

# Manutenção da ordem: (re)contextualização de tópicos mitológicas à luz de uma economia cristã\*

*Cleber Vinicius do Amaral Felipe*

Graduando do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

E-mail: clebervafe@gmail.com

## Resumo

Neste artigo, buscamos mapear a utilização de figuras de ornato (incluindo representações mitológicas, heréticas e pagãs) e tópicos de invenção (entendidas como construções poéticas recorrentes e usuais) em *Prosopopéia*, obra atribuída a Bento Teixeira, e nas sátiras atribuídas a Gregório de Matos Guerra. Ocupamo-nos, mais detidamente, em sondar elementos engenhosos que, por sua origem pagã ou potencialmente herética, poderiam contrariar os dogmas cristãos, mas que, ao serem (re)contextualizados e (re)significados, passam a ser aceitos e aprovados pelas autoridades competentes do Império português e da Igreja Católica.

**Palavras-Chave:** *Prosopopéia*. Gregório de Matos. Heterodoxia. Representação.

## Abstract

In this article, we search to map the use of figures of ornament (including mythological, heretical and pagan's representations) and topical invention (understood as recurrent poetic and usual constructions) in *Prosopopéia*, text assigned to Bento Teixeira, and the satire attributed to Gregório de Matos Guerra. Dealing us more depth in sound ingenious elements which, in its essence, go against to Christian's dogma, but, to be (re)contextualized and (re)meanings, will be accepted and approved by the competent authorities, namely: portuguese Empire and the Catholic Church.

**Keywords:** *Prosopopéia*. Gregório de Matos. Heterodoxy, Representation.

## Introdução

Neste artigo, procuramos sondar o uso de elementos potencialmente heterodoxos (ou contrários à ortodoxia cristã) em *Prosopopéia*<sup>1</sup>, exemplar retórico-poético de teor encomiástico atribuído a Bento Teixeira<sup>2</sup>, e na obra satírica atribuída a Gregório de Matos Guerra (fazendo uma seleção de poemas profícuos a esta pesquisa). Em termos gerais, são três as justificativas desta escolha: (1)

poderemos problematizar o uso de tais referências em ambas as vertentes do gênero epidítico<sup>3</sup> (encômio e vitupério); (2) devido à presença de um alto teor de imagens, conceitos e símbolos em voga nos séculos XVI/XVII da América portuguesa que, originalmente, contrariam a dogmática cristã; (3) optamos por trabalhar com Bento Teixeira e Gregório de Matos por ambos tratarem de temáticas diversas e, ao mesmo tempo, por terem vivido e produzido sob a custódia de

\* Este artigo é resultado parcial da pesquisa de Iniciação Científica "Em defesa da ordem: poética epidítica e saberes heterodoxos. América portuguesa (1580-1750)", de nº: G-047/2008, financiada pelo PIBIC/CNPq/UFU, que compõe o projeto "Retórica, Poética e Representação Política na América Portuguesa (séculos XVI-XVIII)", coordenado pelo Prof. Dr. Guilherme Amaral Luz, com auxílio da FAPEMIG.

<sup>1</sup> Sua primeira edição data de 1601, mas é provável que esta obra já se encontrasse em circulação desde a década de 1580.

<sup>2</sup> A "autoría", no caso de *Prosopopéia*, é controversa e imprecisa na fortuna crítica da obra. Não tomamos posição no que diz respeito à identidade de Bento Teixeira, dado que sua relevância não é significativa na presente análise. Para aqueles que buscam discussões a respeito do "autor", sugere-se: VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira*: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981; ABREU, J. C. de. *Ensaio e estudos: crítica e história*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975; CASTELLO, J. A. *Manifestações Literárias no Período Colonial (1500-1808/1836)*, São Paulo: Cultrix, 1981.

<sup>3</sup> O discurso epidítico caracteriza-se por seu objetivo de louvar valores e atitudes considerados nobres (encômios) ou censurar aqueles considerados vis (vitupério), a fim de persuadir seu auditório a compartilhar de um mesmo *ethos* e orientar suas atitudes e valores. Ver: REBOUL, O. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 43-54.

um sistema sócio-político semelhante, no esteio do Antigo Regime.

Feitas tais considerações, daremos contorno à problemática central deste artigo: perceber as possíveis formas de interação entre a dogmática cristã — que fornece princípios e elementos para a representação teológico-política do Estado Moderno — e referências que, de alguma forma, poderiam contrariá-la, como é o caso de recursos retóricos vinculados a tradições pagãs, judaicas ou heréticas. A partir deste trabalho, almejamos sondar os sentidos historicamente verossímeis da mobilização poética dessas referências em textos que não circularam marginalmente em seu espaço/tempo, mas, pelo contrário, foram editados com todas as autorizações, seja da coroa luso-espanhola seja do Santo Ofício.

### Reflexão historiográfica

Segundo Laura de Mello e Souza, desde o Descobrimiento, teorias (apreciativas ou depreciativas) pautadas no miraculoso, no “sobrenatural” e no maravilhoso circundavam as colônias portuguesas na América<sup>4</sup>. Assim, a novidade acomodava representações que articulavam o estranho e o nunca antes visto com as projeções imaginárias (fossem monstruosas ou edênicas) familiares à cristandade europeia. Não obstante, o imaginário social da passagem do século XVI ao XVII parece comportar manifestações das “novidades”, apesar de resguardar os valores tradicionais que lhes dão sentido. De acordo com Maravall, o período que se convencionou chamar de barroco<sup>5</sup> (1600-1680) cultivava e exaltava as novidades. Convencido da atração exercida pelo extraordinário, o autor afirma que o barroco oferecia um ambiente propício para a profusão do “novo”, do “extravagante”, recepcionado de formas diversificadas:

*o novo agrada, o nunca antes visto atrai, a invenção que estréia embeleza; mas todas as aparentes audácias*

*serão permitidas desde que não afetem a base das crenças sobre as quais se assenta a estrutura social da monarquia absolutista; ao contrário, servindo-se dessas novidades como veículos, introduz-se mais facilmente a propaganda persuasiva a favor do estabelecido.*<sup>6</sup>

Neste ambiente ambíguo, em que a novidade convive com o *status quo* e ainda o serve, há que ser pensado o uso de elementos pagãos (quando não judaicos ou heréticos) em obras poéticas quinhentistas e seiscentistas, ainda mais quando se considera um período em que a tradição cultural greco-latina goza de enorme prestígio nos meios letrados da Europa e de suas periferias. Não se trata aqui, evidentemente, de tolerância das autoridades cristãs no que se refere a saberes potencialmente indesejáveis ou heréticos. Recorrer às “fábulas clássicas” não constituía, necessariamente, um perigo para a ortodoxia cristã dos séculos XVI e XVII, salvo nos casos em que o fiel se deixava levar pelas “crendices” pagãs, rompendo os laços com a ordem cristã. A Igreja aceitava e mesmo fazia uso dessas manifestações exteriores, mas sob vigília constante. Delumeau reforça este argumento quando afirma que:

*Como o cristianismo tinha impregnado quinze séculos de história europeia, a mitologia já não podia ser senão um álbum de imagens, de resto singularmente rico, e um repertório de alegorias. Os deuses tinham abandonado os templos.*<sup>7</sup>

Esses elementos pagãos, ao serem interpretados como linguagem metafórica ou, antes, como formas “simbólicas” de reconhecimento, não constituíam mais qualquer perigo, agindo como acessórios ornamentais com objetivo de deleitar os leitores mais instruídos (ou “discretos”<sup>8</sup>) que, conhecendo as fábulas, conseguiriam interpretar as mensagens “implícitas” ou alegóricas nelas veiculadas à

<sup>4</sup> SOUZA, L. M. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 44.

<sup>5</sup> O barroco, na concepção do autor, não designa conceitos morfológicos ou estilísticos, repetíveis em culturas cronológica e geograficamente separadas. Trata-se de um conceito de época, que se estende, em princípio, a todas as manifestações integradas na cultura da mesma. Essa definição visa alcançar um conhecimento o mais sistemático possível de cada um dos períodos que submete a estudo, sem que com isso renuncie a compará-los, depois, com todo rigor. Ver: MARAVALL, J. A. *A cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 42-49.

<sup>6</sup> Idem, p. 356.

<sup>7</sup> DELUMEAU, J. *A Civilização do Renascimento*, volume 1, Lisboa: Editorial Estampa, 1984, p. 119.

<sup>8</sup> Hansen identifica duas formas de destinatários: o *discreto* e o *nescio*. O discreto distingue-se pelo engenho e pela prudência, que fazem dele um tipo “agudo” e racional, capacitado sempre para distinguir o melhor em todas as ocasiões. O nescio, ou vulgo, designa indivíduos com falta de juízo, rústico ou confuso. Trata-se, portanto, de uma oposição intelectual, cujo critério fundamental é a agudeza. Ver: HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, São Paulo: Ateliê Editorial, Campinas: Editora da Unicamp, 2004, pp. 93-103.

luz de uma economia cristã<sup>9</sup>. A ortodoxia, portanto, admite a sobrevivência de manifestações heterodoxas que a moral cristã, por outro lado, poderia desaproveitar ou desacreditar. Esses elementos, “desativados” de sua potencialidade original e re-contextualizados, são manuseados pelo próprio cristianismo<sup>10</sup>.

