

UMA FORMA FIXAMENTE ABERTA: INTRODUÇÃO AO GÊNERO DA “ÉPOCA GREGÓRIO DE MATOS”

One form fixedly open: introduction to the satirical genre of "Season Gregório de Matos"

Felipe Lima da Silva
UERJ – Capes
felipe.lima2f@gmail.com

Ana Lúcia Machado de Oliveira
UERJ – Prociência / CNPq
almoliva@terra.com.br

RESUMO: Este artigo pretende tecer algumas notas introdutórias sobre a forma poética da sátira baiana atribuída a Gregório de Matos, enfocando nos elementos que a compõem e realçando o aspecto mimético presente nos poemas dessa época, que se amparam na reciclagem de uma série de coordenadas traçadas nos manuais retórico-poéticos de autoridades legitimadas pela tradição seiscentista. Buscaremos, nesse sentido, assinalar que, para maior amplificação dos efeitos de leitura da poesia satírica, é preciso considerá-la a partir da clave das convenções que formam o gênero. Recusaremos, *a priori*, como fórmula interpretativa a chave subjetivista da produção poética dos românticos que pressupõe, no ato da leitura, a consideração de procedimentos anacrônicos para avaliar o material de uma época antecedente. Far-se-á importante, ainda, discutir os procedimentos retórico-poéticos que fazem da sátira um aparelho de correção moral do período em questão e não espelho das paixões psicologizadas de um suposto autor dos poemas. Digno de nota será o enfoque na configuração dos destinatários da sátira enquanto tipos não psicológicos que se distinguem pelas capacidades intelectuais impregnadas de uma racionalidade também prevista pela convenção.

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

ABSTRACT: This article intends to discuss some introductory notes about the poetic shape of Bahia native satire attributed to Gregorio de Matos. This analysis will be focusing in the elements that compose it and highlighting the mimetic aspect that the poems present; as well as show how they support themselves on the recycling of coordinates designed on the rhetoric and poetic manuals of authorities

legitimated by the seventeenth century tradition. In this sense, we will sign that is necessary to consider the satiric poetry from the group of conventions that build the genre, in order to amplify the satiric poetry's lecture effects. *A priori*, we will refuse, as interpretative formula, the subjective key of romantics' poetry production, which presupposes the consideration of anachronic presuppositions in order to evaluate the material of an ancient époque. Moreover, we will need to discuss the rhetoric and poetic procedures that made satire a moral correction device in that period, instead of being a mirror of psychological passions of a so-called author of the poems. We also will focus in the configuration of the satire's addressees while non-psychological types that distinguish themselves by their intellectual capacities steeped of a rationality also predicted by the convention.

Keywords: Gregório de Matos. Satire. Rhetoric. Poetics. Convention.

*O néscio, o ignorante, o inexperto,
Que não elege o bom, nem mau reprová,
por rudo passa deslumbrado, e incerto.*

[...]

*Néscio: se disso entendes nada, ou pouco,
Como mofas com riso, e algazarras
Musas, que estimo ter, quando as invoco?*

Gregório de Matos

Reflexões iniciais

O presente artigo pretende focalizar no exame dos elementos que constituem um gênero consideravelmente regular na produção poética da Península Ibérica no século XVII: a sátira. Tentaremos chamar atenção para aspectos que devem ser considerados no âmbito de recepção do gênero em questão. Propondo uma espécie de **modo de leitura** desses poemas, assinalemos a eminência de atender ao chamado por certa exigência do olhar, que demanda relacionar a anatomia dos discursos com algumas questões críticas do presente, enformando, assim, uma atividade histórica: uma “espécie de reconstituição

arqueológica dos condicionamentos materiais e institucionais”, em sua plena extensão (HANSEN, 2005, p. 17).

Antes de explorar os efeitos que fazem da sátira uma ferramenta importante na labiríntica esquematização da conduta moralizante da sociedade colonial ibérica, é preciso fazer um recuo que nos permita vislumbrar os contornos da configuração dos destinatários deste gênero, bem como de sua fisionomia poética, que, constantemente, sob o juízo anacrônico, ainda é associada como fórmula arbitrária e deformada no panteão dos gêneros literários, resultando – como aludiu Maria do Socorro de Carvalho (2013, p. 111) – por vezes em um “assunto que parece obtuso, longínquo, ou fora da zona de interesse nos estudos poéticos”.

Como endosso dessa proposta teórico-metodológica de leitura da poesia seiscentista, em especial a atribuída a Gregório de Matos e Guerra, cabe começar essa sondagem, citando o seguinte comentário de uma das principais autoridades no tema em foco:

A desproporção monstruosa das misturas satíricas está a serviço da boa proporção do sentido virtuoso. Sua inconveniência conveniente é, enfim, condição de catarse: cômica, a sátira não causa riso, necessariamente, pois o prazer que propõe é o da adequada aprendizagem de um dever ético-político como adesão do destinatário a valores de opinião. (HANSEN, 2013, p. 422).

A situação material da sátira: da produção à recepção

Como mencionado, para melhor posicionar nossa reflexão, importa montar um instrumental teórico que possibilite certa redução do risco de anacronismo, tão recorrente nas análises de obras desse período.

Inicialmente focalizemos em algumas das prescrições substanciais da situação material da sátira. Para a compreensão deste gênero poético, atentemo-nos, em primeiro lugar, ao posicionamento da *persona* satírica que se configura sob a clave protocolar de lugares-comuns, evidenciando as encenações de estamentos, grupos e indivíduos do império. A partir de um ajustamento dos *topoi* de uma cadeia de discursos formalizados, a sátira transmuta os lugares-comuns em matéria ficcional, transvestindo-os pelos princípios éticos e retórico-poéticos para acentuar a conduta da política católica. Nesse caso, ela funciona como um instrumento de correção moral cujo poder de alcance, sob algumas condições, assemelha-se ao do pragmatismo moralizante dos sermões sacros, seus contemporâneos. O gênero satírico, porém, coloca indiretamente em cena a referência de cada discurso que recicla, “citando seu sentido como interpretação prescritiva da significação das deformações cômicas” (HANSEN, 2008, p. 544).

