas obras, estirados.  
 Acodem mãos piedosas: qual trabalha  
 Por ver se pode abrir as grossas pegas  
 E qual o copo d'água lhes ministra,  
 Que, fechados os dentes, já não bebem.  
 Uns as caras borrifam, outros tomam  
 Os débeis pulsos que, parando, fogem.  
 Ah! não mais compaixão! Não mais desvelo!  
 O socorro chegou, mas foi mui tarde.<sup>230</sup>*

O transcrito da *Carta nº 4* revela um eu poético capaz de refletir sobre uma causa social para males físicos que se apossam desses homens, e não os possíveis vícios que lhes são imputados. A doença viria, no caso, devido ao contingente imenso de presos, em péssimas condições de trabalho. Aliados a esses fatores, as condições climáticas, como dizem os versos “O calor da estação e os maus vapores/Que tantos corpos lançam, mui bem podem/Empestar, Doroteu, extensos ares”. Percebe-se, assim, o entendimento do eu poético sobre a febre que se alastra sobre os presos: “O fogo, Doroteu, que vai moendo/Depois de bem moer, a chama ateia/E a matéria consome, em breve instante./Assim a podre febre que roia/Aos míseros enfermos, pouco a pouco/Erguendo, qual o fogo, a lavareda,...”. O olhar do eu poético descreve uma cena tão comovente quanto a descrita pela *persona* Gregoriana. Por motivos distintos, o olhar universal sobre a dor se mistura aos interesses do magistrado setecentista e do poeta seiscentista e desviam suas *mímeses* satíricas, mesclando-as, nesse último ao castigo de Deus, no primeiro, ao descaso social. Analise-se o trecho a seguir:

[...]
   
*Cobrem-se os membros de um suor já frio,  
 Os cheios peitos, arquejando, roncam  
 E vertem umas lágrimas sentidas,  
 Que só lhes descem dos esquerdos olhos:  
 Amarela-se a cor, baceia a vista,  
 O semblante se afila, o queixo afrouxa,  
 Os gestos e os arrancos se suspendem;  
 Nenhum mais bole, nenhum mais respira  
 [..]<sup>231</sup>*

---

<sup>230</sup> *Ibidem.*

<sup>231</sup> *Ibidem.*

A linguagem, novamente, flui, construída sob um léxico simples e sem ornamento, mas extremamente significativo, e, deslizando por entre os decassílabos, se impõe numa descrição emocionante de homens comuns. Do mesmo modo que Gregório, a ruptura com a Lei leva o *eu* poético a, por um instante, se encantar com a canalha. Essa carta traz o bafejo de um pré-romantismo latente, e de um olhar subjetivo impetrado pela máscara satírica, neste trecho, sem a deformação moral nem o ridículo, mas com a presença da dor. O distanciamento do *eu* poético também se relativiza na medida em que se relativiza sua visão de mundo.

No trecho anterior, o eu poético reconhece que Deus pune as faltas herdadas dos Pais, mas as inúmeras indagações que se levantam no poema, nesse e em outros trechos apontam para dúvidas sobre a legalidade a respeito do cumprimento da “Santa Lei do reino”, que não pune “réu de Majestade”, mas pune os Vassalos “sem outro processo mais que o dito/De um simples comandante vil, e néscio?”. A expressão “Santa Lei” indica claramente a fusão da religião ao poder monárquico, e ambas são censuradas pelo eu poético. Não há lugar para o riso, nessas sátiras que expõem o Corpo do Estado literalmente doente, e instala mais em Gonzaga do que em Gregório, um tom grave. Apesar de a indignação de Critilo ser contra a afronta à Lei, essa infringe a casos universais, e a emoção que emana do poema é o um arremedo de subjetividade.

