

GREGÓRIO DE MATOS: O ESTATUTO DO SILÊNCIO ROMPIDO

Luzia Aparecida Oliva dos Santos³¹

Resumo

Este artigo propõe uma leitura de dois poemas de Gregório de Matos que revelam a inserção do indígena, ou melhor, de signos originários de sua cultura, na representação do caráter local em contraposição à estrutura hegemônica da tradição europeia. A reflexão se faz a partir do uso do léxico tupi, que traduz a consciência crítica do poeta diante de um dos momentos importantes da formação cultural brasileira. É do paradoxo formado a partir dos aspectos da diferença entre local e estrangeiro que Gregório de Matos desestabiliza o discurso do cânone, e utiliza a língua do nativo como fator básico na construção da imagem de uma nação que se forma a partir dos mesmos aspectos paradoxais. O alvo é a mestiçagem, pautada na herança do passado histórico do colonizador, que será desvestido de sua condição simbólica pelo viés da antropofagia e do lúdico, o que estabelece a correlação dos dois universos presentes. Nos poemas, o índio é presença não em sua força física ou na fidelidade ao seu senhor, nem tampouco na execução de suas atividades rotineiras; eles abreviam o curso de apropriação desses fatores e vão diretamente ao que o nativo tem como instituição: a língua.

Palavras-chave

Diferença; Figuração indígena; Gregório de Matos; Poesia brasileira.

Abstract

This paper proposes the reading of two poems by Gregório de Matos, which reveal the insertion of the Indian, or better, of signs of indigenous culture, in the representation of the local nature in contraposition to the hegemonic structure of European tradition. The reflection is made from the use of Tupi lexicon, which translates the poet critical consciousness about one of the most important moments of Brazilian cultural formation. It is from the paradox formed from the aspects of the difference between local and foreigner that Gregório de Matos destabilizes the canon discourse, and uses the native language as a basic factor in the construction of the image of a nation which is made from the same paradoxical aspects. The main point is the miscegenation, based on the heritage of the colonist historical past which will be undressed of its symbolic condition through the obliquity of Anthropology and the playful, by way of establishing the correlation of the two present universes. On the poems, the Indian is present not in his strength, neither in fidelity to his master nor in the execution of his routine activities. They cut short the course of appropriation of these factors and go straightforward to what the native has as institution: the language.

Keywords

Brazilian Poetry; Difference; Gregório de Matos; Indigenous Figuration.

³¹ Departamento de Letras – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Sinop – 78555-000– Sinop – MT – Brasil. E-mail: olisant.42@gmail.com

HISTÓRIA

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

Shasça

Este artigo resulta de um estudo mais amplo que realizei, em nível de doutorado, entre 2005 e 2008, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/São José do Rio Preto, sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, intitulado *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*³². Feito este esclarecimento inicial, passo ao desenvolvimento do estudo proposto.

Percorrer a literatura brasileira em busca do elemento indígena é tarefa, no mínimo, gratificante, que pode se tornar um problema sério a ser resolvido, se forem tomados os textos que os cronistas produziram desde o início da ocupação do território com o objetivo fundamental de descrever o que encontraram no novo mundo, sem a preocupação de atribuir-lhes teor literário. Frente ao universo de informações históricas e geográficas importantes que contêm, passaram a ocupar o *corpus* da literatura muito mais pela finalidade de satisfazer aos currículos do que pelo valor literário propriamente.

É a partir do “descobrimento” da América e, posteriormente, do Brasil, que se formou um lastro de histórias, mitos e contradições no entorno do habitante natural das terras americanas. Especificamente no Brasil, uniram ao emaranhado de dizeres, aspectos fundamentais na construção do perfil da nação que se desnudava: o território foi olhado, descrito e cobiçado por inúmeros semeadores da incontestável colonização. Um processo que se moveria em diferentes espaços, em tempos marcados pela presença ou pela ausência de riquezas a serem extraídas das raízes mais profundas da terra. Surgia, então, um movimento nômade que se estenderia aos dias atuais.

Relatos surgiram e, conseqüentemente, o Brasil, ou *Pindorama* em sua gênese, quase impenetrável em sua extensão geográfica, foi alvo de intensas disputas pela apropriação das riquezas, fruto da incontida necessidade de apresentá-lo ao continente europeu como o éden perdido das Américas. Fez-se uma História e, junto a ela, uma rede de informações espalhada ao longo das narrativas que enalteceram a flora e a fauna. Toda a fortuna, escondida sob a densa mata verde, fez com que os olhos da cobiça subjugassem o nativo que habitava a terra, ignorando sua presença e dizimando-o em nome do alargamento das fronteiras do território a ser ocupado.

Diante do quadro exótico que se mostrava, produziu-se um material farto, oriundo dos viajantes e cronistas, que descreveram uma realidade vista apenas pelo ângulo de quem aqui aportou com o intuito de explorar. Tais documentos têm em comum o registro dos bens econômicos não explorados, as feitorias, o quadro autárquico que se esboçava com a economia canavieira, a falta de instituições públicas (entendidas por Sodré como povo) e a nobreza rural, dentre outros. Não se pode atribuir a eles o aspecto visivelmente literário, dadas as

³² A tese foi publicada em 2010 pelo selo Cultura Acadêmica da Editora da UNESP, e está disponível no site: <http://www.culturaacademica.com.br/>

condições em que foram produzidos e os objetivos que pretendiam. O que possuem, ainda que contestável, é o valor histórico no que lhe é pertinente à primeira produção escrita no Brasil, mas sua intenção é clara ao atrair para as novas terras os portugueses por meio das indicações da abundância territorial e da qualidade existentes.