Admitimos, como hipótese, que dogmas ortodoxos e elementos heterodoxos, quando ocupam o mesmo cenário no campo poético, podem interagir de maneiras diferenciadas: podem implicar exclusão recíproca, se sua interação for tomada como intolerável; podem se confundir e, por acréscimo, obscurecer o provável sentido atribuído pelo poeta; podem se separar, como lugares distintos ou divergentes; podem se confundir na forma de alegorias ou simbolismos complexos, em que um sentido prevalece sobre o outro. Em todos esses casos, sejam incompatíveis ou sincrônicas, as figuras e *tópicas* elegidas podem determinar a eficácia poética e, no mais das vezes, *provar*, por efeito de amplificação, a lição moral transmitida pelo poeta. No caso da poesia contemporânea à Bento Teixeira e Gregório de Matos, parece prevalecer esta última forma de interação que apresentamos (apesar de não podermos excluir as outras). Nela, vemos algo de semelhante ao que afirma Jean Starobinski, quando propõe que:

*Sendo o mundo da fábula, por decreto do poder espiritual, um mundo profano, sem verdadeiro conteúdo sagrado, não pode haver blasfêmia nem lesa-majestade quando o desfiguramos<sup>11</sup>.*

Bianca Morganti, em sua dissertação *Mitologia n'Os Lusíadas: balanço histórico-crítico*, analisando a fortuna crítica de *Os Lusíadas*, especialmente a controvérsia envolvendo o uso da mitologia na epopéia cristã, admite duas formas de recepção: o auditório poderia acolher a obra de bom grado, considerando as figuras mitológicas como acessórios eruditos e ornamentais que geravam deleite e acentuavam a agudeza do poema, deixando-o solene; por outro lado, o público poderia criticá-la,

aludindo à natureza potencial dos mitos e, portanto, contraditórios à mística cristã<sup>12</sup>. O controle dessa polissemia denota ambigüidade quanto ao uso da mitologia no interior de uma cultura cristã.

É por esta razão que devemos nos preocupar com a retomada e com a legitimidade de *tópicas* e referências poéticas e textuais. O percurso entre o posicionamento de quem escreve e a aceção de quem lê pode assumir vias diversas, que variam entre caminhos certos e oblíquos, traçados conforme a interpretação do objeto (lê-se texto). Optamos, especificadamente, por mapear e analisar algumas das apropriações de elementos “heterodoxos”, conduzidas tanto por Bento Teixeira quanto por Gregório de Matos, para, então, poder inquirir a respeito de seus efeitos, naturais à poesia dos séculos XVI e XVII.

### **A retórica em *Prosopopéia*: discussões e resultados**

No domínio da *invenção* retórico-poética, Bento Teixeira emula modelos próprios da tradição “clássica”; isto é: ao mesmo tempo, imita-os e procura superá-los, recorrendo a argumentos que intencionam aproximar os modelos prestigiosos antigos da trajetória histórica do Império católico lusitano. A verossimilhança da narrativa depende dos recursos estilísticos e das *tópicas* retóricas elegidas pelo *aedo*. Um desses recursos, estratégico em seu *exórdio*, é, por exemplo, quando o poeta assume uma posição de modéstia afetada, adquirindo confiabilidade, como veremos adiante, sob a *máscara do rústico*, por traz da qual o autor mostra-se incapaz de fingir, dissimular ou florear a verdade, seja no domínio da elocução seja na capacidade de “mentir” convenientemente.

No prólogo, arquitetando a dedicatória a Jorge d'Albuquerque, Bento Teixeira faz alusão implícita à *Ars Poetica* horaciana: sua intenção é comparar a forma com a qual poetas e pintores lidam com seus “instrumentos” de trabalho. No caso dos pintores, um

<sup>9</sup> Delumeau nos lembra que as imagens retiradas das fábulas antigas produziam ensinamentos que podiam ser traduzidos em duas linguagens diferentes: a da Antiguidade greco-romana e a do cristianismo. Este último caso é o mais recorrente e, segundo o autor, a Igreja estava longe de reprová-lo. A Europa do Renascimento, dessa forma, se paganizou e descristianizou menos do que durante muito tempo se pensou. Ver: DELUMEAU, J. *A Civilização do Renascimento*, volume 2, Lisboa: Editorial Estampa, 1984, p. 116.

<sup>10</sup> Ver: STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 237.

<sup>11</sup> Idem, p. 244.

<sup>12</sup> Interpretar *tópicas* retóricas como fato é postular a obra como expressão, o que causa conflito em termos de aceitação. Essas figuras desempenham papel lexical e, habitualmente, são traduzíveis, contando com leitores discretos capazes de fazer essa “mediação”. Se os artificios retóricos não forem compreendidos, o discurso perde sua eficácia poética. Ver: HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, São Paulo: Ateliê Editorial, Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 34.

rascunho antecede a conclusão da obra, como um “pré-requisito” artístico. O autor de *Prosopopéia*, acatando a essa idéia, considera que sua obra é um rascunho que, posteriormente, com o consentimento do Governador de Pernambuco, seria “aperfeiçoada” e ampliada, almejando compor um “retrato poético” original e completo. Ao assumir uma posição modesta, como que diminuindo sua imagem perante a do herói, Bento Teixeira apela para a boa vontade do homenageado, que deveria valorizar a “intenção” do presente e não as formas e o seu conteúdo. Neste caso, há duas *tópicas* em jogo: a *persona do rústico*, que é lugar de humildade adequado às circunstâncias hierárquicas entre o *aedo* e o herói<sup>13</sup>, e um lugar de *amizade*, próprio dos encômios, a partir do qual mais se valoriza o motivo da oferta (o desejo ou a obrigação de agradar ou servir) do que o próprio resultado final da obra. Em ambas, o que se busca é, pelo *ethos* do orador/*aedo*, a docilidade do leitor/ouvinte, sustentando uma relação de cumplicidade, e sua boa disposição para o que está a ser narrado.

Assumindo a “modéstia afetada”, o poeta rústico exige um leitor necessariamente *discreto*<sup>14</sup>, onde a *persona* do orador/*aedo* assume, ao mesmo tempo, duas posições: uma inferior (indicando suposta deficiência ou incompletude em relação ao leitor discreto) e outra superior (e, portanto, apreciativa, indicando possuir a humildade que falta aos poetas vaidosos que, louvando heróis, buscam as glórias somente para si). Este “lugar humilde”, entendido como um lugar-comum em que o orador assume uma “modéstia afetada”, além de configurar um *ethos* favorável ao orador/*aedo*, ao mesmo tempo, amplifica a grandiosidade dos feitos a serem narrados.

Outro artifício utilizado pelo autor, para oferecer “autoridade” e veracidade à narrativa, diz respeito a uma “fronteira” que demarca o lugar dos homenageados e o lugar dos heróis antigos. Sua intenção é enaltecer os Albuquerque, enquanto modelos exemplares, ao con-

trário dos heróis clássicos que integram uma narrativa supostamente irreal ou fabulosa. Afirmando a superioridade de seus homenageados, em comparação com os antigos, o poeta similarmente se coloca acima dos poetas pagãos, uma vez que a suposta precisão de seus relatos oferece ao discurso algo que os antigos, em meio a narrativas fantásticas e sobrenaturais, não teriam conseguido alcançar: a “verdade”.

Logo no início do exórdio — cujo objetivo é tornar o auditório dócil (em situação de compreender e aprender), atento e benevolente — Bento Teixeira deixa claro seu posicionamento em relação aos “poetas antigos”:

Cantem Poetas o Poder Romano,  
Submetendo Nações ao jugo Duro;  
O Mantuano pinte o Rei Troiano,  
Descendo à confusão do Reino escuro;  
Que eu canto um Albuquerque soberano,  
Da Fé, da cara Pátria firme muro,  
Cujo valor e ser, que o Ceo lhe inspira,  
Pode estancar a Lácia e Grega lira.  
(Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Canto I)

À maneira de Camões, o *aedo* de *Prosopopéia* elege, portanto, “lugares” distintos para poetas “antigos” e “modernos”, deixando claro duas vantagens dos segundos sobre os primeiros: a veracidade dos fatos narrados (ao contrário das “fábulas” pagãs) e a superioridade moral dos seus heróis: seja pela sua natureza cristã ou pelo seu altruísmo, que os transforma em um nobre modelo “patriótico”, essencial na expansão e defesa do Império lusitano. Estes feitos, nobres e “verídicos”, podem estancar os feitos gregos e latinos.

Segundo os padrões épicos, as “fábulas dos antigos” são evocadas para sustentar/reforçar um determinado *argumento-tipo* ou juízo moral, atribuindo-lhe consistência e veracidade<sup>15</sup>. Sua função é incrementar um

<sup>13</sup> A *persona rústica*, segundo Alcir Pécora, “favorece a que a qualificação de sua autoridade para dizer o que diz repouse mais em sua boa intenção de dizer a verdade e dar ao homenageado os atributos a que faz jus, do que na exata maneira de dizê-lo, na justeza de sua elocução diante da prescrição elevada do gênero”. PÉCORA, A. “A história como colheita rústica de excelências”. In: *As excelências do governador: o panegírico fúnebre a d. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 63.

<sup>14</sup> Hansen afirma que os tipos do discreto e do vulgar funcionam como mecanismos políticos de constituição de unidades de excelência e de não-unidades viciosas. A discrição implica a técnica da agudeza e, por extensão do “saber agir” conforme as circunstâncias. Sendo assim, o discreto deve saber “simular” e “dissimular”: a dissimulação é entendida como uma técnica de fingimento moralmente virtuoso que oculta o que realmente existe, enquanto a simulação finge a existência do que não há. Ver: HANSEN, J. A. “O Discreto”. In: NOVAES, A. *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.