Outros momentos da poesia de ambos divergem na imitação do vulgo, como nas sextilhas a seguir:

*DESCREVE A JOCOSIDADE, COM QUE AS MULATAS DO BRASIL BAYLÃO O PATURI.*

*Ao som de uma guitarrilha,  
Que tocava um colomim  
Vi bailar na Água Brusca  
As Mulatas do Brasil:  
Que bem bailam as Mulatas,  
Que bem bailam o Paturi  
[...]  
Atadas pelas virilhas  
Cuma cinta carmesin.  
[...]<sup>232</sup>*

---

<sup>232</sup> MATOS, *op. cit.*, pp. 447 e 448.

Os mandos e os desmandos da administração, a natureza e a questão da pureza de sangue, são, em Gregório, paródia e constatação de uma terra efervescente de vícios, de diversidade cultural, pulsante de gente impura, mas digna de representação poética. O soneto traz uma *persona* distanciada, porém somente o bastante para apreciar os movimentos e a leveza dos modos com que as sextilhas, em redondilhas, parecem balançar os quadris das mulatas. A pureza de sangue se degenera na pátria. A terra tem uma gênese particular de fidalgos, iniciada como os primeiros habitantes, os índios. Nos versos de outro soneto, a gênese do fidalgo impuro:

[...]  
*Furado o beijo, e sem temor que morra,  
 O pai, que lho envazou Cuma titara,  
 Senão a Mãe, que a pedra lhe aplicara,  
 A reprimir-lhe o sangue, o que não corra.*

*Animal sem razão, bruto sem fé,  
 Sem mais Leis que as do gosto, quando erra  
 De Paiaia, virou-se em Abaeté.*

*Não sei, onde acabou, ou em que guerra,  
 Só sei, que deste Adão de Massapé,  
 Procedem os fidalgos desta terra.<sup>233</sup>*

Essa seria a linhagem de fidalguia da terra: impura na gênese biológica; “Animal sem razão”, na organização jurídica; “Sem mais Leis que as do gosto”; e na gênese divina “Adão de massapé”. No soneto, os traços que caracterizam o índio são o seu principal defeito.

Em Gonzaga, a impureza começa não só no sangue, mas também nas ações. O seu entendimento sobre a gênese social expresso por Critilo é conservador; entretanto, o século é de mudanças na sociedade, e o intelectual não pode deixar de percebê-la. Observe-se o posicionamento do eu poético a respeito desse assunto:

[...]  
*Entendo, Doroteu, que as nossas almas  
 Não são todas iguais: que o grande Jove  
 Fez umas de matéria muito pura,  
 Fez outras de matéria mais grosseira,  
 Por não perder as borras, que ficaram.*

---

<sup>233</sup> *Idem*, p. 641.

*Entendo ainda mais, que o despenseiro,  
Quando lhe vão pedir algumas almas,  
Vai dando aquelas, que primeiro encontra;  
Por isso às vezes nascem os mochilas  
Com brios de fidalgos; outras vezes  
Os nobres com espíritos humildes,  
Só dignos de animarem vis lacaios.  
O nosso Fanfarrão, prezado amigo,  
Nos dá mui boa prova: não se nega,  
Que tenha ilustre sangue; mas não dizem  
Com seu ilustre sangue suas obras.  
[...]<sup>234</sup>*

Observe-se outro trecho das *Cartas Chilenas*, em que estão presentes as mulatas do Brasil:

*[...]  
A casa, aonde habita o grande Chefe,  
Parece que vem abaixo.  
Fingindo a moça, que levanta a saia,  
E voando nas pontas dos dedinhos,  
Prega no machacaz de quem mais gosta,  
A lasciva embigada, abrindo os braços:  
[...]  
Ó dança venturosa, tu entravas  
[...]  
Aonde as vis mulatas, apertando  
Por baixo do bandulho a larga cinta  
Te honravam c'os marotos, e brejeiros,  
Batendo sobre o chão o pé descalço.  
[...]<sup>235</sup>*