A História da colonização abriu, então, os canais para as narrativas em direção à cultura primitiva presente na terra descoberta. Aos olhos dos estrangeiros, o índio precisava ser domesticado. Não tinha a fé do colonizador, portanto, deveria ser catequizado; como havia um número significativo deles, deveriam ser mão-de-obra abundante. Como ser inferior, seria o escravo de que necessitavam para recolher seus ricos dotes. Diante da imposição europeia, que não conhecia seus hábitos, horrores foram impressos com pele e sangue nas páginas dos esfaimados colonizadores.

Compreende-se melhor a natureza de tais atitudes a respeito do aborígine, quando se revela a origem da maioria dos navegadores aportada no Brasil. Eram homens desejosos de riqueza: aventureiros, degredados, naufragos, desertados de naus e "raros de origem superior e passado limpo", diz Prado (1977, p. 67). Era a partir da perspectiva de desenvolvimento aberta sob a égide do caráter desses homens que o território haveria de se firmar como nação. E como poderia ter tido resultado diferente, se a História se iniciou com tamanha desvantagem étnica e cultural em relação aos habitantes nativos? Olhando para o passado, daqui do século XXI, não é necessário muito esforço para entender o motivo de tantas lutas em favor da ocupação. Verdadeiras batalhas calcadas sobre as vidas de milhares de índios sem o menor respeito pela sua cultura. O extermínio tanto ocorreu no aspecto físico, frente à quantidade de mortes, em função de não aceitarem o cativo, como também, no aspecto cultural, com a imposição da religião e da inserção de costumes europeus. O cenário de degradação deu um cunho epopeico ao colonizador, que, de seu ponto de vista, se considerava um valente herói frente à nação bárbara.

Tais episódios, ao serem transformados em escritura, emolduraram um habitante com faces variadas: ora de glória, comparáveis à altivez do explorador, ora de comportamento e linguagem avessos ao seu modelo, dignos, portanto, de preconceito e de exploração: "o encontro do europeu, ao sair da zona temperada, com a exuberância de natureza tão nuançada de força e graça, foi certamente a culminância da sua aventura" (PRADO, 1977, p. 58). Na *Carta de Achamento*, por exemplo, apresentaram-no como se fosse extensão da própria flora e fauna, um adorno presente nas praias ou pendurado nas árvores, sem se esquecer das comparações: "nenhum deles era fanado mas todos assim como nós" (SODRÉ, 1976, p. 258).

Contrapondo o aspecto descritivo do maravilhoso achado, foi cimentado, também, um discurso de temor frente aos rituais praticados, de modo especial, os dedicados aos mortos, vistos "pela ótica dos viajantes e missionários, como sintomas de barbárie e, mais comumente, caíram sob a suspeita de demonização" (BOSI, 1992, p. 73). Produzido a partir das "tomadas diretas da paisagem, do índio e dos grupos sociais nascentes", o discurso dos textos de informação serviria à corte como instrumentos documentais da terra da conquista, um motivo de glória para um povo que tinha na obra da colonização a resposta às necessidades do desenvolvimento mercantil.

Da Literatura de Informação, aos textos produzidos posteriormente, o indígena foi tecido em diversos tipos de matéria. Os jesuítas, Padre Anchieta e Manoel da Nóbrega, dentre outros, como representantes dos catequistas, produziram as marcas mais profundas de aculturação provocadas pela cruzada

missionária, com o caráter político que exerceram frente à luta entre o poder religioso e os colonos, e o contato direto com os nativos desde a chegada.

Anchieta, por exemplo, apropriando-se da língua dos nativos organizou uma "mitologia paralela", afirma Bosi (1992), para que o entendimento da religião fosse alcançado e ecoasse no imaginário indígena. Com a estratégia da aproximação do nativo por meio de sua língua, abriu uma porta para a destruição das suas dimensões cosmogônicas, uma atitude que interessava unicamente ao propósito da conversão. Os objetivos da catequese, que visavam tornar o índio cristão, além do seu trabalho, cobiçado pelo colonizador, fizeram com que merecesse um lugar de destaque nos textos, enquanto o negro foi reduzido ao esquecimento, por ser considerado submisso, não ocupando espaço significativo nos projetos jesuíticos, a não ser em alguns Sermões.

Para Veríssimo, "nenhum dos sermonistas brasileiros coloniais exerceu no seu meio e tempo ação ou influência que se lhes refletisse nos sermões, dando-lhes a vida e emoção que ainda descobrimos nos de Vieira" (VERÍSSIMO, 1998, p. 74). Interessa, de modo particular, no jesuíta, o valor dos sermões que produziu como homem das letras, antes de se discutir o aspecto literário. Defensor incansável dos índios, resguardadas as devidas intenções, seus textos são mais políticos, vistas as condições de produção e a ideologia que determinavam os rumos do discurso: a propaganda da fé. Esmerado nos argumentos que justifiquem a escravidão como "uma questão social, política e econômica", concebendo o negro como propenso à escravidão, vê na questão indígena uma forma de "catequizar e arrebanhar para o seio da Igreja" (MOISÉS, 1990, p. 202) os novos integrantes destinados à doutrina cristã.

