

Gostaria de iniciar esse texto destacando que escrever sobre um autor como o poeta baiano em questão representa sempre enorme desafio, considerando que o mesmo não deixou obra publicada em vida. Não se conhece nenhum texto autógrafo de Gregório de Matos; seus poemas foram compilados em códices manuscritos, sem critérios normativos, por copistas dos séculos XVII e XVIII que lhe podem ter atribuído autoria da produção alheia (OLIVEIRA, 2010, p. 15). Tal fato, por si só, não deixa de despertar singular curiosidade acerca da maneira através da qual essa matéria poética circulou no interior da colônia brasileira seiscentista – revelando tamanha força e expressividade –, ao ponto de se fazer presente ainda nos dias de hoje. Uma outra pergunta que interessa particularmente a esse estudo diz respeito não apenas à circulação de sua obra (isto é, o suporte físico, a maneira pela qual a mensagem chegava ao interlocutor) como em quais circunstâncias, sociais e culturais, ela foi produzida. Digo isso porque é inevitável pensar na influência da voz nessa organização social, na importância que lhe era atribuída e nas ocasiões que favoreciam o seu uso.

Sobre a já falada e polêmica questão da autoria gregoriana, não há como deixar de mencionar a emblemática frase de Antonio Candido: “ralas e esparsas manifestações sem ressonância” (CANDIDO, 2018, p. 15), se referindo, no prefácio da 2ª edição do seu livro *Formação da literatura brasileira*, às letras seiscentistas produzidas ao longo do Brasil colônia. Em “Literatura como sistema”, introdução do volume 2, (2018, p. 24), Candido afirma ainda com maior precisão que o autor não existiu “literariamente” (em perspectiva histórica) até o Romantismo quando foi redescoberto, atribuindo ao poeta obscurantismo e inexistência de contribuição no que diz respeito à criação do sistema literário brasileiro.

Para Haroldo de Campos, (2011), a metodologia histórica e estética adotada por Candido, ao se deparar com a ausência de documentação cursiva da obra poética atribuída a Gregório de Matos e de outras expressões “barroquistas” (2011, p. 10), suprime-lhes o lugar nos “momentos decisivos” da literatura brasileira. Portanto, considerando o entusiasmo da historiografia literária brasileira em relação à origem, a pergunta se realmente teria existido um grande poeta brasileiro chamado Gregório de Matos cria um “paradoxo borgiano” (CAMPOS, 2011, p. 21), já que um dos maiores poetas brasileiros anteriores à modernidade, segundo Haroldo de Campos, é justamente aquele que parece não ter existido “literariamente” em perspectiva histórica para Antonio Candido.

¹ Patrícia Bastos é Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro

² O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

No que diz respeito à obsessão da historiografia literária à qual se refere Haroldo de Campos, esta parece não ter sido exclusiva dos críticos brasileiros, já que na década de 1960, ao menos na França, prejudicava gravemente o prestígio de um texto do século XII a possibilidade de provar-se que seu modo de existência havia sido principalmente oral. Um preconceito muito forte, portanto, impedia a maioria dos leitores eruditos de admitir que tal texto pudesse nunca ter sido escrito e, na intenção do autor, não haver sido oferecido somente à leitura. Desse modo, o termo “literatura” marcava, por conseguinte, o limite do admissível (ZUMTHOR, 2001, p. 8). Sobre isso importa novamente citar Antonio Candido, quando afirma que Gregório de Matos não parece ter tido o cuidado de imprimir suas obras, “que se malbarataram nas cópias volantes e no curso deformador da reprodução oral, propiciando a confusão e a deformação que ainda hoje as cercam” (CANDIDO, 2006, p. 101). Destaco que o crítico paulista usa a expressão “reprodução oral”, o que reforça a importância de distinguir entre tradição oral e transmissão oral, sendo a tradição ligada à duração e a transmissão à performance, ou seja, a forma como a oralidade se realiza no interior da escrita (ZUMTHOR, 2001, p. 17). Zumthor acrescenta ainda que por “índice de oralidade” devemos entender tudo o que no interior de um texto demonstra a intervenção da voz humana em sua publicação, ou seja, “na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (2001, p. 35).