A dança das negras é lasciva, pois o seu requebrado sensual é filtrado pela moral do século XVIII e emite um valor predominantemente pejorativo sobre a ação de dançar. Em outros versos, como “Assim como as famílias se conhecem/por herdados Brasões de antigas Armas”<sup>236</sup>; ou pelo exemplo ao subordinado: “O resto da família é todo o mesmo;/Escuso de pintá-lo: Tu bem sabes/Um rifão, que dos domingos/Se tiram muito bem os dias santos”<sup>237</sup>. No caso, se o superior hierárquico desabona os costumes e leis, todos os seus próximos o farão. É uma reação em cadeia. Para Critilo, o sucesso estaria mais com o chamado “déspota ilustrado”. Isso fica claro nos versos “Quanto

<sup>234</sup> GONZAGA, *op. cit.*, p. 221.

<sup>235</sup> *Idem*, pp. 219 e220.

<sup>236</sup> *Idem*, p. 56.

<sup>237</sup> *Idem*, p. 57.

obram no mundo os maus tiranos!”<sup>238</sup>. Na *persona* de Gregório de Matos, a consciência da tirania é sempre viciosa; para o *eu* poético de Gonzaga, depende do que está em questão. Se o vício da tirania acomodar a Lei, certamente não é mau.

No tocante à subversão do diálogo, as sátiras se constroem similarmente; Chile e Bahia são personificadas:

[...]  
*Ah! Pobre Chile! Que desgraças esperas,  
 Quanto melhor te fora, se sentisses  
 As pragas, que veres que sobe ao teu governo  
 Carrancudo Casquilho, a quem rodeiam  
 Os néscios, os marotos, e os peraltas.  
 [...]*<sup>239</sup>

Ou então:

*Perguntarás agora, que torpezas  
 Comete a nossa Chile, que mereça  
 Tão estranho flagelo? não há homem,  
 Que viva isento de delitos graves;  
 [...]*<sup>240</sup>

O espaço das cidades é, nos dois poetas, onde se desenrola a ação poética, ora representação paródica de sentido medieval-renascentista, nem moralizante nem anulador, ora representação moralizante e particularista, de expressão “pré-romântica”. Verdade é que ambos os artistas satirizam o local devido à perplexidade com que se deparam diante de um espaço de vícios, que corrói um sistema previdente e efetivo há séculos, justamente, onde se julgava ser mais fácil controlá-lo: a Colônia.

O entendimento da poesia satírica empreendida por Gregório de Matos e por Tomás Antônio Gonzaga não se esgota, por riqueza e vastidão de possibilidades, nesta análise. A impureza de sangue; o Corpo da administração local; a natureza e suas representações foram arrolados, superficialmente, dado ao tempo desta dissertação. Esses aspectos se articulam fronteiraços aos ditames estilísticos da época, e revelam

---

<sup>238</sup> *Idem*, p. 148.

<sup>239</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>240</sup> *Idem*, p. 212.

adesão a eles, todavia, transcendem a estas teorias na medida em que se revelam, excepcionalmente, amplos e complexos.

Finalmente, no fragmento a seguir, há um misto de adesão aos preceitos de seu tempo e a uma visão, relativamente libertada, de um intelectual que, no limiar do século XVIII, não se cega diante das mudanças político-ideológicas contemporâneas a ele. Leia-se:

[...]  
*Talvez, prezado Amigo, que nós hoje  
 Sintamos os castigos dos insultos,  
 Que nossos Pais fizeram. Estes campos  
 Estão cobertos de insepultos ossos,  
 De inumeráveis homens, que mataram.  
 Aqui, os Europeus se divertiam  
 Em andarem à caça das feras, pelos matos.  
 Havia tal, que dava a seus cachorros  
 Por diário sustento humana carne;  
 Querendo desculpar tão grave culpa  
 Com dizer, que os Gentios, bem que tinham  
 A nossa semelhança enquanto aos corpos,  
 Não eram como nós enquanto às almas.  
 Que muitos pois que Deus levante o braço,  
 E puna os descendentes de uns tiranos,  
 Que sem razão alguma, e por capricho  
 Espalharam na terra tanto sangue!*  
 [...]<sup>241</sup>

