

# A prática da emulação na poesia luso-brasileira do século XVII: Gregório de Matos e Guerra e Tomás Pinto Brandão

---

## *The Practice of Poetical Emulation in 17<sup>th</sup> Century Luso-Brazilian Poetry: Gregório de Matos e Guerra and Tomás Pinto Brandão*

190

---

Lêda Sousa Bastos\*

Luzia Silva Pinto\*  
Secretaria de Educação do Estado da Bahia

Marcello Moreira\*  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB

**RESUMO:** Objetiva-se descrever uma prática poética corrente nos séculos XVI e XVII, mas que carece de estudos sistematizados até os dias de hoje no que concerne à poesia luso-brasileira, a "emulação", e que, contrariamente a outros procedimentos técnicos largamente doutrinados

---

\* Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

\* Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

\* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista de Produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

e regrados em preceptivas, é sempre referida sem que seja especificada em termos discursivos. Tomaremos como ponto de partida definições de "emulação" presentes em tratados de poética e de retórica antigos e dos séculos XVI e XVII, que nos fornecem o que poderíamos chamar de corpos de doutrina sobre tal prática. Em seguida, demonstraremos, por meio da análise de poema de Tomás Pinto Brandão, como se efetua a prática da emulação, já que poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra, presentes em livros de mão luso-brasileiros dos séculos XVII e XVIII, anteriores aos de Tomás Pinto, evidenciam o caráter modelar de textos emulados e como são atualizados em suas muitas emulações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Emulação. Poética. Escritura. Vocalidade. Gregório de Matos e Guerra.

**ABSTRACT:** This article is the first systematic study of the Portuguese-Brazilian poetic practice of emulation used during the XVI<sup>th</sup> and XVII<sup>th</sup> Centuries. In contrast with other technical procedures - largely doctrinaire and wrapped in precepts - the term "emulation" has always been used without being defined in discursive terms. Thus, we begin with the definitions of emulation found in sixteenth and seventeenth century treatises on poetics and rhetoric - which treatises can be thought of as bodies of doctrine on their practice. Next, through an analysis of the poems of Tomás Pinto Brandão, we demonstrate how emulation was practised, since poems attributed to Gregório de Matos e Guerra, present in Portuguese-Brazilian handbooks from the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> centuries, prior to those of Tomás Pinto, show evidence of the modular character of emulated texts and how these texts have been updated through their many subsequent emulations.

**KEYWORDS:** Emulation. Poetics. Writing. Vocality. Gregório de Matos e Guerra.

A mais antiga definição de "emulação" encontra-se na *Retórica* de Aristóteles, e, na seção em que comparece (II, x, 11), contrariamente ao que se esperaria, ela não se propõe elucidar em um primeiro momento práticas relacionadas às artes do discurso, mas respeita à ética, ao caráter e ao apetite. Aristóteles principia sua definição de "emulação" declarando que é espécie de afeto doloroso, produzido quando, diante de bens extremamente valiosos de que nos vemos desprovidos, mas que nos é possível obter, vemo-los na posse de outrem que naturalmente nos é semelhante, não sendo a dor derivada do fato de outrem os ter, mas daquele de nós próprios não os termos (ARISTOTLE, *Rhet.* II, x, 11, 1994) Contrariamente à inveja, que é afeto baixo, característico de tipos viciosos, e que, na *Poética*, na seção em que se fala da relação entre mimese e caractere, define os agentes (*drontes*) correntes na comédia (V, 45), e, também, os caracteres da sátira (*bomolochia*), outro subgênero do cômico, a emulação distancia-se do vício e vincula-se à virtude, já que o homem virtuoso, movido pela emulação, não deseja, contrariamente ao invejoso,

privar outrem do que tenha, mas obter justamente para si o que não tem (ARISTOTLE, *Rhet.*, II, x, 11, 1994). O apetite que move o êmulo não é desarrazoado, porque moderado pela virtude, mas só se pode dizer que há emulação frente a uma carência que se sabe possível de ser suprida atendendo-se à reta medida, e, por essa razão, Aristóteles assevera que o êmulo sempre tem padrão moral elevado. Dos bens que o êmulo costuma esforçar-se por angariar estão aqueles que distinguem o homem virtuoso, pois esses são reputados os mais valiosos, tais como amizade e ofícios, além da própria riqueza; honradez, oriunda de ancestrais, nação e cidade também estimulam à emulação, porque o homem virtuoso quer-se sempre à altura de tal honradez, já que a ajuíza como sua "por nascimento" (ARISTOTLE, *Rhet.*, II, x, 11, 1994). Se o êmulo esforça-se por fazer jus à honradez que herda de seus ancestrais, sabe-a, como diz Aristóteles, apenas uma das muitas virtudes que os animaram e em que exceleram, e, por essa razão, é êmulo, sobretudo, de seu ânimo virtuoso, sendo a emulação do caráter e dos feitos dele derivados o que propriamente se pode chamar emulação, já que não há bens maiores nem mais valiosos do que aqueles que concernem à elevação do ânimo (ARISTOTLE, *Rhet.* II, xi, 3-7, 1994). Aqueles que são, portanto, objeto de emulação, possuem esses bens. Os que são objeto de emulação, providos de qualidades como coragem, prudência e sabedoria, por exemplo, e que, movidos por virtude não vulgar, sobrelevam-se como homens de ação, são normalmente aqueles que se tornam matéria das artes do discurso, dentre as quais se inclui a poesia (ARISTOTLE, *Rhet.* II, xi, 3-7, 1994). A poesia, como diz Aristóteles na *Poética*, não trata do particular: "É evidente por aquilo que se disse que não é função do poeta relatar o que sucedeu, mas o que poderia ocorrer e é possível quanto à probabilidade e à necessidade" (ARISTOTLE, *Poet.* 1448a, 6-30, 1995). É essa diferença que permite distinguir a poesia da história, e, como no-lo declara o Estagirita (ARISTOTLE, *Poet.* 1448a, 6-30, 1995), "a diferença entre o historiador e o poeta não é aquela entre prosa e verso", mas sim a que reside no fato de um deles, o historiador, referir o que ocorreu, e, o poeta, o que poderia ocorrer. Deriva dessa primeira proposição a sabida superioridade da poesia frente à história, já que, contrariamente ao historiador, que se atém à