<sup>15</sup> É necessário considerar as limitações tanto da narrativa histórica quanto das narrativas literárias sem, necessariamente, confundilas ou hierarquizá-las, e reconhecer o apoio mútuo (e metódico) que uma pode oferecer à outra. Ver: PÉCORA, A. *Máquina de gêneros*, novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Avarenga e Bocage, São Paulo: EdUSP, 2001, pp. 14-15.

discurso atribuindo-lhe autoridade e eloquência. A invocação das Musas<sup>16</sup> é um artifício comumente encontrado em epopéias da Antiguidade, como é o caso das obras de Homero e Virgílio. Sua função poética é oferecer acesso às realidades “originais”, recuperando acontecimentos primordiais<sup>17</sup>. Em *Prosopopéia*, tal invocação assume diferentes tons:

As Dêlficas irmãs chamar não quero,  
Que tal invocação é vão estudo;  
Aquêlo chamo só, de quem espero  
A vida que se espera em fim de tudo.  
Êle fará meu Verso tão sincero,  
Quanto fôra sem ele tosco e rudo,  
Que per rezão negar não deve o menos  
Quem deu o mais a míseros terrenos.  
(Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Canto II).

O autor dispensa os serviços das musas, assumindo que essa invocação resulta em “vão estudo”. Sua proposta é oferecer a “verdade”, e não narrativas fabulosas e inverossímeis. A energia poética da verdade, nesse sentido, superaria o fingimento ficcional dos antigos versos. Bento Teixeira, por isso, requisita a ajuda de Deus, entidade suprema do Cristianismo, que daria acesso às verdades históricas. A interação entre dois elementos potencialmente contraditórios não oferece aos versos, necessariamente, um teor conflituoso. Recusar a autoridade das musas amplia a importância de Deus enquanto único ser detentor de todas as verdades. Se a eficácia dos versos de *Prosopopéia* depende da sua veracidade, dispensar as “Dêlficas irmãs” e invocar o Deus cristão evita que o poema se torne “tôsko e rudo”.

No campo da *elocução* — avaliando a redação do discurso e as figuras de estilo — Bento Teixeira enaltece a figura dos Albuquerque, remetendo a antigos personagens ilustres, reconhecidos como modelos tradi-

cionais dignos e renomados<sup>18</sup>. Existe, portanto, uma correlação entre dois tempos: o tempo mítico do herói e o tempo contemporâneo à obra. As virtudes dos varões portugueses, homenageados de *Prosopopéia*, são espelhadas em personagens cujos feitos, imortalizados, ecoam com o passar das gerações. No entanto, faz-se necessária uma ressalva: essas “qualificações” épicas, realizadas por meio de *comparações*, *alusões*, *analogias*, atuam como figuras de elocução (*léxis*), cujo intento é enobrecer a figura dos Albuquerque e, ao mesmo tempo, estabelecer modelos que sirvam de referência para os leitores coevos. A eficácia dessas figuras é simbólica, uma vez que a comparação respeita aos padrões tradicionais, enfatizando as “virtudes heróicas” próprias dos personagens épicos, e não ao indivíduo por trás do herói:

Outro Troiano Pio, que em Dardânea  
Os Penates livrou e o padre caro;  
Um Públio Cipião, na continência;  
Outro Nestor e Fábio, na prudência.  
(Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Canto XXVII)

Duarte Coelho possui suas virtudes espelhadas nos antigos: apresenta a continência de Públio Cornélio Cipião (236 a.C. – 183 a.C.), general romano virtuoso, símbolo de coragem e perseverança bélica, características que lhe renderam reconhecimento “mítico”. Em seguida, Duarte é comparado a Nestor<sup>19</sup> e a Quinto Fábio Máximo (275 a.C. – 203 a.C.), no quesito prudência: o primeiro é um ícone “homérico”: peça fundamental na empresa dos gregos contra os troianos; o segundo teria sido grande estrategista bélico, cujo “faro” na batalha debilitou moral e fisicamente Aníbal e seus exércitos durante a Segunda Guerra Púnica. Esses personagens exercem uma função dupla no poema: como modelos memoriais, enaltecem as qualidades de Duarte Coelho, pois são personagens “virtuosamente” qualificadas; como figuras de elocução,

<sup>16</sup> Filhas de Zeus e da deusa Memória, as nove musas (Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegre-coro, Amorosa, Hinária, Celeste e Belavoz) habitam o monte Parnaso, em Delfos. Sua natureza profética é constantemente requisitada pelos poetas da antiguidade. Elas agiam como “intermediadoras” entre os homens e os deuses. Ver: ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 107-112.

<sup>17</sup> Idem, p. 110.

<sup>18</sup> A eficácia de *Prosopopéia* dependia da capacidade do *aedo* em mobilizar, tanto como um orador, “lugares comuns” retóricos, ou *tópicas* de invenção, para usar um vocabulário mais técnico. Este *aedo* necessita “imortalizar” as personagens, enumerando e qualificando suas virtudes e, dependendo do engenho poético, oferecendo sobrevida à própria poesia. De acordo com Trajano Vieira, “os prodígios heróicos são uma necessidade poética” e, nesse sentido, poeta e herói trabalham juntos para superar a transitoriedade. Vieira admite que a poesia épica, além de conferir glória imperecível aos heróis, possui um caráter educativo e formador, oferecendo modelos de conduta a serem seguidos, edificando virtudes exemplares e indispensáveis para o reconhecimento permanente. Ver: VIEIRA, T. “Introdução”. In: CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*, vol. 1. São Paulo: Arx, 2003, pp. 12-14.

<sup>19</sup> Nestor foi rei de Pilo, filho de Neleu, casado com Eurídice. Muito célebre na *Iliada*, aparecendo como um velho prudente e portador de grandes conselhos. Trata-se do arquétipo da sabedoria, da continência e da prudência.

causam deleite e, por se tratar de grandes referências a obras prestigiosas da Antigüidade, acentuam a distinção e agudeza do poema, afetando um auditório que, com tais referências épicas, entendem a gravidade da exaltação.

Similar a Duarte Coelho, sua prole, composta, segundo o poema, por varões ilustríssimos (“Cada qual a seu Tronco respondente”, Canto XXIX), dará prosseguimento aos grandes feitos do pai. Jorge e seu irmão, no canto XXXI, são identificados como “Martes”, *hipérbole*<sup>20</sup> que engrandece os atributos bélicos por fazer menção ao deus da guerra, reconhecido pelas habilidades com as armas e o espírito guerreiro. No canto seguinte, são comparados a “dous soberbos Rios espumosos”, que designam a fúria, inquietude e força incessante dos homenageados<sup>21</sup>. Estas metáforas são parâmetros amplificadores, que instruem (*docere*) e agradam (*delectere*), e são capazes de persuadir (*movere*) através dos artificios retóricos emprestados da mitologia clássica.

Outro exemplo interessante está no canto XLII. Nas palavras de Proteu, Jorge d’Albuquerque é mais invicto do que Enéias, que “desceu ao Reino de Cocito”. Enéias, protagonista da grande epopéia de Virgílio, importante guerreiro na batalha de Tróia, é reconhecido por sua coragem, astúcia e eloqüência. Não é por acaso que conseguiu enganar o “cão infernal” e invadir as “terras” de Hades, retornando com vida depois de cumprir sua missão. Jorge d’Albuquerque, portanto, supera aquele que desceu ao “Reino escuro”, personagem fundamental na “fundação mítica” do Império Romano, varão pio que porta as mais diversas virtudes. O jogo de figuras antagônicas, tal como claro/escuro, luz/sombra, acentuam a distinção entre os bons e maus costumes, ou entre vícios e virtudes. No presente caso, o “Reino escuro” está associado ao mundo de Hades, o mundo da perdição. Em outros momentos, Bento Teixeira compara Jorge d’Albuquerque ao “Sol luzente” (Canto XLII), indicando a luz como metáfora da virtude. Esse jogo de cores e

efeitos, presentes em *Prosopopéia*, nos parece ser recurso retórico para a construção de heróis “iluminados”, afastados da vil “escuridão”. A referência ao “Reino de Cocito” pode suscitar nos leitores uma associação ao “Reino” dos Infernos. Jorge, portanto, supera o mundo do pecado e da danação, estando, assim, invicto dos castigos eternos.

### Proteu: um “profeta” do passado

Além de recorrer a heróis “clássicos”, com vistas a enaltecer a figura dos Albuquerque, Bento Teixeira invoca a presença de deuses mitológicos no decorrer de sua obra. O autor requisita, inicialmente, os serviços de Proteu, divindade própria do panteão grego, descendente de Tétis, filha de Nereu, e do titã Oceano. Integrava o Conselho de Anciões, em virtude de sua sabedoria e da capacidade de prever o futuro. Possuía, ainda, a habilidade de metamorfosear, adquirindo o aspecto de figuras monstruosas, cujo objetivo seria afugentar os mortais que o abordam para ouvir suas profecias.

Vem o velho Proteu, que vaticina  
(Se fé damos à velha antiguidade)  
Os males a que a sorte nos destina,  
Nascidos de mortal temeridade.  
Vem nua e noutra forma peregrina,  
Mudando a natural propriedade.  
Não troque a forma, venha confiado,  
Se não quer de Aristeu<sup>22</sup> ser sojgado.  
(Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Canto XV)

Após a leitura das duas primeiras linhas do canto XV, percebemos novamente o posicionamento do poeta que insiste no desapego fidedigno às tradições “clássicas”. Proteu só vaticina se dermos “fé” à velha antiguidade e isso mostra, por sua vez, os efeitos figurativos de sua construção poética. Sem qualquer retomada dos valores

<sup>20</sup> A hipótese indica uma figura de exagero, que amplifica o argumento. Baseia-se numa metáfora ou numa sinédoque; sua função semântica é invocada quando não se encontra um termo apropriado que dê conta da “grandiloqüência” ou “vulgaridade” da narrativa, tentando “exprimir o inexprimível”. Ver: REBOUL, O. *Introdução à retórica*, São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 123-124.