Neste pequeno trecho das *Cartas Chilenas*, há uma reflexão importante, que se não é do autor, também o é. Nos primeiros versos, “Talvez, prezado Amigo, que nós hoje/Sintamos os castigos dos insultos,/Que nossos Pais fizeram”, o “talvez” já não assegura ao eu poético a certeza da culpa imputada pela fé, pois se é certa, “Que muitos pois que Deus levante o braço,/E puna os descendentes de uns tiranos,/Que sem razão alguma, e por capricho/Espalharam na terra tanto sangue!”. Esses trechos demonstram que a medida da justiça é desigual para os “Tiranos” e para os “Gentios”.

O *corpus* escolhido para esta análise é mínimo, apenas uma pequena parte de uma faceta que, por sua vez, compõe o amplo espectro da obra dos poetas citados. Gregório de Matos, em sua sátira, enxergou seu tempo conturbado de vícios, mas se enxergou

---

<sup>241</sup> *Idem*, p. 213.

nele e o reinventou. Seu posicionamento satírico demonstra criticidade e comoção em relação ao objeto satirizado. Seu verso crítico esfacela a moral, e seu verso moral é também crítico. O poeta desconstrói/constrói, por meio de sua sátira, seu espaço histórico e, presenteia o seu ouvinte-leitor com um mosaico de gentes e atitudes que são o gene da formação cultural brasileira plena de vícios e de riquezas. A sua poesia é verso sofisticado e emblemático, ecoa pelas ruas do Recôncavo, e vai dar nas montanhas de Vila Rica. Seu percurso dura um século e alcança outra voz, que também humanamente contraditória, engendra uma sátira setecentista: Tomás Antônio Gonzaga.

Sob o manto da sátira ou pela sugestão da história, os versos de Gonzaga pintaram o desconforto social que se disseminava entre os artífices da Lei nesse pedaço de mundo português. Não é um documento histórico, mas é poesia que testemunha a corrupção dos poderes seculares, denuncia o ruir das hierarquias baseadas em sangue, e expõe a ferida aberta da negligência aos pobres da colônia. As *Cartas Chilenas* são poemas conspiradores, murmurantes de interesses pessoais, mas, sobretudo, pleno de significação poética.

À guisa de conclusão deste capítulo, esta análise tentou se prender não só às teorias literárias expressas no capítulo anterior, mas também ao aspecto histórico, evidenciado no primeiro capítulo. Dessa forma, observa-se que as teorias sobre a sátira se relacionam e muito com o caráter histórico. O diálogo entre Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga, no tocante às suas particularidades composicionais, revela textos que se equilibram entre a pintura da vida e as regras da arte; entre as notas do particular e as do universal; entre a seriedade da aristocracia e o “encanto da canalha”. A sátira surge como uma espécie de crônica da sociedade de seu tempo; obviamente que esses séculos ganham dimensão estética no exato momento em que se tornam palavra.

Nesta dissertação, o mais importante é que a sátira é criação literária. A Literatura dialoga com a História por meio do olhar crítico de um tempo que reflete sobre si mesmo, nos versos de composições satíricas. Os versos de Gregório e de Gonzaga, como poemas clássicos, buscaram uma verdade artística; como textos de um tempo, o redesenharam, o recriaram, e o pintaram, cada um a seu modo. Gregório com cores fortes; Gonzaga como uma sentença. Finalmente, o que se vê em ambos é a sátira se

elevar por versos sofisticados e com personalidade brasileira. Como obras, são de arte e ultrapassam seu tempo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa das obras, bem à moda dos séculos XVII e XVIII, em suas propostas satíricas, abre um horizonte de comparação, pelo que se sabe, ainda pouco explorado. A dimensão satírica das obras de Gregório de Matos e de Tomás Antônio Gonzaga revela-se complexa. A verdade é que ambos satirizam seus personagens e lugares, devido à perplexidade com a qual se deparam diante de um espaço de vícios. Estes corroem todo um sistema previdente e efetivo há séculos.