contingência do particular, o poeta fala do universal e seu discurso é, portanto, mais filosófico e mais elevado [*spoudaioteron*]. É preciso referir aqui seção da *Poética* subsequente àquela que excertamos, em que Aristóteles assevera que o sucedido pode ser ele também matéria da poesia, mas, se o é, não o é porque sucedeu, mas porque, ao ter sucedido, ocorreu "atendendo-se ao possível e ao necessário na ordem das coisas" (ARISTOTLE, *Poet.* 1451b, 20-30). Se na vida real qualquer cadeia de acontecimentos está sujeita à contingência e ao acidente, em poesia essa mesma cadeia deve estar subordinada a regras que governam o comportamento humano (STE. CROIX, G. E. M., 1992, p. 24); atendendo-se à prescrição fundamental que correlaciona *ethe*, gênero e decoro, não é verossímil que haja caracteres baixos na tragédia ou no poema heroico, ou que a *bomolochia* trate do elogio da virtude, a não ser de forma especular, e como os caracteres superiores (e os inferiores) agem sempre em conformidade com *endoxa* concernentes ao possível e ao necessário, elidem-se em poesia contingência e acidente (ARISTOTLE, *Poet.* 1451b, 10-35, 1995).

O gênero cômico, nos séculos XVI e XVII, no Império português, está atrelado a uma prática costumeira - que, em língua portuguesa, remonta aos cantares de escárnio e de maldizer -, e, também, a correntes doutrinárias, dispersas em inúmeros tratados de retórica demonstrativa e de poética, publicados de forma manuscrita e impressa em várias línguas da Europa do Ocidente. Pode-se dizer que a *arché* dessa tradição doutrinária encontra-se na segunda parte da *Poética* de Aristóteles, a que respeita à comédia, e que foi devidamente editada, anotada e comentada por Richard Janko (1984), após ter sido objeto de longo debate filológico e historiográfico<sup>1</sup>. Embora não se possa dizer que essa segunda parte da *Poética* tenha sido objeto de recepção nos Quinhentos e Seiscentos, é

---

<sup>1</sup> Dentre os artigos mais importantes para a discussão que se encetou sobre a autoria do *Tratado Coislinianus*, até sua atribuição definitiva a Aristóteles, ver George H. Hendrickson, "The Dramatic *Satura* and the Old Comedy at Rome" (1894); A. P. McMahon, "Seven Questions on Aristotelian Definitions of Tragedy and Comedy" (1929); K. K. Smith, "Aristotle's Lost Chapter on Comedy" (1928); F. Solmsen, "The Origins and Methods of Aristotle's Poetics" (1935); W. J. M. Starkie, "An Aristotelian Analysis of the Comic" (1920).

preciso hipotetizar que correntes doutrinárias que se propunham reger a prática poética do vitupério e da maledicência, oriundas do mundo grego, e que permearam posteriormente o mundo latino, passaram ao mundo europeu medieval e moderno por escritos que se apropriaram de e combinaram muitas vezes fontes antigas sobre a poética, sendo possível dizer que a correlação encontrada em toda a tradição poética latino-medieval e moderno-vernacular entre vitupério/maledicência e vício pode ser remontada a escritos platônicos, aristotélicos e também a escritos latinos antigos, devedores quase todos eles do pensamento poético grego (KENNEDY, 1963a, 1963b, 1972). Pode-se, é claro, hipotetizar também que o costume genérico era elemento importante no fazer poético, tão importante quanto as doutrinas poéticas. Sabemos desde os gregos que a produção de discursos por imitação a modelos é anterior aos *technai*, e que livros como a *Retórica* de Aristóteles efetivamente tornam arte o que até então se apresentava como coletâneas de discursos modelares a serem imitados, como bem o provou o livro de Thomas Cole (1991). Queremos determinar em dois pontos que são importantes para o desenvolvimento de nossa proposição: o primeiro deles concerne ao princípio doutrinário fundamental do vitupério, ou seja, o que o associa ao castigo do vício e à correção dos costumes; o segundo diz respeito à imitação a modelos, prática que não se opõe, nos séculos XVI e XVII, aos *technai* então existentes, mas que os complementa, como demonstraremos neste estudo.