Segundo Bosi, dentre a produção de Vieira, o *Sermão da Primeira Domingo da Quaresma* estampa a temática indígena, por "persuadir os colonos a libertarem os indígenas que lhe fazem evocar os hebreus cativos do faraó" (BOSI, 2004, p. 45), porém, é um sermão voltado ao quadro social português, iluminado pelas alegorias polares do luxo e dos explorados. É no Sermão da Epifania em que se revela a face mais nítida do indígena sob a alegação das "razões da natureza" e das "razões das Escrituras". A primeira diz respeito ao erro em determinar as nações de acordo com a cor da pele; e a segunda prega a igualdade entre os cristãos independente da cor ou da nobreza. Não se pode, no entanto, ler seus sermões ingenuamente, acreditando que a suposta defesa dos indígenas partisse de sua benevolência, antes pela subordinação ao poder econômico europeu.

Nas diversas formas de representação do nativo, este ora foi posto aos pés do colonizador, como ser inferior, ora foi nivelado a ele. Basílio da Gama, por exemplo, ligado ao Marquês de Pombal, figura em *O Uruguai* a altivez do indígena como "dotado de grandes e nobres qualidades, guerreiro de raça altivo, lutador, defensor intransigente de seus direitos" (SODRÉ, 1976, p. 263 - 264), na tentativa de agradar o nobre e realçar os dotes do indígena, destinando o papel de inimigo aos jesuítas.

Por outro lado, em *Caramuru*, de Santa Rita Durão, há um retorno significativo em relação à feitura do herói indígena, mas conserva, ainda, a mesma linha de construção de Gama. Nos dois poemas, "não entrava o índio senão como elemento de ação ou de episódios, sem lhes interessar mais do que o pediam o assunto ou as condições do gênero" (SODRÉ, 1976, p. 283). Mesmo com características que se aproximam ou se afastam dos padrões ideológicos na forma de arquitetar o personagem épico, não se pode negar que a introdução da temática feita por Gama e Durão será transfigurada por Gonçalves Dias, por

exemplo, quando insere o nativo como centro de sua poesia romântico-indianista.

É Gregório de Matos, o poeta baiano apelidado de “O Boca do Inferno”, que fará poética e satiricamente a fusão do sangue indígena com o branco no nordeste: os “caramurus”, tipificando singularmente, sob sua vulgaridade, aspectos triviais e populares. É em sua movência lúdica, que mostra com destreza “uma nova ordem de significados, emergente, sem dúvida, da sua realidade, ou seja, da realidade colonial brasileira com as implicações decorrentes do nosso *melting pot*” (ÁVILA, 1971, p. 93). Talvez seja este o primeiro poeta a olhar para a referência imediata de sua cultura e incorporar os termos afro-indígenas, sem deixar de utilizar as técnicas dos gregos e latinos em seus poemas que se inscreveram no quadro de condicionamento à tendência europeia.

Sua sátira, no entanto, refugia-se na vertente mais profana de sua poesia, assegurando-lhe o posto de um artesão barroco com visão realista do mundo. Apropria-se de vocábulos da língua tupi como ferramenta para edificá-la, e, com a sonoridade e o ritmo do poema, abre, semanticamente, a comunicação com o elemento formador da cultura brasileira. Com isso “revolveu as feridas da sociedade, porém, num outro plano, [...] um espírito capaz de encontrar, mesmo no meio da zombaria, da facécia, da mais deslavada obscenidade, contrapontos líricos” (CHOCIAY, 1993, p. 82).

Diante do valor da poesia gregoriana, que rompe com uma série de fronteiras, o que se propõe aqui é analisar, dentre sua poética satírica, dois poemas que revelam a inserção do aspecto indígena ou de signos originários de sua cultura na representação do caráter local em contraposição à estrutura hegemônica da tradição europeia. Os critérios de escolha dos poemas dão-se em virtude de possuírem características marcantes no uso dos termos da língua indígena e que traduzem a consciência crítica do poeta diante de um dos momentos importantes da formação cultural brasileira.

A direção do olhar, agora, rumo a Gregório de Matos, um dos mais ácidos poetas do Barroco brasileiro, é a oportunidade de observá-lo mais atentamente, visto que foi considerado não influente por Candido (1975), deixando-o à margem da dita “verdadeira literatura”, por sua obra não ter um público direcionado, conforme se pode verificar na *Formação da Literatura Brasileira*. Dentre a crítica produzida em torno da polêmica da origem da nossa literatura, Campos (1989) fez importantes apontamentos no que diz respeito ao lugar que a poética gregoriana ocupa no âmbito nacional e o instaura na condição de integrante do “código universal mais elaborado”, pondo a lume a diferença de sua produção em relação à europeia no que tange à figuração do indígena e aos demais temas locais pulverizados em sua obra. Vê-lo como poeta plagiário, como o definiram, ou de segunda ordem, não é o foco, nem tampouco colocá-lo como maior representante da sua época, visto que não se trata de condená-lo ou absolvê-lo. O que o torna assunto neste estudo é a quase obsessão com que erige sua poesia no plano retórico-estilístico, atuando sobremaneira na ordem sintática das palavras, nas construções figurativas e nos jogos das sonoridades para obter um efeito surpreendente. Para Lucas, Gregório “realiza o jogo da igualdade e da diferença, propondo justamente no plano da linguagem a insolubilidade da contradição, deslizando-a no eixo da conduta, do compromisso ético, cuja estabilidade seria, na verdade, incompatível com o regime e a situação reinante” (LUCAS, 1989, p. 25).