Nas letras seiscentistas, a noção de gênero pode ser entendida como forma discursiva que codifica modelos. A sátira como forma fixa, isto é, enquanto gênero, demanda uma atenção ainda maior, dado que opera através de mesclas de estilos; ela lança mão de dispositivos e procedimentos teóricos da elocução de todos os gêneros conhecidos. Sabe-se que em termos de imitação poética, ibéricos especialmente, a agudeza “foi plasmada no domínio dos gêneros mistos” (CARVALHO, 2013, p. 129).

Incidindo diretamente sobre essa questão, Alcir Pécora defende a historicidade dessa natureza mista nos gêneros poéticos, acentuando que também estes possuem suas convenções retórico-poéticas. Leiamos as palavras do crítico:

[...] o gênero não tem de ser puro ou inalterável em suas disposições. [...] Ao contrário, a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver formas “mistas”, com dinamicidade relativa nos distintos períodos, que impedem

definitivamente a descrição de qualquer objeto como simples coleção de aplicações genéricas. (PÉCORÁ, 2001, p. 12).

Nesse contexto, a recepção do gênero misto, particularmente da sátira, exige de nós uma disposição de leitura absoluta. Sua morfologia é tão dinâmica quanto seus efeitos, desfrutando de metodologias que lhe possibilitam realizar misturas de elementos pertinentes ao gosto e à demanda de cada período histórico específico para produzir os efeitos almejados. É o crítico quem aqui nos acompanha que mais uma vez nos esclarece:

*Compreender adequadamente os efeitos propiciados por determinado gênero letrado, aqui, significa determinar as marcas temporais desses efeitos, pois estes não são **permanentes**, no sentido de funcionar em qualquer período histórico, nem demonstram a mesma **qualidade**, do ponto de vista da variedade de recursos utilizados, da intensidade do impacto afetivo produzido ou da posição relativa no conjunto dos empregos de mesmo gênero. (PÉCORÁ, 2001, p. 16).*

Um exemplo patente de misturas bastante heterogêneas é o soneto dedicado a Caterina, atribuído a Gregório de Matos, cujo contraste entre o registro do código linguístico causa o efeito inesperado convertido em agudeza de alto grau. Detenhamo-nos no efeito resultante da coexistência de dois universos semânticos e ao mesmo tempo poéticos, em termos estruturais, representados, no início do soneto, pelas metáforas minerais que aludem às alegorias da beleza, convencionalmente tratadas nos sonetos de ordem petrarquista e, simultaneamente, a presença, no último terceto, da rima ácida, por isso (e também) aguda, que se estabelece entre **aras** e **cagaras**:

*Rubi, concha de perlas peregrina,
Animado Cristal, viva escarlata,
Duas Safiras sobre lisa prata,
Puro encrespado sobre prata fina.*

*Este o rostinho é de Caterina;
E porque docemente obriga, e mata,
Não livra o ser divina em ser ingrata
E raio a raio os corações fulmina*

*Viu Fábio uma tarde transportado
Bebendo admirações, e galhardias,*

A quem já tanto amor levantou aras:

*Disse igualmente amante, e magoado:
Ah muchacha gentil, que tal serias,
Se sendo tão formosa não cagaras!*

(MATOS, 2013, p. 384, vol. 4).

O poema acima demonstra plenamente a eficácia da paródia como recurso da poesia satírica. A metamorfose do gênero soneto no último terceto para uma sátira reitera a natureza híbrida desta e assegura sua autenticidade enquanto gênero legítimo cujo uso comporta um conjunto de normas que balizam os limites do misto. Acerca do aspecto paródico, presente no poema que inverte ironicamente um discurso de estilo alto, destaca-se que “são variações baixas da lírica camoniana e que invertem o petrarquismo, substituindo a melancolia da *delectatio morosa* da ausência do corpo da dama angelical pelas misturas do corpo obscuro e seus fluidos malcheirosos” (HANSEN, 2004, p. 88).

Digno de nota é o fato de que a *forma mentis* pós-tridentina recicla os princípios elementares da preceptiva clássica, possibilitando às representações dramatizar as opiniões ou as interpretações institucionais e informais por meio de modelos formalizados que orientam o processo de “criação” tanto quanto o de “recepção”. Para os poetas seiscentistas é totalmente inverossímil o

reconhecimento, no bojo dos preceitos poéticos que lhe servem de paradigma, as concepções oitocentistas cunhadas no eixo da hipervalorização da subjetividade dos românticos, que pressupõe como elementar para a criação poética o critério da **originalidade**, da **autoria** e da **novidade estética**, refutando as produções codificadas na clave da *emulatio* de modelos precedentes e reservando a essas representações o signo de **plágio**.

É importante afirmar que essas categorias implícitas nos discursos críticos, especialmente a que prescreve o estabelecimento da autoria como indispensável para a validade sobre esses trabalhos, não dão conta de estabelecer uma coerência acerca dos poemas seiscentistas, pois são critérios exteriores à realidade da época. Examinando atentamente a questão, Adolfo Hansen (1992, p. 24) nos oferece instrumentos preciosos para lidar com essa situação, sinalizando que desde o século XIII a noção de *auctor* relaciona-se diretamente a Deus, única Coisa realmente visada na produção dos textos.

Para a racionalidade do Seiscentos, a concepção de *auctoritas* é plasmada como regra nuclear que se prescreve como decoro interno do discurso enquanto adequação das partes ao todo. Estamos, visivelmente, diante de uma mentalidade que não prevê como categoria relevante o delineamento de um contorno autoral, uma vez que o único autor **legítimo** – Deus – está no exterior da obra e, paradoxalmente, impregnado no interior da mesma. Pensando em termos da poesia atribuída a Gregório de Matos, a problemática é ainda mais inquietante. Impressos muitas vezes só a partir do século XIX, todos os seus textos são apógrafos. Assim reitera um crítico: “Com letra de Gregório, só se conhece a assinatura da sua matrícula no curso de Direito Canônico da Universidade de Coimbra. Como outros poetas da Península Ibérica, nada editou em vida.” (HANSEN, 2014, p. 91).

Salienta-se que se tornou um lugar-comum no século XVII a retomada das formas artificiosas da Antiguidade, marcadas pela evidente tributação da conceitualização aristotélica sobre a metáfora, em suas práticas de representação, que se reconhecem como poemas subordinados aos modelos formais normatizados segundo um complexo preceptivo definidor de gêneros e matéria poética. Em síntese, os poetas seiscentistas bebem da fonte do aristotelismo, preservando a imitação como princípio ou causa da poesia e das demais artes. Lembremos, a esse respeito, a postulação da *Poética* aristotélica sobre as raízes da poesia: “La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance [...] et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations.”³ (*La Poétique*, 1448b).

