

Parte IV - Raízes dispersas, ramos indissociáveis: síntese e jogo

O descompasso do barroco na poesia brasileira: mobilidade e inconformismo (Gregório de Matos Guerra)

Luzia Aparecida Oliva dos Santos

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SANTOS, LAO. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 447 p. ISBN 978-85-7983-020-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

1

O DESCOMPASSO DO BARROCO NA POESIA BRASILEIRA: MOBILIDADE E INCONFORMISMO (GREGÓRIO DE MATOS GUERRA)

HISTÓRIA

*um dia
o mastro da nau capitânea
estuprou as índias ocidentais
e...
tcham tcham tcham tchamm!
oi nós aqui
ó!*

Shasça

Dentre o conjunto de obras escolhidas para este trabalho, tomam-se como objeto dois poemas de um dos autores polêmicos do *corpus* literário brasileiro. Gregório de Matos, o poeta baiano cunhado o *Boca do Inferno*, faz poética e satiricamente a fusão do sangue indígena com o branco no nordeste: os “caramurus”, tipificando singularmente, sob sua vulgaridade, aspectos triviais e populares. É em sua movência lúdica que mostra com destreza “uma nova ordem de significados, emergente, sem dúvida, da sua realidade, ou seja, da realidade colonial brasileira com as implicações decorrentes do nosso *melting pot*” (Ávila, 1971, p.93). Ainda que lhes sejam atribuídas filiações de colonizador, olha para a referência imediata da cultura local e incorpora os termos afro-indígenas, sem deixar de utilizar as técnicas dos gregos e latinos em seus poemas que se inscreveram no quadro de condicionamento à tendência europeia.

Sua sátira refugia-se na vertente mais profana de sua poesia, assegurando-lhe o posto de um artesão barroco com visão realista do mundo. Apropria-se do discurso “menos refinado e mais persuasivo”, aponta Gomes (1985, p.321), deformado pelo “exagero caricatural” que o faz experimentar todos os “expedientes linguísticos que consolidem e consagrem a ruptura, falando uma linguagem oposta à da etiqueta social e literária, ou do Poder”. Tomando a língua falada nas ruas como ferramenta para debochar do poder constituído, abre, semanticamente, a comunicação com os elementos formadores da cultura brasileira. Conforme entende Gomes (1985, p.319), a “poesia de Gregório de Matos é, inquestionavelmente, um permanente aliciamento à polêmica, no que já revela, porém, a sua vitalidade e riqueza”.

Diante dessa face irrequieta, que rompe com uma série de fronteiras, o que se propõe aqui é analisar, dentre sua obra satírica, dois poemas que inserem o elemento indígena, ou signos originários de sua cultura, na representação do caráter local em contraposição à estrutura hegemônica da tradição europeia. O recorte feito diante da produção do autor deve-se ao fato de que os dois poemas possuem características marcantes no uso dos termos da língua indígena e traduzem um dos momentos importantes da formação cultural e política do país, tomada pelo ângulo da Bahia. Observar a presença do índio na obra de Gregório de Matos, a partir desse momento histórico, visa compreender, mais atentamente, os recursos de composição utilizados, que os inscrevem no campo da poesia satírica “corrosiva” e “carnavalizante”, como aponta Helena (1980), ao entender que Gregório se mostra “um crítico atento à sociedade que o envolve, e da qual ele traçou um perfil rigoroso e sem concessões”.

Há, no entanto, quem o considere não influente na formação do *corpus* literário nacional, como Candido (1997) aponta, deixando-o à margem da dita “verdadeira literatura”, por sua obra não ter tido um público direcionado. Diante da polêmica instaurada em relação à origem da literatura brasileira, Campos (1989) fez importantes apontamentos no que diz respeito ao lugar que ocupa no âmbito nacional e o instaura na condição de integrante do “código universal mais elaborado”, pondo a lume a diferença de sua produção em relação à europeia no que tange à figuração do indígena e aos demais temas locais pulverizados em sua obra. Vê-lo como poeta plagiário, como o definiram, ou de segunda ordem, não é o foco, tampouco colocá-lo como maior representante da sua época, visto que não se trata de condená-

lo ou absolvê-lo. O que o torna assunto neste estudo é a quase obsessão com que erige sua poesia no plano retórico-estilístico, atuando sobremaneira na ordem sintática das palavras, nas construções figurativas e nos jogos das sonoridades para obter um efeito surpreendente. Para Lucas (1989, p.25), Gregório “realiza o jogo da igualdade e da diferença, propondo justamente no plano da linguagem a insolubilidade da contradição, deslizando-a no eixo da conduta, do compromisso ético, cuja estabilidade seria, na verdade, incompatível com o regime e a situação reinante”.