A segunda parte da *Poética* de Aristóteles principia pela definição de poesia, que replica em tudo aquela que nos é apresentada na parte da *Poética* que tem a tragédia como matéria: "A poesia mimética está dividida entre aquela propriamente dramática, que representa a ação de forma direta, e a narrativa, em que há voz interposta" (JANKO, 1984, p. 23). Contrariamente à tragédia, cuja matéria é ação ilustre e caracteres elevados (ARISTOTLE, *Poet.*, III, 25, 1448a, 1995), a comédia é definida como "imitação de ação absurda e a que falta grandeza, representada diretamente por caracteres agentes, sempre sem a interposição de narração" (JANKO, 1984, p. 25). Os caracteres agentes da comédia são por necessidade baixos, porque proporcionados à ação própria do

gênero. Como um elemento complementar da ação baixa e ridícula cometida pelo caractere é sua fala, "ela tem de ser vulgar", e uma e outra têm por objetivo ocasionar o riso, observando-se, no entanto, a prescrição que distingue entre a vulgaridade da fala do soldado fanfarrão, tipo recorrente na comédia antiga e naquela dos séculos XVI e XVII, e aquela da prostituta: basta-nos recordar que Aristóteles, na *Política*, funda a distinção importantíssima para a representação caracterial de toda a tradição doutrinal poética, ao asseverar que o homem não fala como a mulher, o senhor, como o escravo, o velho, como o menino etc. (ARISTOTLE, 1990), produzindo clivagens marcadas por *loci a persona*, como *genus*, *conditio* e *aetas*, por exemplo<sup>2</sup>. Se a comédia ocasiona o riso por meio da representação de ação absurda e a que falta grandeza, cometida pelo domínio de vício não-doloroso, a sátira ocupa-se de vícios que provocam horror, não sendo, portanto, nem ridículos nem risíveis. João Adolfo Hansen, em artigo sobre aspectos doutrinários da sátira no Portugal dos séculos XVI e XVII, e, também, sobre sua prática, afiança-nos que a distinção entre vício doloroso e não-doloroso encontra-se em Aristóteles, na *Ética Nicomaqueia*, e nos apresenta vários exemplos dessa distinção. Ele assevera que, sendo unitária toda virtude, opõe-se-lhe um vário conjunto de vícios, uns fracos, outros fortes; caso tomemos a coragem como virtude a ser contraposta a alguns vícios, teremos, de um lado, o covarde, que se caracteriza pela fraqueza, e, de outro, o temerário, que se peculiariza pela força do ânimo; ou ainda, caso consideremos a virtude da amizade, o adulator é ridículo, enquanto o traidor ocasiona horror. A distinção caracterial é importante para a poesia mimética, porque, como nos diz Aristóteles na *Poética*, "artistas miméticos representam pessoas em ação, e os caracteres agentes ou são elevados ou baixos, [...] já que o caráter de todo e qualquer homem varia de acordo com o vício ou com a virtude" (ARISTOTLE, II, 5, 1448a, 1995). A imitação de ação é de fato imitação de afeto, o que fica claro na passagem da *Poética* em que Aristóteles, ao correlacionar poesia e pintura, assevera que pintores, assim como poetas,

<sup>2</sup> Um dos artigos de João Adolfo Hansen sobre a sátira no século XVII sumaria os *loci* mais recorrentes da caracterização (2011, p. 145-169).

podem ter predileção por imitar caracteres altos, baixos ou como nós, e que exemplos dessas predileções se fazem presentes nas obras de artistas consagrados como Polignoto, que imitou caracteres superiores, Dionísio, que imitou os que são como nós, e Pausão, que se ateu aos inferiores (ARISTOTLE, II, 5, 1448, 1995a), podendo-se ver em suas obras virtude ou vício a "operar". No campo da poesia propriamente dita, encontram-se os correlatos dos pintores em homens como Homero, "que representou pessoas superiores, Cleofão, que tomou para sua imitação os que são como nós, e Hegemão de Tasos (o primeiro compositor de paródias) e Nicócares (autor da Deilíada), que preferiram caracteres inferiores" (ARISTOTLE, *Poet.* III, 1448a, 1995). O que não se deve ou pode pensar é que a predileção por um tipo caracterial implique que o poeta, caracterialmente, seja análogo ao tipo que costumeiramente representa. João Adolfo Hansen, em artigo em que discute as convenções letradas que regravam a composição da sátira em Portugal no século XVII, afirma que "a sátira não imita supostos fatos da empiria, mas encontra a realidade de seu tempo como sistema simbólico convencional de preceitos técnicos, verossimilhanças e decoros partilhados por sujeitos de enunciação, destinatários e públicos empíricos" (HANSEN, 2003, p. 69). Escrita para diversão dos destinatários, a sátira é composta ao mesmo tempo contra parcela deles, já que acusa muitos da falta de "virtudes ortodoxas", figuradas como carência nos poemas, a que se prescreve a imediata correção pelas normas institucionais que devem sempre regular as ações (HANSEN, 2003, p. 70). A carência dessas virtudes ortodoxas, evidente nos tipos figurados na sátira, colore-se discursivamente em situações aparentemente particulares de enunciação, quando o poeta parece figurar "referência local" pela aposição de nome a signos cuja matéria genérica são afetos. O poema produz a substituição da referência da presença pelo uso de palavras translatas, em que sobressai a metáfora; se, para falar da luxúria, produz-se referência local ("Putá Andresona, eu pecador te aviso"), a evidência dessa presença é produzida por recurso a metáforas visuais, que amplificam o vício criticado ao cumulativamente atualizar substituições tropológicas dele: se o pecado da luxúria na mulher é cometido pelo uso indevido do vaso dianteiro, sendo *locum* do vício, ele é substituído por meio de operações dialéticas e