Impõe-se abrir um parêntese para considerarmos o emprego da eminente figura de elocução, a metáfora, internacionalizada como padrão intelectual de pensamento e ação caracterizado pela agudeza, que possibilita a realização de produções engenhosas, que buscam por meio de doses exatas de decoro e de verossimilhança calculados efeitos agudos nos textos e discursos. Funcionando como síntese da situação que é aplicada, a agudeza efetiva-se numa metáfora que condensa dois ou mais conceitos afastadíssimos, geralmente de maneira inesperada e irônica, que se caracterizam como engenhosos à proporção que o ponto de distância das similitudes possíveis entre os dois elementos seja cada vez maior. Com efeito, quando utilizada em um prolongamento de analogias, a metáfora caracteriza-se como um procedimento fundamental para o encarecimento da argumentação.

³ “A poesia parece bem dever em geral sua origem a duas causas. Imitar é natural aos homens e se manifesta desde sua infância [...] e, em segundo lugar, todos os homens tomam prazer com as imitações.” (*Poética*, 1448b, tradução nossa).

Assim sendo, na reciclagem das orientações retórico-poéticas clássicas, permanece como elementar a natureza didática da arte que deve ser sempre conduzida a fim dos três propósitos basilares de todo gênero epidítico: *movere, docere e delectare*. Agudamente, as figuras de elocução servem como amplificadoras dos propósitos do orador e do poeta, pois acentuam o caráter persuasivo da eloquência que “se insinua melhor no espírito pela parte que menos pensa” (QUINTILIANO, 1944, p. 136, v. 2). Em suma, a sátira participa dessa categoria como poesia “inventada [que] se inclui numa jurisprudência de ‘bons usos’ da linguagem, fundamentados nas autoridades retóricas e poéticas do costume anônimo” (HANSEN, 2008, p. 545).

As informações precedentes nos possibilitam visualizar os aspectos fulcrais que devem ser considerados nas leituras dos poemas satíricos. Cabe agora, no entanto, reforçar os contornos em volta do desenho dos destinatários desse gênero, da época em foco, que não devem ser tomados como sujeitos psicologizados e empíricos, mas como **tipos de interlocutores** que dialogam, harmonicamente, com todos os outros elementos que compõem a sátira. Para tanto, acentuemos nos poemas satíricos a presença das duas funções que simultaneamente operam e se caracterizam como essenciais: aquela que faz da sátira um texto de natureza **mimética** ou **representativa** e a função **judicativa** ou **avaliativa**.

A validade desses dados reitera a natureza emuladora da sátira que, como já aludido, não é um gênero arbitrário, mas modelo poético lícito que, dentro de sua economia, consolidava convenções legítimas, como qualquer outra forma poética fixa no século XVII. Além disso, seu aspecto avaliativo ou judicativo ratifica a finalidade moralizante do poema, que joga com os ajustes de peças imagéticas e de **proporcionalidades desproporcionais** da linguagem, para acentuar a didática que, de alguma forma, o poema realiza através de uma teoria

da catarse de ordem aristotélica, que permita ao destinatário (re)conhecer o apelo racional da caricatura amparada nos preceitos de autoridades retórico-poéticas.

Evidentemente, esse caráter pedagógico não deve ser confundido com o mesmo das homilias eclesiásticas. Sua força instrutiva está presente na potência das agudezas que engendra, assim como na capacidade intelectual de seus receptores, que irão associar as linhas traçadas no poema a partir do grau de erudição que detiverem, relacionando as referências cruzadas que se pautam nos modelos da tradição clássica. É necessário, contudo, dizer que a sátira está introduzida no primado clássico no qual a arte ensina agradando. Ela vem sempre introduzida na reciclagem da catarse aristotélica como “dirigismo humano” que prima pela condução e pelo veto ideológico de qualquer discurso ou ação que se desvirtue dos lugares-comuns determinados pelas instituições censoras.

Retomando a matriz da recepção desse gênero, realça-se que são dois os destinatários delimitados pela encenação das representações, a partir de critérios construtivos pela perspectiva que devem ser avaliados. Em termos gerais, a dupla funcionalidade fornece dois paradigmas de destinatários nitidamente desenhados segundos os graus de decoro e de verossimilhança. Em primeiro lugar, temos o destinatário **discreto**, que apresenta os contornos do tipo intelectual conhecedor dos preceitos aplicados na sátira. Este apresenta semelhanças com o libertino seiscentista da França – representando a fração da *gens de lettres*, os letrados – o quais detêm grande erudição. Em estudo sobre o tema, Adolfo Hansen aponta que os libertinos franceses seriam aqueles cuja

Atividade intelectual era definida então como ‘libertinagem erudita’. [...] usados principalmente como sentido pejorativo

pelos seus inimigos, os tradicionalistas adeptos do costume, o costume; também significavam o espirito fort do homem livre que se punha ao aristotelismo escolástico da “política católica” com teorias da razão empírica ou mundana. (HANSEN, 1996, p. 77).

O grande conhecimento das teorias e a exímia formação poética desses homens garantiam-lhes as ferramentas necessárias para a compreensão plena ou de grande parte das agudezas traçadas no plano poético da sátira. O trecho acima, que nos apresenta esse conhecimento presente nos libertinos, permite observar certos traços em comum com o ideal do cortesão ibérico, compreendido como destinatário **discreto**, cujas semelhanças com os franceses repousam na prudência política, no desprezo pela vulgaridade da plebe, na erudição e na adesão dos valores absolutistas. O discreto é o par oposto do vulgar na cultura seiscentista. Ele é o católico contrarreformado que toma – agora como traço de distinção – as teses neoescolásticas, refutadas pelos libertinos franceses, como fundamento da sua prudência política e distinção católica de natureza conservadora.