<sup>21</sup> Estratégia poética, as perífrases são requisitadas nos casos em que o poeta, ao descrever um ser ou enaltecer sua conduta, simula não dispor de palavras à altura da homenagem e, por isso, busca contemplar suas características, utilizando termos ou palavras que, no conjunto, assumem as pretensões retórico-poéticas do orador. Esse artifício assume uma natureza dupla: pode designar algo que teria sido perigoso nomear abertamente e, por outro lado, pode desmistificar ou vulgarizar objetos ou seres míticos, aludindo a eles com linguagem profana, abolindo figuras prestigiosas a partir de “máscaras” mitológicas. Ver: STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 231-260.

<sup>22</sup> Para informações sobre o mito de Aristeu, ver: BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. São Paulo: Martin Claret, 2006, pp. 251-254.

mitológicos, em sua potencialidade, ou culto à tradição e cultura pagãs, a invocação de Proteu não se assenta em perigos doutrinários e, por isso, pouco abala a ortodoxia cristã.

A narrativa de Proteu oferece autoridade aos versos de *Prosopopéia*, visto que, sendo um sábio profeta, reconhece os grandes feitos que mereçam ser guardados na memória. Quando o autor de *Prosopopéia* abre mão de ocupar a *persona* de narrador, ele assume uma posição de modéstia, mostrando-se impotente frente a feitos de heróis tão grandiosos. A presença de Proteu personifica a sabedoria épica e sua fala, com ares de profecia, reforça e incrementa o discurso, tornando-o convincente e “legítimo”.

O deus profeta, por sua vez, assume ares solenes e reforça a posição modesta dispensada pelo poeta, no afã de narrar os “indescritíveis” feitos de Jorge d’Albuquerque, conforme indica o trecho abaixo:

*Seus heróicos feitos extremados  
Afinarão a dissoante prima,  
Que não é muito tão gentil sujeito  
Suplir com seus quilates meu defeito.  
(Bento Teixeira, Prosopopéia, Canto XXIII)*

Pensando na tradição de leitura da epopéia camoniana, Bianca Morganti afirma que, nos séculos XVI e XVII, havia basicamente três formas de entender a presença da mitologia em *Os Lusíadas*: como ornamento, com a intenção de causar deleite em seus leitores; entender os deuses como heróis, cujos feitos foram imortalizados nos textos épicos; como alegoria<sup>23</sup>, compreendendo o mito em analogia com a mística cristã. Guilherme Amaral Luz cogita a hipótese de essas três interpretações também terem sido as que dirigiram o uso da mitologia em *Prosopopéia*. Segundo o autor, neste caso, Proteu poderia:

*(...) personificar, ao mesmo tempo, uma figura de ornato, um herói sábio e um profeta cristão. Como figura de ornato, com suas transmutações monstruosas, ele é a própria metáfora da metáfora ou da pluralidade de*

*formas sensíveis imperfeitas assumidas pela verdade. Como sábio, detém o conhecimento da virtude dos heróis e dos desafios impostos pela fortuna. Como profeta cristão, anuncia a fatalidade das ações na direção dos seus resultados já sabidos de antemão.*<sup>24</sup>

Resta lembrar, ainda, que os dotes proféticos de Proteu vaticinam um futuro que, para o leitor, já é passado. Método similar é encontrado n’*Os Lusíadas*, quando Júpiter, para alívio de Vênus, profetiza feitos gloriosos aos portugueses (Canto II, est. 44).

Este recurso “profético” reforça a autoridade imposta pela memória reerguida. Cantar a grandeza dos homenageados com ares proféticos não constitui perigo algum para as autoridades religiosas, partindo do pressuposto de que os fatos são eventos passados, mas que, no entanto, são dignos de lembrança e memória. Nesse sentido, “não há qualquer profecia no canto de proteu que não seja figura de elocução”<sup>25</sup>.

A figura de Proteu é artifício épico duplamente perigoso, seja pela sua natureza pagã, seja pelos seus atributos proféticos, saberes potencialmente contrários aos dogmas cristãos. O caráter profético pode ser relacionado a um movimento político-cultural português típico da virada do século XVI para o XVII: o *sebastianismo*. Este fenômeno é uma (re)apropriação portuguesa do mito do “Encoberto”, descrito nas *Trovas* do sapateiro Gonçalo Annes Bandarra, entre 1530-1540. Em suas *trovas*, é possível encontrar referências da Sagrada Escritura, preceitos judaicos e elementos próprios do maravilhoso medieval, tratando-se, portanto, de um “hibridismo literário”. Este documento postula as glórias, dificuldades e o destino imperial do reino português e se tornaria, cerca de um século depois, a “Bíblia do sebastianismo”. De acordo com Jacqueline Hermann:

*Se Bandarra acabou sendo o “profeta” eleito para a pregação messiânica e real que ganharia corpo e adeptos a partir do início do século XVII, d. Sebastião emprestou sua própria vida para a confirmação final dessa “revelação”.*<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Entendendo a alegoria como uma modalidade da elocução ou ornamento do discurso, que age como um dispositivo retórico cujo procedimento fundamental é a técnica da substituição. Ver: HANSEN, J. A. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*, São Paulo: Atual, 1986, pp. 1-2.

<sup>24</sup> LUZ, G. A. “O canto de Proteu ou a corte na colônia em *Prosopopéia* (1601), de Bento Teixeira”. In: *Tempo*, Niterói-RJ: UFF, v. 25, 2008, p. 211.

<sup>25</sup> Idem, p. 212.

<sup>26</sup> HERMANN, J. *No reino do desejado*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 121.

O *sebastianismo* oferecia aos portugueses uma doutrina baseada na esperança, almejando o retorno de um rei salvador, (con)fundindo luta política e profecia messiânica. Tomando como base a análise crítica de Jacqueline Hermann, a profecia era um recurso para aqueles que estavam dominados pelo medo e descontentes devido à perda de autonomia do Império português. A esperança se esvaecia e tudo o que restava era uma crença na qual se apoiar, na tentativa desaperada de retomar a identidade política e resistir ao surto de descontentamento e nostalgia:

*Profecia inacabada, sua consumação se daria através da ressurreição do rei e do reino, revelando um sentido muito próprio para a sacralidade do monarca da Lusitânia, eleito por Deus para a direção de seu Império na terra.*<sup>27</sup>

Num ambiente de insegurança e medo, muitas pessoas se prendem a uma crença ou doutrina de caráter profético, atribuindo importância desmedida às “adivinhações”<sup>28</sup>, enquanto premeditação de acontecimentos, longínquos ou próximos. O retorno do rei Desejado exprimia as esperanças de um corpo político sem “cabeça”, entregue aos domínios castelhanos, correndo o risco de perder sua identidade imperial. Esperança, essa, que almejava recobrar a autonomia do Império português que se manteve hibernada por sessenta longos anos sem, no entanto, deixar de viver um horrível pesadelo.

### **Lémnio: personificação do vil(ão) em *Prosopopéia***

Lémnio<sup>29</sup>, epíteto que designa o deus Vulcano, também é evocado por Bento Teixeira. Em *Prosopopéia*, ele assume o papel de figura de elocução que representa a natureza vil, por fazer resistência ao “nobre” caminho trilhado por Jorge d’Albuquerque e sua tripulação. Admitido como o “pai” da barbárie, o deus do fogo oferece

ao *aedo* ares trágicos por representar os “pagãos”, indivíduos que fazem resistência à expansão da fé e, por extensão, do Império português. A presença da alteridade encontra-se expressamente presente na terminologia *barbárie*<sup>30</sup>, que sustenta uma densa carga toponímica: essa nomenclatura, portadora de significados diversos e convencionais, é dificilmente definida, senão por tópicos negativos. Tal como o mal, que se define pela ausência de bondade, termos como “bárbaro”, “pagão”, “herege”, “gentio”, “mouro”, são definidos pela ausência de alguma virtude configurada como excelente. Sendo assim, o bárbaro pode ser o “não-grego”, o “não-civilizado” ou, no caso de *Prosopopéia*, pode designar o “não-cristão”. A noção de barbárie depende do ponto de referência de quem designa; determina-se, portanto, uma fronteira convencional e negociável, que homogeneiza o “outro”, traçando uma caricatura pouco delineada do mesmo.

De acordo com Francis Wolff<sup>31</sup>, várias são as aplicabilidades da terminologia *barbárie*: pode implicar alguém em estágio arcaico de socialização — remetendo àqueles que ignoram as boas maneiras, portando-se rudemente, de forma grosseira —, pode designar um estágio arcaico, no quesito cultura — composto por indivíduos insensíveis ao saber e, por isso, “culturalmente” inferiores — e pode, por fim, denunciar um estágio “pré-humano”, ou seja, composto de povos selvagens, que lidam com a ausência de qualquer sentimento humanitário. Em todos esses casos, o bárbaro é definido pela ausência de algo que remete à *civilidade/civilização*. Em todos os casos citados, os valores tidos como “baixos” o são baseados em padrões “evoluídos” da humanidade. “Levar” a civilização aos povos bárbaros significa diluir sua cultura, efetivando um processo de “aculturação”. Recorramos à metáfora do espelho: para arrancá-los de sua barbárie, faz-se necessário que eles se espelhem em uma sociedade/humanidade civilizada.