retóricas por análogos distantíssimos seus, em que a intensificação da evidência ou *illustratio* se dá comumente pela passagem de *stasis* a *energeia* - o sexo da Puta Andresona, se charco a princípio (extensão apequenada de água parada), dinamiza-se e amplifica-se, tornando-se "Danúbio", e, por fim, "dilúvio" (MATTOS, 2013, p. 400). O poema produz uma outra equivalência semântica, geradora do engano da presença da referência: pecadora - *locum* do vício - termos translatos do vício. Aparentemente a sátira se apresenta como discurso baixo e disparatado, mas é na própria operação de deformação metafórica das referências locais que se evidencia a excelência do juízo que efetua o procedimento técnico da deformação. As seleções metafóricas, ao tempo em que parecem efetuar a particularização da desonra pela amplificação maledicente da parte do corpo que se autonomiza pelo cometimento do vício (vaso = charco - Danúbio - dilúvio), na verdade produzem o apagamento da referência local ao produzir análogos "ilustrativos" do vício (luxúria), não necessariamente do vicioso (Andresona). Se o poeta diz na sátira algo do vício que critica, fá-lo atendendo ao decoro do gênero; o mesmo poeta poderia, ao compor gênero diferente, encenar outra voz, e, desse modo, a *pietas* da voz na poesia religiosa é outra frente àquela, brutalmente maledicente, que articula a *bomolochia*, e outra ainda frente àquela que se nos apresenta grandiloquente nos poematos heroicos do *corpus* gregoriano, por exemplo. O que a poesia pressupõe nas práticas letradas do século XVII é uma absoluta pantecnia ou conhecimento generalizado das convenções sempre genéricas de todos os discursos e é nesse sentido que se pode dizer que vale para o poeta a tópica caracterizadora do bom orador, *vir bonus peritus dicendi*, e uma decorrência dessa tópica, que é por necessidade a participação na vida civil: a poesia não só deleita, mas ensina. Segundo Arthur Walzer, um dos intérpretes mais qualificados da *Institutio Oratoria*, quando se pensa no *vir bonus* de Quintiliano, é preciso recordar-se que para ele os seres humanos vivem em sociedade porque *natura* assim ordena e o homem sábio, em sociedade, tem a obrigação de trazer à virtude outros homens, o que não se pode fazer sem o domínio da palavra e sem o conhecimento das artes do discurso (WALZER, 2003, p. 30). Na *Institutio Oratoria*, portanto, deparamo-nos com uma definição do que seja o orador, em

que *vir bonus* (homem sábio/bom) e *vir peritus dicendi* (homem que saber dizer) são coisas inseparáveis, o que parece replicar a doutrina estoica de que o homem sábio/bom, por necessidade, é o único apto a tornar-se orador (DIÓGENES LAÉRCIO, VII, 122). O orador ciceroniano e também aquele que preenche o ideal de oratória da *Institutio* de Quintiliano são tão pantécnicos quanto os melhores poetas, porque, conhecendo todos os gêneros das artes do discurso, sabem apropriar-se e fazer uso de todo e qualquer um deles. Caso consideremos, por exemplo, o gênero histórico, que em Quintiliano se nos apresenta, assim como na *Poética* de Aristóteles, como discurso que tem o particular e o sucedido como sua matéria, ele é fonte de amplificação das *orationes*, a começar por sua *fides*: Quintiliano, na *Institutio* (XII, 2, 30), recomenda ao orador o estudo e detalhado conhecimento da história, porque ela é celeiro repleto de caracteres admiráveis, que são dignos de emulação, valendo em seus usos o aforismo ciceroniano *Historia magistra vitae*:

E podemos ser seguros que não se encontrarão exemplos maiores do que aqueles que fazem parte de nossa história. Poderão outros ensinar o que sejam a fortaleza, a justiça, a lealdade, a continência, a frugalidade, o desprezo da dor e da morte melhor do que os Fabrícios, os Cúrios, os Régulos, os Décios, os Múcios e outros inumeráveis romanos? (Quint. *Ins.* XII.2.30).

A história ensina o homem virtuoso a emular outros homens virtuosos em ação, mas lhes ensina também a falar nas ocasiões propícias o que eles disseram quando preciso: se a história é cópia, abundância, o é também de *sententiae* as mais variadas. A história não é apenas empório cheio de homens e de ações modelares, é manancial de que brotam os discursos modelares de todos os gêneros, já que é garantidora da memória de homens ilustres, de que participam os poetas. O excelente poeta, por seu turno, é emulador de virtudes, é emulador de caracteres virtuosos, e é emulador de *exempla*: quando um *vir bonus peritus dicendi* emula outros *viri* que sobressaem em sua arte, toma para si como modelares seus feitos obrados com a pena, em que são evidentes as virtudes (*virtutes*) do ânimo, que animam a palavra. É nesse sentido que discursos são modelares para outros discursos, porque modelares

em primeiro lugar são os caracteres de que brotaram, como flores de eloquência, as palavras, fruto das artes: gramática, retórica, dialética, poética etc. A sátira, como castigo dos vícios, articula-se como um saber dizer, porque regrada genericamente; se há discursos satíricos modelares, como modelizam, por sua vez, outros discursos?