Gregório de Matos, na Colônia, transita por dois espaços: o espaço do aristocrata e o lugar do vulgo e, conforme sua vida passa, seu ambiente se modifica. À medida que este ambiente se transforma, altera-se sua matéria de poesia e, conseqüentemente, seu valor de troca. Gonzaga é sempre o aristocrata, e, conforme a infração da Lei o atinge, seu olhar a sua volta se desloca sobre o vulgo. Tal visão, às vezes, o comove, às vezes, o incomoda. Sua mentalidade de homem ilustrado aponta para o caos social que pode advir, por causa do descaso do poder para com seus vassallos. O poeta de visão predominantemente conservadora atenta o Estado para o fato de que esse descaso com os súditos pode comprometer a hierarquia e modificar a estratificação social. Os ambientes históricos e os vícios da sociedade transportados para a poesia destes intelectuais converge para um ponto importante que procuramos desenvolver nessa dissertação: a história como parte da cena literária satírica.

A dimensão da história, abordada nestas páginas, não se prende a sentidos biográficos, mas os considera, a partir do instante em que o engenho satírico dos poetas os coloca diretamente na cena histórica; seja como intelectuais, seja como funcionários da Coroa Portuguesa, seja como poetas. O tempo de produção de suas sátiras é o século em que viveram, todavia, essa faceta satírica se atualiza por leitores de séculos posteriores. O fato de a sátira gregoriana ter sido feita, provavelmente, para ser ouvida, torna os códices dos poemas a ele atribuídos, inequivocamente, a primeira atualização de seus versos. Os versos das *Cartas Chilenas* certamente foram lidos, e quem não os leu, deles ouviram falar, atualizando a sua mensagem.

Esta dissertação buscou conduzir a análise da sátira de Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga com base em estudos da Cultura Popular presente na Idade

Média e na reinterpretação dos Clássicos, via Classicismo. Os resultados obtidos nesta comparação, que partiu da contextualização histórica, são importantes na medida em que recupera a Idade Média, como um tempo de profundas transformações, tanto nas produções artísticas, principalmente, da Cultura Popular, quanto de outras instâncias da vida humana. Estas instâncias seriam as produções da ciência, o desenvolvimento do comércio por terra, e, essencialmente, as conquistas marítimas. O conceito de obscurantismo da Idade Média, já ultrapassado, tornou-se totalmente obsoleto neste trabalho. Aspectos da Cultura Popular na Idade Média se modificaram, mas permaneceram, e de maneira relevante, aparecem nas criações satíricas de Gregório de Matos. Em Tomás Antônio Gonzaga, as releituras que o Renascimento fez de Aristóteles são atualizadas por meio da Poética de Horácio, e se atualizam sob o contexto de progresso econômico na Colônia. O olhar racional sobre a Arte, no século XVIII, exigia uma literatura mais prática e utilitária, no sentido de educar a sociedade para os valores morais e para os preceitos hierárquicos. Essa utilidade da arte aliada às concepções racionais de produção de poemas distancia a escritura limpa de Gonzaga, do ornamento barroco de Gregório. A comparação dá-se, em nível de teorias, com as abordagens trazidas à tona no capítulo teórico.

O poeta do Recôncavo bebeu nas fontes aristotélicas de releitura renascentista. A unidade aristotélica sofre certa rasura nos versos dos poetas citados, pois ocorre uma mescla de gêneros supostamente incompatíveis. Tais gêneros, como o Diálogo e a Comédia, tiveram abrigo na sátira menipéia de Luciano de Samósata, e serviram de fonte para a formulação de um ponto de vista complexo mais relevante na sátira de Gonzaga do que na de Gregório. A observação deste ponto de vista complexo que se subdivide em *Spoudogeloion* e *Kataskopos* trouxe como contribuição para a análise um dos principais fatores de diferenciação dos posicionamentos satíricos adotados por ambos os artistas.