Como artifício retórico, a figura de Lémnio é duplo signo de paganismo: por um lado, é fruto da fábula pagã e, por isso, potencialmente contraditória à mística cristã; por outro, sua “prole” é composta por “pagãos”. O deus

<sup>27</sup> Idem, p. 307.

<sup>28</sup> Segundo Jean Delumeau, a adivinhação “em seu sentido mais amplo, era — e é ainda para aqueles que a praticam — uma reação de medo diante do amanhã. Na civilização de outrora, o amanhã era mais objeto de temor do que de esperança”. DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 397.

<sup>29</sup> Quanto à versão mitológica apropriada pelo autor, ver: TEIXEIRA, B. *Prosopopéia*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972, pp. 122-123.

<sup>30</sup> Como Starobinski nos lembra, “um termo carregado de sagrado demoniza o seu antônimo”. Neste caso, o *bárbaro* se opõe ao *cristão*. STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 33.

<sup>31</sup> Ver: WOLFF, F. “Quem é bárbaro?” In: NOVAES, A. *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ferreiro assume não somente a personificação de um deus pagão, mas do próprio paganismo. Como *argumento-tipo*, Lémnio amplifica a vileza combatida pelos Albuquerque; como figura de elocução, oferece ao *aedo* uma voz dissonante que, por sua vez, tende a mover ânimos, dado que esta divindade trama contra os homenageados e mobiliza todo um arsenal de infortúnios, como será mostrado mais adiante.

A “aparência” de Lémnio, descrita por Proteu, parece condizer com sua natureza/essência vil. Ao narrar sua compleição, o poeta anuncia a fisionomia dos infortúnios que virão. Como esta descrição parte de Proteu, é totalmente viável que ares proféticos norteiem a sua fala:

E com rosto cruel e furibundo,  
Dos encovados olhos cintilantes,  
Férvido, impaciente, (...).  
(Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Canto XLVII)

Retomando os conceitos utilizados por Bianca Morganti, são três as possibilidades de recepção da figura de Lémnio pelo auditório de *Prosopopéia*: como figura de ornato, reforçando o estilo épico e valorizando a estrutura estética pautada na mitologia greco-romana, compondo as “*belas maneiras*” e a fala depurada; metafórica, entendendo os deuses como grandes heróis reconhecidos na Antiguidade, dignos de referência e imortalidade; e alegórica, remetendo, intrinsecamente, a uma realidade mística cristã ou, no mínimo, que não se oponha a ela<sup>32</sup>. Enquanto peça ornamental, Lémnio é artifício empregado com vistas a aprimorar o engenho poético e o caráter estético de *Prosopopéia*; simboliza, por outro lado, a figura do anti-herói, sendo responsável pelos infortúnios que dificultaram e que, por pouco, não impediram a empresa de Jorge d’Albuquerque e à sua tripulação.

O sentido alegórico<sup>33</sup>, por sua vez, não é claro (a alegoria impõe esta dificuldade interpretativa), mas abre espaço para possíveis interpretações. Em uma das versões

mitológicas, Vulcano foi arremessado do Olimpo pela mãe (Juno) por ter nascido com a aparência disforme. Devido à queda, que durou um dia e meio, o deus do fogo tornou-se coxo, sobrevivendo tão somente por ser imortal. Essa deformidade, portanto, pode indicar a natureza “coxa” dos pagãos que, por falta da fé cristã, são “incompletos”, “disformes”. Por outro lado, na tradição cristã, Lúcifer e os “anjos caídos” sofreram queda semelhante, por se rebelarem contra Deus, e foram precipitados para o Inferno. Esta analogia não seria estranha em uma sociedade fortemente “cristianizada”, como é o caso de Portugal e suas extensões coloniais. O deus ferreiro e, portanto, do fogo, poderia ser, assim, uma clara metáfora de seres infernais.

Sendo “pai” da barbárie, ou personificação da mesma, Lémnio se sente ofendido ao perceber que sua “prole” estava sendo convertida e/ou dizimada por varões portugueses. Persuadindo Netuno, senhor das águas, Vulcano requisitou uma tempestade que pudesse impedir o regresso de Jorge e seus homens, utilizando, para isso, argumentos que apelam à vaidade<sup>34</sup>. No seu discurso, Lémnio convence Netuno através de soberbas considerações que reafirmam sua posição entre as divindades pagãs, como importante membro e habitante do Olimpo:

Em preço, ser, valor, ou em nobreza,  
Qual dos supremos é mais qu’eu altivo?  
Se Neptuno do Mar tem a braveza,  
Eu tenho a região do fogo activo.  
Se Dite aflige as almas com crueza,  
E vós, Ciclopes três, com fogo vivo,  
Se os raios vibra Jove, irado e fero,  
Eu na forja do monte lhos tempero.  
(Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Canto LI)

Netuno, como bom irmão, atende às suas vontades (ao final da obra, ele se arrepende desta escolha). A resistência do deus do fogo aos feitos dos Albuquerque pode ser entendida, por extensão, como a resistência dos

<sup>32</sup> Ver: MORGANTI, B. F. *A Mitologia n’Os Lusíadas – Balanço Histórico-Crítico*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: IEL/Unicamp, 2004, pp. 156-171.

<sup>33</sup> Segundo Hansen, existe duas opções de recepção para o leitor: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado na alegoria. Ver: HANSEN, J. A. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*, São Paulo: Atual, 1986, p. 2.

<sup>34</sup> De forma semelhante, Baco, em *Os Lusíadas*, convence os deuses marinhos a lançarem uma tormenta contra a embarcação de Vasco da Gama. Baco e Vulcano, nessa concepção, ocupam posições similares: ambos tentam impedir o progresso da virtude, resistindo à empresa de nobres varões portugueses. Tanto Baco quanto Vulcano assumem a postura de anti-heróis. Ver: CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM, 2008, pp. 173-198.

“nativos” brasílicos aos colonizadores lusos, não acatando a fé cristã e impedindo a expansão da cristandade e do Império português. Enquanto figura de linguagem, Lémnio representa a resistência a duas metas (indissociáveis naquele ambiente político e cultural) próprias às ações de varões tidos como excelentes: a difusão da fé e a expansão do reino português. A divindade do fogo, o bárbaro, o demônio, o infortúnio ou, simplesmente, Lémnio conspirava contra guerreiros prudentes e corajosos que contribuíam na expansão do Império lusitano. Ao conjurar maus agouros contra a embarcação de Jorge, Lémnio busca interromper a *Fortuna*, até então favorável, dos irmãos Albuquerque. O poema apresenta, neste momento, um “suspense” que mobiliza o leitor, pois o desfecho supostamente sofrerá uma *inversão*, já que a *Fortuna* se volta contra a *Virtude*, categorias que, até aquele instante da narrativa, coabitaram pacificamente. Quando o curso da história tende a mudar (para pior), o ânimo dos leitores acompanha essas mudanças. Jorge, contudo, oferecendo mostras de eloquência e virtuosidade, ofusca seu temor e busca (re)animar a sua tripulação contra os riscos do infortúnio:

Per perigos cruéis, per casos vários,  
 Hemos d'entrar no porto Lusitano,  
 E suposto que temos mil contrários  
 Que se parcialidam com Vulcano,  
 De nossa parte os meios ordinários  
 Não faltem, que não falta o Soberano,  
 Poupai-vos pera a próspera fortuna,  
 E, adversa, não temais por importuna.  
 (Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Canto LXI)

Dessa forma, o curso da narrativa, que parecia tomar um rumo trágico, recobra o caminho da vitória da *virtude* contra a má *fortuna* (infortúnio). Lémnio vê seus desígnios fracassados. Acentuar a “vileza” de Vulcano *amplifica* a “nobreza” de Jorge, quando este não apenas resiste, como também recobra o alento de sua tripulação, tal como se deve proceder alguém que ocupa uma posição de prestígio<sup>35</sup>. Na embarcação, Jorge mostrou-se personagem valorosa, pois enfrentou o risco do *infortúnio*,

indevidamente manipulado por Lémnio. Em seguida, assumindo conduta exemplar, ofereceu sua vida, para que outros pudessem sobreviver. Esse ato evitou o ímpeto da vaidade, mostrando que Jorge d'Albuquerque reivindicava a responsabilidade e agia, portanto, tendo em vistas o corpo coletivo, e não suas vontades particulares:

E se determinais a cega fúria  
 Executar de tão feroz intento,  
 A mim fazei o mal, a mim a injúria,  
 Fiquem livres os mais de tal tormento.  
 Mas o senhor que assiste na alta Cúria  
 Um mal atalhará tão violento,  
 Dando-nos brando Mar, vento galerno,  
 Com que vamos no Minho entrar paterno.  
 (Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Canto LXVI)

No parecer dos moralistas de fins dos quinhentos, a vaidade impede que o indivíduo obre em favor do bem-comum, requisito primordial na construção de exemplos nobres. Deve-se ter em mente o todo, e não as partes. As decisões devem privilegiar o corpo social; Jorge assumia a responsabilidade de “conduzir” o organismo cívico sob sua responsabilidade, atuando de modo análogo aos governantes prudentes, cujo valor estaria na sua posição relativa ao conjunto que comanda, tal como entende, por exemplo, Luz:

*O todo vive por meio das relações complementares entre as suas partes. A parte não tem significado e valor em si, quando isoladas, mas apenas como meio complementar de realização da ordem do todo. O valor está na posição que cada parte ocupa no conjunto de relações que compõem o corpo místico.*<sup>36</sup>

## A sátira e sua repercussão: discussões e apontamentos

Através de um humor-trágico (ou, talvez, de uma dramatização via escárnio), as sátiras atribuídas a Gregório de Matos demonstram um apurado teor crítico, o que atribui aos versos uma tendência moralista, a julgar

<sup>35</sup> A utilização de *tópicas* retóricas tradicionais que recorrem às antíteses, tal como “vício/virtude”, ou “bárbaro/civilizado”, são recursos indispensáveis na composição de retratos biográficos encomiásticos. A presença de virtudes “exemplares” e vícios “condenáveis”, no decorrer da narrativa, amplificam o contraste entre atos bons e maus. A composição de modelos públicos de conduta depende desses artifícios retóricos para ser eficaz.

