

Caramurus da Bahia: a tópica *natio* e procedimentos descritivos na composição de retratos satíricos do *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra

Marcello Moreira
UESB

*Para Luzinha Paraguaçu,
Reine Ubu Ubu Ubu*

RESUMO: Objetiva-se demonstrar o emprego da tópica *natio* na composição de retratos poéticos satíricos atribuídos a Gregório de Matos e Guerra. A pesquisa, fortemente filológica, visa a rastrear as fontes textuais cujos referenciais discursivos a sátira mimetiza, oriundos de tratados descritivos, cartas jesuíticas, catecismos, tratados de teologia moral, dentre outros, para além da elucidação da apropriação poética de preceitos concernentes à pintura de retratos propriamente pictóricos, efetuada pelo poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Gregório de Matos e Guerra. Tópica *Natio*. Retrato prosopográfico. Retrato satírico poético.

ABSTRACT: The aim of this paper is to demonstrate the use of the *Natio* topic in the composition of poetic satirical poems attributed to Gregório de Matos e Guerra. The research, strongly philological, intends to recuperate the textual sources whose discursive references are mimicked by the satires. These textual sources are descriptive treatises, Jesuitical letters, catechisms, theological treatises,

amongst many others, beyond the poetical appropriation of precepts related to the composition of pictorial portraits, as those extracted from the writings of Vasari and Lomazzo.

KEYWORDS: Gregório de Matos e Guerra. Natio Topic. Prosopography. Satirical Poetic Portraits.

Apresentação da proposta

Propõe-se aqui uma análise de três sonetos componentes do *corpus* poético colonial seiscentista e setecentista atribuído a Gregório de Matos e Guerra, os conhecidos sonetos à nobreza da terra. No artigo que ora se lhes apresenta, em primeiro lugar consideraremos como a matéria dos poemas é tratada segundo o procedimento de composição do retrato prosopográfico, gênero a que se vincula, em nosso estudo, os três sonetos. A composição dos retratos dos Caramurus da Bahia articula lugares-comuns discursivos oriundos de vários campos, como direito, história, epistolografia jesuítica, teologia, entre outros, e se vale ao mesmo tempo de procedimentos próprios da *descriptio*, de que depende o “retrato”, enquanto gênero, e da sátira, na medida em que o retrato apresenta uma imagem derrisória do retratado. Como se tentará demonstrar, a composição dos retratos aos Caramurus atualizará basicamente lugares-comuns discursivos ligados à tópica *natio* ou *gens*. Relacionaremos também os poemas com questões de ordenamento jurídico, teológico e político próprias da sociedade portuguesa dos séculos XVI e XVII. A análise aqui levada a termo não se propõe exaustiva, pois não visa a tornar evidente o sentido dos três poemas selecionados do primeiro ao último de seus versos, mas sim compreender como se opera a composição de retratos poéticos de tipo satírico, tentando recuperar por meio de uma análise estratigráfica e, portanto, filológica, as várias “camadas” de discurso, que, na verdade, mais do que sobrepostas, deveriam apresentar-se aos leitores

dos séculos XVI e XVII – desse gênero –, como copresentes no ato de leitura. É essa possibilidade de recuperação das condições históricas de legibilidade dos três sonetos escolhidos por nós o que se objetiva aqui demonstrar. O estudo importa mais como forma de refletir sobre as condições históricas contemporâneas de recuperação filológica de categorias de interpretação empregadas nos séculos XVI e XVII, do que como uma interpretação totalizadora do objeto. A primeira seção objetiva a exposição do procedimento da notação no “retrato” e também patentear a importância da moldura da didascália; a segunda visa a evidenciar o entrecruzamento de campos discursivos quando da composição do “retrato”, e a terceira sumaria as duas anteriores, em que acrescento alguns dados informativos complementares.

(I)

No *Códice Asensio-Cunha* encontram-se copiados três sonetos que têm como matéria a nobreza da terra. Esses sonetos apresentam didascálias que sumarizam a matéria dos poemas e que os inter-relacionam. O primeiro soneto a ser transcrito no *códice Asensio-Cunha* tem o seguinte *incipit*: “Há coisa como ver um paiaiaí”. A didascália lê “Aos Principais da Bahia chamados os Caramurus”. O soneto seguinte, “Um calção de pindoba, a meia porra,” apresenta como didascália um segmento textual que reitera a didascália do soneto anterior “Ao mesmo assunto”. O terceiro soneto, copiado logo após os dois anteriormente referidos, “Um Rolim de Monai, Bonzo, Bramá,” tem como didascália o que segue “A Cosme de Moura Rolim, insigne mordaz contra os filhos de Portugal”. Os três sonetos, quando copiados em um mesmo *códice*, são normalmente sequenciados, pois tratam todos eles dos principais da Bahia, embora possa dar-se o caso de que apenas um deles seja copiado em uma recolha, como se dá no *códice Lamego*, em que comparece como a segunda composição a

ser transcrita no volume “Um Rolim de Monai, Mouro, Bramá”, com importante variante adiafóra já presente no primeiro verso. Quando lemos a primeira didascália, é preciso atentar para o seu caráter ao mesmo tempo conativo “Aos Principais da Bahia” e também referencial “chamados os Caramurus”, evidente na aposição, ou seja, nela discriminam-se os destinatários como matéria dos poemas. Mas esses a quem a didascália se remete, cumprindo a função de sobrescrito – para que se não enganem aqueles que, por acaso, possam vir a pôr as mãos no poema, que não se lhes destina principalmente, quanto aos seus efetivos destinatários –, ao reconhecerem-se como os endereçados, descobrirão que o poema, logo no primeiro verso, produz deles uma visibilidade que se tornará programática no segundo soneto, em que nos é apresentado um retrato ecfástico¹. O desejo de produzir a crença no visto, procedimento de notação a ser discutido ulteriormente neste artigo, leva ao emprego, no primeiro soneto, do verbo “ver” para referir o paiaíá (“Há coisa como ver um paiaíá”) cujo retrato nos

¹ Define-se ecfrase aqui a partir dos resultados de pesquisa de João Adolfo Hansen: “No caso, a *ekphrasis* é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*” (HANSEN, 2006, p. 86). A contrafação do pintado pode visar à produção de prosopografias, que é o caso com que ora deparamos. A definição proposta por Hansen, no entanto, é apenas uma das muitas possíveis, mas recupera, cremos nós, doutrinas da prática de descrever no âmbito dos retores da Segunda Sofística, recicladas nos séculos XVI e XVII, o que para nosso artigo é condição de seu uso. Outros estudiosos da ecfrase, no entanto, conhecidos por pesquisas alentadas nesse campo, definem-na de forma distinta, conquanto ao mesmo tempo se proponham resgatar práticas letradas hoje em dia dessuetas e próprias de gregos, romanos ou de poetas e escritores dos séculos XVI e XVII. James Heffernan, por exemplo, em seu conhecido *Museum of Words*, define ecfrase como “a representação literária de uma obra visual” (1993, p. 1), e insiste que a ecfrase, para ser definida como tal, tem de emular uma obra de arte de fato existente: “What ekphrasis represents in words, therefore, must itself be representational” (p. 4). Por essa razão excluí de meu estudo outros procedimentos artísticos que estudiosos da literatura e das artes visuais definem como ecfásticos. Entre os procedimentos excluídos está aquele que se qualifica como a inserção de textos no interior de outros textos, ou de qualquer obra de arte no interior de uma outra (veja-se, para uma definição de ecfrase como inclusão de obras no interior de outras obras, Mack L. Smith, *Figures in the Carpet: The Ekphrastic Tradition in the Realistic Novel* (1981).

será apresentado somente no segundo poema da série. O “paiaia” cuja visibilidade é produzida pelo segundo poema (“Um calção de pindoba, a meia porra,”) sinonimiza, no primeiro verso do primeiro soneto, o destinatário da didascália: “Aos Principais da Bahia, chamados os Caramurus” (“Caramuru” é sinônimo de “paiaia”). Pode-se pensar que os poemas encimados pela mesma didascália formam, com o terceiro, apesar de este último possuir uma didascália distinta, mas correlata, porque trata de um dos principais da Bahia, na verdade um tríptico. Na medida em que o segundo poema já se torna um retrato prosopográfico desde o primeiro verso, por que começa a descrição dos “Caramurus”, a didascália, intitulação de poema, transforma-se em intitulação para um “quadro”, fala dele ao tempo em que o destina àqueles que nele estão retratados: “Aos Principais da Bahia chamados os Caramurus”, “nome próprio do quadro ao qual dá título e constitui em sua pura singularidade” (MARIN, 1996, p. 120). É de pensar que o quadro de um Caramuru deva ser entregue ao retratado, mas esse quadro, encimado por seu nome próprio, o do destinatário, modelo do pintado, como se verá mais adiante, não é retrato de Diogo Álvares, o Caramuru por antonomásia, nem de nenhum de seus descendentes especificamente. No título do poema, que passa a ser título de um retrato prosopográfico, o poeta diverte-se com a metonímia. Mas, se o título metonimicamente refere pelo pai sua prole, veremos que é justamente o elo entre Diogo Álvares e os índios, sua mudança de nome com tudo o que ela implica em âmbito tribal, que permite aos filhos serem apodados os Caramurus da Bahia, ou seja, eles o são, “caramurus”, na medida em que herdaram do pai justamente aquilo que ele, por seu turno, recebera dos índios, engenhosíssima forma de gerar derrisão por parte da musa satírica (“Há coisa como ver um paiaia,/ Mui prezado de ser Caramuru”). Pode-se supor em um primeiro momento que o retrato aos Caramurus da Bahia não poderia

ser, enquanto retrato, também aquele de Diogo Álvares, pois ele não estaria sujeito, a priori, a ser nomeado paiaíá, pois não tinha sangue indígena, mas, como veremos, a sátira rearticulará as notícias brasílicas, reciclando-as, para produzir em seu discurso a verossimilhança da representação de Diogo Álvares como o Adão do massapé, ao lado de sua Eva, Paraguaçu. O retrato atribuído a Gregório de Matos e Guerra não é nem aquele de Diogo Álvares nem o de nenhum de seus descendentes em particular, mas de todos os existentes e possíveis, de todos os Caramurus que ainda estão por nascer – esforço ingente do poeta que pinta em breves quatorze versos vezes três toda uma genealogia, que torna três sonetos a galeria completa de toda uma linhagem: um único quadro que produz um efeito de visão válido para todos os que trazem nas veias o mesmo sangue, como se demonstrará mais à frente. Agora é preciso perguntar-se como é possível que se produza um retrato que prime justamente por sua falta de individualidade quando sabemos que o retrato era o gênero por excelência da individualização do representado? Já dizia Alberti em seu tratado *Da pintura* que:

Contém em si a pintura – tanto quanto se diz da amizade – a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artifices. Diz Plutarco que Cassandro, um dos generais de Alexandre, tremeu com todo o corpo ao ver a imagem de seu rei. Agesilau, o lacedemônio, jamais permitiu que alguém o pintasse ou esculpisse, pois não lhe agradavam as próprias feições e não desejava ser ele um dia conhecido por quem viesse depois dele. Assim a fisionomia de quem já está morto vive pela pintura longa vida (ALBERTI, 1992, p. 95).

Cabe propor, neste início de reflexão sobre três poemas atribuídos ao poeta seiscentista Gregório de Matos e Guerra, uma outra questão a ser apresentada a partir de um conjunto de enunciações prévias: se a arte do retrato tinha como função, como o declarou Lomazzo em seu tratado de pintura, fazer as imagens dos grandes homens como ídolos na terra (LOMAZZO, 1585); se seu caráter é laudatório; se torna um ausente presente por meio da imagem que dele apresenta; se multiplicadas imagens de um mesmo homem podem torná-lo presente em mais de um lugar constituindo, desse modo, uma sua ubiquidade (CASTELNUOVO, 2006, p. 15)²; se o representante icônico pode, mais do que significar, equivaler *sub iure* à presença do representado, como no caso dos quadros do rei³; como relacionar essas enunciações com o retrato dos “Caramurus da Bahia”? Não pretendemos neste artigo responder a todas elas, embora sejam fundamentais para a compreensão do gênero retrato na poesia. Pode-se dizer desde já, no entanto, que o retrato dos Caramurus não equivale a um estudo fisio-

² (Para os juízes instrutores de Felipe, o Belo, os retratos de Bonifácio [...] substituem o modelo, afirmam e multiplicam em toda parte sua presença, especialmente nos lugares sagrados e importantes, as igrejas, as portas de acesso à cidade; são elementos substitutivos que possuem uma função mágica, como os antigos ídolos. [CASTELNUOVO, 2006, p. 15]). Mas as imagens de Bonifácio VIII dispostas nos lugares acima mencionados carecem – contrariamente às máscaras mortuárias que lhes são contemporâneas, moldadas diretamente sobre o rosto do defunto e que servem ao propósito de resguardar as particularidades físicas do homem limitado e contingente – de individuação, o que não impede que exerçam sua função de simulacros dotados de um valor simbólico e de um poder mágico, de forte significação política [p. 20]. Para uma apresentação de como a multiplicação de retratos servia a propósitos políticos de tornar ubíqua a figura do retratado nos séculos XV e XVI, ver Joanna Woods-Marsden, “‘Ritratto al Naturale’: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits” (1987, p. 213-214). Ver abaixo a remissão à bibliografia sobre a ubiquidade das imagens reais, ao tempo de Luís XIV, em que a individuação é condição de tornar a imagem do ausente um seu sucedâneo.

³ Para uma apresentação do problema da representação do rei como forma de tornar ubíqua sua presença, representação e presença ligadas ao problema da individuação, ver Peter Burke, *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV* (1994).

nômico, a não ser que compreendamos esse estudo como aquele de um *ethos* linhagístico que se evidencia por meio do conjunto de atributos reunidos na figuração. Pintar o *ethos* familiar, peculiar pela falta de virtudes e pelo excesso de vícios. A pintura do *ethos* linhagístico por meio da adoção prévia do mesmo conjunto de predicados aplicado a todos os descendentes do sangue de tatu de Catarina Paraguaçu é procedimento retórico que se respalda em referenciais discursivos outros, políticos e teológicos, como se verá.

Pode-se, no entanto, dizer do tríptico que, assim como na pintura a parte central é a mais importante, assim também o segundo soneto é aquele por meio do qual se articulam os *topoi* constitutivos da imagem derrisória da nobreza da terra dividida nos três poemas.

Pode-se hipotetizar que é a “desumanidade” dos índios e de seus descendentes ou ao menos uma certa carência em sua humanidade que possibilita ao poeta pintá-los todos em um único retrato, já que, destituídos de razão, próximos dos animais, seriam como todas as bestas indistintos à individualização⁴, lugar-comum oratório presente

⁴ André Thevet, por exemplo, ao discorrer sobre os habitantes da América, assim fala deles: «Elle (Amérique) à esté & est habitée pour le iour’huy, outre les Chrestiens, qui depuis Americ Vespuce l’habitent, de gens merueilleusement estranges, & sauuages, san foy, sans loy, sans religion, sans ciuilité aucune, mais viuans comme bestes irraisonables, ainsi que nature les à produits, mangeants racines, demeurants toujours nuds tant hommes que femmes [...]» (1557, p. 51v). No entanto, essa representação negativa dos índios em Thevet não pode ser ajuizada única e congruente, pois, como nos diz Frank Lestringant, a América do autor francês é apenas «a soma de traços particulares e circunstanciais, isto é, condensa nela mesma um catálogo de ‘singularidades’ irreduzíveis e contraditórias. Cruel e perverso, virtuoso e hospitaleiro, homem honrado e ‘grão ladrão’, os qualificativos que lhe são aplicados alternada ou simultaneamente surgem regulados por um código constantemente móvel que se modela, a cada detalhe, sobre a particularidade realçada a cada momento» (LESTRINGANT, 2009, p. 110). Mas se é possível encontrar em André Thevet seqüências elogiosas concernentes aos índios que ombreiam com outras, de caráter vituperante, a sátira, por sua especificidade genérica, se apropriará somente das seqüências de discurso que autorizem seu fim, ou seja, ignora, por exemplo, o elogio de Cunhambebe, e atualiza epítetos como «selvagem» e «bestial» em engenhosas variantes elocutivas.

em discursos da mais variada natureza a despeito do que os padres da Companhia possam ter dito dos índios⁵.