O fio norteador que o faz desfigurar da produção de outras obras de sua época, no que consiste na captação do elemento local como formador de cultura,

é justamente a quebra da harmonia dos signos com que joga para constituir o poema. É desse paradoxo, formado a partir dos elementos da diferença, que Gregório de Matos desestabiliza o discurso do cânone. O que era objeto de exotismo aos olhos do colonizador passa a ser elemento necessário na construção da imagem de uma nação que se forma a partir dos mesmos aspectos paradoxais de cultura. Se, para Candido, Gregório “não influenciou, não contribuiu para formar o nosso sistema literário” (CANDIDO, 1975, p. 26), para Campos é “um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade, aquele cuja existência é justamente mais fundamental para que possamos coexistir com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva” (CAMPOS, 1989, p. 10). Assim, “parece ter-nos fundado exatamente por não ter existido, ou por ter sobre-existido esteticamente à força de não ser historicamente”.

O interesse, aqui, eleva-se, antes de tudo, da compreensão do que a crítica operou, para alcançar a proposta basilar de perceber o indígena e suas interrelações com o processo cultural brasileiro que dialogam a partir de vários pontos de vista. Para perceber as nuances desta travessia de leitura junto ao poeta andarilho, serão apresentados os seguintes poemas: 1. *Aos principais da Bahia chamados os Caramurus*; 2. *Ao mesmo assunto*, por evidenciarem a questão indígena na inserção de vocábulos de sua cultura. Inseridos, o poeta os aceita como “material da sua realidade e da sua obra” e os transforma “em instrumento de desmascaramento” (WISNIK, 1975, p. 17).

O conflito estabelecido entre a sociedade dita “normal” e a “absurda” desloca o olhar do poeta para símbolos da cultura local, na qual vivem os indígenas, que, antropofagicamente, ressignificam a devoração do outro e de si mesmos no resultado trazido pela fidalguia não tão natural quanto vista pela noção de nobreza do passado colonizador. Esse confronto não se dá apenas no plano temático da poesia de Gregório; instala-se no nível da linguagem, que, ironicamente, transita em mão dupla, ao rebaixar os governantes chamando-os de “caramurus”, e, ao mesmo tempo, ao evocar a presença da cultura indígena no emprego de termos da língua tupi, revelando a mestiçagem brasileira. É por esse curso que pretendemos percorrer a leitura dos poemas. Antes, porém, vamos citá-los valendo-nos da compilação realizada por José Miguel Wisnik (1976)³³, acrescidos do pequeno glossário que os acompanha (ver notas de rodapé), para facilitar a sua compreensão:

Aos principais da Bahia chamados os Caramurus

Soneto

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

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

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

³³ MATOS, G. de. “Aos principais da Bahia chamados os Caramurus”; “Ao mesmo assunto”. In: _____. *Poemas escolhidos* – Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 108 e 109, respectivamente.

O branco é um Marau que veio aqui:
Ela é uma índia de Maré;
Cobepá, Aricobé, Cobé, Pai.³⁴

Ao mesmo assunto

Soneto

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

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

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

Não sei onde acabou, ou em que guerra:
Só sei que deste Adão de Massapé
Procedem os fidalgos desta terra.³⁵

Leitura em via dupla: a tessitura da ambiguidade

Os dois poemas escolhidos pertencem ao conjunto da obra satírica de Gregório de Matos que abarca todo o incômodo do poeta no entorno das questões que reuniam colonizador e colonizado e, destes, a mistura resultante do encontro entre as culturas. O empenho maior do poeta é, além de registrar, dar uma resposta ao panorama esboçado no Brasil, encontrado quando retornou de Lisboa. O impacto diante da crise entre metrópole e Colônia, a ascensão dos negociantes portugueses e a opressão instalada são suportes em que sua poesia satírica se apoia.

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

³⁴ Glossário: *Paiaia*: Pajé; *Cobepá*: dialeto da tribo cobé, que habitava as cercanias da cidade; *Carimá*: bolo feito de mandioca-puba, posta de molho utilizada para mingau; *Pititinga*: espécie de peixes pequeninos; *Aricobé*: cobé (nome de uma tribo de índios progenitores do Paiaia, a que se refere o poeta; *Cobé*: palavra que Gregório empregava para designar os descendentes dos indígenas, pois no seu tempo o termo tupi não estava generalizado).

³⁵ Glossário: *Pindoba*: palmeira, coqueiro; *Zorra*: caindo; *camisa de urucu*: o corpo pintado de vermelho, com a tinta do fruto; *cotó*: espada curta; *titara*: nome de palmeira; aqui, vareta; *abaité*: gente feia, repelente.