Os pontos de vista mencionados inserem ou afastam os poetas do referencial histórico, por eles transmutado em poesia. Vale lembrar, que em nenhuma das obras tratadas neste estudo, a história teve registro literal, e que a criação poética sempre a ela foi predominante. Por este motivo, as sátiras não se restringiram aos séculos em que foram produzidas; elas os transcenderam. Um dos principais resultados, ao qual conduziu a observação daqueles pontos de vista, é o que, muitas vezes, confunde os

críticos: o de que está sendo levada em conta a biografia do poeta mais que sua poesia. Fique claro, nesta dissertação, que a visão do *spoudogeloion* e do *Kataskopos* imbui à *persona* satírica do aspecto sério-cômico, em Gregório de Matos, e do distanciamento máximo de seu referente histórico, em Gonzaga. Desse modo, fica evidente que esses posicionamentos satíricos são consequência, também, da mentalidade de seu tempo e de suas escolhas “subjetivas” na composição de seus poemas.

Gregório de Matos demonstra uma tendência, nos poemas analisados, a beber em fontes medievais da Cultura Popular, isso está na cena poética por opção, vislumbrando a concepção medieval de mundo como um único corpo em constante transformação. Essa inserção, contudo, não o isenta do desvio “subjetivo” que, por vezes, aponta para uma visão já “individualizada” deste corpo, agora, “Corpo do Estado”. Por isso também, não se distancia desse corpo, e nomeia suas “cabeças” com nome próprio, isto é, os governantes, cabeças do “Corpo Estatal” são expostos abertamente em sua paródia, também nos moldes medievais, e permitidos literariamente. Observou-se nos poemas satíricos de Gregório uma abordagem crítica de modelagem mais antiga, ou seja, a paródia que os compõe possui um entendimento positivo, de destruição/renovação do objeto satirizado. Esse modo de composição também se vincula à Cultura Popular da Idade Média, e de suas concepções de riso crítico.

Nas *Cartas Chilenas* de Gonzaga, a paródia tem aspectos negativos, de destruição/negação do objeto satirizado, e o mundo, em pleno século XVIII, não consegue ter um entendimento de corpo uno, além do “Corpo do Estado”. Além disso, a unidade do pensamento, em finais do século XVIII, já tem feições partidas. Daí, a necessidade de Gonzaga de não apenas transportar-se à Antiguidade para buscar o principal gênero que acomete as *Cartas Chilenas* \_ a epístola, de sentido modificado da banalidade das cartas \_, mas também de distanciar-se poeticamente, o bastante, para que, mesmo havendo uma inevitável identificação com a história brasileira, esta ocorresse como exposição de vícios da tirania, temática, absolutamente, universal.

O Realismo grotesco, outro elemento importante na composição satírica, se diferencia no engenho poético de cada um. O grotesco medieval em Gregório é ridicularizante e bipolar, ou seja, traz em seu bojo o riso da deformação cômica e a dor da crítica ética quando compõe o governante. Além disso, o grotesco é visto sob o

prisma medieval da desconstrução/construção. Em Gonzaga, o grotesco é de teor romântico, pejorativo e destruidor, aponta sempre para algo negativo. No caso das *Cartas Chilenas*, os sentidos vinculados pelo grotesco estão modificados, principalmente pela moral burguesa no século XVIII. A redução do riso, principal elemento da sátira, também é convergente em suas composições poéticas. A redução desse riso aponta para uma satirização da tirania, na qual não há lugar para a gargalhada satírica, mas para o riso crítico. A satirização dos vícios, em Gregório, é castigo de Deus, todavia é “cruel e exorbitante”. Em Gonzaga, o sofrimento de mais de quinhentos presos trabalhando como escravos e expostos a doenças como castigo aos erros dos Pais, que não se justifica em Deus é, na verdade, o descaso com a lei que os protegeria.