“O discreto é aquele capaz de produzir aparências, porque tem o juízo.” (HANSEN, 1996, p. 79). Não podemos desconsiderar que a sociedade católica seiscentista só admite a discrição enquanto técnica da imagem retoricamente regrada, que prevê os excessos aparentes. Essa visão nada se assimila à noção que temos hoje de **libertinagem**, amparada na interpretação romântica que a relaciona ao sentido de anarquismo, informalismo e inconformismo sexual. Nas produções letradas do Seiscentos, os discursos, que se constroem a partir da obscenidade, da pornografia e de práticas eróticas – embora aparentem valor de “transgressão”, em uma situação isolada – são sempre previstos e adaptados aos critérios teológico-políticos institucionais que embasam as interpretações. Qualquer sinal de incômodo ou sintoma de

transgressão no ar é marca de nossa sensibilidade e racionalidade contemporâneas.

Postos em segundo plano, o povo enquanto **espíritos fracos** figura a imagem do destinatário **vulgar** que se caracteriza pela fraqueza intelectual ou pela vulgaridade que lhe garantem o estado inferior. O **vulgar** é o ignorante que não identifica nas sátiras as sutilezas da elegância metafórica; ele não possui o engenho e o juízo aptos para compreender a dificuldade programática da poesia satírica. Desse modo, as congruências semânticas, que derivam das agudezas ridículas ou maledicentes, constroem os retratos dos tipos satirizados, sobrelevando a superioridade do juízo intelectual do destinatário **discreto**, plasmado como o erudito capaz de dominar as artes da memória, que lhe permitam distinguir e operar distinções dialético-retóricas a partir dos poemas.

Em contrapartida, ao destinatário **vulgar**, redirecionam-se os efeitos da sátira contra ele, acusando-o de carecer de virtudes. A sátira opera sobre ele como mera diversão. Deleitando-se com imagens obscenas, ele é incapaz de decodificar as convenções que as produzem. É nesse ângulo que Baltasar Gracián definiria a categoria do **vulgar** como elemento de uma racionalidade intelectual:

¿Qué piensas tu – dijo el Sabio –, que en yendo uno en litera ya por eso es sábio, en yendo bien vestido es entendido? Tan vulgares hay algunos y tan ignorantes como sus mismos lacayos. Y advierte que aunque sea un príncipe, en no sabiendo las cosas y queriéndose meter a hablar de ellas, a dar su voto en ló que no sabe ni entiende, al punto se declara hombre vulgar y plebeyo; porque vulgo no es outra cosa que una sinagoga de ignorantes presumidos y que hablan más de las cosas cuanto menos las entienden.⁴ (GRACIÁN, 2011, p. 1009).

⁴ Que pensas tu – disse o Sábio –, que por ir alguém em liteira já por isso é sábio, indo alguém bem vestido é entendido? Tão vulgares há alguns e tão ignorantes como seus próprios lacaios. E adverte que, embora seja um príncipe, não

Considerado um dos importantes preceptores e, ao mesmo tempo, jesuíta engenhoso de sua época, Gracián, lançando mão do ornato dialético, compõe uma aguda alegoria que figura a política da plebe como monstro perigoso e estúpido:

Fue el caso que asomó por una de sus entradas [...] un monstruo, aunque raro muy vulgar: no tenía cabeza y tenía lengua, sin brazos y con hombros para la carga, no tenía pecho con llevar tantos, ni mano en cosa alguna; dedos sí, para señalar. Era su cuerpo en todo disforme, y como no tenía ojos, daba grandes caídas; era furioso en acometer, y luego se acobardaba. [...] Este es – respondió el Sabio – el hijo primogênito de la ignorância, el padre de la mentira, hermano de la necedad, casado con su malicia: este es el tan nombrado Vulgacho.⁵ (GRACIÁN, 2011, p. 1014-15).

Um ponto fulcral ainda a sublinhar é a ocorrência de que as descrições satíricas de tipos não traçam um perfil definido, *a priori*, pelos parâmetros psicológicos de uma realidade empírica, mas corroboram para os aspectos mais acentuados de **tipos** que constituem caricaturas, segundo “as regras de um estilo engenhoso que dá prazer e

sabendo as coisas e querer meter-se a falar delas, a dar sua opinião no que não sabe, nem entende, imediatamente, se declara homem vulgar e plebeu; porque vulgo não é outra coisa senão uma sinagoga de ignorantes presumidos que falam mais das coisas quanto menos as entendem. (GRACIÁN, 2011, p. 1009, tradução nossa).

⁵ Foi o caso que me assomou [...] um monstro, embora raro, muito vulgar. Não tinha cabeça e nem tinha língua, sem braços e com os ombros para a carga, não tinha peito, tendo tantos, nem mão em coisa alguma; dedos sim, para apontar. Era seu corpo todo disforme, e como não tinha olhos, dava grandes caídas; era furioso em acometer, e logo se acovardava. [...] Este é – respondeu o Sábio – o filho primogênito da ignorância, o pai da mentira, irmão da estupidez, casado com sua malícia: este é o tão afamado Vulgacho. (GRACIÁN, 2011, p. 1014-15, tradução nossa).

que evacua toda psicologia” (HANSEN, 2004, p. 55). Sintetizando: a sátira esboça rascunhos caricaturais nos quais o destinatário pode reconhecer o apelo que esta faz por meio de uma mistura “estilística” que se evidencia em condições teatrais, como ato interlocutório entre um **eu** – tipificado e estereotipado – e um **outro**, desenhado, *a priori*, pelas convenções de recepção pertinentes à esfera da arte cenográfica e oralizada circunscritas na sátira. Trata-se sem dúvidas do que Maria do Socorro de Carvalho designou por “retorização da poesia” (2013, p. 116), em que se opera um grande aproveitamento dos procedimentos retóricos assimilados pelo fazer poético e pela preceptiva poética.

O aspecto caricatural esboçado no gênero satírico impõe que haja instabilidade nas posições, o que favorece com que, na racionalidade seiscentista, o destinatário **discreto** se passe por **vulgar** quando, assim, a situação exigir. O critério da adequação estimula a primazia da discrição, exigindo sempre que a agudeza seja aguda o suficiente para que não demonstre explicitamente sua própria natureza de agudeza. Vejamos com Adolfo Hansen que “a distinção é postulada por isso, como racional, decorosa, justa e avaliadora das ocasiões, ao passo que a afetação é irracional, indecorosa, injusta e imprudente” (1996, p. 88).