<sup>36</sup> LUZ, G. A. “A morte-vida do corpo místico: espetáculo fúnebre e a ordem cósmica da política em Vida ou Panegírico Fúnebre a Afonso Furtado de Mendonça (1676)”. In: *ArtCultura*, Uberlândia: UFU, no prelo (2008), p. 19.

pela intolerância latente às práticas de determinados estratos da sociedade.

Desde o século XIX, uma gama de autores coloca em xeque a *autoria e originalidade* dos versos atribuídos a Gregório de Matos: Varnhagen (1850), por exemplo, considera-o um “escravo imitador” que plagia grandes nomes castelhanos como Gôngora e Quevedo, para obter reconhecimento e prestígio. Não obstante, João Ribeiro parece compartilhar de posição similar, apesar de considerar os modismos da *imitação* um processo legítimo nos tempos de Gregório. Críticos como Paulo Rónai e Sílvio Júlio parecem investir ainda mais na desmoralização dos poemas gregorianos. Oscar Mendes, sob influência dessa censura, chega a se referir ao poeta como o “padroeiro dos plagiários”<sup>37</sup>. Constatamos a existência, no entanto, de autores que não buscam generalizar/relativizar as contribuições do poeta baiano, tais como Pedro Calmon e Afrânio Coutinho. O primeiro não admite que esta confusão autoral possa ser atribuída ao poeta, em detrimento da própria organização dos apógrafos. O segundo, atento às práticas comuns à poesia seiscentista, divulga a legitimidade da *imitação*, enquanto recurso ainda latente, herdado nos moldes renascentistas<sup>38</sup>.

Não ansiamos em tomar partido neste debate polêmico, tampouco seguir os rumos desta discussão, pois, para nossa proposta, pouco valem considerações referentes à “autoria” ou “plágio”, termos que reconhecemos como exteriores e posteriores à época de Gregório<sup>39</sup>. A preocupação que norteia esta pesquisa se volta muito mais para o conteúdo satírico seiscentista do que para os possíveis epítetos poéticos que comumente são tomados por “autores”, no sentido romântico do termo. Araripe Júnior se refere a Gregório de Matos como “toda a poesia do século XVII no Brasil”, ou seja, este nome próprio deixou de designar um indivíduo para qualificar

uma época. Por esse motivo, nos agrada a expressão “poeta coletivo”, utilizada por Wilson Martins, o que supõe a superficialidade de se considerar uma “individualidade” autoral<sup>40</sup>.

A sátira de codinome *Gregório de Matos* escancara os vícios da sociedade através de encenações irônicas e/ou dramáticas. Em síntese, ela “fere para curar”, pois amplifica o mal e, implicitamente, propõe uma correção. Nos encômios, o homenageado detém, enquanto modelo referencial e exemplar, as virtudes tidas como excelentes e ideais; no caso da sátira, através da antítese vício/virtude, acentua-se a “deformidade” do satirizado que, de alguma forma, impede a manutenção da ordem pública. O vício, portanto, deturpa o organismo cívico, e a crítica satírica solicita, indiretamente, a intervenção de virtudes que, além de suplantar os vícios, restaurariam a ordem social almejada. Segundo Hansen, a sátira

*é sempre dupla quanto ao seu efeito de sentido, afirmando uma ausente plenitude do bem comum, identificada com a boa política e a boa religião, oposta à decadência do presente mau e corrupto, negado como teatro da falha, falta e culpa.*<sup>41</sup>

A eficácia satírica conta com o conhecimento de seus auditórios, ou seja, a “deformação” dos indivíduos depende de um prévio conhecimento de suas falhas e faltas. Assim como o encômio, a sátira também depende da conciliação entre o útil e o agradável. Objetivando o repúdio, o riso, o escárnio<sup>42</sup>, a sátira trabalha com *inversões*, moldando conceitos virtuosos que, na verdade, são mostruários de vícios que contaminam a sociedade. Tal como afirma Hansen, “dois conceitos distantes e opostos são aproximados e fundidos num único gênero metafórico”<sup>43</sup>, o que proporciona aprendizagem e prazer. Apresentar uma caricatura disforme, além de convenção

<sup>37</sup> GOMES, J. C. T. *Gregório de Matos*, o Boca de Brasa: Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual. Rio de Janeiro: Vozes, 1985, pp. 54-83.

<sup>38</sup> Idem, pp. 86-87.

<sup>39</sup> Ver: HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 32.

<sup>40</sup> Ver: GOMES, J. C. T. *Gregório de Matos*, o Boca de Brasa: Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual. Rio de Janeiro: Vozes, 1985, pp. 14-15.

<sup>41</sup> HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, São Paulo: Ateliê Editorial, Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 201.

<sup>42</sup> Há que se pensar, portanto, no efeito do cômico enquanto procedimento instrutivo, que concilia educação e deleite. José Macedo nos lembra que “os mecanismos de fabricação do cômico, mesmo sendo intemporais, produzem efeitos distintos, cujo nexos encontra-se nos códigos culturais partilhados”. A risibilidade, no caso da sátira, deve ser resultado de uma crítica histórica, de tal forma que o leitor identifique a ironia e, através das fórmulas “baixas”, repudie os vícios do satirizado. O auditório precisa conhecer a fábula para, então, entender os efeitos da *inversão*. Ver: MACEDO, J. R. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 26.

<sup>43</sup> HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII, São Paulo: Ateliê Editorial, Campinas: Editora da Unicamp, 2004, pp. 54-55.

engenhosa, é uma forma de repudiar vícios então intoleráveis. Trata-se de uma aprendizagem inversa e/ou reversa, na qual se privilegia a falha, subtendendo sua correção. O teatro satírico, em suma, faz do vício uma virtude, pretendendo o inverso: transformar em virtude os vícios.

Quanto aos dispositivos de *elocução* adotados pelo poeta, optamos por analisar, inicialmente, a apropriação das *Parcas*, recorrente no universo poético colonial. Na mitologia, as *Parcas* (muitas vezes reconhecidas como as *Moiras*, ou *Destinos*), filhas da *Noite*, são divindades responsáveis pela *sorte* dos homens. Num total de três, as *Parcas* habitam as regiões olímpicas: Cloto porta o fio do destino humano; Láquesis coloca o fio em fuso; Átropos, por fim, corta o fio, sendo a responsável direta pela morte dos homens<sup>44</sup>. Não é por acaso que são reconhecidas como as “fiandeiras”. Gregório de Matos se apropria dessas figuras, por exemplo, para indicar momentos trágicos, cuja morte é consequência derradeira. Segue uma de suas apropriações:

Neste túmulo a cinzas reduzido  
Da virtude o Herói mais portentoso  
Se oculta, feito estrago lastimoso  
Da dura Parca, de que foi vencido.

De um incêndio cruel ficou rendido  
Aquele peito forte, e valeroso,  
Que por Deus tantas vezes amoroso  
Tinha grandes incêndios padecido.

Porém a Parca andou muito advertida  
Em lhe tirar a vida desta sorte,  
E tirana não foi, sendo homicida.

Que se o matou em um incêndio forte,  
Foi, porque se de incêndios teve a vida,  
De incêndios era bem tivesse a morte.  
(Gregório de Matos)<sup>45</sup>

O poeta, em sua narrativa, anuncia a “dura Parca” que, vencedora, tomou a vida de Manuel da Ressurreição. Ao atribuir à Parca adjetivos depreciativos, como “tirana” ou “homicida”, o poeta procura demonstrar seu

suposto pesar, devido ao destino trágico e desmerecido deste “Herói”. Uma vida de incêndios, ou seja, de espírito inflamado, deve ter seu término em meio a um incêndio (podendo ser entendido literalmente como fogo, ou alegoricamente como a perdição da alma, que queima no Inferno). A “tirania” da Parca, portanto, é um falso e irônico predicado para designar uma morte devida e supostamente “conveniente”. Segue outro exemplo, dessa vez referente à morte de José de Mello, assassinado por Luís Ferreira de Noronha, capitão da guarda do governador Câmara Coutinho (1690-1694):

Brilha em seu auge a mais luzida estrela,  
Em sua pompa existe a flor mais pura,  
Se esta do prado frágil formosura,  
Brilhante ostentação do céu aquela.  
Quando ousada uma nuvem a atropela,  
Se a outra troca em lástima a candura,  
Que há também para estrelas sombra escura,  
Se para flores há, quem as não zela.  
Estrela e flor, José, em ti se encerra,  
Porque ser flor, e estrela mereceu  
Teu garbo, a quem a Parca hoje desterra.  
E para se admirar o indulto teu,  
Como flor te sepultas cá na terra,  
Como estrela ressurges lá no céu.  
(Gregório de Matos)<sup>46</sup>

Comparar o homenageado à estrela e à flor (re)afirma, indiretamente, as duas naturezas humanas (sob uma lente cristã): uma terrena e outra celeste. A flor, formosa em sua textura, possui uma existência finita, irrisória e vulnerável. A estrela, no entanto, brilha por tempo indeterminado, se fazendo presente a nossos olhos mesmo após seu desaparecimento. A distinção e o garbo de José são “desterrados” pela Parca que, aqui, parece simbolizar a morte honrosa, apesar de triste. Ao ser sepultado como flor, aqui na terra, ele perde sua natureza mortal. No entanto, ressurgue como uma estrela, o que supõe uma ascendência, um acolhimento da bem-aventurança. O brilho e posicionamento das estrelas parecem metaforizar uma transcendência celeste, divina, gloriosa. A morte, nesse sentido, não compartilha da mesma crueza denotada na morte de Manuel da Ressurreição.