Sobre os poemas satíricos barrocos é importante ressaltar que funcionavam em condições teatrais, ou seja, como comunicação entre um cantador e seu auditório. A oralidade, que segundo Adolfo Hansen pode ser encontrada em diversos textos de Gregório de Matos, tem efeito direto sobre eles. De acordo com o autor, ela está representada, por exemplo, em vários poemas compostos por epílogos (1989, p. 41), como podemos ler a seguir:

Que falta nesta cidade?... Verdade.
Que mais por sua desonra?... Honra.
Falta mais que se lhe ponha?... Vergonha.

O demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta,
Numa cidade onde falta
Verdade, honra, vergonha.

Quem a pôs neste socrócio?... Negócio.
Quem causa tal perdição?... Ambição.
E no meio desta loucura?... Usura.
(MATOS, vol. III, p. 46)

Notamos que a estrutura do poema acima, elaborado através de um esquema de pergunta e resposta, traz à tona a ideia da polifonia da sátira gregoriana, em que há a presença de ecos que representam um coro ratificante e moralizante, refletindo os valores da sociedade

do século XVII. A palavra final de cada verso não soa, porém, apenas como um eco, e sim como uma espécie de diálogo entre duas ou mais vozes: esse eco responde e representa um segundo corpo e uma segunda voz. O coro já mencionado confirma a potência da palavra ou da ideia anterior, criando, assim, uma nova palavra. Dessa forma, é possível enxergar a *persona* satírica como uma personagem complexa, que reúne em si muitas vozes e representações.

Convém, portanto, refletir acerca dos fatores que contribuíram para a expressiva presença e importância da voz nessa sociedade, pensando em variantes que vão além do fato de não haver imprensa na colônia luso-brasileira.

De acordo com Paul Zumthor, referente ao contexto ocidental, até o ano 1000 o uso da escritura era confinado a alguns mosteiros e cortes régias, se expandindo com “extrema lentidão nas classes dirigentes dos jovens Estados europeus” (2001, p. 97). Sobre o mesmo assunto, o autor acrescenta que até 1200 bastavam poucos volumes para que um erudito fizesse carreira: “coleção facilmente transportável, modificada ou acrescida ao longo dos anos por intercâmbio, cópia e raramente compra” (2001, p. 98), pois a alta carestia da escrita reduzia-lhe a utilidade. Tal fato fica claro ao nos depararmos com o número de livros em bibliotecas da época, como o caso da de Durham, uma das maiores da Europa, que por volta de 1200 tinha o impressionante número de 546 livros. Segundo Zumthor, de acordo com o lugar, a época e as pessoas implicadas, “o texto dependia muitas vezes de uma oralidade que funcionava em zona de escritura (foi essa sem dúvida a regra dos séculos XII e XIII) e de uma escritura que funcionava em oralidade” (2001, p. 98) – o que parece também ter sido o caso da sátira luso-brasileira.

Sobre o assunto, no que diz respeito à colônia, é importante lembrar que, embora a coroa portuguesa proibisse a imprensa, a cultura do impresso existia, entretanto, o livro era raro, caro e censurado (HANSEN, 2014, p.98). Devemos igualmente considerar o grande número dos que não sabiam ler, conforme Hansen, “não há como descrever que, no caso da América portuguesa do século XVII, poemas pudessem também ser lidos, embora por uma minoria” (HANSEN e MOREIRA, 2013, p. 65).