O fio norteador que o faz desfigurar da produção de outras obras de sua época, no que consiste à captação do elemento local como formador de cultura, é justamente a quebra da harmonia dos signos com que joga para constituir o poema. É desse paradoxo, formado a partir dos elementos da diferença, que Gregório de Matos desestabiliza o discurso do cânone. O que era objeto de exotismo aos olhos do colonizador passa a ser elemento na construção da imagem de uma nação que se forma a partir dos mesmos aspectos paradoxais de cultura. Se, para Candido (1997, p.24), Gregório “não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o romantismo” e “não contribuiu para formar o nosso sistema literário”, para Campos (1989, p.10) é “um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade, aquele cuja existência é justamente mais fundamental para que possamos coexistir com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva”. Assim, “parece ter-nos fundado exatamente por não ter existido, ou por ter sobreexistido esteticamente à força de não ser historicamente”.

Polêmicas à parte, o interesse eleva-se, antes de tudo, da compreensão do que a crítica operou, para alcançar a proposta basilar de perceber o indígena e suas interrelações com o processo cultural brasileiro, que dialogam a partir de vários pontos de vista. Para perceber as nuances desta travessia de leitura, serão analisados dois poemas: 1. *Aos principais da Bahia chamados os Caracurus* e 2. *Ao mesmo assunto*, por tencionarem a questão indígena na inserção de vocábulos da língua tupi. Inseridos, passam a ser “material da sua realidade e da sua obra” e se transformam “em instrumento de desmascaramento” (Wisnik, 1975, p.17). O conflito estabelecido entre a sociedade dita “normal” e a “absurda” desloca o olhar para símbolos da cultura local, na qual vivem os indígenas que, antropofagicamente, re-significam a devoração do outro e de si mesmos no resultado trazido pela fidalguia não tão natural quanto vista pela noção de nobreza do passado colonizador. Esse confronto não se dá ape-

nas no plano temático dos poemas escolhidos, como também instala-se no nível da linguagem que, ironicamente, transita em mão dupla. Ao rebaixar o poder, por meio da palavra revestida de teor carnalizante, evoca a presença da cultura indígena no emprego de termos da língua, revelando a mestiçagem brasileira. É por esse curso que se pretende observar as estratégias de composição, pelas quais se articulam o insulto ao poder e a acidez crítica.

No rol dos autores brasileiros, Gregório de Matos eleva-se como um dos representantes do barroco setecentista, período que mais soa como eco do que se produziu no barroco ibérico e italiano, repetindo os traços mais expressivos. Dados os aspectos históricos e espaciais em que a cultura ibérica se inseria no século XVI, tais como a Contra-reforma, a Companhia de Jesus e a expansão mercantilista, o estilo barroco lançou raízes nas colônias por onde os ideais ideológicos foram disseminados, porém, “um barroco não-legítimo, já deteriorado num contexto de desilusão, problematizado pela impotência econômica e pela exploração baseada no trabalho escravo”, segundo Lucas (1989, p.25). No panorama geral dos conceitos que emergiram a partir do adensamento da linguagem estética, encontram-se desde os que acusaram o barroco de esvaziamento de conteúdo aos que o enobreceram sob a égide formalista do rebuscamento.

O universo social e político com o qual o escritor baiano depara na vida colonial brasileira, no entanto, é de um espaço iletrado, que encarcera a literatura nos auditórios, e de instituições jurídicas que se alimentam da farsa para se manterem ao lado do poder. Tais fatores passam a ser fomento ao riso e à sátira, porém ressemantizados pela composição de sua poética, dada a feição que vai tomando diante do embate entre sua formação humanística e o perfil da realidade contrastante que se esboçava. Assim, “encontrou no soneto outro instrumento bastante maleável para a expressão de seu espírito irrequieto, zombeteiro e maledicente” (Chociay, 1993, p.84).