Parece ser essa uma das propostas contidas no tríptico atribuído a Gregório de Matos e Guerra, tríptico esse que, para caber na mesma moldura, apresenta, nas partes que o compõem, as mesmas dimensões, podendo-se dizer que a moldura, na medida em que circunscreve o objeto do olhar, incrementando o foco da visão, a concentração da atenção, é não apenas a intitulação redundante dos dois primeiros sonetos, que se juntam ao terceiro por ele tratar também do que os dois anteriores objetivam representar, ou seja, os principais da Bahia, eficaz protocolo de leitura, mas também o gênero poético comum adotado para a composição do tríptico: três sonetos (dois quartetos e dois tercetos em cada poema, com o mesmo número de versos, com a mesma isorritmia, que trazem para a poesia as ideias de número, medida, ritmo e cadência, entre outras). A moldura da didascália é de fundamental importância para que o leitor compreenda os poemas não como mera sátira a todos os mestiços com sangue de tatu, mas como vitupério a um grupo específico de mestiços, os Caramurus: “Desde que o olho do pintor é substituído pelo olhar do espectador, uma

⁵ João Adolfo Hansen, em estudo sobre a língua dos índios, afirma que “Uma vez que os jesuítas defendem a tese tridentina de que o gentio tem alma, não classificam a língua geral como total ausência da luz do bem, pois isso implicaria a heresia de afirmar que o índio não é gente” (2005, p. 18). Nos sonetos atribuídos a Gregório de Matos e Guerra, no entanto, é justamente a carência irreparável de bem que caracterizaria a língua dos índios o que respalda as condições da verdade do vitupério quando ele se enuncia como algaravia, ou seja, língua tão bárbara que só se articula com sentido quando o português lhe dá uma certa ordem, que não é a sua natural desordem, evidente, por exemplo, na fragmentação de que os sonetos são objeto em várias de suas versões. Nesse sentido, há mais do que um *endoxon* na mesma duração. Falar, portanto, da irracional algaravia dos índios é contraditar doutrinas tridentinas e postular ao mesmo tempo a heresia de que o índio não é gente, evidente na língua manca a ponto de já não o ser, paradoxo que junte a crença de que o índio e seus descendentes têm alma, a ponto de poder demonstrar-se, por meio da sátira, suas carências aos mesmos Caramurus, entre elas sua desrazão, o que tornaria vã a própria tentativa de doutriná-los, como se demonstrará adiante.

moldura é necessária, porque o artefato considerado no processo de sua produção é substituído pelo quadro no processo de sua apresentação, de sua exibição, de sua espetacularização” (MARIN, 1996, p. 124). Como o tríptico pintado por Gregório de Matos e Guerra é passível de reprodução pelo agenciamento da mão, todos aqueles que tiverem uma cópia poderão ajuizar a relação de adequação entre o notado e o anotado (HANSEN, 1985, p. 145) de acordo com o gênero praticado, procedimento de composição balizado por um paradigma “que orienta e interpreta a seleção” (HANSEN, 1985, p. 145) dos traços caracteriais.

A moldura da didascália reproduz aquela primeira, oriunda do olho e da razão, que vasculham a cidade e captam os tipos a serem representados conforme uma ótica e um juízo cujas lentes de interposição entre o olho e a cena são retóricas, políticas e teológicas, articuladas em sobreposição perfeita para a produção de determinados efeitos de sentido, como se, partícipes de uma realização prismática, a luz, entrada pela retina através das lentes referidas, saísse projetada como fantasia poética, refratada pelo juízo, que substancia as cores do prisma em unidade da razão⁶. Em seu estudo primoroso sobre a figuração do procedimento notacional adotado pelo satirista quando esquadrinha a cidade, João Adolfo Hansen afirma que o vitupério só se efetua como anatomia e medicina das almas porque

o discurso do olho inventa-lhes corpos, define-os como culpados de uma falta para cuja correção receita o remédio do seu dogma. Distribuindo os corpos de linguagem pelos múltiplos espaços efetua-

⁶ “Corpos e ações ordenados pela proporção racional do olho se multiplicam, cruzam-se em inversões e misturas monstruosas, deformadas todas pelo recurso das lentes interpostas. As misturas são desprezíveis, obscenas e divertidas, porque desproporção, e, convergindo todas no olho, que as irradia e absorve, tornam-se graves, prudentes, proporcionadas: ensinam divertindo, castigam rindo, movem rebaixando” (HANSEN, 1985, p. 146-147).

dos da Cidade, o olho os retalha e detalha públicos, segundo ordenação jurídica, sendo o avalista deles e do seu próprio regime de crenças, que articula como instrumento político. Dois princípios complementares modulam a visada: a exclusão dos corpos que o olho constitui, remetidos para os modos negativos da ausência de Bem – falha, falta, erro, pecado –, e a sua inclusão, que os traduz poeticamente como ridículos, moralmente como viciosos, politicamente como culpados na luz da sua verdade (HANSEN, 1985, p. 144).

João Adolfo Hansen também assevera que as lentes amplificam certas porções de um corpo ao tempo em que podem deixar de amplificar outras, sendo as partes amplificadas as que parecem estar deformadas por aqueles que as vêem. A deformação do visto através das lentes metaforiza pelo feio o desonesto

pela lente, o olho perspectiva tipos hiperbólicos em sua mania, desproporcionais na unicidade de uma paixão que os escraviza e desfigura, frade e luxúria, mercador e usura, fidalgo e hipocrisia, mulato e presunção, judeu e heresia, puta e comércio etc. (HANSEN, 1985, p. 146).

E os vícios, desse modo, são amplificados “como excesso exemplar”, ao tempo em que o olho, pelas lentes, os ordena como tipos:

É pelo olho que os pontos focalizados assumem a identidade genérica de tipos reconhecíveis nas imagens deformadas das lentes: chim, brâmane, judeu, negro, mulato, índio, mameluco, mazombo, turco, muçulmano, fidalgo, luterano, freira, padre, soldado, puta, dama, marido corno, sodomita etc. (HANSEN, 1985, p. 147).

Como já se disse acima, a didascália é de fundamental importância para que se possa emoldurar os retratos ou os poemas que compõem o *corpus* atribuído a Gregório de Matos e Guerra, pois nelas podem fazer-se presentes tanto “a semelhança positiva da estilização, reconhecível no referencial local de discursos – ‘Braço de Prata’, ‘palácio’, ‘bengala na mão esquerda’, ‘entrada do Mar a Santo Inácio’ etc. –” (HANSEN, 1985, p. 155), quanto “a semelhança negativa das deformações da fantasia” (p. 155). Mas pode dar-se o caso da condensação das duas semelhanças, porque a semelhança positiva da estilização, reconhecível no referencial local de discursos, é já semelhança negativa das deformações da fantasia. João Adolfo Hansen, ao falar da importância do referencial local de discursos para que se entenda a utilidade da sátira no âmbito da recepção, assevera:

Como opera com traços estilizados que individualizam, compõe o destinatário como capacitado para estabelecer analogia entre a imagem deformada e o evento referido pela deformação e, ainda, como capaz de preencher a ausência efetuada pela voz virtuosa quando identifica a imagem e o evento. A sátira atinge seu fim, que é o de fazer com que a imagem apenas verossímil seja tida como dada, quando o destinatário adere ao lugar da enunciação e assume a ponderação como critério avaliativo e corretivo do mal (HANSEN, 1985, p. 161).

Mas, poder-se-ia supor que a imagem deformada não remeta a nenhum “evento referido” pela deformação, que o “evento referido” seja apenas um vício, suposto no vitupério, de que parte o poeta para a composição do seu “excesso exemplar” “particularizado” pela oposição, na didascália e no corpo do poema, de um nome próprio ao vício a ser escarmentado. Inectiva pelo desejo de invectivar: suporia

nas práticas letradas uma nem sempre atendida correlação entre escrita e honestidade, entendendo esta, a partir de Cícero, como “a disposição de honrar a palavra dada e tratar sempre a todos com respeito” (SKINNER, 2010, p. 52). Força de derrisão a ser controlada ou excesso verbal, essa possibilidade explicaria a razão para se proibir, nas *Ordenações* afonsinas, manuelinas e filipinas, a escrita e difusão de cartas de maldizer (MOREIRA, 2008). Parece-nos que é esse caráter de simples invectiva do vitupério, que pode produzir “uma imagem amplificada da corrupção de um tipo decaído” pela justaposição de um nome e tópicos, justaposição essa que gera o efeito da “semelhança positiva da estilização, reconhecível no referencial local de discursos”, que as *Ordenações* desejam combater. É claro que essa é apenas uma possibilidade de interpretação do vitupério, a par da outra, já referida, de que não iremos tratar aqui. João Adolfo Hansen, analisando poemas do *corpus* gregoriano, diz que a doutrina afirma ser a sátira má quando nada ensina, “atacando indiscriminadamente a todos em função da fama individual do satirista, que se exalta com a desonra alheia” (HANSEN, 1989, p. 177), mas, ao mesmo tempo, logo a seguir, em outra seção de seu estudo, afirma que “é a mesma instauração do princípio ordenador do Bem pela enunciação satírica que torna verossímeis os desvios”, que podem ou não ser caso, portanto, a que o poema faria remissão.

(II)

Como principia o retrato dos Caramurus da Bahia? “Um calção de pindoba, a meia porra, Camisa de urucu, mantéu de arara, Em lugar de cotó, arco e taquara, penacho de guará, em vez de gorra”, eis o primeiro verso do segundo soneto. Entre os fios do “calção” rústico, sem costura, feito de folhas de uma palmeira americana, a pindoba, pode-se entrever a primeira parte do corpo dos Caramurus por que principia sua descrição: a meia porra (pênis representado por meio da aplicação

da tópica *natio* ao gênero baixo, em que se retoma o lugar-comum do tamanho do falo: o negro o tem grande, o branco o tem mediano e o índio o tem pequeno). A primeira proposta de interpretação dessa tópica, ocorrente no soneto gregoriano, encontra-se no livro de João Adolfo Hansen, tantas vezes citado (HANSEN, 1989, p. 317-318), de que aqui partimos. O retrato dos Caramurus abre por uma subversão da doutrina que prescreve o começo da pintura pela cabeça⁷, alteração que perspectiva o móvel da ação do índio, desprovido de razão, mas provido de gosto, como se diz em um dos sonetos em discussão (“sem mais leis que as do gosto, quando erra”). Ponto de convergência do olhar quando de sua primeira visada ao retrato, é espécie de centro. Pode-se supor que a subversão da prescrição da composição de retratos a partir da cabeça patenteia o lugar-comum do índio como ser irracional, em que a parte do corpo figurada como primeira o é porque já se autonomizou (o que produz na audiência o *delectare*, pelo risivo da subversão), e, ao mesmo tempo, evidencia o perigo de subversões correlatas, como aquela ocorrente no Estado, caso um membro qualquer desejasse se tornar ou se tornasse mais importante do que a cabeça da monarquia (o que implica o *docere* pelo emprego do juízo analógico). Perspectivar tomando o falo como centro é produzir o ridículo da figuração em que a cabeça perdeu sua natural primazia, mas, no caso dos Caramurus, o que se quer dizer é que a natural preeminência da cabeça não se lhes aplica⁸, o que, escandalosamente, impede-os de se encenar como

⁷ Em seu estudo sobre a ecfrase, João Adolfo Hansen afirma que Geoffroi de Vinsauf, em seção da *Poetria nova*, prescrevia “a composição de retratos femininos segundo eixo vertical imaginário que vai da cabeça aos pés [...]” (2006, p. 95).

⁸ O lugar-comum da desonestidade dos índios, movidos pelos sentidos, mas não pela razão, encontra-se em numerosos relatos quinhentistas, como o de Pero de Magalhães Gandavo: “Sam muy deshonestos & dados à sensualidade, & assi se entregam aos vícios como se nelles nam ouuera rezam de homens” (GANDAVO, 1576, p. 33v).

principais⁹. O que sobressai na subversão da prescrição da composição de retratos a partir da cabeça é o mover as paixões, incitando o auditório à virtude e à evitação do vício por meio de um *modus flectendi* que põe diante dos olhos a desordem do Estado pela evidência da desordem do corpo dos que se chamam a si mesmos principais. Como os três sonetos aos Caramurus encontram-se no primeiro volume do *Código Asensio-Cunha*, aquele intitulado “Que contem a vida do D^{or}/Gregorio de Mattos Guerra,/Poezias sacras, e obsequiosas/a Principes, Prelados, Persona-/gens, e outras de distinção,/com a mescla/de algumas satyras/ aos mesmos”, sua leitura articula-se com a de outros poemas inseridos no mesmo volume, em que em geral se louvam os grandes do Reino, e, desse modo, pela mescla de virtude exaltada e de vício escarmentado, a voz enunciativa dos elogios e dos vitupérios encena-se a si própria como mestra da comunidade política ao articular os valores por que ela tem de pautar-se. Os vícios dos Caramurus ganham uma enormidade que não teriam caso os poemas em que se os castiga não estivessem justapostos a outros, em que se encomiam alguns pelo seu constante

⁹ Cícero, no *Orator* (xxi, 71: “Non enim omnis fortuna non omnis honos non omnis auctoritas non omnis aetas nec vero locus aut tempus aut auditor omnis eodem aut verborum genere tractandus est ut sententiarum, semperque in omni parte orationibus ut vitae quid deceat est considerandum”), já dizia que o mesmo estilo e os mesmos pensamentos não se deveriam empregar quando se encenassem caracteres diferentes, mas que se deveria prestar atenção à diferente fortuna, honra, posição, idade etc., considerando-se ao mesmo tempo as diferenças de lugar, tempo e auditório em que e diante de que se falava, o que concorre para complementar a prescrição aristotélica presente na *Poética* e neste artigo citada em nota. Nesse sentido, a figuração dos Caramurus encena lugares-comuns retóricos (*endoxa*), como os de sua irracionalidade (“Alarve sem razão, bruto sem fé,/ sem mais leis que as do gosto quando erra,”), programaticamente prevista na sátira como o corpo de ponta-cabeça. A centralização do falo como metáfora de irracionalidade parece estar prevista nos tratados de pintura, quando se fala da correlação entre partes e entre todo e partes, considerando-se, para a produção de uma imagem dotada de “propriedade” de acordo com o *decus* do gênero praticado, lugares-comuns retóricos como idade, sexo, condição e função, o que permite relacionar a figuração com a expressão de paixões e de caracteres. Em Alberti, como o assevera John R. Spencer, a feiúra física indicia aquela moral: “His painter (Alberti’s) must create a

relation of plane to members, to bodies, to the whole composition in which the whole and its parts are considered from the point of view of appropriateness to age, sex, condition and function. [...] 'If in a painting, the head should be very large and the breast small, the hand ample and the foot swollen, and the body puffed up, this composition would certainly be ugly to see. [...] It would be absurd if the hands of Helen or of Iphigenia were old and gnarled'" (SPENCER, 1957, p. 40). Deixar entrever-se o falo, no soneto atribuído a Gregório de Matos e Guerra, poderia considerar-se como um "gesto afetivo", tal como definido por Alberti (SPENCER, 1957, p. 41). Cabe ainda dizer que a sátira atribuída ao poeta baiano parece remeter a passagens localizáveis de livros de história sobre a América portuguesa dos séculos XVI e XVII. Em leitura atenta dos chamados "tratados descritivos" do Brasil, produzidos nos Quinhentos e Seiscentos, em língua portuguesa, deparamo-nos com duas ocorrências da palavra "alarve" para por meio dela se referir o índio com óbvio sentido despicativo. A primeira passagem em que se encontra o referido vocábulo está em capítulo do livro de Pero de Magalhães Gandavo em que se vitupera a irracionalidade dos aimorés, antropófagos adversos a qualquer tentativa de catequização ou de integração ao mundo português em formação, descrevendo-se esses índios com uma explícita referência a textos antigos, como os de Cícero e Lucrécio, em que se falava do estado bestial em que viviam os homens antes que se tornassem civis por meio da palavra de um orador: "Viuem todos antre os matos como brutos animaes, sem terem pouoações nem casas em que se recolham. São muy forçosos em extremo, & trazem hūs arcos muy compridos & grossos cõformes a suas forças, & as frechas da mesma maneira. Estes Alarves tem feito muito dãno nestas capitánias depois que deceram a esta costa, & mortos algūs Portugueses & escravos, por que sam muy barbaros, & toda a gente da terra lhes he odiosa" (GANDAVO, 1576, p. 43v). Em parágrafo posterior, para tornar evidente a bestialidade dos índios, fala de seu gosto de tirar pedaços das vítimas enquanto ainda estão vivas, assando-os diante dos olhos delas, comendo-as, portanto, aos bocados: "& tanto, que muitas vezes estando a pessoa viua, lhe cortam a carne, & lha estam assando & comendo à vista de seus olhos" (GANDAVO, 1576, p. 44r). A outra ocorrência da palavra se encontra em livro de Gabriel Soares de Sousa, apresentado em primeiro de março de 1587 a Dom Cristóvão de Moura solicitando-lhe patrocínio e proteção. Como o texto de Pero de Magalhães Gandavo é coetâneo daquele de Gabriel Soares de Sousa, é difícil saber se um autor conhecia a obra do outro e, melhor ainda, mais difícil é saber qual tem precedência, pois um livro podia circular manuscritamente por muito tempo antes de ir ao prelo e podia muitas vezes ser publicado apenas em forma manuscrita sem nunca ver prelo, como se deu, aliás, com a obra de Gabriel Soares de Sousa. O que importa é que neste autor a palavra "alarve" também se encontra na seção que descreve os aimorés, o que parece estabelecer uma relação de nomeação exclusiva entre esta etnia e o predicado que se lhe associa em ambos os livros de que ora falamos. Em Gabriel Soares de Sousa fala-se que os aimorés são julgados bárbaros pelos outros bárbaros, que, de certa maneira, portanto, se lhes opõem, e, ao mesmo tempo, demonstra-se que sua polícia é nula, pois desconhecem a fabricação inclusive de moradia, vivendo sob árvores e cobrindo-se de folhas (SOUSA, 1879, p. 48), como no-lo relata, por exemplo, Lucrécio. Nada sabem da agricultura, vivendo como coletores e caçadores, e, embora conheçam o fogo, comem os alimentos em geral crus, o que os opõem aos outros índios. Desse modo, nomear os Caramurus "alarve" é predicá-los por referência aos aimorés, o que amplifica sua bestialidade, selvageria e desrazão, manifesta, sobretudo, na linguagem aimoré, que, como no-lo diz Gabriel Soares de Sousa, é um conjunto de ruídos impossível de verter para a escrita, pois conjunto de sons inumanos e inarticulados semelhantes aos sons produzidos pelos animais. Além disso, comem carne humana para provimento, mas não por desejo de vingar-se, ou seja, por gosto, mas não movidos por nenhuma paixão: "Não costumam estes alarves fazer roças, nem plantar alguns mantimentos; mantem-se dos fructos silvestres e da caça que matam, a qual comem crua ou mal assada, quando tem fogo" (p. 48); "Comem estes selvagens carne humana por mantimento, o que não tem o outro gentio que a não come senão por vingança de suas brigas e antiguidade de seus odios" (p. 48); "e são estes Aymorés tão selvagens que dos outros barbaros são havidos por mais que barbaros" (p. 47). Para todas as citações nesta nota, ver Gabriel Soares de Sousa, *Tratado descritivo do Brasil em 1587* (1879).

reto proceder. Nesse sentido, os usos da retórica demonstrativa para a promoção da instrução pública não difere muito dos seus correlatos antigos¹⁰, o que supõe uma duração longuíssima da instituição retórica e de seus usos civis.