No *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra, há poemas copiados em mais de um membro da tradição codicológica gregoriana e é comum haver poema copiado em mais de uma dezena de códices. O que salta aos olhos toda vez que colacionamos texto poético copiado em muitos manuscritos, é o grande número de variantes adiaforas, que, do ponto de vista semântico, métrico, rítmico e rímico se intercambiam perfeitamente. Não discutiremos aqui porque não achamos apropriada a prática de seleção de lição textual que seria "genuína", já que demonstramos em vários estudos publicados o anacronismo de uma interpretação filológica lachmanniana ou neolachmanniana de poemas dos séculos XVI e XVII que se nos apresentam em lições indiferentes (MOREIRA, 2011). O que é preciso ficar claro por ora é que as lições adiaforas no *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra são fruto de dois tipos básicos de remanejamento textual, que afetam de forma distinta diferentes gêneros poéticos praticados nos séculos XVI e XVII: a reescritura parcial de poemas publicados em folhas volantes, cadernos e cancioneiros - em que o remanejamento associa-se ao enfrentamento do papel e ao manuseio da pena -, e a recomposição em performance, quando o texto é "movido", como bem o dizia Paul Zumthor, em situação de enunciação em que se fazem presentes performer - podendo ser ele o próprio poeta - e auditório (ZUMTHOR, 1972). Paul Zumthor, em um de seus livros mais conhecidos, ao tentar estabelecer uma tipologia das práticas de recomposição em performance, assevera ter sido comum, na poética mediéfica europeia dos séculos XI a XIII, a manutenção de estruturas languageiras em profundidade ao tempo em que, na superfície, tudo parecia mudar: o filólogo suíço nomeou *litany* a essa prática, quando poucas estruturas sintáticas são empregadas para a composição de um poema em que

a variação lexical, a cada recomposição do texto poético, é grande (ZUMTHOR, 1993). Poema atribuído a Gregório de Matos e Guerra, intitulado ora "Verdades do autor", ora "Verdades miúdas", largamente difundido em manuscritos dos séculos XVII e XVIII e publicado também de forma impressa no Brasil desde meados do século XIX (VARNHAGEN, 1850) lustra com perfeição a definição zumthoriana de "litania". Tomemos da tradição gregoriana a variante desse poema que se encontra no *Códice Lamego*, depositado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, composta de trinta e duas estrofes - há variantes adiaforas desse poema, presentes em outros manuscritos, em que o número de estrofes pode ser maior ou menor (HANSEN; MOREIRA, 2015). Ponhamos de parte a primeira estrofe, em que nos é apresentada a matéria do poema, ou seja, "o cantar as verdades de todos sabidas, mas de muitos esquecidas"<sup>3</sup>, e leiamos as quatro que se lhe seguem, estruturadas, como todas as demais, pela "repetição indefinida de uma estrutura sintática e, em parte, também lexical, com algumas palavras sendo alteradas após cada repetição da estrutura de base para delinear-se uma sorte de progressão nesse deslizar para a frente e para trás": a reiteração da estrutura de base, verso após verso, nos transmite uma ideia de inércia que é, no entanto, dinamizada pela variação no âmbito lexical<sup>4</sup>, o que tensiona a composição:

2<sup>a</sup>  
Domingos, e dias santos  
nos manda a Igreja guardar,  
e os mais dias trabalhar,  
as mulheres trazem mantos;  
os doutos estam nos cantos,  
os ignorantes na Praça,  
os cachorros vam à caça,  
os gatos furtam as cêas,

<sup>3</sup> "1/Ouvi, amigo loam,/esta verdade, que canto;/se verdade causa espanto,/esta causa admiram:/he certa, sem remissam,/e contra isto nam ha nada,/ que a outra verdade usada,/com rebuços, e enganoso,/he verdade de maganos,/e esta he de gente honrada." (Ver CÓDICE Lamego, CL (p. 151-152).

<sup>4</sup> Benjamin Stolz, ao comparar várias versões de uma mesma canção heroica servo-croata, vale-se da teoria da "oralidade formular" de Parry e Lord para analisá-las, e acaba por reconhecer que "A pattern of multiformity has emerged in the course of this study: a pattern of unity in principal traits and of variety in detail" (STOLZ, 1970, p. 77), o mesmo podendo ser dito do poema atribuído a Gregório de Matos e Guerra selecionado aqui para estudo, a despeito do hiato temporal e espacial que separam os dois objetos de estudo.

os barbeiros rasgam vêas,  
e as padeiras fazem maça.

3ª  
Os homens fazem a guerra,  
e as mulheres fazem renda,  
os tolos nam tem emenda,  
os sapos cavam a terra;  
o Beserro sem may, berra,  
batem bandeira os Alferes,  
os pobres buscam haveres,  
os peixes nadam no Mar,  
as purgas fazem cagar,  
e os Franciscanos colheres.