Outro fator que não deve ser omitido é a existência dos povos originários e dos africanos trazidos forçadamente para o território brasileiro. É preciso destacar que esses povos sofreram uma violenta imposição da língua e da cultura europeias. No caso dos indígenas cabe ressaltar que a primeira gramática geral da língua indígena data de 1595, “a que se seguiram outras compostas nos séculos XVII e XVIII, através de ações da Companhia de Jesus” (MOREIRA, 2016, p. 354). Já a população africana se valeu da palavra como um meio

de preservação da sabedoria dos seus ancestrais, o que contribuiu para a resistência, o movimento de tradições e para a manutenção da memória coletiva dessa população. De acordo com Marcelo Moreira (2013, p. 70), durante o período abordado palavras de origem tupi e banta foram integradas aos vocábulos portugueses. Sobre isso Nei Lopes acrescenta que embora os africanismos no português do Brasil sejam, em grande parte, derivados das línguas do grupo banto (LOPES, 2011, p. 20), o iorubá, língua religiosa da tradição dos orixás, também é responsável por “interferências altamente significativas” (LOPES, p. 21). A poesia de Gregório de Matos espelha com clareza a influência dessas relações na medida em que nela podemos encontrar tanto termos africanos quanto indígenas:

sou desses olhos **timbó**
amante mais que um **cipó**
desprezado **Inhapupê**,
pois se eu fora **Zabelê**
vos mandara um **Miraró**.
(MATOS, vol.III, p. 241 - *grifos meus*)

O fato, portanto, de a poesia gregoriana, sobretudo no que diz respeito à sátira, estar relacionada ao uso da voz levanta uma outra questão cara a esse texto. O Brasil parece ter sido, durante muitos anos após Gregório de Matos, um solo fértil para esse tipo de produção. Prova disso é a chegada do cordel no final do século XVIII. Produto cultural de origem europeia, os cordéis se desenvolveram principalmente no Nordeste e “não obstante, como outras manifestações culturais agrupadas sob a rubrica *Literatura Oral*, podem ser transmitidos por processos não gráficos” (SALLES, 1985, p. 25) –, podendo, igualmente, representarem temas tradicionais ou criações produzidas pelo presente (SALLES, 1985, p. 25). Embora haja, é claro, assimetrias, chama a atenção o fato da literatura de cordel, assim como a poesia atribuída ao poeta seiscentista (ao menos ao que tudo indica), estar associada à tradição da poesia manuscrita, “que circulava de mão em mão ou se afixava em determinados pontos da cidade” (SALLES, 1985, p. 26). É o que esclarece Vicente Salles em seu livro *Repente e cordel* (1985), acrescentado ainda que:

as formas conservadas e escritas, como os volantes, pasquins e folhetos, que no Brasil correspondem aos *pliegos suetos*, da tradição hispano-americana, não deixam de ser transmitidas oralmente, em determinadas circunstâncias, pelo homem do povo (SALLES, 1985, p. 25).

Salles também destaca que, é possível encontrar indicações como “o caráter crítico e humorístico” (1985, p. 26) além de elementos fornecidos pelo cotidiano, o que configuraria mais um fator relevante para pensarmos um ponto de encontro com a poesia satírica gregoriana.

No caso específico de Gregório de Matos, podemos examinar como funcionava a recepção da sátira, se era lida em voz alta para todos, para um pequeno grupo, ou, conforme já mencionado, se circulava através de pasquins ou se anônima através de folhas volantes. Da mesma forma, devemos considerar a presença de técnicas discursivas relacionadas à retórica utilizadas na constituição não só de sua poesia satírica como de sua poesia lírica-amorosa. E embora não existam respostas para algumas perguntas, sabemos que no caso da sátira, conforme a tradição do gênero (relacionado ao cômico e à ridicularização dos vícios/imperfeições) ela é aberta, o que proporciona seu caráter oral, “a sátira é estruturalmente aberta e, no caso em questão, a abertura faz dela uma forma da oralidade e da audição, segundo a temporalidade curta da praça e das ruas” (HANSEN, 1989, p. 40). E já que a voz do poeta é também a voz de quem a escuta, a sátira é, principalmente, uma forma de intervenção produtora de um rosto anônimo em que alguém se reconhece.

Em seu livro *História social da música brasileira*, José Ramos Tinhorão faz uma importante análise para pensarmos a relação de Gregório de Matos com cantigas no Recôncavo baiano. A aproximação sugerida pelo autor soma a esse ensaio alguns outros possíveis fatores que possibilitam pensar a poesia gregoriana satírica como uma matéria poética estritamente relacionada ao uso da voz.