Um aspecto que converge em ambos os poetas é a subversão do diálogo, que se transforma em forma dialogada; e, por meio da personificação, emite questionamentos filosóficos, visões de mundo e desvios de construção no ato inventivo.

Os resultados obtidos por este estudo, muito longe estão de esgotar as possibilidades de investigação que emergem dessas facetas satíricas, e, se não provam a existência de uma literatura de gênese complexa desde a colonização, pelo menos, inclui a sátira no rol da questão. Mais que incipientes composições fundadoras da Literatura Brasileira, o legado destas obras coloca na cena do processo cultural, e à luz dele, singulares contradições humanas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Martin de. **A Sombra de Maquiavel e a Ética Tradicional Portuguesa/ Ensaio de história das idéias políticas**. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Instituto Histórico Infante Dom Henrique. Lisboa, 1974.

ANASTASIA, Carla Maria Junho. **Vassalos rebeldes: violência coletiva nas Minas na primeira metade do Século XVIII**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

ANGOULVENT, Anne-Laure. **O Barroco**. Tradução: Maria Luzia Machado. Portugal Coleção Saber. Lisboa: Publicações Europa-América, 1996.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ÁVILA, Afonso (org.). **Barroco: Teoria e Análise**. Tradução: Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho. Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho; Estudo Introdutório de Godofredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

\_\_\_\_\_. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.

ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

ANTONIL, André João. **Cultura e Opulência do Brasil**. São Paulo: Nacional, 1967.

ASSIS, Angelo Adriano Faria de. A Inquisição no Brasil e a Farsa pelo Averso: O caso de Baltasar Coelho, tratante e falso familiar do Santo Ofício, e da prisão de Nuno Fernandes, revel e descendente dos Macabeus do Recôncavo. In: ASSIS, Angelo Adriano Faria de; ALVES, Ronaldo Sávio Paes; SANTANA, Nara Maria Carlos de (orgs.). **Desvelando o Poder \_ Histórias de Dominação**: Estado, Religião e Sociedade. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2007, pp. 39-67.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 6ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERGSON, Henri. **O Riso**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução: Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1880). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Educação pela Noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 7ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1985.

CARVALHO, Wanderley de. **A Sátira menipéia no contexto da Revolução de Abril**: Alexandra Alpha, de José Cardoso Pires. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas \_\_ Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Maio, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1992.

COSTA, Lígia Militz da. **A Poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 1992. Série Princípios.

COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do Controle**: o controle do imaginário, Sociedade e discurso ficcional, O fingidor e o censor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

DESCARTES, René. **Discurso do método; meditações; objeções e respostas; As paixões da alma.** Cartas/ Introd. de Giller-Gaston Granger; Pref. e notas de Gerard Lebrun; Tradução: J. Ginsburg e Bento Prado Júnior. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIAS, Ângela Maria. **Gregório de Matos: sátira.** Rio de Janeiro: Agir, 1989.

ELIOT, T. S. **Tradição e talento individual.** In: **Ensaio.** Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora; 1989.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas.** 6a edição. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1995.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna.** Tradução: Marise Curione, 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GRACIÁN, Baltazar. **A Arte da Prudência.** Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Cartas Chilenas.** Organização: Joaci Pereira Furtado. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho.** São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

HANSEN, João Adolfo. As Liras de Gonzaga: entre retórica e valor de troca. **Ensaio.** [sine loco], nº1, mar. 1997, pp. 41- 52.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o barroco**. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

HAUSER, Arnold. **O Conceito de Barroco**. Tradução: Dagoberto L. Markl. Lisboa: Vega, 1997.