A dissimulação é a chave de entrada (e permanência) na sociedade seiscentista, funcionando como técnica para encobrir a verdade que caracteriza o discreto católico. É preciso dissimular a verdade, mas nunca simular, uma vez que, na política católica, a simulação é dada como técnica maquiavélica que finge a existência do que não há, figurando pretensão de simulacro e abertura para a fantasia, questões que vão de encontro à moralidade neoescolástica da época. O **fingimento decoroso**, então, faz-se fórmula para acentuar os meios de adequação, permitindo ao discreto ser vulgar sem sair do escalão superior o qual lhe está reservado. À guisa de ilustração, ressaltemos uma sátira atribuída a Gregório de Matos cujos contornos do **discreto**

são capazes de se misturar aos do destinatário **vulgar**, revelando-nos uma adequação engenhosa a fim de demonstrar a versatilidade da sátira:

*[...] De diques de água cercaram
esta nossa cidadela,
Todos se olharam nela,
e todos tontos ficaram:
eu, a quem os céus livraram
desta água fonte de asnia,
fiquei são da fantasia
por meu mal, pois nestes pratos
entre tantos insensatos
por sisuso eu só perdia.
(MATOS, 2013, p. 25, v. 3).*

As informações anteriores nos permitem depreender que a sátira, assim como outros gêneros, possui suas próprias prescrições, configurando-se como uma unidade regulada rigidamente no interior de sua natureza estrutural, tal como os outros gêneros. Seu ponto de distinção é marcado pelo delicado equilíbrio de sua mistura de oposições variadas de “alto e baixo, grave e livre, trágico e cômico, sério e burlesco” (HANSEN, 2004, p. 292). Sua maior exigência é ser perfeita em sua própria mistura. Com isso, evidencia-se seu caráter didático composto de duas vozes básicas, uma **icástica**, que compreende a metaforização alta e grave da sátira, e uma **fantástica**, que representa os códigos justapostos que estabelecem os efeitos da baixeza e do misto. Logo, ela figura como um cálculo cenográfico preciso, uma “prática poética de intervenção, por meio do qual se produz um rosto anônimo em que alguém se reconhece” (OLIVEIRA, 2003, p. 38). Afigura-se como interessante, porém, que por vezes a poesia satírica pode ter, desde então, um destinatário nitidamente desenhado, o que não impede que os vícios de outros sejam cruzados com as imprudências alheias. Reproduzamos aqui integralmente o

soneto dedicado ao governador Antônio de Sousa de Meneses, o Braço de Prata, para aferir o *modus operandi* satírico, quando este se dirige sem curvas a uma pessoa:

*Senhor Antão de Sousa de Meneses,
Quem sobe a alto lugar, que não merece,
Homem sobe, asno vai, burro parece,
Que o subir é desgraça muitas vezes.*

*A fortunilha autora de entremezes
Transpõe em burro o Herói, que indigno cresce
Desanda a roda, e logo o homem desce,
Que é discreta a fortuna em seus reveses.*

Homem (sei eu) que foi Vossenhoria,

*Quando o pisava da fortuna a Roda
Burro foi ao subir tão alto clima.*

*Pois vá descendo do alto, onde jazia,
Verá, quanto melhor se lhe acomoda
Ser homem em baixo, do que burro em cima.
(MATOS, 2013, p. 256, vol. 1).*

Matthew Hodgart (1969, p. 33) afirma que o tema predominante da sátira é a política. É da natureza do gênero analisar a conduta pública, explorando os meios que sirvam para plasmar uma caricatura do elemento satirizado no meio de uma cena, como corrobora Alvin Kernan (cf. 1959, p. 167). Esse episódio registrado na sátira por vezes é plasmado por meio de uma desordem e sobrecarga de elementos propositais que colocam as faces deformadas em alinhamento, estreitamente unidas, por um momento, olhando intensamente para cada um de nós. Sob esse ângulo, é possível compreender que “solamente la sátira puede soltar ácidos bastante potentes para

descomponer las posturas mentales que se oponen a dicha reforma”⁶ (HODGART, 1969, p. 33). Nesse sentido, os grandes satíricos da história teriam estado, com efeito, profundamente interessados nas questões políticas de seu tempo, muitos deles colocando-se contra o governo estabelecido em seus respectivos países.

Em linhas gerais, configura-se homologamente como um gênero que pode mesclar os mais variados aspectos da feiura, seja física ou moral, transportando o visualismo das deformações físicas para acentuar com metáforas e alegorias a feiura moral. “Sensivelmente, a deformidade é feia; moralmente, viciosa e, intelectualmente, errada” (HANSEN, 2013, 402), logo as convenções poéticas da sátira agem para curar as feridas da alma, que são consequências das más ações mundanas, corrigindo os vícios fracos com riso e os vícios fortes com horror.

Cabe um esclarecimento a esse respeito: o riso nem sempre é o efeito esperado da sátira, uma vez que a ridicularização dos vícios é antes uma convenção para várias tópicas graves e reflexões profundas. Ele, por seu turno, é compreendido como resultado da incapacidade do destinatário **vulgar** de compreender a seriedade das tópicas tratadas nas sátiras. Reconstituamos as palavras de João Adolfo Hansen acerca da reativação da teoria aristotélica no século XVII em torno da noção de cômico:

Aristotelicamente mista, a sátira corresponde à mimesis como correção de casos retóricos, tratando-se sempre de mimesis fantástica que, ao propor a caricatura como ridículo por meio da elocução amplificada, também faz intervir a voz grave que, com muito juízo, pondera o desacerto vicioso, recuperando-o em chave moral ou política. (2004, p. 295).

⁶ “Somente a sátira pode soltar ácidos bastante potentes para descompor as posturas mentais que se opõem à dita reforma.” (HODGART, 1969, p. 33, tradução nossa).

No caso, consideremos, como já viemos esboçando aqui, que aquilo que está a todo o momento em jogo é a construção de uma caricatura ácida que sinaliza os males da sociedade, realçando “a vontade de corrigir por meio de uma zombaria fria, desiludida e calculada” (MINOIS, 2003, p. 433). Para concluir tal raciocínio, o cômico serve, então, como dispositivo social para restabelecer a ordem por meio do ridículo: “o cômico deforma as paixões, mas as deforma proporcionalmente” (CARVALHO, 2007, p. 353).