O universo social e político com o qual o escritor baiano se depara na vida colonial brasileira, no entanto, é de um espaço iletrado, que encarcera a literatura nos auditórios, e de instituições jurídicas que se alimentam da farsa para se manterem ao lado do poder. Tais fatores passam a ser fomento ao riso e à sátira, porém ressemantizados pela composição de sua poética, dada a feição que vai tomando diante do embate de sua formação humanística e o perfil da realidade contrastante que se esboçava. Assim, “encontrou no soneto outro instrumento bastante maleável para a expressão de seu espírito irrequieto, zombeteiro e maledicente. Esta era talvez a forma poemática mais admirada da época, considerada o veículo por excelência dos jogos de palavras e de conceitos, capaz de se prestar à expressão dos mais sublimes e dos mais vis assuntos” (CHOICIAY, 1993, p. 84).

Referindo-se a esse mesmo assunto, Wisnik aponta que:

a diferença da colônia obrigava o poeta a incluir a mestiçagem na sua linguagem poética, a incorporá-la, a aceitá-la como material da sua realidade e da sua obra, e a transformá-la, em certos casos, em instrumento de desmascaramento, como fez, ao denunciar as pretensões de nobreza dos “fidalgos caramurus” inseminando no soneto europeu os elementos estranhos de uma espécie de patuá tupi (cobepá, aricobé, cobé, pai) (WISNIK, 1976, p. 17).

Com a inserção dos elementos da cultura local, trava-se uma luta entre o legado europeu, com sua constante presença no meio, e o descortinamento de uma das faces da cultura brasileira (e não a única e verdadeira) que se fundava. Nesse aspecto, a antropofagia³⁶ é o viés pelo qual se estabelece a correlação dos dois universos presentes, “uma forma dinâmica de apreensão da realidade” (HELENA, 1980, p. 83), que promove o movimento contra-ideológico ao clássico.

O alvo atingido é a mestiçagem que se quer fazer nobre, pautada na herança do passado histórico do colonizador. Pela poesia, Gregório desestabiliza a noção do europeu bem comportado, sério, alterando o resultado previsto de suas ações. Para Campos o poeta baiano “soube levar a mistura de elementos do Barroco à própria textura de sua linguagem, através da miscigenação idiomática de caldeamento tropical” (CAMPOS, 1977, p. 209). Nos sonetos escolhidos estão marcados esses dois pólos que dão o caráter carnavalizante da constituição da fidalguia que ocupava lugares de destaque. Há que se ressaltar, no entanto, que as imagens são construídas semanticamente em mão dupla. De um lado, a inserção do léxico tupi metaforiza uma linha constitutiva da cultura brasileira resgatando a presença do índio; de outro, o eixo alto *versus* baixo, que desmascara a figura do caramuru, mestiço, portanto. Assim, vai esvaziando as virtudes pela enumeração de palavras que suscitam degradação do indivíduo em relação às que nomeariam o cidadão digno de exercer a posição ocupada pelos miscigenados: “Descendente do sangue tatu” (v.3 – soneto 1); “Cujo torpe idioma é cobepá?” (v.4 – soneto 1); “Em lugar de cotó, arco e taquara” (v.3 – soneto 2); “Penacho de guarás, em vez de gorra” (v.4 – soneto 2).

³⁶ O termo antropofagia assume aqui o significado que Lúcia Helena propõe como “parricídio conceitual”, marcado por uma “devoração específica, [...] em que a palavra passa a não ser mais o estatuto que oficializa o poder, e através do qual ele se manifesta sob múltiplas formas de opressão. [...] Devorar o pai (o colonizador), devorar o discurso do pai, devorar a palavra que representa o estatuto do poder, ora através da paródia, ora pela ironia, ora pelo jocoso, ora pelo intercâmbio e diálogo com o texto do poder, foi a tônica da produção satírica de Gregório de Matos” (HELENA, 1980, p. 71). Tanto em Gregório de Matos quanto em Oswald de Andrade, a atitude antropofágica é tida como “um misto de insulto e de sacrilégio intencional e irreverente, usado como sucedâneo à agressão promovida pelo aparelhamento colonial politicamente repressor” (HELENA, 1980, p. 83), aponta a autora citada.

Tais signos assumem a duplicidade de função em seu significado por estarem indissolivelmente ligados aos elementos caracterizadores de ambas as culturas: o fidalgo possui "sangue de tatu" e seu idioma é "torpe", "cobepá". Usa "arco e taquara", "penacho de guará" em lugar de se apropriar de instrumentos de origem europeia, "gorra", que lhe daria a condição de ser superior aos da colônia. Seria o fruto do contato estabelecido com o que há de desprezível aos olhos do colonizador; a fusão do sangue europeu, nobre, com o indígena, considerado inferior e, portanto, não digno de assumir o poder. O processo de construção dos poemas é visivelmente metonímico, no que diz respeito aos fidalgos. Eles são caracterizados pelo léxico tupi, tomados pela parte chamada Caramuru, mas representam, figurativamente, os políticos de modo geral, o todo, portanto. Assim, já não são indígenas puros por conterem uma parcela de sangue branco e são reduzidos por meio de elementos contrastantes e opostos dentro do contexto cultural e linguístico, como percebidos em "arco e taquara", "penacho de guará" e "gorra", ou na fusão dos sangues: em "Paiaia" (índio) e "Marau" (branco) que, juntos deram origem ao "abaité" (gente feia, repelente) "De Paiaia tornou-se em abaité" v.11 – soneto 2.