A parte visada quando do primeiro relancear de olhos ao retrato remete, obviamente, aos discursos em que se louvava o mérito da pintura de nus, em que se detêm tratadistas como Vasari e Lomazzo e artistas como Michelangelo. Vasari, em uma das suas edições das *vite*, assim definia a excelência da pintura de nus frente aos demais gêneros pictóricos:

Ma sopra tutto il meglio è, gl'ignudi degli huomini viui, & femine, & da quelli hauere preso in memoria per lo continuo vso, i muscoli del'torso, delle schiene, delle gãbe, delle braccia, delle ginochia, & l'ossa di sotto, & poi hauere sicurtà per lo tanto studio, che senza hauere i naturali inanzi, si possa formare di fantasia [...] (VASARI, 1550).

Sabemos que Alberti prescrevia o nu como etapa prévia para a pintura de figuras vestidas e paramentadas, conquanto essa etapa prévia não queira dizer que o nu não fosse considerado um gênero autônomo, mas que as roupas deveriam recair sobre o corpo tornando evidente o conhecimento da natureza do humano por parte do pintor:

¹⁰ Gerard A. Hauser, ao estudar os usos do gênero demonstrativo ao tempo de Aristóteles, assevera que “epideictic occupies a unique place in celebrating the deeds of exemplars who set the tone for civic community and the encomiast serves an equally unique role as a teacher of civic virtue” (1999, p. 14).

Mas como, para vestir uma pessoa, primeiro a desenhamos nua e depois a envolvemos de pano, da mesma forma, ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos, que depois cobrimos com as carnes, de tal modo que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo (ALBERTI, 1992, p. 108).

O “nu”, em Gregório de Matos e Guerra, torna-se a figuração do índio, não em sua nudez ostensivamente presente nas descrições de cronistas do século XVI, mas parcialmente coberto por “simulacros” de roupa (calção de pindoba, mantéu de arara, penacho de guará) ou por tatuagens que faziam as vezes de vestimenta e que subtraíam do corpo sua dignidade (camisa de urucu, por exemplo). Não nos esqueçamos do sentido das escarificações e tintura do corpo entre as tribos da costa da América portuguesa no século XVI (havia marcas adquiridas somente após a matança de um homem, condição necessária inclusive para que um jovem mudasse de nome e pudesse casar-se) (HOLANDA, 1985, p. 77). Sabemos que europeus integrados à vida tribal tiveram de submeter-se regularmente a principais, “que funcionavam como seus hospedeiros (mussucás)”, e a integração definitiva à família grande do mussucá dava-se por meio do matrimônio com suas “irmã” ou “filha”, o que obrigava o integrado, por seu turno, a adotar “atitudes e valores considerados como degradantes pelos europeus, como a participação dos sacrifícios humanos e do repasto antropofágico” (HOLANDA, 1985, p. 82). Pode-se pensar que o vocábulo “paiaia” aplicado aos Caramurus no primeiro verso do primeiro soneto derive de Diogo Álvares, não necessariamente de sua mulher, na medida em que, tornado Caramuru por sua integração tribal, tenha sido rebatizado, segundo notícia reciclada na sátira, por aderir aos costumes bestiais dos nativos, consequência de seu casamento com Paraguaçu ou

quicá condição para que se desse esse casamento. Desse modo, a antonomásia por que se denomina Diogo Álvares não seria, como o faz supor notícia reciclada já no século XVIII por Santa Rita Durão em seu poema épico¹¹, um epíteto que lhe teria sido dado por um feito excepcional aos olhos dos índios – o disparo de uma arma de fogo com a consequente morte de um animal –, mas sim derivado de sua integração tribal. Muitas são as interpretações do vocábulo “Caramuru”, mas, em Santa Rita, a antonomásia¹² por que era conhecido Diogo Álvares é de tipo *ab actu*; mas pode-se supor que, na medida em que ações derivam do caráter, como afirmava Aristóteles na *Poética*, toda antonomásia¹³ desse tipo deixaria normalmente entrever o caráter de

¹¹ Santa Rita Durão, para explicar a origem da antonomásia por que Diogo Álvares veio a ser conhecido, escreveu, em “Reflexões Prévias e Argumento”: “com huma espingarda matou elle caçando certa ave, de que espantados os Barbaros o acclamárão Filho do Trovão, e Caramuru, isto he, Dragão do Mar” (1781, p. 2). A antonomásia, desse modo, relacionar-se-ia ao emprego de tecnologia europeia desconhecida dos índios, que produz, miraculosamente para eles, a morte de certo animal. Na mesma seção do livro, contudo, fala-se das guerras em que Diogo Álvares teria se engajado antes da chegada do Governo Geral em 1549, pois o argumento é apresentado em seções narrativas temporalmente ordenadas, o que supõe sua integração tribal (“Combatendo com os Genticos do Sertão, venceo-os, e fez-se dar obediencia daquellas Nações barbaras”), e, após referência à sua participação nas guerras dos gentios, menciona-se o desejo dos principais do Brasil, ou seja, índios, darem suas filhas por mulheres, estando ambos os elementos narrativos, guerra e casamento, inter-relacionados: “Offerecêrão-lhe os Principaes do Brazil as suas filhas por mulheres, mas de todas escolheo Paraguaçu, que depois conduzio consigo á França” (DURÃO, 1781, p. 3).

¹² Aristóteles, na *Poética*, ao correlacionar ação e caráter, assim discorre: “É, pois, a tragédia imitação de uma acção de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1986, p. 110).

¹³ No *Rhetorica ad Herennium* define-se antonomásia como epíteto (*cognomen*) e afirma-se que serve para que possamos nos expressar com elegância, no louvor e no vitupério de alguém, sem recurso ao seu nome próprio, mas por meio de palavra substitutiva baseada em um atributo físico, em uma qualidade sobresalente ou em circunstâncias externas (para uma especificação dessas últimas, ver *Ad Herennium* III, VI, 10). A seção concernente à antonomásia no *Ad Herennium* é a que segue: “Hoc pacto non inornate poterimus, et in laudando et in laedendo, in corpore aut animo aut extraneis rebus dicere sic uti cognomen quod pro certo nomine collocemus” (IV, XXXI, 42, p. 334). A tradução do excerto é como segue: “Desse modo poderemos, de forma não desornada, tanto no louvor quanto no vitupério, por referência a atributos físicos, ao caráter e a circunstâncias externas nos expressar pelo epíteto, colocado no lugar do nome próprio”.

que deriva a predicação por que se apela, conquanto a antonomásia em si remeta à ação e não ao caráter¹⁴. De qualquer modo, o que teria sido um epíteto por necessidade elogioso aos olhos dos índios, pois evidenciava o pertencimento à tribo pela participação na guerra, na captura de inimigos e no repasto antropofágico, torna-se, por aquilo que revela da adesão de Diogo Álvares aos costumes indígenas, vitupério aos seus descendentes. A antonomásia, de qualquer maneira, reforça o que no primeiro soneto se fala da língua dos Caramurus, ou seja, é “cobé pá”, “língua de índio, sim”, e, por essa razão, a necessidade de logo na didascália se lhes referir em sua própria língua, nomeando-os por meio dela.

A mudança de nome e a aquisição de marcas tribais por escarificação e tintura da carne são matéria recorrente em cartas e tratados descritivos. No *Diálogo sobre a conversão do gentil*, o padre Manuel da Nóbrega, ao comparar os brasis com um filósofo romano com o fito de demonstrar que seria mais dificultoso converter este último do que aqueles, fala do seguinte modo dos índios: “Contai-me o mal de hum destes e ho mal de hum philosopho romano. Hum destes, muito bestial, sua bem-aventurança hé matar e ter nomes, e esta hé sua gloria por que mais fazem” (NÓBREGA, 1954, p. 344). A mesma notícia se encontra em passagens dos tratados de Fernão Cardim, em que se

¹⁴ Em estudo dedicado à correlação entre caráter e epíteto (*cognomen*), Katharina M. Wilson afirma que as antonomásias de tipo *ab animo* são muito mais numerosas em escritos teológicos e também na poesia produzida por religiosos, na medida em que cada antonomásia evidenciaria uma qualidade por que o encomiado se destacaria dentre a comunidade de fiéis. O mesmo se daria com as antonomásias que objetivam o vitupério pela ausência de virtudes e pela enunciação de vícios tornados evidentes pelo epíteto, conquanto antonomásias desse tipo não sejam preponderantes no caso da sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra, em que parecem sobressair as antonomásias vituperantes do tipo *a corpore*, que, ao final, acabam por remeter de um certo modo ao ânimo (WILSON, 1984, p. 45-53).

explicita a relação existente entre o matar o inimigo para que se dê o repasto antropofágico, o receber escarificações no corpo feitas por dentes de animais e a aposição ao matador de um novo nome:

D'ali a certos dias lhe dão (ao matador) o habito, não no peito do pellote, que elle não tem, senão na própria pelle, sarrafaçando-o por todo o corpo com um dente de cutia que se parece com dente de coelho, o qual, assim por sua pouca subtileza, como por elles terem a pelle dura, parece que rasgão algum pergaminho, e se elles são animosos não lhe dão as riscas direitas, senão cruzadas, de maneira que ficão uns lavores muito primos, e alguns gemem e gritão com as dores. Acabado isto, tem carvão moido e sumo de erva moura com que elles esfregão as riscas ao travez, fazendo-as arregar e inchar, que é ainda maior tormento, e em quanto lhe sarão as feridas que durão alguns dias, está elle deitado na rede sem falar nem pedir nada, e para não quebrar o silencio tem a par de si agua e farinha e certa fructa como amendoas, que chamão mendobis, porque não prova peixe nem carne aquelles dias. Depois de sarar, passados muitos dias ou mezes, se fazem grandesinhos para elle tirar o dó e fazer o cabelo, que até alli não fez, e então, se tingem de preto, e dali por diante fica habilitado para matar sem fazerem a elle cerimonia que seja trabalhosa, e elle se mostra tambem nisso honrado ou ufano, e com um certo desdem, como quem já tem honra, e não a ganha de novo, e assim não faz mais que dar ao outro um par de pancadas, ainda que a cabeça fique inteira e elle bulindo, vai-se para casa, e a este acodem logo a lhe cortar a cabeça, e as mães com os meninos ao collo lhe dão os

parabens, estream-os para a guerra tingindo-lhes os braços com aquelle sangue: estas são as façanhas, honras, valentias, em que estes gentios tomão nomes de que se prezão muito, e ficão dali por diante *Abaetés, Murubixaba, Moçacara*, que são titulos e nomes de cavaleiros; e estas são as infelizes festas, em que estes tristes antes de terem conhecimento de seu Creador põem sua felicidade e glória (CARDIM, 1980, p. 100-101).

A sátira, na medida em que recicla outros discursos concernentes à “vestimenta” dos índios, atualizando-os, o faz com o intuito de lembrar aos principais da Bahia que os trajes que envergavam no dia a dia não lhes eram apropriados, apresentado-lhes os que lhes seriam mais useiros. A sátira, ao mesmo tempo, faz ecoar em sua enunciação notícias antigas, que reportavam os selvagens vestidos de roupas feitas de tecidos finos ou parcialmente encobertos por cortes de tais tecidos, próprios de cortesãos, hábito tornado difuso na Bahia do século XVII entre a descendência de sangue de tatu, tornando patente o ridículo da mistura entre o índio ainda tribalizado (ou seus descendentes de sangue sujo) e sem polícia e as roupas próprias dos grandes do reino:

Tanto que o padre visitador chegou a Pernambuco logo o sobredito Mitaguaya visitou por vezes o padre, vestido com damasco com passamanes d’ouro, e sua espada na cinta, pedindo-lhe com grande instancia quizesse ir á sua aldeia e dar-lhe padres, que se queria baptisar com todos os seus (CARDIM, 1980, p. 162-163).

No mesmo tratado de Cardim faz-se menção ao luxo ostensivo das gentes principais de Pernambuco, que se vestiam, dentre outros tecido

finos, com o mesmo damasco usado por Mitaguaya, uso também ele impróprio, porque “excessivo” às gentes que se lhe acostumaram¹⁵. Não nos esqueçamos de que, mais do que o damasco, a seda era tecido vedado à confecção de muitas peças de roupa, inclusive para gentes principais que frequentavam o paço, havendo legislação publicada concernente ao seu uso em dois diferentes anos da década de sessenta do século XVI. Segundo lei de 1560¹⁶, todos os adereços feitos de tecido, como debrum, barra, alamar, fita, trança e passamane, não poderiam ser de seda e estavam vedados a pessoas de quaisquer condições, com exceção daquelas expressamente nomeadas como tal pelo rei, havendo na mesma lei penas previstas para quem a infringisse por uma única vez ou por mais de uma vez. Já em lei de 1566, vedava-se o uso das calças ditas “imperiais” a quaisquer varões do reino e não se permitia que fossem confeccionadas por alfaiates, ou reformadas, no caso das já costuradas antes da promulgação da lei¹⁷. No caso das roupas de seda, a lei previa as várias vestimentas que poderiam ser cosidas com esse tecido, as pessoas que as envergariam e os adereços do mesmo tecido que as acompanhariam:

E assi ey por bem que as ditas donzelas da Raynha & Iffantes, em quanto andarem no paço possam trazer todos os vestidos & roupas de qualquer seda que quizerem com hũa soo barra direyta de largura de dous dedos em traues & com hũ debrũu direyto

¹⁵ Tome-se como exemplo o seguinte fragmento: “Vestem-se, e as mulheres e filhos de toda sorte de veludos, damascos e outras sedas, e nisto têm grandes excessos. As mulheres são muito senhoras, e não muito devotas, nem frequentam as missas, pregações, confissões, etc.: os homens são tão briosos que comprem ginetes de 200 e 300 cruzados, e alguns têm três, quatro cavallos de preço” (CARDIM, 1980, p. 164).

¹⁶ Ley sobre os vestidos de seda, & feytios delles. E das pessoas que os podem trazer. 1560.

¹⁷ Ley das calças, Agora noua mente impressas/ oje XXIV de Março de 1566.

de seda da cor dos taes vestidos ou roupas ou dous
debrũus direytos della sem barra¹⁸.

Ainda nos detendo na vestimenta dos Caramurus, não nos esqueçamos de que Alberti prescrevia que se observasse na pintura a relação decorosa entre a figura representada e sua vestimenta:

É preciso, pois, que todas as coisas tenham curso de acordo com a dignidade própria. Não seria conveniente vestir Vênus ou Minerva com um grosseiro manto de lã, como igualdade não o seria vestir Marte ou Júpiter com roupa de mulher (ALBERTI, 1992, p. 111)¹⁹.