A noção de decoro na sátira é instável. Embora se estabeleça nas prescrições poéticas antigas, o decoro presente nas sátiras agudas rebaixa-as, tornando sua natureza combinatória, paradoxalmente, em pleno sistema de regramento poético: “as misturas e as situações são ilimitadas e ela é estruturalmente aberta” (HANSEN, 2004, p. 85). Essa oscilação pendular do decoro exige-lhe estar de acordo com a finalidade de cada poema satírico:

O decoro satírico praticamente é assim definido na realização poética individual de cada poema, pois a finalidade é a instância de definição do decoro, do estilo misto da sátira. [...] a diferença da contrafação da sátira apresenta-se no léxico maledicente, chulo ou obsceno. (CARVALHO, 2007, p. 357).

Um aspecto vital da cultura seiscentista está marcado pelo acordo com os protocolos da sociedade de corte do *Ancien Régime*. Diz respeito, mais especificamente, ao jogo de interesses como resultado do desejo de permanência dos nobres nos cargos e estamentos que ocupavam na hierarquia social, posto que qualquer mudança de conduta, perda de honra, desestabilidade, significava a promoção de outra pessoa e, conseqüentemente, o recuo de algum outro, de modo que tais ambições geravam um “tipo de batalha que, excetuando ações

de guerra a serviço do rei, era o único ainda possível para a nobreza cortesã, ou seja, a batalha pela posição dentro da hierarquia” (ELIAS, 2001, p. 108). A configuração do tipo discreto é o resultado efetivo da *persona* que busca constantemente sua permanência na mais alta esfera da sociedade.

Destaquemos aqui o caso dos pais que temiam possíveis casamentos indesejados entre a filha e alguém de classe inferior, pois nesse caso ficariam subordinados às críticas da opinião pública que tinham o poder sobre um indivíduo particular de decidir constantemente “as questões de vida ou morte, sem recorrer a nenhum outro meio além da perda de *status*, da exclusão, do boicote. (ELIAS, 2001, p. 112). A esse respeito, lembra Adolfo Hansen de um romance satírico atribuído a Gregório de Matos, em que a *persona* registra, indiretamente, o juízo quanto ao costume paterno de encerrar as filhas no convento, o qual oscila mais para a avareza da família que, querendo resguardar as filhas, terminam expondo-as às situações de pecado:

*Mas que o pai, que a filha tem
Única, a não vá casar,
Por não se desapossar,
Se dote lhe pede alguém:
que faça com tal desdém,
que a filha ande às furtadelas
buscando pelas janelas
alguém, que traz cabeleira!
Boa asneira!
(apud HANSEN, 2008, p. 557).*

Notemos, brevemente, que no período seiscentista a vida nos conventos denotava características peculiares, que refletiam contradições internas da sociedade de então. O claustro funcionava como uma espécie de *topos* entre os atos sagrados e ações profanas, bem como servia de lugar-comum para depositar as esperanças e os

receios da família, enquanto, igualmente, era recinto para os desejos e a *vanitas* das moças enclausuradas. Na sátira, a tópica foi representada através dos desejos e a vaidade das freiras que mais queriam viver mundanamente em um recinto guardado por paredes sagradas. Registra-se que, no final da década de 1770, quatrocentas escravas asseguravam o ócio das 75 freiras do convento do Desterro em Salvador: o que sem muito esforço matemático nos leva a concluir que havia em média cinco escravas para cada freira (ARAÚJO, 2008, p. 263).

Convém agora realçar outro elemento fundamental que se encontra com frequência na ornamentação da poesia satírica atribuída a Gregório de Matos. Estamos nos referindo à obscenidade como lugar-comum do código linguístico. Cabe lembrar que, na sátira, a obscenidade é uma “técnica moral e política de afetar a vontade com a monstruosidade exemplar” (HANSEN, 2004, p. 389). Nessa clave, não se pode esquecer que, na situação material do gênero poético em questão, a recepção dava-se por meio da leitura em voz alta dos poemas que circulavam anonimamente em folhas volantes. De acordo com a tradição do gênero, havia uma simbiose entre oralidade e escrita nos poemas satíricos. Segundo James Amado (1990, p. 21, v. 1), “no caso do Brasil Colônia, onde a imprensa era proibida pela Coroa portuguesa, a poesia saía às ruas e era uma festa para os marginalizados do rígido sistema”. Nessas condições, a caricatura realizada sobre o eixo imaginário exige uma distância matemática dos sentidos da visão e da audição que, devido à sua generalidade de esboço, é adequada à recepção pública que só a ouve uma única vez quando é falada.

Sintetizando os elementos principais mencionados anteriormente, pode-se inferir que, no âmbito de tal prática poética e de sua recepção, a obscenidade transforma-se em um dispositivo de efeito agudíssimo e mordaz. O discurso obsceno opera para materializar os interesses da

persona satírica. É o caso de outra sátira atribuída a Gregório de Matos revestida de metáforas elegantes de doces que figuram o amor de um freirático, como assim eram designados os homens que alimentavam paixões pelas freiras:

*O que enfim venho dizer,
é, que se à minha ventura
negais comer da doçura,
doces não hei de troca fazer,
mais que a palos me moais,
e se comigo apertais,
que os vossos doces almoce,
é fazer-me a boca doce,*

*quando a mim é por demais.
(MATOS, 2013, p. 187, v. 2).*

Em termos poéticos, a obscenidade funciona como convenção linguística subordinada a critérios morais. Quando bem engendrada, portanto, a doce metáfora dispara faíscas de ambiguidade prontas para serem decodificadas, especificamente, pelo destinatário **discreto**, assim como ser razão de riso para o receptor **vulgar**. Destaquemos um fragmento de um soneto atribuído a Gregório de Matos, em que a *persona* satírica teatraliza a voz de um freirático falando de seu desejo por uma freira:

*Senhora minha: se de tais clausuras
Tantos doces mandais a uma formiga,
Que esperais vós agora, que vos diga,
Se não forem muchíssimas doçuras*

[...]