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

Ao trazer para a arte o elemento nativo, os poemas desmontam a figura do índio canibal, e abrem, pelo canal do lúdico, a possibilidade de se visualizar um espaço assintagmático, contrário, ainda, à ideia construída pelos holandeses na pintura, em que as imagens do novo mundo obedeciam ao olhar sintagmático do estrangeiro. Gregório de Matos também tem um olhar estrangeiro, se considerada sua formação e experiência com a arte e com o exercício de sua profissão na Europa, mas é um olhar vindo de dentro, pelo contato e imersão na cultura local. A transgressão, no entanto, que ele provoca na poesia, é a inserção dos elementos locais ressemantizados pelo mesmo olhar. Existe aí um movimento polarizado, segundo Chociay (1993), que se estende da "tradição" (unidade formal e técnica) à "insatisfação" (busca incessante de novos dizeres e novos resultados). Ainda de acordo com o autor citado, "há um Gregório integrado à cultura literária que o formou, de que a literatura espanhola é ingrediente poderoso; [...]. Mas há também um Gregório irrequieto, nervoso, incapaz de se manter muito tempo em linha. É este o Gregório que faz bons e faz maus poemas, que tenta soluções novas e arrisca rupturas [...] um Gregório da viola, baianizado e vulgar; um enquadrado, outro desajustado" (CHOCIAY, 1993, p. 150).

Essa dualidade que lhe ficou como marca pode ser notada nos poemas acima, nos quais o índio é presença não em sua força física ou na fidelidade ao seu senhor, nem tampouco na execução de suas atividades rotineiras de guerra, caça e pesca. Eles abreviam o curso de apropriação desses fatores e vão diretamente ao que o nativo tem como instituição: a língua. É por ela que se reconhece a presença indígena. Ele não é dito pelo eu do poema, visto e

caracterizado à distância, mas mostrado por signos linguísticos que o atualizam culturalmente, mesmo que seja sob um verniz satírico para mostrar a história de sua gente e de seu tempo. Segundo Feitosa, a presença do léxico, que podia ser ouvido abertamente pelas ruas da Bahia, é uma “atitude antropofágica, de devoração do inimigo, uma devoração que transforma, que destrói para construir” (FEITOSA, 1991, p. 03).

Por esse matiz, desconstrói o olhar eurocêntrico direcionado ao habitante sem caracteres e o constrói sob a palavra dita que, antropofagicamente, digere a língua-mãe trazida pelo europeu. Brincar literalmente com as palavras do léxico tupi é abrir a porta da brasilidade em suas diferentes facetas. A língua ocupa seu lugar dentro da formação da cultura brasileira, porém, faz-se instrumento, como numa sequência de degraus para alcançar ironicamente os que estão no poder. Aí reside o caráter de vanguarda de Gregório de Matos, que soube redimensionar dentro do código do colonizador os elementos existentes na terra em formação. Para Bosi (1992, p. 101), “o que está em jogo não é uma forma irritada de consciência nacionalista ou baiana, mas uma rija oposição estrutural entre a nobreza, que desce, e a mercancia, que sobe”.

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

Esse é, sem dúvida, o liame da poesia gregoriana com a modernidade, uma polêmica que nega e que afirma dentro da ambivalência do poema o duplo movimento de inserir o indígena, torná-lo matéria do fazer literário, e debruçar-se, ao mesmo tempo, sobre os questionamentos da formação cultural do país a partir de sua presença étnica. Necessário observar que, mesmo utilizando a sátira para tratar do tema do nativo (há outros além dele que corroboram sua lista), o poeta tem consciência de que sua criação poética de rebeldia coloca-o frente à pressão histórica do momento. Uma postura que nos faz reconhecê-lo como tomado por *iñaron* (do tupi, designa um estado de fúria sagrada, associado a sofrimento excessivo). Não se trata de um sofrimento carnal, físico, mas um sofrimento cultural que o impele a lançar mão do que há de desprezível ao olhar do colonizador para dizer seu local, sua gente. E isso o faz destruindo o que tem ao redor, ou seja, apaga os símbolos europeus para deglutir, devorar suas vantagens na tentativa de não se deixar destruir por ele. Segundo Galvão “quando o colonizador coloniza o colonizado, o propósito é sempre a destruição. Essa destruição pode ser pessoal, genocida ou etnocida. O colonizador mata a pessoa, mata o povo, ou então mata a outra cultura mediante a imposição da sua e a escravização do colonizado, se acaso sobrou algum” (GALVÃO, 1981, p. 173 - 174).

No segundo soneto, a figuração é mais intensa por meio da apresentação do fidalgo mestiço: veste “calção de pindoba a meia zorra”/ “camisa de urucu, mantéu de arara”(v.1 e 2), tem “Furado o beijo” (v. 5), é “bruto sem fé” (v.9). Nota-se que os elementos são postos sob outra ótica. Tal mecanismo de artificialização da linguagem, conforme aponta Sarduy (1979), faz com que os

signos do vestuário e costumes estabeleçam uma distância entre o significado a que remetem e o significado contextual erigido a partir do eixo paradigmático do soneto tradicional que não possuía nada de riso, e sim, um permanente chorar por este ou aquele motivo, desde o subjetivo, a distância da amada até a saudade da pátria ou os temores das descobertas. Somente o contexto em que o poema foi produzido fará com que se note o processo de significação construído entre as fendas abertas pelos significantes nobre/mestiço.