Seguindo a prescrição pictórica, que opera com lugares-comuns retóricos, o poeta pinta os Caramurus ornando-os com as vestes que são próprias de sua indignidade. A vestimenta era parte constitutiva do caractere, o que se pode depreender da leitura das preceptivas retóricas mais antigas e podia-se inseri-la no abrangente grupo dos bens externos. A analogia entre decoro retórico e decoro vestuário

¹⁸ Ley sobre os vestidos de seda, & feytios dellas. E das pessoas que os podem trazer. 1560.

¹⁹ O preceito albertiano obviamente deriva da preceituação presente em Aristóteles e na tradição retórica grega e latina respeitante à caracterização dos homens: "Let us now describe the nature of the characters of men according to their emotions, habits, ages, and fortunes. By the emotions I mean anger, desire, and the like, of which we have already spoken; by habits virtues and vices, of which also we have previously spoken, as well as the kind of things men individually and deliberately choose and practice. The ages are youth, the prime of life, and the old age. By fortune I mean noble birth, wealth, power, and their contraries, and, in general, good or bad fortune" (ARISTOTLE, 1994, p. 247).

encontra-se claramente expressa, por exemplo, na *Poética* de Scalígero²⁰. Sabemos que os vestidos eram de importância fundamental para a constituição do *aptum* dos vários gêneros de pintura, e pintores como Van Dick, no século XVII, ao tornar informais as vestimentas representadas em seus retratos da grande nobreza inglesa, nada mais fazia do que aplicar ao retrato o conceito de *sprezzatura* oriundo de Baldassare Castiglione²¹, assim como a representação de hábitos antigos ou exóticos era parte constitutiva do gênero histórico:

While antique or exotic costume might be expected to appear in a history painting, where it could contribute to the setting and narrative, it was also introduced into portraiture in the seventeenth century. In fact, the power of clothing to speak emerges most clearly in portraits that present the sitter in fantastic or antiquated dress. This occurs in pastoral portraits, allegorical portraits, and *portraits historiés* (portraits that depict actual people who play a role as historical or mythological personages) (GORDENKER, 1999, p. 89).

²⁰ Na tradução de F. M. Padelford da seção em que se estabelece a analogia entre estilo oratório e vestimentas, lê-se: “Then the usefulness and effectiveness of language were increased by rules governing construction, dimensions, as it were, being given to a rude and formless body. Thus arose the established laws of speech. Later, language adorned and embellished as with raiments, and then it appeared illustrious both in form and in spirit. To speak figuratively, such cultivation afforded the soldier his necessary armor, the senator his useful toga, or the more elegant citizen his richer pleasure-robe” (PADELDFORD, 1905, p. 1).

²¹ Alcir Pécora, ao discorrer sobre a ideia de *sprezzatura* em Castiglione, assim afirma: “a disposição para o belo gesto, afetado como natural a ponto de assemelhar-se a certa negligência ou altivez descuidada, não se esgota nela mesma, o que redundaria em má afetação ou impostação vulgar. A ação do cortesão deve tender para a virtude afetiva, moral, espiritual que incorpora a ambição estóica da imperturbabilidade, do domínio de si face aos altos e baixos da vida mundana. Ademais, em qualquer caso, importa sobretudo que a razão concilie-se com a elegância” (PÉCORA, 2001, p. 73).

Emilie E. S. Gordenker, em seu artigo já citado, visa a relacionar a representação do *ethos* com o vestuário, e, para tanto, declara um princípio, logo na primeira página, a ser longamente demonstrado nas páginas subsequentes por meio da análise de uma dúzia de pinturas: “references to costume in seventeenth-century art theory reveal that dress was highly prescribed, and was expected to conform to the nature and subject of the image as well as to the particular character or quality of the figure represented” (GORDENKER, 1999, p. 87). A prescrição pictórica que opera a seleção do vestuário nos vários gêneros de pintura seleciona não apenas os modelos de vestimenta de acordo com lugares-comuns ou tópicos, por exemplo, “sexo”, “idade”, “nação”, “fortuna” etc., mas também e por necessidade os tecidos de que cada modelo poderia ou deveria ser feito segundo expectativas socialmente partilhadas e tornadas explícitas em leis suntuárias, como as acima citadas promulgadas em Portugal. Se Alberti nos diz que não se deve vestir “Marte ou Júpiter com roupa de mulher”, ele o faz não apenas por pensar em termos de decoro retórico, mas também por pensar no decoro vestuário fundado no direito, respaldado por um conjunto de obrigações e interdições, ou seja, pintura e poesia encenam referenciais discursivos oriundos de outros campos, como o direito, por exemplo, e, ao fazê-lo, reforçam-no. Em Portugal, entre tantas leis que regulavam o vestuário e o uso de adornos, há aquela que visa a salvaguardar a distinção fundamental entre os sexos, vedando qualquer forma de travestimento, o que, obviamente, era uma possibilidade, sem o que, não haveria a promulgação de uma lei que se lhe opusesse:

Defendemos, que ninhuũ homem se vista, nem ande em trajos de molher, nem molher em trajos de homem. Nem isso mesmo andem com mascaras, saluo se for pêra algũas festas, ou jogos; e quem o

contraíro de cada huã das ditas cousas fezer, se for piam seja açoutado pubricamente, e se for Escudeiro, e di pêra cima, será degradado dous annos pera Alem, e mais cada huũ, a que cada hũa das ditas cousas for prouado, paguará dous mil reaes pêra quem o acusar (ORDENAÇÕES Manuelinas, MDCCLXXXVII, Título XXXI, p. 90).

Mas esse interdito “primário” presente no código legislativo português, evidente como prescrição em Alberti, desdobra-se em interditos multiplicados, e da oposição inicial homem x mulher passa-se a novas oposições como nobre x plebeu, português x índio etc. Eis a primeira estrofe do segundo soneto aos Caramurus:

Um calção de pindoba, a meia porra,
Camisa de urucu, mantêu de arara,
Em lugar de cotó, arco e taquara,
Penacho de guarás, em vez de gorra
(CÓDICE Asensio-Cunha, v. I, p. 317).²²

Os elementos do vestuário listados no primeiro quarteto desdobram-se em dois grupos, aqueles que são próprios dos índios, como “calção de pindoba²³”, “camisa de urucu²⁴”, “mantêu de arara²⁵”,

²² Para facilitar a leitura, modernizamos a ortografia e a pontuação.

²³ Palmeira nativa do Brasil, pertencente ao gênero *Attalea*, representado na Bahia por várias espécies, sendo as mais comuns com esse nome popular as que seguem: *Attalea burretiana*, *Attalea humilis*, *Attalea pindobassu*, *Attalea salvadorensis* (em livro de Harri Lorenzi, *Palmeiras brasileiras e exóticas cultivadas*, podem-se ver fotos de todas as espécies de *Attalea* já descritas em nosso país (LORENZI, 2004, p. 56-73).

²⁴ O urucum, *Bixa orellana*, é espécie ocorrente da Amazônia à Bahia, de cujas sementes se extraía a tintura empregada pelos índios (em livro de Harri Lorenzi, *Árvores brasileiras*, podem-se ver fotos de *Bixa orellana* (2002, p. 74).

²⁵ Aves psitacíformes psitacídeas pertencentes a vários gêneros como *Anadorhynchus*, *Ara* e *Cyanopsitta*.

“arco e taquara”, e “penacho de guarás²⁶”, e aqueles outros próprios dos portugueses como “cotó”, “mantéu” e “gorra”; o soneto, nesse sentido, atualiza a prescrição da encenação de caracteres, ornando-os com o que lhes é próprio. O conjunto de vocábulos empregados pelo poeta para retratar os Caramurus, a sua vestimenta, é, por necessidade, oriundo das línguas brasílicas, já que é, como se disse, um retrato prosopográfico e também aquele de seu *ethos* linhagístico oriundo de seu sangue de tatu, destinado aos retratados e que os pinta com as tintas de sua própria língua. Os sonetos atribuídos a Gregório de Matos e Guerra mimetizam o procedimento de catequização empregado pelos jesuítas e tornam-se eles próprios línguas, intérpretes sem cuja presença a proposta doutrinária da poesia não se pode realizar²⁷. Mas é preciso atentar para um procedimento, na poesia, não apenas análogo àquele condicionante da catequese jesuítica, mas que vai além dele. Os jesuítas, para catequizarem os índios, gramaticaram sua língua e, ao fazê-lo, na verdade constituíram-na, porque a língua objeto de reflexão e de estruturação em Anchieta²⁸, por exemplo, não equivale

²⁶ Ave ciconiiforme, de coloração vermelho-viva, cientificamente denominada *Guara rubra*, outrora comum na região do Recôncavo.

²⁷ Para uma reflexão pertinente sobre a relação entre a gramaticalização da “língua do Brasil”, a catequização dos índios e a formação, entre estes, de uma consciência de unidade de pessoa e de identidade a partir de critérios como “coerência, consistência e não-contradição que então definem o ‘humano’” (DAHER, 2004, p. 17-29).

²⁸ O padre José de Anchieta, em seu *Arte de Grammatica da lingua mais vsada na costa do Brasil* (1595), ao gramaticar o que ele denomina ‘língua do Brasil’, o faz reconhecendo as diferenças que há entre os vários falares das etnias pertencentes ao tronco tupi, o que se pode constatar em várias passagens de seu livro. Contrapondo, por exemplo, o falar dos tamoiós àquele dos índios de São Vicente, no que respeita à pronúncia de consoantes em posição final de verbos conjugados no presente do indicativo, diz desses últimos: “Os tupis de Sam Vicente, que são alem dos Tamoyos do Rio de Janeiro, nunca pronúncia a vltima consoante no verbo affirmatiuo, vt pro *Apâb*, dizem, *Apâ*, pro *Acêm*, & *Apên*, *Acê*, *Apê*, pronúnciando o til somente, pro *Aiúr*, *Aiú* (p. 1v.). O processo de gramaticalização vai prescrevendo a adoção do que se denomina “o mais vniversal vso” (p. 2r.), produzindo por meio da planificação o que conhecemos por língua geral.

a nenhuma das línguas indígenas faladas ao tempo do achamento do Brasil. No caso da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra, a língua dos Caramurus é apropriada por um código poético que lhe dá uma certa ordem a que essa língua não estaria supostamente afeita, a da gramática do português sob cujas regras a poesia é escrita, mas, caso prestemos atenção aos poemas, são as justaposições de vocábulos que neles apresentam relevante frequência, como se tratasse de uma gramática simplificada para tornar pelo simples acúmulo de palavras os sonetos mais inteligíveis; nesse sentido, supõe-se uma intensificação da *claritas*, necessária aos destinatários, pela tentativa de simplificação da sintaxe. Vejamos:

Um calção de pindoba, a meia porra,
Camisa de urucu, mantéu de arara,
Em lugar de cotó, arco e taquara,
Penacho de guarás, em vez de gorra (II, 1).

A linha feminina é carimá,
Moqueca, pititinga, caruru,
Mingau de puba, vinho de caju
Pisado num pilão de piraguá. (I, 2)

Cabe ainda dizer que essa aparente simplificação da sintaxe atende ao mesmo tempo aos preceitos descritivos que prevêm a combinação dos traços notados e sua simultaneidade. A poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra recicla notícias presentes na epistolografia jesuítica, sobretudo aquelas passagens em que se fala da necessidade de línguas para que se produza com eficácia a catequese e, ao mesmo tempo, retoma queixas recorrentes nessa correspondência, que respeita à falta de entendimento dos índios. Se se questiona, entre os jesuítas, a impossibilidade de cristianizar os silvícolas sem que se saibam suas línguas:

Porque até agora não tem os Índios visto essa diferença entre os Padres e os outros christãos. Seja logo esta a concruzão, que quando Santiago, com correr toda Espanha e falar mui bem a lingoa, e ter grande charidade, e fazer muitos milagres, não converteo mais que nove disipulos; e vós quereis e os Padres, sem fazer milagres, sem saber sua limgoa, nem entender-se com elles, com terdes presumssão de apostolo e pouca confiança e fee em Deus, e pouca charidade, que sejam logo bons christãos? (NÓBREGA, p. 340).

A sátira, atendendo a essa necessidade declarada pelos padres, fala como índio aos índios, doutrina mimetizando autoridades oratórias e teológicas objetivando o bem daqueles que ainda vivem sem fé, lei e rei, mas que se encenam em posições que rompem a ordem e o decoro; a sátira, desse modo, para reordenar o desordenado, encena os principais da Bahia como se ainda fossem seus costados, o Adão e a Eva do massapé de que todos provieram, encenação evidente pelo recurso risível da *lexis*. A poesia, ao tempo em que visa ao máximo de clareza sintagmática, elude essa mesma clareza caso o leitor não seja um Caramuru ou um letrado afeito aos “costumes brasílicos”, pois, para um letrado recém-chegado do Reino, sem conhecimento prévio das línguas faladas na costa do Brasil pertencentes ao tronco tupi, uma parte significativa dos vocábulos passaria desentendida, o que, contrariamente ao que possamos hoje em dia pensar, era justamente o efeito de sentido visado pela sátira, pois ela encena a fala dos índios, ininteligível, por conseguinte, para os reinóis²⁹. Não é

²⁹ A retoricização epidítica comum à poesia e à pintura é o que permite a aplicação do preceito horaciano à composição do retrato prosopográfico e etopeico. Contudo, não nos parece cabível tentar encontrar uma correspondência elemento a elemento entre pintura e poesia, por exemplo, entre fonemas e cores, ou entre fonemas e linha, ou, ainda, entre palavras e elementos propriamente

a espessura da voz o que se visa a fazer soar por meio do bilinguismo de muitos poemas satíricos do século XVII, voz essa, “selvagem”, que, no caso da América portuguesa, presentifica o negro da terra, a nobreza da terra e sua algaravia ininteligível, o que intensifica, mais do que qualquer sentido objetivo possível, o efeito do risível próprio da sátira pela evidência da falta de humanidade evidente na algaravia? E como descrever, diante dos sonetos gregorianos, que uma forma como o soneto pudesse, em pleno século XVII, ser parasitada pela voz?: “A linha feminina é carimá,/muqueca, pititinga, caruru,/mingau de puba, vinho de caju/ pisado num pilão de piraguá.” Não é o sentido poético profundo, que o som desses vocábulos faz reverberar, o que levou tantos ouvintes, fossem eles mais ou menos letrados, a intervir nessa massa sonora e a modulá-la segundo um gosto fundado no ouvido, para além de qualquer atenção prestada ao rigor semântico que para nós é tão importante nos dias de hoje? Não foi esse gosto pela modulação sonora que gerou tantas variantes, constituídas de elementos textuais que mudam de lugar, que migram no interior de versos, de estrofes, de poemas e entre poemas? E não é o apreço pela oralidade o que faz com que se valha do bilinguismo de certos poemas como uma estratégia expressiva em que predominam a adição e a agregação de termos, por seus valores étnico-fônicos, em detrimento de uma preocupação lógico-sintagmática, como é o caso de *Há coisa como ver um paiaíá* ou ainda *Um rolim de Monai*,

“iconográficos”, adotando-se a definição de “iconográfico” de Erwin Panófsky presente em seu conhecido *O significado nas artes visuais* (1979). Se palavras equivalem a elementos iconográficos, como relacionar cada elemento iconográfico com as classes de palavra, tais como substantivo, adjetivo, advérbio, verbo, conjunção, preposição etc.? Não cremos, portanto, que a proposta de Stanley Meltzoff de encontrar tais correspondências tenha qualquer pertinência, pois se cores, por exemplo, são fonemas, a linha, na medida em que não pode ser subsumida na mesma classe fonêmica de cor, já seria um elemento desordenador do sistema, a não ser que cor equivalesse à vogal e linha, à consoante, mas haveria então uma única consoante em todo o sistema proposto por Meltzoff? (MELTZOFF, 1970, p. 33-34).

bonzo, bramá, na tradição de Gregório de Matos e Guerra? Não se trataria aqui do que Paul Zumthor denominou *mouvance*³⁰? E não seria essa mesma algaravia, em sua funcionalidade poética – matéria por metonímia de muitos poemas –, pronunciada alegremente por aqueles que desejavam vergastar os brios da nobreza da terra, o que induz os que recitam os poemas, no calor da récita, a torná-la ainda mais ininteligível? – o que reduz muita vez o texto que nos chegou a uma massa sonora disjunta e que revela o predomínio do significante pelo império da enunciação performativa, ou seja, uma motivação sinestésica somente bem acabada por meio de uma “encenação”? Não há como descrever que, no caso da América portuguesa do século XVII, poemas pudessem também ser lidos, não apenas em voz alta, mas silenciosamente, no espaço privado, embora por uma minoria, o que torna complexa a situação de partilha social da poesia nos Seiscentos, em que, a par de uma comunicação mediatizada pelo intérprete, há aquela diferida pela leitura. E se à ordem que a *persona* satírica