Referindo-se a esse mesmo assunto, Wisnik (1976, p.17) aponta que

a diferença da colônia obrigava o poeta a incluir a mestiçagem na sua linguagem poética, a incorporá-la, a aceitá-la como material da sua realidade e da sua obra, e a transformá-la, em certos casos, em instrumento de desmascaramento, como fez, ao denunciar as pretensões de nobreza dos “fidalgos caramurus” inseminando no soneto europeu os elementos estranhos de uma espécie de patuá tupi (cobepá, aricobé, cobé, paí).

Com a inserção dos elementos de cultura local trava-se uma luta entre o legado europeu, com sua constante presença no meio, e o descortinamento de uma das faces da cultura brasileira (e não a única e verdadeira) que se fundava. Nesse aspecto, a antropofagia é o viés pelo qual se estabelece a correlação dos dois universos presentes, “uma forma dinâmica de apreensão da realidade” (Helena, 1980, p.83), que promove o movimento contra-ideológico ao clássico. O termo antropofagia assume aqui o significado que Lúcia Helena (1980, p.71) propõe como “parricídio conceitual”, marcado por uma

devoração específica, [...] em que a palavra passa a não ser mais o estatuto que oficializa o poder, e através do qual ele se manifesta sob múltiplas formas de opressão. [...] Devorar o pai (o colonizador), devorar o discurso do pai, devorar a palavra que representa o estatuto do poder, ora através da paródia, ora pela ironia, ora pelo jocoso, ora pelo intercâmbio e diálogo com o texto do poder, foi a tônica da produção satírica de Gregório de Matos.

Tanto em Gregório de Matos quanto em Oswald de Andrade, a atitude antropofágica é tida como “um misto de insulto e de sacrilégio intencional e irreverente, usado como sucedâneo à agressão promovida pelo aparelhamento colonial politicamente repressor” (ibidem, p.83), aponta a autora. O alvo atingido é a mestiçagem que se quer fazer nobre, pautada pela herança do passado histórico do colonizador. Pela poesia, Gregório desestabiliza a noção do europeu bem comportado, sério, alterando o resultado previsto de suas ações. Para Campos (1977, p.209) o poeta baiano “soube levar a mistura de elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem, através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical”. Nos sonetos escolhidos estão marcados esses dois polos que dão o caráter carnalizante da constituição da fidalguia que ocupava lugares de destaque. Há que ressaltar, no entanto, que as imagens são construídas semanticamente em mão dupla, como foi assinalado anteriormente. De um lado, a inserção do léxico tupi metaforiza uma linha constitutiva da cultura brasileira resgatando a presença do índio; de outro, o eixo alto *versus* baixo, que desmascara a figura do caramuru, mestiço, portanto. Assim, a construção poética pela carnava- lização vai rebaixando as virtudes pela enumeração de palavras que susci- tam degradação do indivíduo em relação as que nomeariam o cidadão digno

de exercer a posição ocupada pelos miscigenados: “Descendente do sangue tatu” (v.3 – soneto 1); “Cujo torpe idioma é cobepá?” (v.4 – soneto 1); “Em lugar de cotó, arco e taquara” (v.3 – soneto 2); “Penacho de guarás, em vez de gorra” (v.4 – soneto 2).

Tais expressões assumem a duplicidade de função em seu significado por estarem indissolúvelmente ligadas aos elementos caracterizadores de ambas as culturas: o fidalgo possui “sangue de tatu” e seu idioma é “torpe”, “cobepá”. Usa “arco e taquara”, “penacho de guará” em lugar de se apropriar de instrumentos de origem europeia, “gorra”, que lhe daria a condição de ser superior aos da colônia. O caramuru é o fruto do contato estabelecido com o que há de desprezível aos olhos do colonizador – a fusão do sangue europeu, nobre, com o indígena, considerado inferior e, portanto, não digno de assumir o poder.

O processo de construção dos poemas é visivelmente metonímico, no que diz respeito aos fidalgos. Eles são caracterizados pelo léxico tupi, tomados pela parte chamada Caramuru, mas representam, figurativamente, os políticos de modo geral, o todo, portanto. Assim, já não são indígenas puros por conterem uma parcela de sangue não índio e são reduzidos por meio de elementos contrastantes dentro do contexto cultural e linguístico, como percebidos em “arco e taquara”, “penacho de guará” e “gorra”, ou na fusão dos sangues: em “Paiaiá” (índio) e “Marau” (branco) que, juntos deram origem ao “abaité” (gente feia, repelente): “De Paiaiá tornou-se em abaité” v.11 – soneto 2.