\_\_\_\_\_. **História Social da Literatura e da Arte**. Tradução de Walter H. Geenen. 2. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

A. PROSPERI et al. **O Homem Barroco**. Direção de Rosário Villari. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

LUCIANO. **Diálogo dos Mortos**. Tradução e notas: Maria Celeste Consolin Dezotti. Edição bilíngüe, São Paulo: Editora HUCITEC, 1996.

MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do Barroco**: Análise de uma Estrutura Histórica. Prefácio: Guilherme Simões Gomes Jr. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MATOS, Gregório de. **Obra poética**. Edição James Amado; preparação e notas de Emanuel de Araújo, 3ª ed. 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MAXWELL, Kenneth R. **A devassa da devassa**: Inconfidência Mineira, Brasil\_ Portugal, 1750-1780. Tradução: João Maia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PERES, Fernando da Rocha. **Gregório de Matos e a Inquisição**. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1987.

PERES, Fernando da Rocha; LA REGINA, Silvia. **Um Códice setecentista: inédito de Gregório de Matos**. Salvador: EDUFBA, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, escrita e escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PÓLVORA, Hélio. **Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

PROENÇA FILHO Domício (Org.). **A Poesia dos Inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar [et. al.] Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1996.

PROP, Wladimir. **Comichidade e Riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Série: Fundamentos 84. São Paulo: Editora Ática, [s.d.].

SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Barroco, do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. São Paulo: Atual; Campinas: Editora da UNICAMP, 1984.

SOETHE, Asthor Paulo. **Sobre a Sátira**: Contribuições da Teoria Literária Alemã na década de 60. Fragmentos, número 25, p. 155/175 Florianópolis/ jul - dez/ 2003. P. 156-175.

SOUZA, Laura de Mello e. **História da Vida Privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Os Desclassificados do Ouro**: a pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Edições Graal; Editora Paz e Terra, 2004.

SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: Editora UNESP; Salvador: EDUFBA, 2006.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. **Gregório de Matos**: Estudo e Antologia. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INI, 1977.

VELLOSO, Augusto. **Sátiras de Horácio e traços autobiográficos**. Tradução literal. Belo Horizonte: Gráfica Queiróz Brenner Ltda, 1944.

SCHWARTZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

WISNIK, José Miguel. **Poesias selecionadas/Gregório de Matos**. São Paulo: Cultrix, 1976.

SOETHE, Asthor Paulo. **Sobre a Sátira**: Contribuições da Teoria Literária Alemã na década de 60. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/7685/7022>. Acesso em 20/12/2010.

KUHN, Fábio. **As redes da distinção**: familiares da Inquisição na América Portuguesa do século XVIII. **Varia hist.** vol.26 no.43. Belo Horizonte jun. 2010, pp. 177-195. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010487752010000100010&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010487752010000100010&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 24 jan. 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?>>  
[http://books.google.com.br/books?id=0PN4QAZQYOC&PG=PA231&LPG=PA231&DQ=%C3%A9GLOGAS&SOURCE=BL&OTS=3P0NHQLTL&SIG=XWHVYQUJALS RPG9VOBBRHP\\_4FHS&HL=PZBR&EI=ACL\\_TOAMGCK88G8B84IGBW&SA=X&OI=BOOK\\_RESULT&CT=RESULT&RESNUM=9&VED=0CD0Q6AEWCA#V=ONEPAGE&Q=%C3%A9GLOGAS&F=false](http://books.google.com.br/books?id=0PN4QAZQYOC&PG=PA231&LPG=PA231&DQ=%C3%A9GLOGAS&SOURCE=BL&OTS=3P0NHQLTL&SIG=XWHVYQUJALS RPG9VOBBRHP_4FHS&HL=PZBR&EI=ACL_TOAMGCK88G8B84IGBW&SA=X&OI=BOOK_RESULT&CT=RESULT&RESNUM=9&VED=0CD0Q6AEWCA#V=ONEPAGE&Q=%C3%A9GLOGAS&F=false). Acesso em 08/01/2011.