Logo no início de seu texto, Tinhorão refere-se a Gregório de Matos como “crítico de costumes e desabrido forjador de ironias e sarcasmos” (2010, p. 55). Sobre isso é interessante observar que para Antonio Dimas (1983, p. 14), a poesia atribuída ao autor tinha aspecto multifacetado e que, através da sua sátira social era possível esquadriñar o lado escuso da colonização, o que vai de encontro à expressão “crítico de costumes” utilizada por Tinhorão. Essa espécie de crônica que estaria relacionada aos acontecimentos da colônia luso-brasileira, de acordo com o autor, projeta de forma viva, “como imagens em movimentos numa tela, centenas de situações e episódios engraçados ou escatológicos da vida da cidade de Salvador e de outros centros urbanos-rurais do Recôncavo” (TINHORÃO, 2010, p. 55). Tudo, é claro, visto a partir do ponto de vista de um *fidalgo*, um filho da elite branca local, como Tinhorão faz questão de enfatizar.

Essa poesia seria então produzida a partir das andanças boêmias feitas por Gregório de Matos pelos engenhos de Salvador acompanhado de uma viola “que por suas curiosas mãos fizera de cabaço” (TINHORÃO, 2010, p. 55). Nesse caso, segundo Tinhorão, o poeta não só deu continuidade à tradição dos trovadores quinhentistas, apreciadores de romances acompanhados à viola (2010, p. 57), como também:

entregava-se já à glosa de quadras e estribilhos de cantigas populares do tempo sob a forma de décimas, ao desenvolvimento de motes visivelmente fornecidos por frases populares [...] e a composição de coplas para canto e despedidas [...] (TINHORÃO, 2010, p. 57).

No que diz respeito ao que vem sendo discutido, importa destacar que o desenvolvimento da poesia brasileira está diretamente relacionado ao fato da poética colonial ter tido início a partir da imitação de modelos peninsulares anteriores. João Adolfo Hansen esclarece que, a poesia barroca do século XVII é um estilo, linguagem construída através de “lugares comuns – retóricos-poéticos” (1989, p. 16), ou seja, uma linguagem configurada por meio de convenções de produção e da recepção, o que justificaria, portanto, a continuidade do trovadorismo quinhentista na poesia atribuída ao poeta.

Ainda de acordo com Tinhorão, dentre as variadas modalidades de versos cantados utilizados pelo “poeta músico” (2010, p. 58) estavam, predominantemente, junto às glosas e cantigas, coplas e chasonetas, os romances; que permitiam ao poeta contar “no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores” (2010, p. 58) os acontecimentos do dia a dia, sempre acompanhado da viola, revelando, dessa maneira, sua preferência pela forma de “canto falado” (2010, p. 58). Sobre essa perspectiva, Hansen ressalta que os romances “contêm a redundância própria da oralidade, geralmente não encontrada nos sonetos” (HANSEN, 1989, p. 42), e que tanto as décimas como os romances, gêneros bastante frequentes na produção atribuída a Gregório de Matos, são constituídos por fragmentos de discursos repetidos em diversos poemas, como: *Adeus, Dou ao Demo, Valha o diabo, Dizem que...* e pela aplicação de provérbios (“frases populares” – observadas anteriormente por Tinhorão): como “gato por lebre”, “um falar por entre os dentes”, “dormir a olhos alertas” (HANSEN, 1989, p. 43):

Dou ao demo os insensatos,
dou ao demo a gente asnal [...]
(MATOS, 2013, vol.III, p. 47 – *grifos meus*)

E ainda:

Adeus praia, **adeus** Cidade,
e agora me deverás [...]
(MATOS, 2013, vol.III, p. 190 – *grifos meus*)

A esse respeito, José Ramos Tinhorão afirma que a grande quantidade e variedade dos romances, “versos sobre motes e décimas cantadas, somadas às glosas, cantigas *chulas* bem como as liras e chasonetas declaradamente compostas para serem cantadas com o acompanhamento da viola” (2010, p. 58), indica que boa parte de sua poesia deveria ser

estudada “não como uma obra poética, mas como versos de música popular” (2010, p. 59). A declaração é polêmica, entretanto, somada às informações anteriores, merece reflexão.