Onde reside o escândalo da imagem construída pelo poeta ao emitir essa voz libertina e ambígua? Sua palavra é sua libertação, cheia de sensibilidade e fúria, demolindo os padrões normais, desvelando sua época por meio da língua que circulava ao seu redor, crua, do povo, na praça. As analogias envolvendo os contrastes desarticulam um estado de hipocrisia e rearticulam conscientemente, sob nova significação, “as agudezas” do labirinto. Ao nomear e enumerar a mestiçagem, que ascende ao poder, passando pelo léxico tupi, o poeta contraria a própria lei do pensamento dialético. Assim, segundo Paz (1972, p.38), “a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição”.

Ao trazer para a arte o elemento nativo, os poemas desmontam a figura do índio canibal, e abrem, pelo canal do lúdico, a possibilidade de se visualizar um espaço assintagmático, contrário, ainda, à ideia construída pelos ho-

landeses na pintura, em que as imagens do novo mundo obedeciam ao olhar sintagmático do estrangeiro. Gregório de Matos também tem um olhar estrangeiro, se considerada sua formação e experiência com a arte e com o exercício de sua profissão na Europa, mas é um olhar vindo de dentro, pelo contato com as transformações por que passava a Colônia. A transgressão, no entanto, provocada pela poesia, é a inserção dos elementos locais, vistos por outro ângulo. Existe aí um movimento polarizado, segundo Chociay (1993, p.150), que se estende da “tradição” (unidade formal e técnica) à “insatisfação” (busca incessante de novos dizeres e novos resultados). Ainda de acordo com o autor citado,

há um Gregório integrado à cultura literária que o formou, de que a literatura espanhola é ingrediente poderoso; [...]. Mas há também um Gregório irrequieto, nervoso, incapaz de se manter muito tempo em linha. É este o Gregório que faz bons e faz maus poemas, que tenta soluções novas e arrisca rupturas [...] um Gregório da viola, baianizado e vulgar; um enquadrado, outro desajustado.

Essa dualidade que lhe ficou como marca pode ser notada nos poemas, nos quais o índio é presença não em sua força física ou na fidelidade ao seu senhor, nem tampouco na execução de suas atividades rotineiras de guerra, caça e pesca. Eles abreviam o curso de apropriação desses fatores e vão diretamente ao que o nativo tem como instituição: a língua. É por ela que se reconhece a presença indígena. Ele não é dito pelo eu do poema, visto e caracterizado a distância, mas mostrado por signos linguísticos que o atualizam culturalmente, mesmo que seja sob um verniz satírico para mostrar a história de sua gente e de seu tempo. Segundo Feitosa (1991, p.3), a presença do léxico, que podia ser ouvido abertamente pelas ruas da Bahia, é uma “atitude antropofágica, de devoração do inimigo, uma devoração que transforma, que destrói para construir”.

Por esse matiz, desconstrói o olhar eurocêntrico direcionado ao habitante sem caracteres e o constrói sob a palavra dita que, antropofagicamente, digere a língua-mãe trazida pelo europeu. Brincar literalmente com as palavras do léxico tupi é abrir a porta da brasilidade em suas diferentes facetas. A língua ocupa seu lugar dentro da formação da cultura brasileira, porém, faz-se instrumento, como numa sequência de degraus para alcançar ironicamente os que estão no poder. Aí reside o caráter de vanguarda de

Gregório de Matos, que redimensionou, dentro do código do colonizador, os elementos existentes na terra em formação. Para Bosi (1992, p.101), “o que está em jogo não é uma forma irritada de consciência nacionalista ou baiana, mas uma rija oposição estrutural entre a nobreza, que desce, e a mercancia, que sobe”.

Desse modo, a decadência da mestiçagem é fruto do rebaixamento de *Paiaiá* (pajé), empregado no soneto 1, para *abaité* (gente feia), no soneto 2. O que matiza o tom dentro do movimento de rebaixamento dos que ocupam o poder é o fato de serem produto de mistura consanguínea resultante do produto histórico da colonização. Em relação a essas formações histórico-sociais circunscritas na arte, Octávio Paz (1972, p.53) aponta para o papel da historicidade que alimenta o poema: “como toda criação humana, o poema é um aspecto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela”.