³⁰ Paul Zumthor, em uma bibliografia ampla demais para ser comentada aqui, tentou definir o que seriam a oralidade e a vocalidade da poesia medieval. afirmou que todo texto literário medieval destinava-se à comunicação em voz alta, fosse diante de um auditório, como no caso da performance das canções de gesta, fosse a leitura de romances realizada em solidão pela prática da manuação da palavra. Abandonou, de qualquer forma, as pesquisas genéticas próprias da filologia oitocentista, e, em suas pesquisas sobre a relação entre oralidade, vocalidade e variação textual afirmou: “The question of ‘orality’ in the chansons de geste or in any other poetic genre can therefore be raised only in terms of performance, not of origin” (ZUMTHOR, 1984, p. 67). A *mouvance*, concebida como procedimento constitutivo da poética medieval, implica o caráter multifário dos textos, que demandaria do filólogo instrumentos outros de interpretação que não suas tradicionais ferramentas restitutivas do texto genuíno, que objetivam a redução desse caráter multimodal. Segundo Paul Zumthor, ao investigar tradições textuais que nos chegaram do passado longínquo, caberia ao filólogo a tarefa de escrutinar o que estaria sob a superfície dos textos, tornando patente a espessura da voz a despeito da textualização por que passaram os poemas: “to try to see the other side of the mirror, or at least to scratch away the silvering a little. There behind it, beyond the evidence of our present and the rationalities of our methods, lies that remnant – that multiple, without a unifying origin or a globalizing end, that ‘noise’ referred to by Michel Serres, any understanding of which resides in our sense of hearing rather than sight” (ZUMTHOR, 1984, p. 72). Nos poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra, a espessura da voz evidencia a modalização dos versos por meio de categorias outras que não aquelas que regem a escritura.

buscou dar à algaravia dos índios – ela própria, enquanto ordem, desordem, pelo acúmulo de *verba peregrina*, redundando em forte *obscuritas* –, se opõe o desejo de devolver a essa não-língua, o *cobé pá*, a sua natural desordem mimetizada pelo fracionamento vocabular e versífico, pode-se pensar que aqui a voz enunciativa ridiculariza as tentativas jesuíticas de ordenar o que não pode ser ordenado, ou seja, empreende-se uma crítica risível da gramaticalização da língua do Brasil, que, contrariamente à língua portuguesa, não é passível de gramaticalização. Basta pensarmos no que representam as gramáticas e os diálogos da língua nos séculos XVI e XVII, não apenas para portugueses, mas também para espanhóis, franceses e italianos para que tenhamos ideia de como os sonetos atribuídos a Gregório de Matos e Guerra referem campos discursivos múltiplos com o objetivo de legitimar algumas posições e deslegitimar outras ajuizadas pela musa satírica como não pertinentes.

Fernão de Oliveira afirma que a língua serve para que a alma racional possa comunicar-se com outras almas racionais, mas, como todos os seres e coisas pertinentes ao mundo sublunar, é preciso atentar para o fato de que os falantes apresentam algumas “qualidades” derivadas do predomínio de um dado humor (seco ou úmido), o que pode gerar, por exemplo, as falas ciciosas de alguns povos, ou, ainda, falas em que faltam elementos fonêmicos (“Esta lingoa do Brasil não há f. l. s. z. rr. dobrado nem muta com liquida, vt cra, pra &c.” (ANCHIETA, p. 1); “Carece de tres letras, conuem a saber, nam se acha nella, f, nem, l, nem, R, cousa digna despanto, por que assi nam tem Fé, nem Ley, nem Rey: & desta maneyra viuem desordenadamente sem terem alem disto conta, nem peso, nem medido” [GANDAVO, p. 33v.]); e, também, “feições” (como, por exemplo, “dentes grandes”), que, também derivadas do “céu e da terra”, interferem na dicção. A conjunção de “qualidades” e “feições” redundava em serem algumas línguas mais bem acabadas do

que outras, mais bem sonantes, menos ásperas e mais inteligíveis, plenas de predicados positivos, como o é a língua portuguesa:

E o mais de culpar este defeito das qualidades serem diuersas: nas quaes tem dominio as condições do çeo e da terra em que viuem os homens com que hūas gentes formam suas vozes mays no papo como caldeus & arabigos & outras nações cortão vozes apressandose mays em seu falar: mas nos falamos com grande repouso como homens assentados (OLIVEIRA, 1536, p. 2v-3r).

Fernão de Oliveira ainda diz que as palavras derivam do caráter, de que derivam também as ações: “Cada um fala como quem e: os bos falão virtudes e os maliciosos maldades: os religiosos pregão desprezos do mūdo & os cavaleiros blasonão suas façanhas” (OLIVEIRA, 1536, p. 2v).

Para o primeiro gramático português, a língua, quando ilustrada pelos homens que se valem dela, é condição de produção de uma memória duradoura dos povos que a falam, como foi o caso de Roma, pois por meio dela se louvam os feitos grandiosos, se inscreve a boa doutrina para a conduta humana e estende-se o império pelo seu ensino ou imposição. Fernão de Oliveira, referindo a amplitude do uso do latim ao tempo do Império romano, afirma que, caso Portugal deseje ser também um império, é preciso que ensine a Guiné (OLIVEIRA, 1536, p. 4r). A correlação da expansão imperial e linguística é mais uma vez referida em interessante passagem, em que se afirma gostarem as gentes da África, da Índia e do Brasil somente daqueles portugueses que, lá nascidos, acabam por falar as línguas locais em detrimento do português, ou seja, integram a si os portugueses que por nascimento e assimilação cultural e linguística deixaram de ser

forâneos, integração essa criticada por Fernão de Oliveira como costumeira no âmbito do Império português (a ponto de no século XVIII o Marquês de Pombal ter de promulgar lei para impedir o uso da língua geral no Estado do Brasil, pois em muitas províncias, como era o caso de São Vicente, falava-se, sobretudo, língua de índios):

& com tudo apliquemos nosso trabalho a nossa lingua & gente & ficara com mayor eternidade a memoria delle: & nam trabalhemos em lingua estrangeira mas apuremos tanto a nossa com boas doutrinas que a possamos ensinar a muytas outras gentes & sempre seremos dellas louvados & amados porque a semelhança e causa do amor & mays em as linguas. E o contrayro vemos em Africa, Guine, Brasil & India não amarem muyto os Portugueses que antrelles naçem so polla diferença da lingua: & os de la naçidos querem bem aos seus portugueses & chamanlhes seus porque falão assim como elles (OLIVEIRA, 1536, p. 5r).

A sátira, quando ataca os principais da Bahia pelo seu suposto uso do “cobé pá”, não o faz apenas por que os Caramurus descendem de índios, mas porque, apropriando-se de notícias que deviam circular amplamente sobre o uso da língua geral em outras capitâneas, como São Vicente, onde as gentes principais descendiam em muito maior número de índios e falavam efetivamente como índios, delibera serem todos os principais do Brasil falantes de línguas bárbaras, de que Diogo Álvares seria um mero epônimo para as gentes da Bahia, amplificando-se assim o alcance da antonomásia. Assim, lendo a sátira a partir da primeira seção da didascália, ou seja, “Aos Principais da Bahia”, podem os outros falsos fidalgos da terra ver-se no lugar dos falsos fidalgos baianos, pois, como muitos descendem de índios, não seria difícil verem a si

mesmos como Caramurus. O falar línguas bárbaras impediria que as boas doutrinas de que o português era o instrumento de transmissão fossem úteis para os conquistados, razão para que se promovesse, como o desejava Fernão de Oliveira, sua paulatina erradicação. A intromissão de vocábulos indígenas na língua portuguesa, resultado do processo de colonização, que fazia o português falado no Brasil soar diferentemente, ou barbaramente, não contribuía para a ilustração da língua, pois essa se dava por meio da crescente e buscada latinização da língua portuguesa, em que um sem número de *verba peregrina* de origem, sobretudo, latina, mas também grega, ingressaram desde o século XV. Pero de Magalhães Gandavo, em dois de seus escritos, afirma que a ortografia da língua portuguesa deveria considerar sempre a etimologia das palavras³¹ e, quanto mais chegadas às palavras latinas fossem as portuguesas, tanto melhor:

porque quãto mais chegarmos ao latim estes & outros vocabulos Latinos, que corruptamente vsamos guardando lhes fielmente sua orthographia, tato sera nossa lingua mais polida, & ficarà nesta parte mais singular & appurada que as outras (REGRAS, 1590, p. 14)³².

³¹ REGRAS que ensinam/ a maneira de escrever a/ orthographia da lingoa/ portuguesa, com hum dialogo que adelante se segue/ em defensão da mesma lingua./ autor/ Pero de Maga-/ lhães de Gandauo./ impressas com/ licença: em Lisboa por Bel-/ chior Rodriguez. (1590, p. 8).

³² Em Gandavo a latinização do português é condição de sua crescente autoridade como língua imperial, sobrepondo-se inclusive à língua castelhana por ser mais chegada ao latim do que esta: “Ora naquelles (vocábulos) em que seguimos o latim, não há que reprehender, pois claramente vê que quanto mais a elle nos chegarmos, tanto melhor parecem & mais authorizada fica nossa linguagem” (Ver Pero de Magalhães Gandavo, *Seguese hum dialogo em/ defensam da lingua portuguesa sobre/a qual tem disputa hum Portugues com hum Castelhana,/ onde por se tratar desta materia vsa cada hum de/ sua lingoaem na maneyra seguinte*. Em uma língua que se legitima na medida em que, como língua de cultura, se aproxima mais e mais do latim não apenas pela importação maciça de palavras, mas também pela crescente presença de barbarismos sintagmáticos como a anástrofe, o hipérbato e a *mixtura verborum*, os vocábulos indígenas só poderiam se apresentar como próprios para a produção de vitupérios aos que se entregavam à fala das línguas selvagens da América.

Para concluir a análise do primeiro quarteto do segundo soneto, prestemos atenção agora à relação que se estabelece na recepção entre as vestimentas e o aspecto profundamente sinestésico da cor que se lhe associa. Refere-se o “calção de pindoba”, a “camisa de urucu”, o “mantéu de arara”, o “arco e taquara” e, por fim, o “penacho de guarás”. Recuperemos, pela leitura de notícias sobre o Brasil, o que se entendia e “via” quando se empregavam esses nomes de origem tupi. 1) “camisa de urucu”: Descreve-se e desenha-se o urucum, no século XVII, no belíssimo manuscrito do *História dos Animais e das Árvores do Maranhão*, de Frei Christovão de Lisboa, que “chegou ao Maranhão em Maio de 1624, sabendo-se, de certeza, que ainda ali residia em fins de 1627” (IRIA, 1967, p. v). A descrição do urucum assim como a de seu emprego como tintura pelos índios encontra-se à página 114 (Fol. 134 e fol. 180):

oroqu he aruere tamanha de des ou doze palmos daltor e a fruta he como castanha e quoamdo ele he maduro abre se e he de cor pardo e não tem mais que gramis de dentro vermelhos que serue a fazer o uermilham aos Saluaguemis eles a estimam tãoto como as molheres de portugal estimão o uermilhão e os negros tanto faz os maxos como as femias umtão os olhos e a boqua quoamdo uam beber uinho [...].

Vê-se que o aspecto cosmético do urucum e sua coloração intensa, escarlate, grã, é o que sobressai na informação de Frei Cristóvão de Lisboa e o que deveria vir à cabeça dos leitores e ouvintes dos sonetos atribuídos a Gregório de Matos e Guerra. A camisa de urucu, portanto, nada mais era do que a tintura feita sobre a parte superior e inferior do tronco do indígena, intensamente escarlate, em dias de beber vinho, o que normalmente se dava quando se matavam inimigos, ou seja, a pintura é índice do repasto antropofágico (a referência

ao urucum, embora não se o nomeie, já se faz presente em Caminha (“Estava tinto de tintura vermelha pelos peitos e costas e pelos quadris, coxas e pernas até baixo, mas os vazios com a barriga e estômago eram de sua própria côr” [ARROYO, 1971, p. 52]³³); 2) “mantéu de arara”: No *História dos animais e das árvores do Maranhão*, descrevem-se várias espécies vulgarmente chamadas de araras, mas também outras aves psitacíformes cujas penas eram utilizadas pelos indígenas na produção de adornos (descrição da “araruna”, p. 150; descrição do “canindé”, p. 151). Eis a descrição da arara:

Arara hete (sic) he tamanha como o canide e tem o biquo e os peis como papaguaio e tem o rabo de dous palmos de comprido ele o lomguo do biquo e dos olhos não tem pena he cor de carne o pesquozo e a barigua uermelho as azas e o rabo uermelho pintadas damarelo e azul e uerde e uermelho e os olhos não se emfadam de os olhar e os saluaguemis as estimão muito pelas cores de suas penas de que eles fazem brasaletes e capasetes ettt^a que fazem seus folguedos e com que eles gornecem as espadas da guera [...] (LISBOA, 1967, p. 152).

Há muitas descrições, nos séculos XVI e XVII, da arara e do uso de suas penas para a produção de ornamentos e indumentárias indígenas.

³³ Um outro relato quincentista sobre a pintura corporal dos índios do Brasil faz-se presente em André Thevet, que discorre longamente sobre a extração da tinta do genipapo, antes de se deter, em várias seções, sobre o labor que as mulheres fabricam sobre a pele dos homens, como a que segue: “Les femmes accoustrent les hommes, leur faisans mille gentilleses, comme figures, ondes, & autres choses semblables, dechiquetées si menu qu’il n’est possible de plus”. Ver, para maiores detalhes, *Les/singulari-/ tez de la Fran-/ ce antarctique, au-/ trement nommée Amerique. & de/ plusieurs Terres & Isles de-/ couvertes de nostre/ temps./ Par F. André Theuet, natif d’Angouleme/ Chez les heritiers de Maurice de la Porte, au Clos/ Bruneau, à l’enseigne S. Claude./* (1557).

Fernão Cardim, assim como Frei Cristóvão de Lisboa, descreve várias espécies de aves psitacíformes e os usos que delas faziam os índios:

Estes papagaios são os que por outro nome se chamão Macaos: he passaro grande, e são raros, e pela fralda do mar não se achão; he huma formosa ave em cores, os peitos têm vermelhos como grãa; do meio para o rabo alguns são amarellos, outros verdes, outros azues, e por todo o corpo têm algumas pennas espargidas, verdes, amarellas, azues, e de ordinário cada penna tem tres, quatro cores, e o rabo he muito comprido. Estes não põem mais de dois ovos, crião nas tocas das arvores, e em rochas de pedras. Os índios os estimão muito, e de suas pennas fazem suas galantarias, e empennaduras para suas espadas; he passaro bem estreado, faz-se muito domestico, e manso, e fallão muito bem, se os ensinão (CARDIM, 1980, p. 32).³⁴

Novamente, enfatiza-se na descrição da plumagem seu intenso colorido e cremos que esse elemento sobressaia nas descrições. Ao vermelho do urucu e das penas de arara³⁵ vem somar-se aquele próprio

³⁴ Fernão Cardim ainda descreve os papagaios e as ararunas à página 32.

³⁵ Entre as descrições quinhentistas da arara e dos usos das penas pelo índios, encontra-se aquela de André Thevet, em que muitos dos elementos presentes no soneto atribuído a Gregório de Matos e Guerra aparecem. Fala-se, como em outros autores, do colorido da plumagem para, em seguida, mencionar-se o mantéu de araras (*robes*) e o penacho (*bonnets*) usado na cabeça pelos índios. Em primeiro lugar, transcrevemos o excerto sobre a arara: “Entre ce nombre d’oyseaux tous differēs à ceux de nostre hemisphere, s’en trouue vn qu’ils nōment em leur langue Arat qui est vn vray heron quant à corpulence hors-mis que son plumage est rouge cōmme sang de dragon” (p. 47v). No reto da mesma página, Thevet nos fala do que se fabrica com as penas, sendo que o mantéu (*robes*) é feito com as penas da arara: “Et de ces plumes les Sauuages du país font pennaches de plusieurs sortes, desquelles se courent, ou pour ornement, ou pour beauté, quand ils vont en guerre, ou qu’ils font quelque massacre de leurs ennemis: les autres en font robes & bonnets à leurs mode [...]” (p. 47r). Em outra página, fala especificamente do penacho de penas: «& autour de leurs testes portent de grands pennaches beaux à merueilles» (p. 60r).

das penas de guará; 3) “penacho de guarás”: No *História dos animais e das árvores do Maranhão*, descreve-se essa espécie à página 141 como segue:

guoara he pasoro tamanho como hũa gualinha uermelho como gram por todo o corpo os peis uermelhos como sangue e o biquo cor de carne e as pomtas das penas e as azas pretas eles fazem seus filhos como as garsas e fazem quootro e simquo filhos e os ouos sam bramquos pimtados de pardo e o seu natural he serem pretos de primeiro e depois pardos e uermelhos e bramquos e depois de sererem (sic) de quatorze ou quinze mezes se tornão todos uermelhos cor de gram [...] (LISBOA, 1967, p. 141).