4ª  
Os Cavallos comem erva,  
os despídos andam nùs,  
come o gentio Cajùs,  
as tapuyas sam caterva;  
nam dorme de noite a Cerva,  
os macacos fazem mômos,  
os Escripúrios tomos,  
os namorados pacêam,  
as fragonas zombeteam,  
e as limas todas tem gomos.

5ª  
Todos os ferrões tem ponta,  
agoa do Mar he salgada,  
o hospede logo enfada,  
o algarismo he conta;  
a Não sem vento nam monta,  
o badallo dà no sino,  
chorar muito, he desatino,  
o comer muito enche a pança  
búbú, he agoa em creança,  
e ter em pè, pino, pino (CÓDICE LAMEGO, p. 152-153)

Como se pode constatar da leitura desses quarenta versos, a estrutura sintática recorrente é constituída basicamente de uns poucos tipos sintagmáticos, bastante simples, que se alternam nas estrofes de todo o poema, sendo o primeiro aquele em que há sujeito+verbo+objeto direto - podendo-se dar como exemplo três versos da segunda estrofe "os gatos furtam as cêas,/os barbeiros rasgam vêas,/e as padeiras fazem maça" -, o segundo, o constituído de sujeito+verbo de ligação+predicativo - de que é exemplo o verso "as tapuyas sam caterva", da quarta estrofe -, o terceiro, sujeito+verbo intransitivo+adjunto adverbial - de que são exemplo os versos "os doutos estam nos cantos,/os ignorantes na Praça,", pertencentes à segunda estrofe -, e o

quarto, de sujeito+verbo intransitivo - de que é exemplo o verso "os namorados pacêam,", pertencente à quarta estrofe. Pondo de parte por ora as pequenas variações que pode haver, sobretudo devido ao emprego de anástrofe, os esquemas estruturais apresentados são suficientemente simples para que sejam maximamente produtivos, já que atendem ao esquema métrico, rímico e rítmico do poema, e, sobretudo, à prescrição didascálica, que circunscreve a matéria do poema como o proferir verdades, atendo-se a umas poucas estruturas. Se pensarmos que o caráter formular da poesia oral, proposto por Parry e Lord, pode também ser concebido como uma estrutura discursiva em nível profundo, que é matriz gerativa de incontáveis variantes de superfície, pode-se propor que a *litany*, de Paul Zumthor, é, ao mesmo tempo, uma estrutura de tipo formular, o que o poema atribuído a Gregório de Matos e Guerra confirma, sem dúvida. Podem-se comparar as múltiplas variantes existentes desse poema na tradição codicológica e impressa, para se compreender como, atendendo ao mesmo tempo aos esquemas métrico, rímico e rítmico, podia-se produzir variações ilimitadas de um mesmo tema, compondo-se novos versos a partir da atualização das estruturas sintáticas de base acima elencadas. Comparemos a sétima estrofe do poema "Verdades do Autor", tal como inscrita no *Códice Lamego*, com uma versão sua, impressa no *Florilégio da Poesia Brasileira*, de Francisco Adolfo de Varnhagen, intitulada "Verdades Miúdas":

7<sup>a</sup>  
As ervas todas sam folhas,  
e as lorangeiras dam frutas  
mulheres damas sam putas,  
huma talha sam dez pôlhas;  
as botijas levam rolhas,  
a neve he branca, e fria,  
a irmãa da may he tia,  
o bronse todo he duro,  
donde nam ha luz he escuro,  
quando nam he noite he dia (CÓDICE LAMEGO, p. 154).

7<sup>a</sup>  
Toda a arvore tem folhas;  
Pomares produzem frutas;  
(mulheres damas sam putas);  
Uma talha são dez polhas;

As botijas levam rolhas;  
Toda a neve é branca e fria;  
A irmã da mãe é tia;  
Tudo o que é de bronze é duro;  
Onde não ha luz é escuro;  
Quando não é noite é dia (VARNHAGEN, 1850, p. 58).

Caso nos atenhamos aos dois primeiros versos da estrofe, veremos que a lição impressa por Varnhagen difere da transmitida pelo *Códice Lamego*, pois enquanto neste último lemos "As ervas todas sam folhas, / e as lorangeiras dam frutas", no *Florilégio* temos "Toda a arvore tem folhas; / Pomares produzem frutas;". No primeiro verso, temos em CL sujeito+verbo de ligação+predicativo, enquanto no *Florilégio* temos sujeito+verbo+objeto direto, ou seja, uma variação adiafóra a partir da adoção dos mesmos esquemas sintagmáticos simples anteriormente elencados e que são empregados para a produção de variantes indiferentes nas várias versões do poema ora analisado, presentes tanto na tradição manuscrita quanto em sua seção impressa. Quanto ao segundo verso de cada versão, é construído com o mesmo esquema sintagmático, ou seja, sujeito+verbo+objeto direto, podendo o mesmo tipo de esquema ser empregado para a produção de novas variantes indiferentes. Se se pode afirmar com Paul Zumthor que a litania, como esquema sintagmático simples, quase formular, está associada à voz e à performance, por outro lado nada impede que gêneros poéticos ligados costumeiramente à escritura, recompostos por meio de uma operação escriturária, possam, ao ser remanejados, o serem tomando-se justamente como base textual modelar estruturas sintagmáticas e esquemas métricos, rítmicos e rítmicos, como se houvesse mudança em nível de superfície, com concomitante manutenção de uma "ordem profunda".