Esse é, sem dúvida, o liame da poesia gregoriana com a modernidade, uma polêmica que nega e que afirma dentro da ambivalência do poema o duplo movimento de inserir o indígena, torná-lo matéria do fazer literário, e debruçar-se, ao mesmo tempo, sobre os questionamentos da formação cultural do país a partir de sua presença étnica. Necessário observar que, mesmo utilizando a sátira para tratar do tema do nativo (há outros além dele que corroboram sua lista), o poeta tem consciência de que sua criação poética de rebeldia coloca-o ante a pressão histórica do momento. Uma postura que faz lembrar um ser tomado por *ĩñaron* (do tupi, designa um estado de fúria sagrada, associado a sofrimento excessivo). Não um sofrimento carnal, físico, mas um sofrimento cultural que o impele a lançar mão do que há de desprezível ao olhar do colonizador para dizer o local e a mistura de sangue que compõe a gente brasílica.

E isso o faz destruindo o que tem ao redor, ou seja, anula os símbolos originários indígenas pela crítica à mestiçagem que se multiplica diante dos olhos de um “Doutor” atado às instâncias patriarcais. Segundo Galvão (1981, p.173-4) “quando o colonizador coloniza o colonizado, o propósito é sempre a destruição. Essa destruição pode ser pessoal, genocida ou etnocida. O colonizador mata a pessoa, mata o povo, ou então mata a outra cultura mediante a imposição da sua e a escravização do colonizado, se acaso sobrou

algun”. Como herdeiro do colonizador, Gregório poderia situar-se como um homem avesso à constituição do poder por vias mestiças, mas não é o homem e sua individualidade que o integra neste espaço de leitura, uma vez que a figuração do indígena resulta da articulação das imagens tecidas a partir de um contexto histórico e deságuam no fazer artístico, sustentadas pelas tonalidades retóricas capazes de dar conta do caminho a ser feito neste percurso. O que se nota, nesse sentido, de acordo com a leitura de Gomes (1985, p.17), é que “há um poeta único, que se desvela na familiaridade de uma convivência textual prolongada, [...], falando com dicção própria, mesmo quando a sua voz parece dissolvida no coro das convenções barrocas”.

Diante disso, no segundo soneto, percebe-se a figuração mais intensa por meio da apresentação do fidalgo mestiço: veste “calção de pindoba a meia zorra” / “camisa de urucu, mantéu de arara”(v.1 e 2), tem “Furado o beijo” (v.5), é “bruto sem fé” (v.9). Nota-se que os elementos são postos sob outra ótica. Tal mecanismo de “artificialização da linguagem”, conforme aponta Severo Sarduy (1979), faz que os signos do vestuário e costumes estabeleçam uma distância entre o significado a que remetem e o significado contextual erigido a partir do eixo paradigmático do soneto tradicional que não possuía nada de riso, mas um permanente chorar por este ou aquele motivo, desde o subjetivo, a distância da amada até a saudade da pátria ou os temores das descobertas. Somente o contexto em que o poema foi produzido fará que se note o processo de significação construído entre as fendas abertas pelos significantes nobre/mestiço.

No entreposto, a metáfora que reconstrói o sentido é: “Só sei que deste Adão de massapé/ procedem os fidalgos desta terra” (soneto 2, v. 14 e 15). O local do significante traduzido nas vestes, costumes e adornos assume o valor de desmascaramento da falsa nobreza que se constitui como poder. Não se trata meramente de substituir apenas os signos pertencentes aos nobres pelos dos miscigenados. Há uma construção mais corrosiva que modifica a visualização da imagem do poder e metaforiza a condição de subalternos. Assim, a oposição, segundo Bosi (1992, p.103), está no par “nobre/ignóbil” e não no “brasileiro/estrangeiro”. Sua sátira conduz ao fidalgo “‘Adão de Massapé’, símbolo daquela pequena, mas poderosa classe de senhores baianos nos quais já era considerável a dose de sangue indígena”.