*O vosso doce a todos diz, comei-me,
De cheiroso, perfeito, e asseado,
E eu por gosto lhe dar, comi, e fartei-me.*

*Em este se acabando, irá recado,
E se vos parecer glutão, sofrei-me
Enquanto vos não peço outro bocado.
(MATOS, 2013, p. 188, v. 2).*

Concentremos nossa atenção nos poemas freiráticos para perceber que, na oscilação dos interesses, o léxico do poema também se reveste de ira e maledicência, irrompendo com o discurso obsceno que, desta vez, não atua mais por meio de metáforas alimentares, que, por operações analógicas, derivam do universo de significados da doçaria. Agora, a verbosidade poética é pautada em objetos e animais que tenham a potência visual de revelar uma semântica agressiva. À guisa de ilustração, destaca-se o seguinte poema em que o **eu** satírico deseja que a freira que o rejeita seja estuprada por um índio **cobé** e tenha um filho mestiço:

*[...]
Assim como isto é verdade
que pelo vosso conselho
perdi eu o meu vermelho,
percai vós a virgindade:
que vo-la arrebate um frade;
mas isto que praga é?
Praza ao demo, que um cobé
vos plante tal mangará,
que parais um Paiaia
mais negro do que um Guiné.
(MATOS, 2013, p. 192, vol. 2).*

Ainda na zona da semântica aborígene, cujo léxico foi amplamente explorado em uma série de poemas dessa ordem temática, importa frisar que impera nesses textos uma condução do olhar do receptor para esse tópico, de modo que aquele que lê/ouve – no contexto luso-brasileiro seiscentista – observe desde então todos os detalhes de um discurso

sempre negativo que repousa sobre a figura dos nativos. É nesse sentido que acentuamos as palavras de Ana Lúcia de Oliveira (2003, p. 42) que, junto com outros críticos, reconhece a incorporação de expressões populares – seja de castelhanos, africanismos e tupinismos –, reiterando ter sido notável no terreno das sátiras baianas esses códigos linguísticos. Leia-se a estrofe abaixo atribuída ao poeta Gregório de Matos:

*A linha feminina é carimá
Moqueca, pitinga, caruru
Mingau de puba, e vinho de caju
Pisado num pilão de Piraguá.
(apud OLIVEIRA, 2003, p. 42).*

Reatemos o fio da questão do discurso obsceno para afirmar que este funciona como uma das convenções da sátira, que é tão padronizada que seus termos são antes peças de um código, como *topoi* do insulto do gênero (HANSEN, 2004, p. 390). A convenção de tempo, de lugar e de imaginário é dada pela instância da sátira que se condensa na rubrica de gênero que “agride com a maledicência sarcástica e obscena, representando o horror dos vícios fortes” (CARVALHO, 2007, p. 354).

Quando interlocutores discretos entram em conflito entre si, atribuem, vorazmente, insultos às mulheres. Para compor o insulto recorrem ao lugar-comum da tópica aristotélica acerca da maledicência, produzindo efeitos poderosos a partir do uso do código da obscenidade, agora compreendida como regra protocolar da composição do poema, como é o caso da sátira na qual é encenada a ira do freirático contra a freira que desdenha do desejo daquele:

*Rogo ao demo, que vos tome,
Por deixar morrer à fome
um pobre faminto velho:*

*rogo ao demo, que ao seu relho
vos prenda com força tanta,
o que a espinha muita, ou pouca,
que me tirastes da boca,
se vos crave na garganta.
(MATOS, 2013, p. 191, v. 2).*

As razões precedentes nos permitem diagramar o fundamental **equilíbrio** que pauta a oscilação entre o leve tom sardônico que se mostra pelas metáforas dos doces e o choque agressivo com o discurso obsceno que põe em cena toda a face da maledicência. Na clave de uma breve sondagem acerca das inconveniências que fazem rir sem dor dos ridículos ao retrato deformado e caricatural injurioso das agudezas satíricas, destacam-se as palavras do renomado preceptista Emanuele Tesauro:

[...] a forma do Ridículo Urbano consiste em uma tal maneira de representá-lo que, se o Mote é Mordaz, que pareça inocente; e se é obsceno, que pareça modesto: podendo-se de tal maneira chamar verdadeiramente deformitas minime noxia (deformidade com mínimo prejuízo). E é isso que ele [Aristóteles] recorda ao seu grande Discípulo: que nas facécias se procure não nomear as coisas sujas, com Vocábulos sujos; mas que se representem como um Enigma. [...] Ora essa artificiosa destreza consiste em cobrir o Mote maledicente, obsceno; com véu modesto, não o deixando nu nos termos próprios, mas figurado e arguto, com a metáfora. (TESAURO, 1992, p. 47).

A *poesis* satírica adota muitas vozes como meio de ferir a *persona* desviante da cena da virtude, e com isso promove deleite ao ouvinte ou leitor, ao mesmo tempo em que corrige contra o vício que postula na *persona* excluída. Como vimos, no tabuleiro dos interesses dos amores freiráticos, a voz do poema é sempre masculina, condenando a freira que prefere os amantes eclesiásticos aos seculares, assim como se

referindo aos contínuos petítórios que aquelas mulheres discretas exigem de seus amantes. Na busca pela definição do “amor freirático”, Adolfo Hansen chega a seguinte conclusão: é um “**amor político**, uma relação erótica excludente, pois não entram no ‘convento conversativo’ os tipos e os modos vulgares da ‘gente baixa’, dos ‘sujos de sangue’ e dos ofícios mecânicos” (2008, p. 588; grifos nossos). Como amor político entenda-se amor de **interesses** que se move pela busca de propósitos que devem ser atingidos. Isto, pois a sociedade ibérica seiscentista demanda um determinado “cálculo da estratégia no convívio com as pessoas” (ELIAS, 2001, p. 122).

Nos poemas freiráticos não há espaço para o mesmo amor que se conjuga e se evidencia na clave poética do petrarquismo, visto que o sentimento amoroso é configurado sob a orientação da (i)lógica do *Eros*, o amor erótico movido no cerne das paixões e dos interesses. Nas mãos das freiras – sempre movidas pelo cálculo – torna-se uma arma poderosa contra os freiráticos, que ficam subordinados às vontades daquelas, visto ser – de acordo com as mesmas tópicas da sátira de frei Lucas de Santa Catarina que circulava na Bahia – um “louco de Cupido” que caça “harpías”. Em muitos casos, o desejo de freiráticos religiosos fica totalmente explícito:

*Em chegando à grade um Frade
sem mais carinho, nem graça,
o braço logo arregaça,
e o trespassa pela grade:
é tal a qualidade
de qualquer Frade faminto,
que em um átimo sucinto
se vê a Freira coitada
como um figo apolegada,
e molhada como um pinto.
(MATOS, 2013, p. 174, v. 2).*

Nitidamente oposto é o sentimento da freira, que, no jogo de vantagens que está inserida, conspira com as outras em prejuízo do freirático. Na poesia atribuída a Gregório de Matos, o imaginário masculino da traição, que faz do freirático um **cornio**, é uma tópica recorrente que se põe no quadro dos temas que mereceram uma formulação irônica de sentença moral. A sátira é, por excelência, antipetrarquista, visto que a figura da mulher é plasmada como uma **sanguessuga** dos bens que possui o freirático. Amarremos a nossa discussão às palavras de Frei Lucas de Santa Catarina sobre essa questão, sublinhadas por Adolfo Hansen:

[a freira] acaba de falar convosco, e vai logo dentro coçar-se com a mana, se não tem mais meia dúzia de amantes, que muitas vezes vós os sustentais à vossa custa; que as freiras são primorosas com uns, com as despesas dos outros. (apud HANSEN, 2008, p. 562).