<sup>44</sup> Ver: COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 82-84.

<sup>45</sup> MATOS, G. *Gregório de Matos: obra poética*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 198.

<sup>46</sup> Idem, pp. 204-205.

Gregório de Matos, ao narrar a morte do governador Matias da Cunha, utiliza expressões e recursos retóricos que, além de demonstrar lamento, ilustram uma morte “exemplar”, mas deve-se levar em conta o teor satírico de suas palavras. Segue o trecho a ser analisado:

Ó caso o mais fatal da triste sorte!  
Ó terrível pesar! ó dor imensa!  
Quem viu, que em breves dias de doença  
Acabasse valor, que era tão forte!  
Quem viu prostrar-se a gala de Mavorte,  
Que hoje em cinza se vê à morte apensa!  
Que como se prostrou, logo a licença  
Concedeu livremente ousada à morte.  
Já se vê o valor, que esclarecido  
Foi, em urnas de pedra sepultado  
Do sujeito mais grave, e entendido.  
À Parca rigorosa sujeitado,  
Acabado já, e em cinzas consumido  
o esforço, que se viu mais alentado.  
(Gregório de Matos Guerra)<sup>47</sup>

A “triste sorte”, da qual se refere Gregório, pode ser traduzida como o “destino”, ou talvez a providência. O poeta fica ressentido ao testemunhar homem tão “forte” perecer, sem qualquer possibilidade de reagir à doença que o afligia (febre amarela). Comparado a “Mavorte” (variação/epíteto que designa Marte), o homenageado acaba reduzido a cinzas, sujeitado à “Parca rigorosa”, à morte severa, iminente. Mais uma vez, a figura da Parca metaforiza a morte, amplificando sua malignidade e precisão. Ao atribuir à morte uma imagem (mesmo que mitológica), o poeta “humaniza-a”, a ponto de atribuir-lhe características próprias do homem: o rigor, o apurmo, a sujeição. A personificação da morte acaba acomodando adjetivos que expressam seu efeito e/ou intensidade, à maneira do poeta. A próxima estrofe condensa o que podemos nomear de “lamento”, como se a morte, imprescindível, pudesse operar num tempo impróprio, ou errar os cálculos, tomando a vida de um indivíduo precipitadamente:

Teu alto esforço, e valentia forte  
Tanto a outro nenhum valor iguala,

Que teve o céu cobiça de lográ-lo,  
Que teve inveja de vencê-la a morte.  
O céu veio a lográ-la, mas por sorte,  
Que por poder não pôde conquistá-la;  
A morte por haver de contrastá-la  
Vigor de lei tomou, e deu-lhe o corte.  
Prêmios, que mereceste, e nunca viste,  
Todos com teu valor os desprezaste,  
E com os merecer lhe resististe.  
O cargo, que na vida não lograste,  
Esse o mofino é, órfão, e triste,  
Pois te não falta a ti, tu lhe faltaste.  
(Gregório de Matos Guerra)<sup>48</sup>

Inicialmente, destacam-se as falsas virtudes do homenageado: valentia, esforço e fortaleza inigualáveis. Tanto a morte quanto o céu pecam para possuir o satirizado: a primeira o inveja, o segundo o cobiça. O embate entre o céu e a morte indica a luta de Matias da Cunha pela vida, mas, como se sabe, a morte é indomável, imbatível. Mais adiante, o poeta faz menção aos prêmios que o protagonista recusara, dado o seu brio e altivez. Neste caso, o governador “resiste” ao merecimento, visto que suas proezas mundanas não lhes renderam frutos benéficos. Na estrofe seguinte, o poeta reforça sua posição, quanto à morte do mesmo:

Quem há de alimentar de luz ao dia?  
Quem de esplendor ilustrará a Nobreza?  
Quem há de dar lições de gentileza  
A toda a gentileza da Bahia?  
Já feneceu do mundo a galhardia,  
Melancólica jaz a natureza,  
Vendo em pó reduzida a fortaleza,  
E em cinzas desatada a fidalguia.  
O Marte (digo), que ao combate expunha  
O peito sem temor, que ao mundo assombra,  
Sendo da paz terror, da guerra espanto.  
Foi este o Senhor Matias da Cunha,  
Que hoje nos dá tornado em fria sombra  
Ao discurso pesar, aos olhos pranto.  
(Gregório de Matos Guerra)<sup>49</sup>

“Quem de esplendor ilustrará a Nobreza?”, inquire o

<sup>47</sup> Idem, p. 137.

<sup>48</sup> Idem, pp. 137-138.

<sup>49</sup> Idem, p. 138.

poeta, apesar de esta *falsa-pergunta* denotar ironia, já que a resposta está intrínseca na própria pergunta. Junto ao governador, perece a galhardia, o brio, o garbo. A fortaleza se converte em pó, e a nobreza em cinzas. O “Marte” Matias da Cunha, que “causava” espanto na guerra e terror em tempos de paz, na troça de Gregório torna-se “fria sombra”, digna de pranto e pesar. Como a sátira opera com inversões, há que se perceber o duplo sentido de seus versos. Sem qualquer dificuldade, o poeta poderia fazer desses versos uma homenagem, um louvor, pois opera com *tópicas* e requintes próprios do encômio. O processo de inversão, no qual a sátira amplifica a desonra do homenageado, é um requisito básico para o sucesso da mesma, supondo, é claro, que o auditório (re)conheça o perfil do satirizado e a ironia dos versos em pauta.

Em outro episódio, ao censurar o suicídio cometido pelo Conde de Ericeyra, D. Luís de Meneses (1632-1690), Gregório faz menção ao mito de Ícaro que, junto a Dédalo, foram os responsáveis pela construção do labirinto que asseguraria o cárcere do Minotauro, nos limites de Creta. Ao se perderem no labirinto, Dédalo arquiteta dois pares de asas de cera, para fugirem. Antes de alçarem vôo, Dédalo pede ao seu filho, Ícaro, que não se aproxime do sol, mantendo dele uma distância segura e seguindo seus passos. Ícaro, imprudente e encantado pelo brilho solar, acaba se entregando à tentação de se aproximar do astro, derretendo suas asas, o que ocasiona sua queda e morte.

É esta queda que serve de referência para o uso metafórico de Gregório, nos versos seguintes:

Ícaro da nossa guerra  
ares corta o Conde só,  
Ícaro caiu no Pó,  
e o Conde caiu na terra:  
se, porque o rio o enterra,  
o nome lhe ficou dado  
de Ícaro ser sepultado:  
assim porque a terra dura  
deu ao Conde sepultura,  
ficou a terra um condado.

De cera, e pluma se val  
Ícaro para viver,  
e o Conde para morrer

valeu-se do natural:  
quanto à força artificial  
da natureza é sobrada  
fica a do Conde adiantada,  
porque Ícaro quando bóia  
faz tragédia de tramóia,  
e o Conde de capa, e espada.  
(Gregório de Matos)<sup>50</sup>

Gregório de Matos, para ridicularizar o suicídio cometido pelo Conde de Ericeyra, que se joga da janela de seu jardim, utiliza a queda de uma personagem mitológica bem conhecida: a imprudência de Ícaro e sua conseqüente morte. Gregório contrapõe o ardil de Ícaro, no ímpeto de sobreviver com base em uma “força artificial” de asas artesanais, e da naturalidade com que o Conde antecipa sua própria morte. A tragédia de um, que luta pela sobrevivência (apesar de ser um impulso fraudulento, conforme o poeta) se contrapõe ao desapego do outro, que se mata.

Concluimos, portanto, que o uso de referências mitológicas não causa qualquer prejuízo às sátiras atribuídas a Gregório de Matos, mas, pelo contrário, torna seus versos mais engenhosos, supondo um estilo loquaz que faz uso de figuras pagãs e/ou heterodoxas na busca por efeitos moralizantes afinados com os padrões de uma Monarquia corporativa cristã. Estas estimativas, somadas às análises que reverberam no decorrer de nosso trabalho, já dão margem a considerações significativas, que, no entanto, não se vêem privadas de novas interrogações e inquéritos.

## Considerações finais

Nossa proposta, nesse artigo, foi realizar uma leitura retórico-histórica, considerando as convenções retóricas (*tópicas* de invenção, figuras de elocução...) e sua eficácia em discursos *históricos* destinados a um auditório particular. Em exemplares poéticos quinhentistas e seiscentistas, é fundamental sondar essas convenções, próprias do contexto histórico da época. Esta forma de leitura busca evitar anacronismos, interpretando textos datados metodicamente, com a devida atenção crítica.