A distância entre europeu e índio é preenchida por um novo signo: o mestiço, e, junto a ele, são agregados uma série de elementos que se referem

a diferentes núcleos de significação. No soneto 1, Paiaia/Caramuru/ tatu/ Cobepá: o pajé, posto elevado dentro da cultura indígena, é rebaixado ao se prezar como Caramuru. O esvaziamento dos atributos em ritmo decrescente parte da descendência do “sangue tatu” (indígena, portanto), passa pela língua Cobepá (dialeto da tribo Cobé) e chega aos opostos Paiaia/Caramuru. A linha masculina anunciada na primeira estrofe terá sua continuidade na feminina (segunda estrofe) (Carimá/Muqueca/Pititinga e outros) e retorna à masculina da terceira (Aricobé/Cobé/Paí). Assim, o poema vai expondo, por meio dos signos enumerados, a falta dos elementos necessários para a composição do perfil de um governante. Toda essa operação metonímica, fundida no decorrer do desmentido acerca do mestiço no poder, desemboca no último terceto em que o branco (Marau) e a índia (de Maré) fazem emergir a origem dos Caramurus,¹ que se pode compreender pelo contexto como inaptos ao poder. É por essa linha do “muito riso e pouco siso” que se elabora o discurso antropofágico de Gregório de Matos, no qual, segundo Helena (1980, p.73), “ele traumatiza a medula servil de uma cultura colonizada e oprimida pela matriz europeia”.

O fechamento do soneto 1 obedece, formalmente, ao processo de disseminação e recolha do Barroco, ao agrupar os signos espalhados nas estrofes anteriores, que traduzem uma vez mais instrumentos oriundos dos nativos, alvos da maledicência do poeta. Como se pode notar, o nome Paiaia, representante nato do sangue indígena, não é colocado entre os que nomeiam simbolicamente os descendentes. Assim, a mestiçagem é colocada numa linha inferior, disposta em linha horizontal e contínua, o que faz colocá-la no mesmo patamar de igualdade: “Cobepá/Aricobé/Cobé/ Paí”, diferente da posição ocupada no texto pelo *Paiaia*, colocado no final do primeiro verso do soneto, que figura como a gênese da constituição do mestiço. Segundo Feitosa (1991, p.52) o último verso revela que “a verdadeira origem dos principais da Bahia está na raça indígena e não na nobreza de sangue azul dos europeus”. O jogo das oposições estabelecido por meio da sátira contribui para se entender que “a descendência do ‘sangue tatu’ vem ‘desazular’ o sangue do Paiaia (pai, pajé) e perceber-lhe a origem selvagem” (ibidem, p.49).

1 Segundo Segismundo Spina, citado por Susanna Busato Feitosa (1991, p.49): “‘descendente do famoso Álvares Correia’, e que por generalização é nome também dado ao europeu em geral no Brasil”.

Nota-se que os dois sonetos obedecem ao molde europeu no tocante à forma, como já foi dito anteriormente, mas ampliam sua configuração ao inserir o universo linguístico pertencente ao nativo. Com esse recurso, o efeito dos poemas tira as amarras da seriedade para estabelecer o vinco principal da sátira gregoriana no que lhe compete a agressão às instituições e seus representantes pelo viés lúdico, provocando o riso pelo manejo verbal, trocando a convenção pela contestação.

O jogo não opera apenas no âmbito da subjetividade (no ideal de Schiller), como também, alarga-se em direção às estruturas sociais. Assim, alcança a esfera da arte “aproximando e mediando, através dos canais de percepção e sensibilidade, a vontade de criação do artista e a nossa disponibilidade de fruição estética” (Ávila, 1971, p.27). Se o fruidor compactuar com o artista para concretizar o jogo por meio da mensagem do texto, certamente existirão alternativas que proporcionarão sua função efetiva.

Nos sonetos, a ludicidade se faz presente, à primeira vista, na alternância das vogais fechadas /u/, /o/ e explosivas /a/, /e/, de modo especial, as oxítonas finais (Cobepá, Carimá, Massapé, dentre outras) que rompem a estrutura canônica das paroxítonas e fazem emergir uma sonoridade aberta à criação do jogo do disfarce no preenchimento do espaço pelo léxico tupi. Do jogo sonoro desliza o curso semântico construído em mão dupla ao instaurar certa elasticidade entre significante e significado, pois o movimento insinua um conjunto melódico, tudo em “harmonia imitativa”, diz Chociay (1993, p.137), na qual se encontra “a organização da matéria sonora dos poemas em acordo *com* ou *como* reforço para a camada semântica”.