O guará também é descrito por Fernão Cardim em um de seus escritos:

Este passaro he do tamanho de huma Pega, tem o bico muito comprido com a ponta revolta, e os pés de comprimento de hum grande palmo; quando nasce he preto, e depois se faz pardo; quando já avôa faz-se todo branco mais que huma pomba, depois faz-se vermelho claro, et tandem torna-se vermelho mais que a mesma grã, e nesta cor permanece até a morte; são muitos em quantidade, mas não têm mais que esta especie; crião-se bem em casa, o seu comer he peixe, carne, e outras cousas, e sempre hão de ter o de comer dentro n’agua; a penna destes he muito estimada dos Indios, e dellas fazem diademas, franjas, com que cobrem as espadas com que matão; e fazem braceletes que trazem nos braços e põem-nas nos cabellos como botões de rosas, e estas suas joias e cadêas de douro com que se

ornão em suas festas, e estimão-nas tanto que, com serem muito amigos de comerem carne humana, dão muitas vezes os contrarios que têm para comer em troco das ditas penas: andão em bando estes passaros, e se lhe dá o sol nas praias, ou indo pelo ar he cousa formosa de ver (CARDIM, p. 54)³⁶.

Se a cor vermelha predomina, a visualização totalizante do silvícola americano não deveria ser tarefa difícil ao se ler cada poema, pois já se faziam presentes, no século XVII, imagens da América, pintada como índia, nos tratados de pintura, emblemas e divisas, assim como também em baralhos produzidos nesse século, em que cada naipe correspondia a um continente – Ásia, Europa, África e América. Antes de nos determos nas prescrições para a pintura da América presentes em tratados de iconologia e de pintura, é preciso atentar para o sentido da cor predominante na figuração dos Caramurus no soneto atribuído a Gregório de Matos e Guerra. Como já se demonstrou, o vermelho predomina, pois se faz presente na “camisa de urucu”, no “mantéu de arara” e no “penacho de guarás”. Sabemos que os Caramurus da Bahia são as gentes principais, como se afirma não apenas nas didascálias, mas também em um dos sonetos do tríptico: “de paiaia tornou-se abate”; as cores das vestes, nos séculos XVI e XVII, tanto no âmbito do uso da corte quanto na representação pictórica portavam significação prevista em tratados de civilidade e tratados de pintura. Serenella Baggio (1986, p. 91-92) afirma, citando, dentre outros, Lomazzo, que os tons de vermelho, carmesim e púrpura estavam destinados às gentes

³⁶ Descrições do guará já comparecem em tratados descritivos do Brasil desde o século XVI, como se pode ver em passagem do livro de Pero de Magalhães Gandavo, em que se descreve esse pássaro com os mesmos lugares-comuns que se encontram nos dois autores antes citados (GANDAVO, p.27r).

principais da igreja e também a monarcas, devendo-se, segundo ela, prestar atenção à aplicação dessas cores na arte do retrato, notícia que, na sátira, rearticula-se para a figuração da nobreza selvagem dos melhores da Bahia, de seus *optimates*, associando-se essa paleta cromática com qualidades pictóricas da imagem que traduzem ou evidenciam seu *ethos* monstruoso, o que redundava também em ridículo e riso, ou seja, o soneto encena a majestade bárbara dos povos do Novo Mundo. Leiamos o excerto de Lomazzo:

Adunque per fuggire queste inconvenienze e sapere le ragioni del compartire i colori secondo i gradi delle figure che si rappresentano, dobbiamo sapere in generale che i colori che tendono allo scuro e sono privi di quella vivacità chiara, si appartengono a vecchi, filosofi, poveri, melancolici e genti gravi, ai quali se si facessero vesti vaghe et allegre di colori vari, non si converrebbero. I bianchi, pavonazzi, rossi e simili spettano a pontefici, monarchi e Cardinali (BAROCCHI, 1973, v. II, p. 2119-2343, apud BAGGIO, 1986, p. 91).

O entrecruzamento de prescrições pictóricas e retóricas e poéticas não se deve apenas ao reconhecimento da analogia entre procedimentos artísticos e de sua emulação; refletindo também a partir de proposições de Erwin Panofsky e de Robert Klein que problematizam o fato de que “a significação pode ser veiculada ao mesmo tempo [...] pela forma representativa e pelo objeto representado” (KLEIN, 1998, p. 352), propôs-se no caso em questão hipotetizar que a voz enunciativa, ao articular os elementos do retrato prosopográfico, simultaneamente os ordenava em um análogo do que em pintura seria a “forma representativa”. Deriva dessa hipótese o esforço para promover a síntese, na *interpretatio*, entre os elementos “iconológicos”, tais como

definidos por Cesare Ripa, dentre outros, e a “coloração”, também ela prevista, porque prescrita, fundamental para a constituição da “forma representativa”, já que ela acresceria às significações veiculadas em chave nominal (“calção de pindoba”, “camisa de urucu”, “mantéu de arara”) aquela ao mesmo tempo complementar e fundamental de certa grandeza metafórico-cromática, que seria, segundo Berneheimer, uma metáfora visual.

Quanto às prescrições para a figuração da América, embora não haja descrição dela na edição italiana do *Iconologia*³⁷, de Cesare Ripa, de 1593, aquela que Mario Praz designa como a primeira edição dessa obra, pudemos, no entanto, encontrar uma prescrição para a representação das quatro partes do mundo em edição de 1625³⁸, em italiano. Em edições posteriores que apresentam uma tradução do texto italiano, às vezes se encontra a prescrição para a representação das quatro partes do mundo, às vezes não, como ocorre, por exemplo, com a *Iconologie*³⁹, de Jean Baudouin, datado de 1643; encontramos, contudo, uma descrição da América em uma

³⁷ *Iconologia o vero descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile che necessaria à poeti, pittori & scultori, per rappresentare uirtù, uitij, affetti, & passioni humane (1593).*

³⁸ *Della novissima iconologia de Cesare Ripa Pervgino cavalier de SS. Mauritio & Lazzaro. Parte Prima. Nella quale se descrivono diverse imagini di virtù, vitij, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, prouincie d'Italia, fiumi tutte le parti del mondo, & altre infinite materie. Opera utile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatore, & ad'ogni studiosi per divisare qual si voglia apparato notiale, funerale, trionfale, per rappresentar poemi drammatici, e per figurare co suoi proprij simboli ciò, che può cadere in pensiero humano. Ampliata in quest'ultima editione non solo dello stesso autore di Trecento, e cinquantadue imagini, com molti discorsi pieni di varia eruditione, & con molti Indici copiosi, ma ancora arricchita d'altre imagini, discorsi, & esquisita correzione dal Sig. Gio. Zaratino Castellini Romano (1625).*

³⁹ *Iconologie ov les principales choses qui peuuent tomber dans la pensee touchant les vices et les vertus, sont representees sous diuerses figur^{es}, grauées en cuivre par laques de Bie et moralement expliquées (1643).*

tradução francesa do *Iconologia*⁴⁰ de Cesare Ripa datada de 1698, publicada em Amsterdam. Citaremos, por sua importância para o desenvolvimento de nossa análise, quase toda a prescrição de Ripa para a figuração da “América”. Como se verá, nosso continente será composto de atributos que em seu conjunto o significarão na poesia, na pintura, na arquitetura e na escultura e, o mais importante, os atributos elencados por Ripa são os mesmos que são atualizados no segundo soneto atribuído a Gregório de Matos e Guerra, o que faz crer que a prescrição estava largamente difundida em ambientes letrados europeus desde fins do século XVI. Cabe dizer que Cesare Ripa seleciona para a figuração do mundo americano, dentre lugares-comuns presentes em textos diversos, como cosmografias e a epistolografia jesuítica⁴¹, por exemplo, alguns que depois dele passarão a representar a América como os seus atributos. Transcreveremos a seguir fragmento da edição italiana de 1625 e, logo depois, em nota, apresentaremos o texto correspondente da tradução francesa de 1698, que já patenteia uma estrutura textual resumida e simplificada, mantendo-se, contudo, como se verá, o essencial da prescrição. Vejamos o que Cesare Ripa prescreve:

AMERICA

Donna ignuda, di carnagione fosca, di giallo color
misto, di volto terribile, & che vn vello rigato di più

⁴⁰ *Iconologie ou la science des emblemes devises, &C. qui apprend à les expliquer dessiner et inventer. Ouvrage tres utiles aux orateurs, poëtes, peintres, sculpteurs, graveurs, & generalement à toutes sortes de Curieux des beaux arts et des sciences. Enrichie & augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités, tirées la plupart de Cesare Ripa* (1698).

⁴¹ Como diz João Adolfo Hansen: “Porque é mimética, a *ekphrasis* pressupõe os modos retóricos da imitação de *topoi* oratórios (*endoxa*) e poéticos (*eikona*). Os modos são aplicáveis em artes distintas, como a oratória, a poesia e a pintura, observando-se a continuidade ou homologia do procedimento mimético entre as artes e, simultaneamente, a competição delas (HANSEN, 2006, p.88).

colori calandole da una spalla à trauerso al corpo, le copri le parti vergognose. Le chiome saranno sparse, & a torno al corpo sia vn vago, & artificioso ornamento di penne di varij colore. Tenga con la sinistra mano un'arco, con la destra mano una frezza, & al fianco la faretra parimente piena di frezze, sotto un piede, una testa humana passata da una frezza, & per terra da una parte sarà una lucertola, ouero un liguro di smisurata grandezza. Per esser novellamente scoperta questa parte del Mondo gli Antichi Scrittori non possono haverne scritto cosa alcuna, però mi è stato mestieri veder quello che i migliori Historici moderni ne hanno referti, cioè, il Padre Girolamo Gigli, Ferrente Gonzales, il Bottero, i Padri Giesuiti [...]. Si depinge senza habito, per essere usanza di quei popoli d'andar ignudi, è ben vero, che cuoprono le parti vergognose con diuersi veli di bambace, ò d'altra cosa. La ghirlanda di varie penne, è ornamento, che eglino sogliono usare; anzi di più sogliono impennare il corpo in certo tempo, secondo che vien riferito da sopradetti autori. L'arco & le frezze sono proprie armi, che adoperano continuamente, si gl'huomini, comme anco le donne in assai Prouincie (RIPA, 1625, p. 492-493).

Cesare Ripa elenca os seguintes atributos que se podem correlacionar com os elementos descritivos presentes no soneto gregoriano: «torno al corpo [...] ornamento di penne» e «mantéu de arara»; «arco e frezze» e «arco e taquara»; «guirlanda di varie penne» e «penacho de guarás»; «veli di bambace» e «calção de pindoba». O que há de diferente entre Ripa e o soneto são a ausência daquele de referência às pinturas corporais, presentes em quase

todos os textos que descrevem os índios nos séculos XVI e XVII⁴²; a presença, em Ripa, mas ausente no soneto, de referência à aljava: “faretra”; a prescrição em Ripa de que se deveria apresentar parte de corpo humano despedaçado nas figurações da América para tornar evidente o canibalismo dos seus habitantes, o que, de certa forma, dá-se no tríptico gregoriano, pois o terceiro soneto do tríptico trata especificamente da antropofagia dos avoengos dos principais da Bahia (“Que é fidalgo, cremos nós,/ Que nisto consistia o mor brasão/ Daqueles que comiam seus avós,”)⁴³; a presença, em Ripa, da prescrição da representação de um animal, o jacaré (lucertola/liguro), nas figurações da América, o que, nos sonetos de Gregório de Matos e Guerra, transforma-se em outro animal que se tornará, por seu turno, atributo das partes do Brasil, ou seja, o tatu, presente, por exemplo, na empresa que abre o *História da Guerra Brasileira* de Brito Freire⁴⁴. São

⁴² Fernão Cardim não apenas descreve em várias seções de cada um dos seus tratados as pinturas corporais dos índios do Brasil, mas produz uma belíssima ficção poética de sua suposta origem: “Manima – Esta cobra anda sempre n’agua, he ainda maior que a sobredita (Sucurijuba), e muito pintada, e de suas pinturas tomarão os gentios deste Brasil pintarem-se; têm-se por bemaventurado o Índio a quem ella se amostra, dizendo que hão de viver muito tempo, pois a Manima se lhes mostrou.” (CARDIM, p. 55).

⁴³ Pero de Magalhães Gandavo, ao discorrer sobre a selvageria dos índios, associa sua barbárie e falta de racionalidade ao hábito de vingar-se de forma inumana dos seus contrários e ao repasto antropofágico, manifestações incontestes daquelas, já que matam os cativos justamente quando a paixão que poderia justificar seus atos já se desvaneceu: “Hva das cousas em que estes Índios mais repugnam o ser da natureza humana, & em que totalmente parece que se extremam dos outros homens, he nas grãdes & excessivas crueldades que executam em qualquer pessoa que podem aver ás mãos, como nam seja do seu rebanho. Porque nã tam sómente lhe dão cruel morte em tempo que mais livres & desimpedidos estã de toda a paixão: mas ainda depois disso, por se acabarem de satisfazer lhe comem todos a carne, vsando nesta parte de cruezas tam diabolicas, que ainda nellas excedem aos brutos animaes que nam tem vso de rezam, nem forão nacidos pera obrar clemencia” (GANDAVO, p.40v).

⁴⁴ *Nova Lusitania, Historia da guerra brasileira a purissima alma e savdosa memoria do serenissimo principe dom Theodosio Principe de Portugal, e Principe do Brasil. Por Francisco de Brito Freyre. Decada primeira* (1675). Na empresa que serve de página de rosto ao livro de Brito Freire, o Brasil se faz representar pelo abacaxi, pela pacova, pela cana-de-açúcar, pelo coco e pelo tatu, elementos que eram tópicos para a representação do mundo brasileiro no século XVII e que se fazem largamente presentes não apenas na poesia, mas também em todo um conjunto de discursos de caráter descritivo.

esses mesmos atributos que se fazem presentes na tradução francesa de 1698, como se pode ver na nota seguinte⁴⁵.

O portar em mãos arco e flecha é apenas uma retomada de lugar-comum descritivo, presente como atributo dos índios desde a *Carta de Pero Vaz de Caminha* (ARROYO, 1971)⁴⁶ e recorrente, no século XVI, em autores de língua portuguesa como Gabriel Soares de Sousa⁴⁷ e Pero de Magalhães Gândavo⁴⁸, assim como em autores franceses

⁴⁵ O excerto repete de forma abreviada a prescrição contida na edição italiana de 1625: «Cette femme qui a le teint olivastre, le visage effroyable à voir, & un voile de plusieurs couleurs qui luy couvre le Corps à demy, represente l'Amérique; outre qu'une echarpe de plumes très agréables, artistement jointes ensemble, la fait particulièrement remarquer par ce bisarre ornement. Elle porte en une main une fleche, & en l'autre un Arc, & un carquois à sés costez. A quoy l'on peu goûter qu'elle a sur la teste une guirlande de plusieurs plumes étranges, & à sés pieds une espèce de Lézard ressemblant à peu près un Crocodile; comme encore une teste humaine arrachée de son Corps, & traversée d'un Dard. Cette derniere partie du Monde nouvellement découverte par Americ Vespuce Florentin, dont elle a pris son nom est dépeinte presque toute nue, parce que ses Habitants ont accoutumé d'aller tous nuds, si ce n'est qu'ils se couvrent les parties honteuses d'une ceinture faite de plume & de coton, en forme de frange. La guirlande de plumes est un ornement dont ils se parent d'ordinaire; outre qu'en certes temps de l'année ils en portent un habillement qu'ils font eux-mesmes avec beaucoup d'art pour des Sauvages, comme le remarquent les meilleurs Auteurs qui ont écrit de ce pays-là. L'Arc & fleches sont les Armes, dont non-seulement les Hommes, mais encore les femmes ont aucoûtumé de se servir en allant combattre leurs ennemis» (RIPA, 1698, p. 275-276).

⁴⁶ Na primeira referência à visão dos índios, mencionam-se arcos e flechas ("Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas" [p. 45]), menção essa que se repetirá vezes inúmeras ao longo de toda a Carta, inclusive quando se dá o primeiro contato entre portugueses e índios ("Um deles trazia um arco, e seis ou sete setas. E na praia andavam muito com seus arcos e setas" [p. 46]).

⁴⁷ Gabriel Soares de Sousa, em seu livro, refere por vezes incontáveis o arco e flecha como sendo armas por excelência dos índios do Brasil, independentemente de sua etnia. As menções de arcos e flechas encontram-se nos capítulos em que o autor descreve os índios pelo seu pertencimento a uma dada nação, como tupinambá, tupiniquim, aimoré etc. (SOUSA, 1879).