O soneto atribuído a Tomás Pinto Brandão, impresso em seu *Pinto Renascido*, em 1732, "Fermoza minha Sè, quão diferente," é, como o declara a mesma didascália que encima o poema, emulação de poema atribuído a Francisco Rodrigues Lobo ("Fermoso Tejo meu, quão diferente"), tendo o soneto de Tomás Pinto seguido o de Rodrigues Lobo pelo atendimento aos "mesmos consoantes". A primeira quadra do soneto de Francisco Rodrigues Lobo principia por uma

invocação "Fermoso Tejo meu", que é a mesma que se encontra no soneto de Tomás Pinto Brandão "Fermoza minha Sè", com permuta daquilo que se invoca, Tejo/Sé, a que se segue a declaração de uma oposição entre o estado presente e o estado passado, do Tejo, no caso de Francisco Rodrigues Lobo, da Sé, naquele de Tomás Pinto Brandão, oposição marcada pela *enargeia* do verbo "ver", ora concernente à *persona* que enuncia (vejo/vi), ora ao que se invoca (vês/viste). O par verbal ver/ter visto implica a mudança no estado do que se vê, no passado, o que era claro, agora está turvo (Tejo), o que estava contente, ora está triste (*persona*): "Fermoso Tejo meu, quão diferente / Te vejo e vi, me vês agora e viste: / Turvo te vejo a ti, tu a mim triste, / Claro te vi eu já, tu a mi contente." Tomás Pinto Brandão emula por réplica da estrutura sintagmática de base e em seu soneto lê-se a mesma sequência lexical do ponto de vista categorial, com mudança no nível da palavração: "Fermoza minha Sè, quão diferente, / da Sè velha te ves, agora, e viste! / Tu muy alegre estas, ella muy triste; / ella com bem pezar, tu bem contente". Conquanto a emulação ao soneto de Francisco Rodrigues Lobo se estenda pelas quatro estrofes do poema de Tomás Pinto Brandão - como se pode constatar pela leitura dos textos nos anexos -, com apropriação das suas estruturas sintagmáticas e réplica e com substituição pontual da palavração, o soneto de Francisco Rodrigues Lobo é uma *vanitas* e tem como matéria a caducidade da existência, enquanto o de Tomás Pinto Brandão é sátira. Na *vanitas* que ora lemos, a chegada da primavera promove a chamada *renovatio mundi*, que abarcará aquela do Tejo, mas, infelizmente, a *persona* da enunciação coloca-se fora de qualquer possibilidade de renovação, já que seu triste estado não mudará, o que altera a dinâmica de oposições entre tempos verbais que produz a *enargeia* desse poema. O soneto de Tomás Pinto Brandão, por outro lado, ao substituir Sé por Tejo, fala da caducidade não da vida, mas da velha Sé, infestada por cômicos que lhe tiram tudo ao invés de lhe acrescentar; a oposição se dá entre um outrora mais abundante e um presente de escassez, ocasionado pelo vício e pela corrupção que ele ocasiona. A mudança, a despeito da manutenção da estrutura linguageira do modelo, ocorre porque o gênero discursivo mudou, passando-se da poesia moral (*vanitas*) para a sátira (*bomolochia*). O poema atribuído a

Gregório de Matos e Guerra permite justamente entender a mudança genérica da emulação entre os dois poemas anteriormente citados; no conhecido soneto do poeta baiano, há evidente apropriação do poema de Francisco Rodrigues Lobo, conquanto nele não haja uma quase réplica da palavrão do soneto matricial; por outro lado, a manutenção de unidades lexicais, sobretudo em posição anafórica, a princípio de estrofe e verso, e a estabilidade do esquema rítmico e dos hemistíquios do modelo permitem identificar o texto do poeta português como texto emulado. No soneto atribuído a Gregório de Matos e Guerra, lastima-se e vitupera-se a Bahia por deixar-se chegar a tal estado de pobreza, resultante do acúmulo de práticas nocivas ao Bem comum do Estado, fundadas em vícios não castigados. É no poema, dito de Gregório de Matos e Guerra, composto em estilo gravíssimo - o que era facultado pela própria preceptiva -, em consonância com a gravidade do modelo, que encontramos a transição entre *vanitas*/vitupério, manutenção concomitante do estilo alto do poema moral de Francisco Rodrigues Lobo, e invocação de sujeito assujeitado por viciosos, que corrompem a ordem pública, o que demanda a imediata intervenção do príncipe.

## Referências

- ARISTOTLE. *Politics*. Cambridge: Harvard University, 1990.
- ARISTOTLE. *Art of Rhetoric*. Cambridge: Harvard University, 1994.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Edited and Translated by Stephen Halliwell. Cambridge: Harvard University, 1995.
- BRANDÃO, Tomás Pinto. *Pinto renascido empennado e desempennado: primeiro voo, dirigido ao Excellentíssimo Senhor Dom Luiz Joze Leonardo de Castro Noronha Ataíde e Sousa, Undecimo Conde de Monsanto, composto por Thomaz Pinto Brandam*. Lisboa Occidental: Officina da Musica, 1732.
- CÓDICE Lamego (CL). Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Fundos Lamego.
- COLE, Thomas. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*. Baltimore: John Hopkins University, 1991.

- DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Traducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza, 2013.
- HANSEN, João Adolfo. Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira. *Revista USP*, São Paulo, v. 57, p. 68-85, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. Anatomia da sátira. In: VIEIRA, V. G.; THAMOS, Márcio (Org.). *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011. p. 145-169.
- HENDRICKSON, George H. The Dramatic *Satura* and the Old Comedy at Rome. *The American Journal of Philology*, v. 15, n. 1, p. 1-30, 1894.
- JANKO, Richard. *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*. Berkeley: University of California, 1984.
- KENNEDY, George. *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton: Princeton University, 1963a.
- KENNEDY, George. *Greek Rhetoric under Christian Emperors*. Princeton: Princeton University, 1963b.
- KENNEDY, George. *The Art of Rhetoric in the Roman World*. Princeton: Princeton University, 1972.
- MATOS E GUERRA, Gregório de. *Gregório de Matos. Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. São Paulo: Autêntica, 2013. v. I.
- MATOS E GUERRA, Gregório de. *Gregório de Matos. Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. São Paulo: Autêntica, 2013. v. III.
- MCMAHON, A. P. On the Second Book of Aristotle's *Poetics* and the Source of Theophrastus' Definition of Tragedy. *HSCP*, v. 28, p. 1-46, 1917.
- MCMAHON, A. P. Seven Questions on Aristotelian Definitions of Tragedy and Comedy. *HSCP*, v. 40, p. 97-198, 1929.
- MOREIRA, Marcello. *Critica textualis in caelum revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: Edusp, 2011.
- MOREIRA, Marcello. Texto movente: instabilidade textual na tradição de Gregório de Matos e Guerra. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, v. 51, p. 1-18, 2015.
- QUINTILIAN. *The Institutio Oratoria*. English translation by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University, 1961. 4 v.
- SMITH, K. K. Aristotle's Lost Chapter on Comedy. *Classical Weekly*, v. 21, p. 145-161, 1928.
- SOLMSEN, F. The Origins and Methods of Aristotle's *Poetics*. *CQ*, v. 29, p. 192-201, 1935.
- STARKIE, W. J. M. An Aristotelian Analysis of the Comic. *Hermathena*, v. 42, p. 192-201, 1920.

STE. CROIX, G. E. M. Aristotle on History and Poetry. In: RORTY, Amélie Oksenberg (Org.). *Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University, 1992. p. 23-32.

STOLZ, Benjamin A. Nikac and Hamza: Multiformity in the Serbo-Croatian Heroic Epic. *Journal of the Folklore Institute*, v. 7, n. 1, p. 60-79, 1970.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

WALZER, Arthur. Quintilian's "Vir Bonus" and the Stoic Wise Man. *Rhetoric Society Quarterly*, v. 31, n. 4, p. 25-41, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**ANEXO I**  
**SONETO DE TOMÁS PINTO BRANDÃO**

A Sè Patriarcal pelos consoantes do Soneto,  
Fermozo Tejo meu, quão diferente.

**Soneto 17**

Fermoza minha Sè, quão diferente,  
da Sè velha te ves, agora, e viste!  
Tu muy alegre estas, ella muy triste;  
ella com bem pezar, tu bem contente;

A ti fertilizou-te a grossa enchente  
daquelle braço, a que ninguém resiste;  
a ella deulhe à breca, em que consiste  
ficar de pé quebrado, e descontente:

Teus cônegos, já são participantes  
dos bens, que quem lhos deu, também os dera  
aos outros, se os achàra semelhantes.

Mas estes formão cà tam Primavera,  
que vemos a Capella, que era dantes,  
crescer mais, que a Sè, que dantes era (BRANDÃO, 1732, p. 17).

208

**ANEXO II**  
**SONETO ATRIBUÍDO A GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA)**

Pondo os olhos primeiramente na sua cidade conhece,  
que os Mercadores são o primeiro móvel da ruína,  
em que arde pelas mercadorias inúteis, e enganosas.

**Soneto 4**

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

A ti tocou-te a máquina mercante,  
Que em tua larga barra tem entrado,

A mim foi-me trocando, e tem trocado  
Tanto negócio, e tanto negociante.

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

Ó se quisera Deus, que de repente  
Um dia amanhecera tão sisuda  
Que fora de algodão o teu capote! (MATOS, 2013, vol. 3, p. 32).

**ANEXO III**  
**SONETO ATRIBUÍDO A FRANCISCO RODRIGUES LOBO**

Fermoso Tejo meu, quão diferente  
Te vejo e vi, me vês agora e viste:  
Turvo te vejo a ti, tu a mim triste,  
Claro te vi eu já, tu a mi contente.

A ti foi-te trocando a grossa enchente  
A quem teu largo campo não resiste;  
A mim trocou-me a vista em que consiste  
O meu viver contente ou descontente!

Já que somos no mal participantes,  
Sejamo-lo no bem, Oh, quem me dera  
Que fôramos em tudo semelhantes!

Mas lá virá a fresca Primavera:  
Tu tornarás a ser quem eras dantes,  
Eu não sei se serei quem dantes era.

Recebido em: 2 de agosto de 2018.  
Aprovado em: 27 de novembro de 2018.