Como já se alegou, o uso de elementos “externos” à mística cristã geraram debates acirrados e dissonantes. Sondando a fortuna crítica de *Os Lusíadas*, Morganti

<sup>50</sup> Idem, p. 131.

percebe que nos três séculos que procederam à edição da obra, as interpretações a respeito da mitologia eram polêmicas e controvertidas. No século XVII, Manuel Pires de Almeida e seus adversários, chamados “apologistas” de Camões, foram peças-chave nesse debate. O primeiro considerava o uso de “fábulas pagãs” inconveniente em um poema que cantava a expansão da fé cristã. De acordo com esse autor, esses recursos estilísticos não contribuíam para o fim último da poesia: *mover, deleitar e instruir*. Pires de Almeida afirma que Camões desconsidera a crença do povo para quem escreve, deixando a verossimilhança em segundo plano. Já os apologistas autorizam o emprego da mitologia clássica, destacando a utilidade das “ficções poéticas” e afirmando que a “epopéia portuguesa” ensina e move os leitores à emulação dos grandes feitos, tidos como excelentes<sup>51</sup>.

Não há dúvidas de que o *novo* — ou seja, o atípico — gera certa intolerância e estranhamento por parte dos homens que o recebe, mas a valorização da cultura greco-latina em obras poéticas remonta a uma postura bem quista e *tradicional* entre os poetas da época, convencionalmente chamada de *barroca*. Nosso estranhamento, ao nos deparar com uma cultura pagã imersa em obras de cunho cristão não se equipara às impressões causadas durante os séculos XVI e XVII. Como Delumeau apontou, a mitologia era um “álbum de imagens” incapacitado de abalar os alicerces de quinze séculos de tradição cristã. Apesar da dupla possibilidade de recepção por parte da audiência, a fábula mitológica não subjugava a dogmática cristã, mas, antes, como nos assevera Starobinski, sobrevive sob sua tutela.

Gregório de Matos e Bento Teixeira investem no resgate de elementos “pré-cristãos” para a construção de retratos poéticos em suas obras, seja de heróis seja de anti-heróis cristãos. Não nos parece provável afirmar que a retomada de elementos pagãos seja por ocasião de um momento histórico conturbado ou que os poetas se sentiam obrigados a “reproduzir” servilmente categorias próprias das épicas da Antiguidade. Recusamo-nos, mais ainda, a admitir que o uso de mitologia contradiga necessariamente uma obra de cunho cristão, tendo em vista as inúmeras possibilidades de interpretação que comporta. Bento Teixeira, no decorrer de sua obra, invoca a ajuda do Deus cristão, afirmando que não

“bebe” do licor ou compartilha a “falsa pompa” dos antigos poetas. Gregório de Matos nem precisa reforçar esse posicionamento, pois suas eventuais apropriações mitológicas não deixam sequer suspeitas de adesão ao paganismo. Nesse sentido, os elementos mitológicos, “descarnados” de seu sentido primeiro, agem como instrumentos artísticos ou técnicos que enriquecem o propósito de ambos os poetas: longe de qualquer impedimento, os recursos mitológicos intensificam as finalidades retóricas últimas da poética *barroca*: *docere, movere et delectare*.

As *tópicas* heterodoxas, portanto, são apropriadas tanto no encômio quanto no vitupério, resgatando igualmente seus significados originais, ou seja, exige-se (e supõe-se) do leitor a mesma perícia e assimilação destes recursos, a mesma *discrção*. Mas uma dúvida ainda se coloca: como a apropriação pode ser similar, se os efeitos da sátira e do encômio são opostos? Se atentarmos para os caminhos trilhados nesta pesquisa, perceberemos que é possível a conciliação destes aspectos, que longe estão de serem contraditórios. Defenderemos esta afirmação com um exemplo: se a figura de Marte, deus da guerra, é apropriada em um texto encomiástico, tal como o é em *Prosopopéia*, possivelmente (e provavelmente) são seus atributos louváveis que serão resgatados, tais como suas habilidades bélicas ou sua perícia com armas. Na sátira, por sua vez, Marte faria parte de uma paródia ou ironia, para acionar atributos que o satirizado não apresenta, podendo ser (e geralmente são) os mesmos atributos comuns aos anúncios encomiásticos. Desta forma, se o leitor (re)conhece as façanhas do deus Marte, possivelmente compreenderá sua apropriação tanto nos domínios da sátira quanto nos domínios do encômio. A diferença entre estas apropriações deve ser levantada no ato da leitura, ou seja, é o auditório que deve ler os anúncios como sérios ou irônicos, fator responsável pela *inversão* de sentidos nas construções poéticas. A mesma figura de elocução, portanto, poderá ser utilizada para fins diversos, mas a atenção do leitor não deve se voltar para a tradição recuperada (que é a mesma), e sim para sua finalidade, após ser (re)contextualizada.

No caso da apropriação das Parcas, a situação é similar: o poeta não evidencia qualquer apego às tradições mitológicas, tampouco crença numa tríade de fiandeiras

<sup>51</sup> Ver: MORGANTI, B. F. *A Mitologia n'Os Lusíadas – Balanço Histórico-Crítico*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: IEL/Unicamp, 2004, pp. 156-159.

que tecem uma linha cujos extremos são a vida e a morte. Quando se refere à “dura Parca” ele, analogicamente, remonta à dura morte, injusta e inevitável. Se o auditório reconhece o significado dessas *tópicas*, ele assimila não a tradição mitológica (que supostamente é comum à audiência), mas o engenho no qual ela se constitui e para o qual ela se (re)figura. Da mesma forma, um anúncio encomiástico poderia se apropriar dessas figuras, com a finalidade de rebuscar o engenho, exigindo-se do público a mesma assimilação da tradição, mas não dos critérios de recepção, que são inversos.

Com um propósito educativo-político, Bento Teixeira e Gregório de Matos pretendem deleitar, ensinar preceitos morais e normas de conduta através do retrato poético dos homenageados, exortando seus auditórios a emulá-los (no caso dos encômios) ou a repudiá-los (no caso das sátiras). Para isso, é exigida dos poetas certa destreza no emprego de procedimentos “elocutivos”, assim como na eleição dos episódios mais (in)expressivos da vida dos homenageados/satirizados. A aceitação dessas obras (cunhadas em arranjo político) dependia da “distinção” argumentativa, das habilidades retóricas e da capacidade que o poeta tinha de mobilizar seu público. Em suma, a eficácia do efeito “educativo” dependia das habilidades do orador em moldar seus argumentos de acordo com o auditório, inspirando confiança, suscitando afetos e moldando posicionamentos; elementos fundamentais da retórica e, por extensão, das práticas poéticas seiscentistas.

Dessa forma, os recursos estilísticos que retomam elementos da tradição pagã ampliam o alcance das obras e os valores morais que integram as “biografias” encomiásticas e satíricas. Nesse sentido, não admitimos que o uso dessas referências tenha um significado puramente ornamental em seu sentido mais pueril. O destaque de modelos (para fins elegíacos ou irônicos) depende do arsenal de referências que o poeta dispõe para intensificar e amplificar os requisitos que se espera ou não de um indivíduo. Apontar as glórias e vanglórias dos protagonistas levanta um quadro de qualidades e virtudes a serem espelhadas e uma relação de vícios e práticas a serem evitadas a todo custo. A eficácia e sucesso da *propaganda política* estão vinculados ao labor poético dispensado pelo autor e aos artifícios retóricos mobilizados pelo mesmo. As figuras de elocução, portanto, longe de atender somente às intenções particulares e “ornamentais” dos poetas, mobilizavam aspectos do imaginário e da cultura letrada da época, o

que era fator decisivo na eficácia “propagandística” da obra e da sua verossimilhança para o público.

## Referências

- ABREU, J. C. de. *Ensaio e estudos: crítica e história*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CASTELLO, J. A. *Manifestações Literárias no Período Colonial (1500-1808/1836)*, São Paulo: Cultrix, 1981.
- COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DELUMEAU, J. *A Civilização do Renascimento*, Lisboa: Estampa, 1994. 2 vols.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOMES, J. C. T. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa: Um Estudo de Plágio e Criação Intertextual*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: Construção e interpretação da metáfora*, São Paulo: Atual, 1986.
- HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, São Paulo: Ateliê Editorial, Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- HANSEN, J. A. “O Discreto”. In: NOVAES, A. *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.
- HERMANN, J. *No reino do desejado*, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LUZ, G. A. “O canto de Proteu ou a corte na colônia em *Proso-popéia* (1601), de Bento Teixeira”. In: *Tempo*, Niterói-RJ: UFF, v. 25, pp. 193-215, 2008.
- LUZ, G. A. “A morte-vida do corpo místico: espetáculo fúnebre e a ordem cósmica da política em *Vida ou Panegírico Fúnebre a Afonso Furtado de Mendonça* (1676)”. In: *ArtCultura*, Uberlândia: UFU, no prelo (2008).
- MACEDO, J. R. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MARAVALL, J. A. *A cultura do Barroco: Análise de uma Estrutura Histórica*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- MATOS, G. *Gregório de Matos: obra poética*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MORGANTI, B. F. *A Mitologia n'Os Lusíadas – Balanço Histórico-Crítico*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: IEL/Unicamp, 2004.

- WOLFF, F. "Quem é bárbaro?" In: NOVAES, A. *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PÉCORRA, A. "A história como colheita rústica de excelências". In: *As excelências do governador: o panegírico fúnebre a d. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- PÉCORRA, A. *Máquina de gêneros*, novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Avarenga e Bocage, São Paulo: EdUSP, 2001.
- REBOUL, O. *Introdução à retórica*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SOUZA, L. M. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- TEIXEIRA, B. *Prosopopéia*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- VERÍSSIMO, J. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.
- VIEIRA, T. "Introdução". In: CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*, vol. 1. São Paulo: Arx, 2003.