⁴⁸ Pero de Magalhães Gandavo afirma que as coisas escritas em seu livro foram por ele vistas, e aduz o elemento testemunhal como argumento para o incremento da fides de seu discurso: "& eu a escrever como testemunho de vista" (Prologo ao Lector). Ao discorrer sobre as armas empregadas pelos índios em suas guerras, declara: "As armas cõ que pelem, sam arcos e frechas, nas quaes andam tã exercitados que de marauilla erram a cousa que apõtem por difficil que seja dacerar" (GANDAVO, p. 37r).

como Jean de Léry⁴⁹ e André Thevet⁵⁰. A prescrição de Ripa assim como o segundo soneto aos Caramurus da Bahia nada mais fazem do que atualizar o preceito fundamental sobre a verossimilhança compreendida como “uma relação de semelhança entre discursos”, que, na ecfrase, “decorre da relação da imagem fictícia da pintura, [que é] descrita com discursos do costume antigo, [a fornecerem] causas e explicações do que é narrado sobre ela, [tornado] semelhante àquilo que se considera habitual e natural” (HANSEN, 2006, p. 86).

(III)

No princípio da figuração dos Caramurus, a visada à meia porra adere aos preceitos da sátira, tornando a pintura ainda mais derrisória. Como já se disse, o procedimento satírico prevê, entre outras coisas, a

⁴⁹ Jean de Léry em seu livro não apresenta uma das primeiras descrições do índio da costa da América portuguesa, em que já se fazem presentes muitos dos lugares-comuns por que ele seria representado na poesia e na pintura nos séculos XVI e XVII. A par da notação poética, há a representação pictórica por meio de xilogravura, apresentada aos leitores pelo próprio Léry como um análogo da descrição. O arco e a flecha são traços por que se anota o notado, a par de elementos que se tornarão emblemáticos do Brasil, como o ananás (já presente, no entanto, no livro de Thevet de 1557), inserido por Léry na xilogravura como representação sinédouca da América, sinédoque de grande fortuna nas letras luso-brasileiras e que provavelmente não depende do texto francês: “Ainsi deduit bien amplement tout ce qui se peut dire concernant l’exterieur du corps tât des hommes, que des enfans masles Ameriquains, si maintenant en premier lieu, suyuant ceste description, vous-vous voulez représenter vn Sauvage, imaginant en vostre entendement vn homme nud bien formé, & proportiōné de ses membres, ayant tout le poil qui croist sur luy arraché, les cheveux tonduz, de la façon que l’ay dit, les leures & iouens fendues & de os pointus, ou pierres vertes comme enchassees dedans, les oreilles percees avec de pendās en icelles, le corps peinturé, les cuisses & iambes noircies de la teinture qu’ils font de ce fruit Genipat sus mentionné, des colliers composez d’une infinité de petites pieces de ceste grosse coquille de mer que ils appellent Vignol, tels que ie vous les ay deschiffrez, pendus au col: vous les verrez comme il est ordinairement en son pays, & tel quant au naturel, que vous le voyez pourtrait en la page suyuāte ayât seulement son croissant d’os bien poli sur sa poitrine, sa pierre au trou de la levre: & pour contenance son arc desbandé, & ses flesches aux mains. [...] Semblablement la figure du fruit qu’ils nomment Anana, lequel ainsi que ie le descriroy ci apres, est des meilleurs que produise ceste terre du Bresil” (LÉRY, 1578, p. 199-120).

⁵⁰ Quando se refere à evitação, por parte dos índios, de portarem vestimentas propriamente europeias, André Thevet afirma que não gostam de usá-las porque elas os impedem de mover-se livremente, sobretudo durante os combates, quando costumam tirá-las, caso as portem, antes de tomar em mãos o arco e a flecha, armas índias por excelência: “s’ils sont vestuz de quelque chemise legere, laquelle ils auront gagnée à grand traual, quand ils se rencōtrent avec leurs ennemis, ils la despoilleroient incontinent, auant que mettre la main aux armes, qui son l’arc & la fleche” (THEVET, p. 54r).

autonomização de membros do corpo por que se pratica o pecado ou ato censurável, amplificados pela lente do poeta que, desse modo, torna patente a enormidade do desvio moral pela enormidade da parte do corpo autonomizada. Mas, no caso do segundo soneto “Aos Caramurus da Bahia”, o móvel dos Caramurus, ou seja, o gosto, ao invés de ser autonomizado e amplificado pela figuração de uma metáfora maravilhosa (nariz de tucano, por exemplo), reduz-se a uma meia porra, pequena, e, portanto, espantosamente potente para reduzir os descendentes de Diogo Álvares à sua desrazão. Em uma de suas *novelle*, Da Vinci, ao metaforizar a alma racional animada de virtudes, compara-a a um espelho em que se reflete uma rainha, que, sem ela, se tornaria vil: “Lo specchio si gloria forte tenendo dentro a sé specchiata la regina e, partita quella, lo specchio riman vile” (DA VINCI, 1993, p. 42). Assim seriam os Caramurus, espelhos vis, em que, se há rainha, está destronada por necessidade, e, se a rainha encontra-se subserviente ao seu necessário súdito, o corpo que anima, não é de espantar que a cabeça esteja sujeita ao falo; como poderia um espelho, no caso dos Caramurus, refletir algo além do conjunto de vícios que a *pathognomia* poética de Gregório de Matos e Guerra visa a constituir? A figuração dos vícios na pintura⁵¹, assim como na poesia, tem a finalidade de admoestar contra

⁵¹ Alberti, no *De pictura*, associa a origem da arte, cujos preceitos apresenta em seu escrito, à figura de Narciso, declarando: “Por isso costume dizer entre os meus amigos que aquele Narciso que, de acordo com os poetas, transformou-se em flor, foi o inventor da pintura. Como a pintura é a flor de toda arte, a ela se aplica bem toda a história de Narciso” (ALBERTI, 1992, p. 97). Sigamos o raciocínio de Alberti no excerto que refere a origem da pintura por meio de uma prévia leitura da passagem das *Metamorfoses* em que o mito de Narciso é referido por Ovídio: “fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,/ quem neque pastores neque pastae monte capellae/ contigerant aliudve pecus, quem nulla volucris/ nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus;/ gramen erat circa, quod proximus amor alebat./ silvaque sole locum passura tapescere nullo./ hic puer et studio venandi lassus et aestu/ procubuit faciemque loci fontemque secutus./ dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit./ dumque bibit, visae correptus imagine formae/ spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est./ adstupet ipse sibi vultuque inmotus eodem/ haeret, ut e Pario formatum marmore signum;/ spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus/ et dignos Baccho, dignos et Apolline crines/ inpubesque genas et eburnea colla decusque/ oris et in niveo mixtum candore ruborem,/ cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse:/ se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur,/”

dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet./ inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti./ in medias quotiens visum captantia collum/ bracchia mersit aquas nec se deprendit in illis!/ quid videat, nescit; sed quod videt, uritur illo./ atque oculos idem, qui decipit, incitat error./ credule, quid frustra simulacra fugacia captas?/ quod petis, est numquam; quod amas, avertere, perdes!/ ista repercutas, quam cernis, imaginis umbra est:/ nil habet ista sui; tecum venitque manetque;/ tecum discedet, si tu discedere possis!" (A tradução da passagem é a que segue: "There was a clear pool with silvery bright water, to which no sheperds ever came, or she-goats feeding on the mountain-side, or any other cattle; whose smooth surface neither bird nor beast nor falling bough ever ruffled. Grass grew all around its edge, fed by the water near, and a coppice that would never suffer the sun to warm the spot. Here the youth, worn by the chase and the heat, lies down, attracted thither by the appearance of the place and by the spring. While he seeks to slake his thirst another thirst springs up, and while he drinks he is smitten by the sight of the beautiful form he sees. He loves an unsubstantial hope and thinks that substance which is only shadow. He looks in speechless wonder at himself and hangs there motionless in the same expression, like a statue carved from Parian marble. Prone on the ground, he gazes at his eyes, twin stars, and his locks, worthy of Bacchus, worthy of Apollo; on his smooth cheeks, his ivory neck, the glorious beauty of his face, the blush mingled with snowy white: all things, in short, he admires for which he is himself admired. Unwittingly he desires himself; he praises, and is himself what he praises; and while he seeks, is sought; equally he kindles love and burns with love. How often did he offer vain kisses on the elusive pool? How often did he plunge his arms into the water seeking to clasp the neck he sees there, but did not clasp himself in them! What he sees he knows not; but that which he sees he burns for, and the same delusion mocks and allures his eyes. O fondly foolish boy, why vainly seek to clasp a fleeting image? What you seek is nowhere; but turn yourself away, and the object of your love will be no more. That which you behold is but the shadow of a reflected form and has no substance of its own. With you it comes, with you it stays, and it will go with you – if you can go" (NASO, 1960, III, 407-437, p. 152-155). Inicia-se o fragmento pela descrição da superfície da água, que irá capturar o reflexo de Narciso. Trata-se obviamente da aplicação do procedimento retórico da *illustratio*, tal como definido em Cícero, Quintiliano e em todas as preceptivas retóricas quinhentistas e seiscentistas que se ocuparam da técnica da *descriptio*. A fonte era argêntea: adjetivo que remete ao substantivo de que deriva; a associação de fons e argenteus faz com que pensemos a superfície líquida como um plano metálico e polido, peculiarizado por sua luminescência reflexiva; a água (unda) é límpida (*illimis*), como o são todas as boas superfícies refletoras, e, também, brilhante, polida (*nitidus*). Os três adjetivos presentes no primeiro verso do extrato acentuam a clareza da superfície em que Narciso se refletirá, "evidenciam" para o leitor a imagem do efebo, fazendo com que vejamos o que se descreve a seguir como se tivéssemos Narciso sob os olhos. A descrição do corpo de Narciso apenas amplifica a *illustratio*, que se intensifica e culmina com a vã tentativa do rapaz tentar apanhar-se em seu próprio reflexo. Mary E. Hazard, em belo artigo sobre "liveliness" na pintura e na poesia dos Quinhentos e Seiscentos, afirma que o vocábulo tem vários sentidos, passíveis de sobreposição, o que geralmente sucede, e, entre eles, sobressai "the sense of verisimilitude or life-likeness"; sendo os outros sentidos possíveis, segundo, por exemplo, Leonardo da Vinci: "the sense of capturing motion", "the sense of reflecting the inner life of the mind of the subject", e "the sense of giving life to the artist's conception through the medium" (HAZARD, 1975, p. 410). A *illustratio* presente nos versos que tratam do enlèvement de Narciso por si próprio produzem com grande vividez o sentido de "sense of verisimilitude or life-likeness", pois a expressão significa, como o demonstra Mary E. Hazard, não apenas o que comumente chamamos de naturalismo da representação pictórica mas também a capacidade do poeta de pôr sob os olhos do leitor ou ouvinte a imagem ou conjunto de imagens que descreve/narra (essa dimensão da *illustratio* de vividez e de pôr sob os olhos é o que levou provavelmente Alberti a tomar a cena ovidiana como *arché* para a arte da pintura, pois nela há sub modo poético o procedimento de imitação e ilusão levados ao seu extremo). É esse efeito de ilusão e vividez, de "liveliness", da pintura, que William Shakespeare refere em um de seus poemas, e que "duplica", poeticamente; na verdade, Shakespeare produz a pintura pela poesia, ao descrever um suposto quadro em que Aquiles está figurado, ou seja, fala de "liveliness" na pintura por meio de um poema,

o que torna a poesia superior no paragono entre as artes e, nesse sentido, ecoa Alberti e toda uma tradição de reflexão sobre o *ut pictura poesis* horaciano. O procedimento descritivo estava prescrito em numerosas retóricas inglesas dos séculos XVI e XVII e nelas as analogias entre poesia e pintura são abundantes. Seguiremos a partir daqui as indicações bibliográficas de Mary E. Hazard concernentes a retóricas inglesas dos séculos XVI e XVII em que se trata da *descriptio*, extratando das mesmas fontes trechos por ela usados em seu artigo, outros não, para demonstrar que a vividez poética da descrição é termo de comparação para o efeito de “liveliness” da pintura, e vice-versa, e como o paragono entre poesia e pintura se apresenta em poema de Shakespeare. O poema de Shakespeare a ser analisado é ao mesmo tempo prescrição descritiva, prosopográfica, que nos interessa, pois traz prescrito o *modus operandi* já visto nos sonetos sobre os *Caramurus* da Bahia. George Puttenham, em seu *The Arte of English Poesie*, ao definir o poeta como um imitador, reciclando A Poética, qualifica positivamente a descrição por sua enargeia, em passagens de seu livro, tais como: “And neverthelesse without any repugnancie at all, a Poet may in some sort be said a follower or imitator, because he can expresse the true and liuely of every thing is set before him, and which he taketh in hand to describe” (PUTTENHAM, 1589, p. 6). Os efeitos produzidos pela descrição são, para Puttenham, o “verdadeiro” (*true*) e o “vívido” (*liuely*), palavras que recuperam em língua inglesa, no âmbito das retóricas quinhentistas e seiscentistas, termos latinos como *evidentia* e *illustratio*. A mesma definição de descrição como a técnica de pôr algo sob os olhos do leitor ou ouvinte faz-se presente na retórica de Thomas Wilson, predecessor de George Puttenham: “This figure is called a description, or an euident declaratiõ of a thing, as though we sawe it euen now doen” (WILSON, 1553, fol. 95r). Em Wilson, define-se a descrição como “declaração evidente”, expressão que retoma o termo latino *evidentia*, efeito próprio da *descriptio*, que nos ilude a ponto de pensarmos que as coisas representadas estão ocorrendo na medida em que são postas sob nossos olhos pela poesia. O gerúndio presente na seção do texto de Thomas Wilson parecer acentuar o caráter de ação do que se representa, remetendo por necessidade ao procedimento da pragmatografia (*we sawe it euen now doen*). Wilson, ao discorrer sobre a descrição, valer-se-á de léxico derivado do campo da pintura, o que acentua o efeito de “evidência” que se deve buscar: “And not onely are matters set out by description, but men are painted out in their colours, yea buildynges are set forth, Kyngdomes, and Realmes are portured, places ans tymes are described” (WILSON, 1553, fol. 95r). Mas é um contemporâneo de George Puttenham, Henry Peacham, quem, invertendo o procedimento de Alberti, que parte da poesia para criar a fictio da *arché* da pintura, vai ajuizar a acuidade da descrição e sua vividez por meio de sua comparação com a pintura, que a *descriptio* deveria emular. Ao falar da descrição de ações ou *pragmatographia*, declara: “a description of thinges, wherby we do as plainly describe any thing by gathering together all the circumstaunces belonging vnto it, as if it were moste liuely paynted out in colloures, and set forth to be seene” (apud HAZARD, 1975, p. 408). William Shakespeare, em um de seus poemas, ao descrever a vividez de um quadro, a produz pela poesia; na verdade, como se disse, produz o quadro suposto, e, ao mesmo tempo, prescreve que a descrição de uma pessoa, ou *prosopografia/etopeia*, deve ocultar elementos a serem recuperados, por conseguinte, pela imaginação do leitor ou ouvinte, ou seja, a *prosopografia/etopeia*, para engajar a atenção e a imaginação da recepção, não deve ser totalizadora, o mesmo procedimento que encontramos no soneto de Gregório de Matos e Guerra aos *Caramurus*: “For much imaginary work was there./ Conceit deceitful, so compact, so kind,/ That for Achilles’ image stood his spear/ Gripp’d in an armed hand; himself behind/ Was left unseen, save to the eye of mind:/ A hand, a foot, a face, a leg, a head/ Stood for the whole to be imagined” (SHAKESPEARE, 1960, p. 131). A totalização da descrição, nesse caso, implica a recuperação do conjunto de referências letradas ao herói grego, ou seja, outros referenciais discursivos que preenchem as “lacunas” deixadas pela técnica descritiva e implica a reverberação, na descrição a ser lida, de um conjunto de obras a que se vincula inter-textualmente. No caso das descrições *prosopográficas*, é preciso ainda pensar que sua figuração vincula-se a *etopeias* e a prescrições *physiognômicas*, que tornam evidente o *ethos*. Nesse sentido, a pintura, por meio de procedimento mimético que lhe era específico, também tornava operantes os mesmos preceitos que regravam a composição de retratos poéticos, podendo-se considerá-los como elogiosos ou vituperantes, em suma, epidíticos.