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

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

Soneto 1: Paiaia/Caramuru/ tatu/ Cobepá

O pajé, posto elevado dentro da cultura indígena, é rebaixado ao se prezar como Caramuru. O esvaziamento dos atributos em ritmo decrescente parte da descendência do "sangue tatu" (indígena, portanto), passa pela língua Cobepá (dialeto da tribo Cobé) e chega aos opostos Paiaia/Caramuru. A linha masculina anunciada na primeira estrofe terá sua continuidade na feminina (segunda estrofe) (Carimá/Muqueca/Pititinga e outros) e retorna à masculina da terceira (Aricobé/Cobé/Pai). Assim, o poema vai expondo, por meio dos signos enumerados, a falta dos elementos necessários para a composição do perfil de um governante. Toda essa operação metonímica, fundida no decorrer do desmentido acerca do mestiço no poder, desemboca no último terceto em que o branco (Marau) e a índia (de Maré) fazem emergir a origem dos Caramurus³⁷, que se pode compreender pelo contexto como inaptos ao poder. É por essa linha do "muito riso e pouco riso" que se elabora o discurso antropofágico de Gregório de Matos, no qual, segundo Lúcia Helena, "ele traumatiza a medula servil de uma cultura colonizada e oprimida pela matriz europeia" (HELENA, 1980, p. 73).

O fechamento do soneto 1 obedece formalmente ao processo de disseminação e recolha do Barroco ao agrupar os signos espalhados nas estrofes anteriores, que traduzem uma vez mais instrumentos oriundos dos nativos, alvos da maledicência do poeta. Como se pode notar, o nome Paiaia, representante nato do sangue indígena não é colocado entre os que nomeiam simbolicamente os descendentes. Assim a mestiçagem é colocada numa linha inferior, disposta em linha horizontal e contínua, o que faz colocá-la no mesmo patamar de igualdade: "Cobepá/Aricobé/Cobé/ Pai", diferente da posição ocupada no texto pelo *Paiaia*, colocado no final do primeiro verso do soneto, que figura como a gênese da constituição do mestiço. Ainda segundo Feitosa o último verso revela que "a verdadeira origem dos principais da Bahia está na raça indígena e não na nobreza de sangue azul dos europeus" (FEITOSA, 1991, p. 52). O jogo das

³⁷ Segundo Segismundo Spina, citado por Susanna Busato Feitosa, "'descendente do famoso Álvares Correia', e que por generalização é nome também dado ao europeu em geral no Brasil" (SPINA apud FEITOSA, 1991, p. 49).

oposições estabelecido por meio da sátira contribui para se entender que “a descendência do ‘sangue tatu’ vem ‘desazular’ o sangue do Paiaia (pai, pajé) e perceber-lhe a origem selvagem” (FEITOSA, 1991, p. 49).

A expressão criativa pelo viés do lúdico

Além do aspecto da “proliferação”³⁸ pontuada no decorrer do texto até aqui, que desloca o significado dos signos tomados do tupi, é notável a sonoridade expressa nos sons fechados e explosivos, dispostos gradativamente nos poemas, mais especificamente no soneto 1, de modo que “as imagens se sucedem num ritmo cadenciado de batuque, como se um som ‘chamasse’ outro: construção lúdica” (FEITOSA, 1991, p. 52). Elemento marcante na linguagem barroca, o lúdico manifesta-se como percepção do mundo expresso pela arte, quer seja plástica ou literária: “para Schiller, o incitamento ao jogo está na vida real, mas a razão, ao formar o seu ideal de beleza, dá forma também ao ideal do impulso lúdico” (ÁVILA, 1971, p. 24).

Tomado o princípio do poeta alemão, e observados os dois sonetos de Gregório de Matos, percebe-se que obedecem ao molde europeu no tocante à forma, como já foi dito anteriormente, mas ampliam sua configuração ao inserir o universo linguístico pertencente ao nativo. Com esse recurso, o efeito dos poemas tira as amarras da alienação tanto do poeta como do fruidor, pois a consciência da situação do homem no mundo determina sua plenitude somente quando se encontra em estado lúdico, provocando-lhe o riso pelo manejo verbal.

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

Nos sonetos, a ludicidade se faz presente, à primeira vista, na alternância das vogais fechadas /u/, /o/ e explosivas /a/, /e/, de modo especial, as oxítonas finais (Cobepá, Carimá, Massapé, dentre outras) que rompem a estrutura canônica das paroxítonas e fazem emergir uma sonoridade aberta à criação do jogo do disfarce no preenchimento do espaço pelo léxico tupi. Do jogo sonoro desliza o curso semântico construído em mão dupla ao instaurar certa elasticidade entre significante e significado, pois o movimento insinua um conjunto melódico, tudo em “harmonia imitativa”, diz Chociay, na qual encontram-se “a organização da matéria sonora dos poemas em acordo *com* ou *como* reforço para a camada semântica” (CHOCIAY, 1993, p. 137). Neste caso, o ritmo dos tambores, suscitado na alternância dos sons, torna-se um instrumento de rebeldia, fundando outra realidade, a da sátira aos Caramurus. Esse poder absoluto de anular a pressão histórica e semântica, próprio do Barroco, dilata as possibilidades de leitura e desnuda a consistência ideológica subjacente aos signos tal qual uma lâmina de dois gumes (para lembrar Cabral).

³⁸ O termo proliferação, utilizado por Severo Sarduy, “consiste em obliterar o significante de um determinado significado, mas sem substituí-lo por outro, por mais distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferi-lo” (SARDUY, 1979, p. 67).