No que diz respeito às composições de poucos versos (geralmente quadras) recorrentes na poesia gregoriana e genericamente denominadas *chulas*, de acordo com Tinhorão, “receberam esse nome por constituírem na verdade, *chularias* postas em curso pelos *chulos*, ou seja, a gente de mais baixa condição social” (TINHORÃO, 2010, p. 63). A observação anterior evidencia um importante aspecto, já que a sátira, diferente da lírica-amorosa, era dirigida a um público supostamente iletrado. Acerca dessa informação convém igualmente observar que, essa denominação de gente *chula* referindo-se aos integrantes das camadas mais pobres trazia implícito o “preconceito de classe ante a própria escolha do termo” (TINHORÃO, 2010, p. 63).

Outra importante consideração sobre o termo é que a *chula*, de acordo com Vicente Salles – poesia, canto e dança –, é de origem portuguesa. Salles também afirma que:

Em Portugal, a *chula* recebe o nome de *cantiga ao desafio* no Norte, de *desgarrada* no Sul e de *charamba* nos Açores e na Ilha da Madeira. Primitivamente era cantiga paralelística para dois cantadores ou para solista e coro (SALLES, 1985, p. 46).

Desse modo, ainda conforme o autor, em Portugal a importância da *chula* estaria relacionada ao folclore português. Segundo a tradição ibérica, os cantares *ao desafio* são associados a certa malícia e ironia que algumas vezes resultam no insulto. Já os cantares às *desgarradas* são quadras populares, e a *charamba* sua forma dançada (SALLES, 1985, p. 46).

Os primeiros documentos relativos à *chula* no que diz respeito ao Brasil, foram obtidos, sobretudo, na Bahia, no início do século XIX. De acordo com Salles, se no extremo Norte ela conserva-se apenas como um canto e no extremo Sul, apenas como dança, no Nordeste associa canto e dança, como na capoeira, podendo, no entanto, ser manifestada através de sua forma exclusivamente cantada. Há ainda o caso “de a palavra designar apenas a *versalhada*, memorizada ou improvisada, dos palhaços nas folias de Reis” (SALLES, 1985, p. 47).

Tais considerações são fundamentais para que possamos refletir acerca de tradições poéticas encontradas na obra atribuída a Gregório de Matos, assim como, buscar respostas no que diz respeito à expressiva presença da voz nessa poesia, sobretudo, no que se refere a sua produção satírica. Devido ao recorte proposto neste ensaio, nem todas as questões relevantes sobre o assunto tiveram tempo de serem abordadas, no entanto, acredito que esse texto seja um importante caminho para pensarmos na continuidade de tradições culturais e sociais que são evidenciadas não só na poesia gregoriana como também em poéticas e manifestações

culturais que vieram depois, entendendo tradição como um fenômeno em constante movimento e transformação, relativo aos valores de um determinado grupo social, e não como um processo estanque, embargado no curso da história e da memória.

Referências

- CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. Ed. Iluminuras, São Paulo, 2011
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Ed. Ouro sobre o azul, Rio de Janeiro, 2018.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Ed. Ouro sobre o azul, Rio de Janeiro, 2006.
- DIMAS, Antonio. Gregório de Matos Guerra ao português. In: SCHWARZ, R. (Org). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- OLIVEIRA, Ana Lúcia de. Configurações da persona satírica na “musa praguejadora” atribuída a Gregório de Matos. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo R.; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **Pessoa, persona, personagem**. Vitória: ed. PPGL/ UFES, 2010, p.15-31.
- MATOS, Gregório de. **Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha, volume III/ João Adolfo Hansen, Marcello Moreira [edição e estudo]**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- SALLES, Vicente. **Repente e cordel: Literatura popular em versos na Amazônia**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1985.
- TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular Brasileira**. São Paulo: ed. 34, 2010.