Recolho ou das considerações finais

Para que este trabalho não se estenda demasiadamente, convém tecer algumas considerações finais. Para tanto, reiteremos que o gênero poético aqui em foco é uma autêntica máquina de correção moral que joga com as tipificações para recolocar em cena papéis que são intrínsecos à sociedade de corte. No caso da sátira baiana do século XVII, isto fica ainda mais evidente, nas etapas que aqui percorremos, dado o posicionamento que assume a *persona* satírica masculina contra as mais variadas dos vícios. A sátira não se trata de **inovação**, menos de **criação artística**, mas de produção artificiosa que joga com contrastes de uma **inverossimilhança verossímil** para construir **desproporções proporcionadas** que configurem não discursos indiretos de ordem subjetiva, mas antes práticas textuais que reproduzam, na situação particular de sua ocorrência, uma

jurisprudência dos signos partilhada de maneira coletiva como memória da esfera social de **bons usos**.

Entenda-se que, nas leituras desse gênero poético, é válido considerar a produção das personificações anônimas de uma gama de caracteres que são inerentes a qualquer pessoa, principalmente aos residentes de uma Corte em que – como assinalou Torquato Accetto, em 1641 – predomina a premissa da **dissimulação honesta**, na qual se destacam as técnicas de encobrimento da verdade de maneira que “concede-se às vezes mudar de manto para vestir-se conforme a estação da fortuna, não com a intenção de causar dano, mas de não sofrê-lo” (ACCETTO, 2001, p. 19). Essas técnicas são, por excelência, necessárias para a permanência do aspecto do **moralmente virtuoso** – princípio basilar dos estamentos sociais da hierarquia da Península Ibérica.

A etiqueta ou dispositivo discursivo Gregório de Matos (HANSEN, 2004, p. 31), por sua vez, disponibiliza um retrato da sociedade do século XVII por meio da codificação dos poemas satíricos, à medida que compreendemos no *corpus* da poesia satírica os múltiplos papéis assumidos pela *persona* na concordância das instâncias em que a estrutura do poema prevê para a argumentação e a amplificação que dialogam, a todo instante, entre seus elementos compositores. Recorrendo mais uma vez ao juízo crítico de João Adolfo Hansen (1996, p. 97), é oportuno acentuar que “a vulgaridade da imagem de Gregório talvez seja efeito dessa discrição, pois entre vulgares a maior discrição é o fingimento da sua falta”.

Examinando mais atentamente a passagem anterior, talvez pudéssemos perceber que todos os elementos que, à primeira vista, sinalizam excessos na composição satírica, devem ser postos em seu devido lugar, uma vez que exigem formas de leitura (ou melhor, de escuta) determinadas para a

compreensão plena de sua harmonia interna. Ajustemos nossas lentes ao ler as poesias da “Época Gregório de Matos” a fim de observar as sutis convenções retóricas aplicadas pelo autor ou autores na composição cenográfica da *persona* satírica ou lírica como personagem que tem a **sinceridade estilística** específica do gênero poético o qual se enquadra. As formas sensíveis e toda a sensibilidade que delas se pode retirar são programadas a partir de gêneros plasmados e emulados, *a priori*, por toda uma tradição de poetas que entende a sátira como uma forma fixamente aberta que pressupõe a norma horaciana da arte como simultaneamente *utile et dulci*.

Referências

ACCETTO, T. **Da dissimulação honesta**. Tradução de Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AMADO, J. A foto proibida há 300 anos. In: MATOS, Gregório de. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Record, 1990, v. 1.

ARAÚJO, E. **O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ARISTOTE. **Poétique**. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

CARVALHO, M. do S. F. de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas Editorial; EdUSP; Fapesp, 2007.

----- . Introdução ao caráter misto dos gêneros poéticos e retóricos. In: **Matraga**, n. 33. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 2013, p. 111-137.

ELIAS, N. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GRACIÁN, B. El Criticón. In: **Obras completas**. Edición, introducción y notas de Santos Alonso. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43.

----- O discreto. In: NOVAES, Adauto. **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 77-103.

----- **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

----- Questões para João Adolfo Hansen. **Floema**. Caderno de Teoria e História Literária, nº 1, ano I. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005, p. 11-25.

----- Pedra e cal: o amor freirático na sátira luso-brasileira do século XVII. In: **Destiempos**. México, Distrito Federal, marzo-abril 2008, Año 3, número 14, p. 554-565.

----- **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**. v. 5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

-----. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: **Ellipsis**, vol. 12. Califórnia: Stanford University, 2014. Disponível em: <http://apsa.us/ellipsis/12/hansen.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2015.

HODGART, M. **La sátira**. Madri: Guadarrama, 1969.

KERNAN, A. A theory of satire. In: **The cankered muse: satire of the English Renaissance**. London, New Haven, 1959, p. 164-179.

MATOS, G. **Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha**. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcelo Moreira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, 5 vols.

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

OLIVEIRA, A. L. M. de. Breves anotações sobre a musa praguejadora da “Época Gregório de Matos”. In: ROCHA, Fátima C. D. (Org.). **Literatura brasileira em foco**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 33-47.

PÉCORÁ, A. **Máquina de gêneros**. São Paulo: EdUPS, 2001.

QUINTILIANO. **Instituições Oratórias**. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1994, 2 vols.

TESAURO, E. **Tratado dos Ridículos**. n. 1 Campinas: IEL-CEDAE-Unicamp, jul/1992.