sua prática e, desse modo, propõe-se útil aos cidadãos: “La infamia sottosopra figurare si debbe, perché tutte sue operazioni son contrarie a Dio e inverso l’inferni si dirizzano” (DA VINCI, 1993, p. 36). A arte do retrato poético assim como do pictórico era fortemente epidítica na Itália, Espanha e Portugal, e, nesse sentido, não cabe contrapor, como se fossem expedientes mutuamente exclusivos, o *ritratto al naturale* e o pensar a pintura *sub modo rhetorico*. Joanna Woods-Marsden, no entanto, em seu estudo sobre o *ritratto al naturale*, afirma que o desejo de produção de *una vera effigie*, declarado em várias *vite*, só era aceitável pelos comitentes “when presented under an idealized guise” (WOODS-MARSDEN, 1987, p. 209), como se o procedimento de composição pictórica não se pensasse retoricamente, como se a retórica fosse uma forma de falseamento da representação. Em um parágrafo de seu artigo, Joanna Woods-Marsden afirma que o retrato de Federico da Montefeltro (1422-1482), pintado por Piero della Francesca, seria – por meio da aplicação de expedientes de retoricização, ou seja, de falseamento de uma efetiva parença – uma imagem cujo sentido visado pelo artista era o de tornar “real” (*regalis*) a figura do duque, o que se pode ver, por exemplo, em seu nariz aquilino, na medida em que esse tipo de perfil era propriamente de reis, como no-lo informa, dentre outros, Pomponius Gauricus (WOODS-MARSDEN, 1987, p. 211). Há falseamento da imagem, segundo a referida autora, porque outros retratos de Federico da Montefeltro, produzidos por outros artistas durante o decênio em que o retrato de Piero della Francesca foi pintado⁵², no-lo mostram bem distinto, pensa-se que “ao natural”, de modo objetivo, sem que se estude, no entanto, os efeitos outros de sentido que as outras imagens

⁵² Os outros retratos seriam de autoria de Joos van Ghent, guardado hoje em dia na Gallerie Nazionale delle Marche, e o outro, anônimo, também *flemish*, encontra-se em Hampton Court Palace. Para reproduções desses retratos, cf. Joanna Woods-Marsden (1987, p. 211-212).

visavam a produzir, ou seja, não há imagem neutra, objetiva, *al naturale*, pois o *naturale* já é aplicação de preceitos epidícticos. A expressão “idealized guise” empregada por Joanna Woods-Marsden parecer ecoar em outro estudo sobre a relação entre retórica e representação de caracteres, quando se afirma que Aristóteles dissociou a retórica da ética ao declarar que o caráter do orador é causa de produzir-se a persuasão, mas que não é absolutamente necessário que ele, o orador, seja um “homem de caráter”, bastando-lhe parecer que o seja. Desse modo, o mesmo “idealized guise” de que se pode investir uma personagem é atribuível ao orador, que se representaria como uma *persona* diversa de si (RAMSEY, 1981, p. 85-87):

Ethos is cognate with “idol” or “image” (eidolon) and is consistently linked with “appearance” or “to give the appearance of”. In short, Aristotle uses the term ethos in discussions of rhetoric to signify the “appearance” the rhetor can take in order to attain his end. One might say that he was not concerned about the ethics of ethos (RAMSEY, 1981, p. 86).

Iniciar a figuração dos Caramurus por sua meia porra produz uma engenhosíssima substituição da cabeça pelo falo e o que, no âmbito da filosofia política, representaria uma subversão da ordem da sociedade civil, no caso dos índios explica serem eles desprovidos de rei e lei, porque desprovidos de razão. A figuração dos Caramurus pela meia porra pode ser lida, nos Seiscentos, de dois modos, não excluídos, mas complementares. A primeira delas dar-se-ia pelo reconhecimento da aplicação da tópica *natio* ao gênero baixo, o que tornaria a meia porra *evidentia* da adesão do anotado ao notado, reforço de um *endoxon* – recorrente em inúmeras notícias sobre os silvícolas –, de que se apropria, no entanto, a sátira, para a produção de sua

verossimilhança⁵³; a segunda implicaria relacionar a figuração dos Caramurus a toda uma tradição de representação do corpo humano, na pintura, na escultura e nas letras, que o prevê proporcionado para que se possa dele auferir beleza:

A seguir falaremos dos membros. Convém sobretudo empenhar-se para que todos os membros se convenham bem. Serão convenientes quando o tamanho, o ofício, a espécie, a cor e outras coisas semelhantes corresponderem a uma beleza. Se numa pintura a cabeça fosse muito grande, o peito, pequeno, a mão, ampla, e o pé, inchado, e o corpo, túrgido, certamente essa composição seria feia à vista. Por isso, convém manter certa razão sobre o tamanho dos membros (ALBERTI, 1992, p. 108).

A fealdade da falta de proporção, evidente na figuração do falo e do que se lhe segue, é motivo de amplificação do riso, pois a pintura foca o olhar do espectador justamente em uma parte que, para além de não poder ser o centro da figuração do corpo humano em representações de nus, apresenta-se-nos minuta em relação ao resto do corpo. Sobre esse falo pequeno parece incidir o que, em perspectiva, se chamaria de raio cêntrico⁵⁴, a ordenar toda uma visada que torna

⁵³ João Adolfo Hansen, em seu estudo sobre a ecfrese, assim define o procedimento: “A descrição é uma exposição da coisa por meio da opinião sobre a coisa” (HANSEN, 2006, p. 87).

⁵⁴ Leon Kossovitch, em seu estudo introdutório ao *Da pintura*, de Alberti, ao falar do raio cêntrico, define sua importância ao entrecruzar a teoria albertiana da construção do espaço pictórico e a produção cenográfica nos séculos XVI e XVII: “Enquanto os extrínsecos (raios) ligam o vértice (olho) e a orla da superfície, a esta medindo, e os médios enchem a pirâmide toda, carregando luzes e cores, o cêntrico é o único perpendicular à mesma superfície e, direto, denomina-se ‘príncipe dos raios’ (não se deve ao acaso que a cenografia ulterior reserve o centro, sítio de visibilidade ótima na representação teatral, ao príncipe; neste sentido, ainda, Vitruvius atribui a Agatarco a invenção de cenários como o estabelecimento de um centro que constrói a cena trágica regradamente, com o aumento e a diminuição dos edifícios, à semelhança dos efeitos da visão)” (KOSSOVITCH, 1992, p. 14).

o vício central na medida em que o falo (luxúria) é primeiramente figurado por uma sua metáfora visual, e, ao mesmo tempo, por uma espécie de paradoxo, figura-se-o por um falo diminuto, embora potente, monstro da natureza. A centralidade da cabeça, quando se pensa o corpo humano em termos teológicos, políticos e artísticos é tão indiscutível nos séculos XVI e XVII, que Alberti, no *De Pictura*, ao falar da proporcionalidade dos membros, assevera, em substituição da proposta vitruviana de proporcionalizar os membros pelo pé:

O arquiteto Vitrúvio media a altura dos homens pelos pés. Quanto a mim, parece-me coisa mais digna que os outros membros tenham referência com a cabeça, embora tenha notado ser praticamente comum em todos os homens que a medida do pé seja a mesma que vai do queixo ao cocuruto da cabeça (ALBERTI, 1992, p. 109).

Nos sonetos atribuídos a Gregório de Matos e Guerra, de forma engenhosíssima, o homem é medido, não pela cabeça, muito menos pelo pé vitruviano, mas por uma outra medida, própria para mensurar o índio e os seus descendentes de sangue *sujo*.

Referências

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992.

ANCHIETA, José de. *Arte de Grammatica da lingua mais vsada na Costa do Brasil. Feyta pelo Padre Ioseph de Anchieta da Cõpanhia De Iesu. Com Licença do Ordinario & do Preposito Geral da Companhia de Iesu*. Coimbra: Antonio de Mariz, 1595.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ARISTOTLE. *Art of Rhetoric*. Cambridge: Harvard University, 1994.

ARROYO, Leonardo (Ed.). *A carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

BAGGIO, Serenella. I Colori delle Vesti: materiali rinascimentali. *La Ricerca Folklorica*, v. 14, p. 91-92, 1986.

BAUDOIN, Jean. *Iconologie ov les principales choses qui peuuent tomber dans la pensee touchant les vices et les vertus, sont representees sous diuerses figures, grauées en Cuivre par laques de Bie et moralement expliquees*. Paris: I. Baudoin, 1643.

BRITO FREIRE, Francisco de. *Nova Lusitania, Historia da Guerra Brasilica a purissima alma e savdosa memoria do serenissimo Principe Dom Theodosio Principe de Portugal, e Principe do Brasil. Por Francisco de Brito Freyre. Decada Primeira*. Lisboa: Oficina de Joam Galram, 1675.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CARDIM, Fernão. Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica. In: _____. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 141-198.

CARDIM, Fernão. Do princípio e origem dos índios do Brasil e de seus costumes, adoração e cerimônias. In: _____. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 77-137.

CARDIM, Fernão. Do clima e terra do Brasil e de algumas cousas notáveis que se achão assi na terra como no mar. In: _____. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 23-76.

CASTELNUOVO, Enrico. Retrato e sociedade na arte italiana. In: _____. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. Ensaios de História Social da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 13-101.

DA VINCI, Leonardo. Aforismi e proverbi sull'uomo. In: _____. *Aforismi, novelle, e profezie*. Milano: Tascabili Economici Newton, 1993. p. 29-39.

DA VINCI, Leonardo. Novelle. In: _____. *Aforismi, novelle, e profezie*. Milano: Tascabili Economici Newton, 1993. p. 41-56.

DAHER, Andrea. Cultura escrita, oralidade, e memória: a língua geral na América portuguesa. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Escrita, linguagem, objetos*. Bauru: Edusc, 2004. p. 17-42.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Historia da prouincia de Sãcta Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa: Antonio Gonsaluez, 1576.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Regras que ensinam a maneira de escrever a orthographia da Lingoa Portuguesa, com hum dialogo que adelante se segue em defensão da mesma lingua*. Lisboa: Belchior Rodriguez, 1590.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Seguese hum dialogo em defensam da Lingua Portuguesa sobre a qual tem disputa hum portugues com hum castelhano, onde por se tratar desta materia vsa cada hum de sua lingoagem na maneyra seguinte*. [Lisboa: Belchior Rodriguez], 1590.

GORDENKER, Emilie E. S. The Rhetoric of Dress in Seventeenth-Century Dutch and Flemish Portraiture. *The Journal of the Walters Art Gallery*, v. 57, p. 87-104, 1999.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

HANSEN, João Adolfo. A escrita da conversão. In: COSTIGAN, Lúcia Helena (Org.). *Diálogos da conversão: missionários, índios, negros e judeus no contexto ibero-americano do período barroco*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 15-43.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista da USP*, São Paulo, v. 71, p. 85-105, 2006.

HAUSER, Gerard A. Aristotle on Epideictic: The Formation of Public Morality. *Rhetoric Society Quarterly*, v. 29, n. 1, p. 5-23, 1999.

HAZARD, Mary E. The Anatomy of "Liveliness" as a Concept in Renaissance Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 33, n. 4, p. 407-418, 1975.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira. A Época Colonial. I – Do descobrimento à expansão territorial*. 7. ed. São Paulo: Difel, 1985.

IRIA, Alberto. Prefácio. In: LISBOA, Frei Cristóvão de. *História dos animais e das árvores do Maranhão*. Estudo e notas de Jaime Walter. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, 1967. p. v-xii.

KLEIN, Robert. Considerações sobre os fundamentos da iconografia. In: _____. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 343-361.

KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. Campinas: Edunicamp, 1992. p. 9-31.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait em la terre du Bresil autrement dit Amerique*. La Rochelle: Antoine Chuppin, 1578.

LESTRINGANT, Frank. A invenção do Brasil. In: _____. *A oficina do cosmógrafo: ou a imagem do mundo no Renascimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 101-128.

LEY das calças, agora nouamente impressas oje XXIV de Março de 1566.

LEY sobre os vestidos de seda, & feytios delles. E das pessoas que os podem trazer. 1560.

- LISBOA, Frei Cristóvão de. *História dos animais e das árvores do Maranhão*. Estudo e notas de Jaime Walter. Prefácio de Alberto Iria. Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino, 1967.
- LOMAZZO, Paolo. *Trattado dell'arte della pittura, escoltura ed architettura*. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1585.
- LORENZI, Harri. *Árvores brasileiras*. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 2002.
- LORENZI, Harri. *Palmeiras brasileiras e exóticas cultivadas*. Nova Odessa: Instituto Plantarum, 2004.
- MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 117-140.
- MELTZOFF, Stanley. On the Rhetoric of Vision. *Leonardo*, v. 3, n. 1, p. 27-38, 1970.
- MOREIRA, Marcello. *Litterae Manent*: louvor, vitupério e política na sociedade literária do Rio de Janeiro. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, s. 1, ano 4, v. 4, 2008. Disponível em: <http://www.ufes.br/ppgl/reel/ed04/pdf/MarcelloMoreira.pdf>
- NASO, Publius Ovidius. *Metamorphoses*. Translation by Frank Justus Miller. Cambridge: Harvard University, 1960. v. III.
- NÓBREGA, Padre Manuel de. Diálogo sobre a conversão do gentil. In: LEITE, Serafim. (Ed.). *Cartas dos primeiros jesuítas do Brasil*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. v. II, p. 317-345.
- OLIVEIRA, Fernão de. *Grammatica da linguagem portuguesa*. Lisboa: Germão Galharde, 1536.
- ORDENAÇÕES manuelinas. Ordenações do senhor D. Manuel. Livro V. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, MDCCLXXXVII.
- PADELFORD, F. M. *Select Translations from Scaliger's Poetics*. New York: Henry Holt, 1905.
- PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PÉCORA, Alcir. A cena da perfeição. In: _____. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 69-77.
- PUTTENHAM, George. *The Arte of English Poesie. Contriued into three books: The First of Poets and Poesie, the Second of Proportion, the Third of Ornament*. London: Richard Field, 1589.
- RAMSEY, Allen. Rhetoric and the Ethics of "Seeming". *Rhetoric Society Quarterly*, v. 11, n. 2, p. 85-96, 1981.

RHETORICA ad Herennium. Translation by Harry Caplan. Cambridge: Harvard University, 1989.

RIPA, Cesare. *Iconologia o vero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino. Opera non meno utile che necessaria à poeti, pittori, & scultori, per rappresentare uirtù, uitij, affetti, & passioni humane*. Roma: Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.

RIPA, Cesare. *Della novissima iconologia de Cesare Ripa Pervgino Cavalier de SS. Maurizio & Lazzaro. Parte Prima. Nella quale se descrivono diverse imagini di virtù, vitij, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, prouincie d'Italia, fiumi tutte le parti del mondo, & altre infinite materie. Opera utile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatori, & ad'ogni studiosi. Per divisare qual si voglia apparato notiale, funerale, trionfale, per rappresentar poemi drammatici, e per figurare co suoi proprij simboli ciò, che può cadere in pensiero humano. Ampliata in quest'ultima editione non solo dello stesso autore di Trecento, e cinquantadue imagini, com molti discorsi pieni di varia eruditione, & con molti indici copiosi, ma ancora arricchita d'altre imagini, discorsi, & esquisita correzione dal Sig. Gio. Zaratino Castellini Romano*. Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1625.

RIPA, Cesare. *Iconologie ou la science des emblemes devises, &c. qui apprend à les expliquer dessiner et inventer. Ouvrage tres utiles aux orateurs, poëtes, peintres, sculpteurs, graveurs, & generalement à toutes sortes de curieux des beaux arts et des sciences. Enrichie & augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités, tirées la plupart de Cesare Ripa par J. B. de l'Academie Française. Tome second*. Amsterdam: Adrian Braakman, 1698.

SHAKESPEARE, William. *The Poems*. Cambridge: Cambridge University, 1960.

SKINNER, Quentin. *Maquiavel*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SMITH JR., Mack L. *Figures in the Carpet: The Ekphrastic Tradition in the Realistic Novel*. Thesis (Doctor of Philosophy) – Rice University, Houston, 1981.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descriptivo do Brasil em 1587. Obra de Gabriel Soares de Sousa*. Segunda Edição mais correcta e accrescentada com um additamento. Rio de Janeiro: João Ignacio da Silva, 1879.

SPENCER, John R. Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattocento Theory of Painting. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 20, ½, p. 26-44, 1957.

THEVET, André. *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amerique. & de plusieurs terres & isles decouvertes de nostre temps. Par F. André Theuet, natif d'Angouleme*. Paris: Maurice de la Porte, 1557.

VASARI, Giorgio. *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550.

WILSON, Katherina M. Antonomasia as a Means of Character: Definition in the Works of Hrotsvit of Gandersheim. *Rhetorica*, v. 2, n. 1, p. 45-53, 1984.

WILSON, Thomas. *The Arte of Rhetorique, for the use of all suche as are studious of Eloquence, sette forth in English, by Thomas Wilson*. London: [s. Ed.], 1553.

WOODS-MARSDEN, Joanna. "Ritratto al Naturale": Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits. *Art Journal*, v. 46, n. 3, p. 209-216, 1987.

ZUMTHOR, Paul. The Text and the Voice. *New Literary History*, v. 16, n. 1, p. 67-92, 1984.

Recebido em 16 de dezembro de 2011

Aprovado em 9 de janeiro de 2012

Anexos



Jean de Lery, 1578.



Cesare Ripa, 1610.