Nesse caso, o ritmo dos tambores, suscitado na alternância dos sons, torna-se um instrumento de rebeldia, fundando outra realidade, a da sátira aos caramurus. Esse poder absoluto de anular a pressão histórica e semântica, próprio do barroco, dilata as possibilidades de leitura e desnuda a consistência ideológica subjacente aos signos tal qual uma lâmina de dois gumes. Assim, como um som puxa o outro, os aspectos de montagem dos poemas seguem o mesmo ritmo: estão entrelaçados pelo fio condutor da essência irônica e do deboche, o que os põem num estado consciente de jogo.

A consciência do poeta ante o elemento formador da cultura brasileira, revelada por meio do aspecto lúdico, traz consigo a carga ideológica impregnada em cada palavra selecionada para ocupar tal posição. A atualidade conflitiva presente no léxico nasce do próprio conflito entre corpo/espírito,

ideal/real que o poeta vivencia, dada sua formação religiosa junto aos jesuítas. Diante disso, “as antíteses, os trocadilhos, os jogos verbais, jogos de homônimos, os pares antitéticos, constituem alguns dos recursos estilísticos que se enquadram na dualidade de que é construída a obra gregoriana” (Falcoski, 1983, p.53).

Em suma, o amolecimento do sério é propósito para fragmentar a tradição temática. Estabelece um diálogo entre o elemento popular e a sua densidade semântica pontilhado pela metáfora a ser decodificada no traçado dos poemas que misturam a corporalidade do poder, e ao mesmo tempo a da escrita, por meio do registro do momento histórico e da permanência do texto artístico. É o lúdico o canal entre a cor local, o nativo e a expressão subjetiva do poeta que diz o Brasil por meio da palavra (léxico tupi) em contraposição aos aforismos da tradição. Mas é preciso considerar que, o que Gregório de Matos propõe em seu discurso, não são faces bifrontais de um mesmo tronco, “representam duas ordens opostas de intencionalidade, porque opostos são os seus objetos” (Bosi, 1992, p.109).

Após o breve excursão feito pelos sonetos e a sucinta reflexão acerca da presença do indígena, faz-se mister registrar o estado de descentramento dessas proposições acerca do valor de sua obra no contexto literário brasileiro. Nesse caso, o interesse maior é o de observar a estrutura híbrida do objeto literário construído e os efeitos de atração e de repulsa, representados pelo léxico tupi, um lugar ocupado por signos que engemham a quebra do paradigma canônico e expõem o ponto de vista de um *doutor in utroque jure* em sua terra espoliada.

O percurso de leitura dos poemas mostra a nervura central e autêntica de uma linguagem dita por uma consciência crítica nacional que conflita entre a filosofia do colonizador e a afirmação do elemento gerador de uma nova ordem social: o mestiço. Está impressa na linguagem carnalizante e lúdica do poeta a feição do povo que emerge da realidade ácida de seu olhar. Por meio de sua ação inventiva, criadora, o leitor é guiado ao encontro da cultura local alimentada pela oralidade explícita dos vocábulos do cotidiano e pela sonoridade com que o léxico tupi joga na construção semântica do eixo paradigmático. Todo o engenho composto, e não ingenuamente, proporciona o redimensionar da leitura, pois diante do quadro sócio-político-econômico da colônia, uma voz dissonante permite inaugurar a perspectiva nacionalista sob a curvatura da linguagem local.

A presença do índio na obra gregoriana não é acidental. Censurá-lo por isso seria ignorar a tentativa de desenraizar “os brasões assinalados” e arriscar-se na construção de uma realidade que vai além das observações da natureza exótica, flora, fauna, riquezas minerais e selvagens nus usando cocares de penas. “Os índios não são passado e sim presente; e um presente que irrompe agora. Por outro lado, não são a natureza e sim realidades humanas”, afirma Paz (1972, p.128). Assim, não se trata de uma imagem fantasiosa do autor baiano, quando busca o que os olhos veem e as mãos tocam. Propõe, antes de tudo, ultrapassar as fronteiras, pois o indígena brasileiro e a mestiçagem, que se compunha aqui, não eram diferentes dos índios bolivianos, peruanos ou argentinos. Mesmo que fosse uma ideia criada pelos europeus, como aponta Paz (1972), na qual o nome América “engendrou a realidade”, a poesia satírica gregoriana nasce “adulta”, por se posicionar como resposta à realidade utópica, constituída no interior do signo “novo mundo”.

A riqueza poética do autor, analisada com muito mais interesse pelos críticos a partir do século XX, marca, também, o estado de consciência e de reavaliação do que foram os rumos da literatura. Talvez houvesse a necessidade de comungar da ideia de Octávio Paz (1972, p.126), quando diz que a literatura hispano-americana já não pertence a um ramo secundário, cresceu e se tornou uma árvore, “com folhas mais verdes e frutos mais amargos”.

Fato semelhante ocorre com a literatura brasileira em relação à aventura de Gregório de Matos. Não é apenas a mordacidade de sua técnica em captar a vida brasileira de seu século que o torna influente na composição do quadro de nossa arte literária. Chociay (1993, p.152) entende que o poeta “não escreveu para um público universalizado e europeizado, mas cantou acompanhado de viola, para o seu tempo, a sua circunstância, a sua gente e para si mesmo”. Ele provoca uma rebelião desafiante quando faz da diferença matéria-prima de seu artefato, o que o individualiza como escritor de um tempo e de uma cultura em que está inserido. Assim posto, e resguardados os seus dilemas, a língua ferina do poeta baiano dilacerou o centro das atenções do poder, inaugurando a vertente nacionalista consciente sob a batuta da sátira, e deixou como legado o caminho aberto para as gerações posteriores que beberam da fonte imagética e perturbadora de seu estilo insidioso. Se o índio brasileiro vai sendo subtraído de sua condição primária e do poder local pela imposição da língua do invasor, a literatura, de modo

particular, subverte essa língua. Nos poemas, esse aspecto fica referenciado no emprego dos vocábulos, como foi visto, pelo espírito de transgressão, de riso, específico da sátira que emerge de uma circunstância em conflito, aqui impressa na presença do mestiço no poder e que provém, também, de um poeta em conflito com o sistema, o que fermenta a perspectiva linguística na configuração da imagem do brasileiro híbrido.

Poemas-referência

Aos principais da Bahia chamados os Caramurus

Soneto

Há coisa como ver um Paiaia²
 Mui prezado de ser Caramuru,
 Descendente do sangue tatu,
 Cujo torpe idioma é Cobepá?³

A linha feminina é Carimá⁴
 Muqueca, pititinga,⁵ caruru,
 Mingau de puba, vinho de caju
 Pisado num pilão de Pirajá.

A masculina é um Aricobé,⁶
 Cuja filha Cobé,⁷ c'um branco Pai
 Dormiu no promontório de Passé.

O branco é um Marau que veio aqui:
 Ela é uma índia de Maré;
 Cobepá, Aricobé, Cobé, Pai. (p.100)

2 Paiaia – Pajé.

3 Cobepá – dialeto da tribo cobé, que habitava as cercanias da cidade.

4 Carimá – bolo feito de mandioca-puba, posta de molho, utilizada para mingau.

5 Pititinga – espécie de peixes pequeninos.

6 Aricobé – cobé (nome de uma tribo de índios progenitores do Paiaia, a que se refere o poeta.

7 Cobé – palavra que Gregório empregava para designar os descendentes dos indígenas, pois no seu tempo o termo tupi não estava generalizado.

Ao mesmo assunto**Soneto**

Um calção de pindoba⁸ a meia zorra,⁹
 Camisa de urucu,¹⁰ mantéu de arara,
 Em lugar de cotó,¹¹ arco e taquara,
 Penacho de guarás, em vez de gorra.

Furado o beijo, e sem temor que morra
 O pai, que lho envasou cuma titara¹²
 Porém a mãe a pedra lhe aplicara
 Por reprimir-lhe o sangue que não corra.

Alarve sem razão, bruto sem fé,
 Sem mais leis que a do gosto, quando erra.
 De Paiaia tornou-se em abaité.¹³

Não sei onde acabou, ou em que guerra:
 Só sei que deste Adão de Massapé
 Procedem os fidalgos desta terra. (p.102)

8 pindoba – palmeira, coqueiro.

9 zorra – caindo.

10 camisa de urucu – o corpo pintado de vermelho, com a tinta do fruto.

11 cotó – espada curta.

12 titara – nome de palmeira, aqui vareta.

13 abaité – gente feia, repelente.