Assim, como um som puxa o outro, os aspectos de montagem dos poemas seguem o mesmo ritmo: estão entrelaçados pelo fio condutor da essência irônica e do deboche, o que os põem num estado consciente de jogo.

A consciência do poeta frente ao elemento formador da cultura brasileira, revelada por meio do aspecto lúdico, traz consigo a carga ideológica impregnada em cada palavra selecionada para ocupar tal posição. A atualidade conflitiva presente no léxico nasce do próprio conflito entre corpo/espírito, ideal/real que o poeta vivencia, dada sua formação religiosa junto aos jesuítas. Diante disso, “as antíteses, os trocadilhos, os jogos verbais, jogos de homônimos, os pares antitéticos, constituem alguns dos recursos estilísticos que se enquadram na dualidade de que é construída a obra gregoriana” (FALCOSKI, 1983, p. 53).

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

Após o breve excursão feito pelos sonetos e a sucinta reflexão acerca da presença do indígena na poesia do poeta baiano, faz-se mister registrar o estado de descentramento de convicções acerca do valor de sua obra no contexto literário brasileiro. Isso se explica frente ao contato e manuseio da linguagem dos poemas escolhidos com maior acuidade, o que normalmente não se faz, devido ao objetivo pelo qual se recorre aos textos. Neste caso, o interesse maior era o de observar a estrutura híbrida do objeto literário que o poeta constrói e o efeito de atração e repulsa representado pelo léxico tupi, um lugar ocupado por signos que engenam a quebra do paradigma canônico e expõem o ponto de vista de um *doutor in utroque jure* em sua terra espoliada.

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

A presença do índio na obra gregoriana não é acidental. Censurá-lo por isso seria ignorar a tentativa de desenraizar “os brasões assinalados” e arriscar-se na construção de uma realidade que vai além das observações da natureza exótica, flora, fauna, riquezas minerais e selvagens nus usando cocares de penas. Afirma Octavio Paz: “Os índios não são passado e sim presente; e um presente que irrompe agora. Por outro lado, não são a natureza e sim realidades humanas” (PAZ, 1972, p. 128). E por serem “realidades humanas” presentes em nossa singularidade histórica, é criada, no século XVII, como numa profecia, uma imagem que seria vista no século atual, com a chegada de um indígena à

Presidência da Bolívia. Não se trata de uma imagem fantasiosa, quando busca o que os olhos veem e as mãos tocam. Propõe, antes de mais nada, a derrubada de fronteiras, pois o indígena brasileiro e a mestiçagem que se compunha aqui não eram diferentes dos índios bolivianos, peruanos ou argentinos. Mesmo que fôssemos uma ideia criada pelos europeus, como aponta Paz (1972), na qual o nome América "engendrou a realidade", a poesia satírica gregoriana nasce "adulta" tal qual nossa literatura, por se posicionar como resposta à realidade utópica construída sob o signo "novo mundo".

A riqueza poética do autor, vista com muito mais interesse pelos críticos a partir do século XX, marca, também, o estado de consciência e de reavaliação do que foram os rumos de nossa literatura. Talvez tenhamos que comungar da ideia de Paz, quando diz que a literatura hispanoamericana já não pertence a um ramo secundário, cresceu e se tornou uma árvore, "com folhas mais verdes e frutos mais amargos" (PAZ, 1972, p. 126).

Fato semelhante ocorre com a literatura brasileira em relação à aventura de Gregório de Matos. Não é apenas a mordacidade de sua técnica em captar a vida brasileira de seu século que o torna influente na composição do quadro de nossa arte literária. Chociay entende que o poeta "não escreveu para um público universalizado e europeizado, mas cantou acompanhado de viola, para o seu tempo, a sua circunstância, a sua gente e para si mesmo" (CHOCIAY, 1993, p. 52). Ele provoca uma rebelião desafiante quando faz da diferença matéria-prima de seu artefato, o que o individualiza como escritor de um tempo e de uma cultura em que está inserido e não apenas um usurpador de versos alheios, como alguns críticos o molduraram. Assim posto, e resguardados os seus dilemas de preconceito e de traumas sexuais, a língua ferina do poeta baiano dilacerou o centro das atenções do poder, inaugurando a vertente nacionalista consciente sob a batuta da sátira, e deixou como legado o caminho aberto para as gerações posteriores que beberam da fonte imagética e perturbadora de seu estilo insidioso.

SANTOS, L. A. O. Gregório de Matos: The Statute of Broken Silence. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 53-67, 2010.

Referências

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004.

CAMPOS, H. de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

_____. *Poética sincrônica*. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 205 – 223.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

CHOCIAY, R. *Os metros do Boca: Teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

FALCOSKI, M. L. G. *Gregório de Matos e a poesia sacro-moral de Quevedo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, São José do Rio Preto, 1983.

FEITOSA, S. B. *A rearticulação da linguagem na poesia satírica de Gregório de Matos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica - PUC/SP, 1991.

GALVÃO, W. *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HELENA, L. *A contra-ideologia da seriedade: antropofagia e cultura brasileira*. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 71 - 88, 1980.

LUCAS, F. *Do barroco ao moderno: Vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.

MATOS, G. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.

SARDUY, S. *O barroco e o neobarroco*. In: MORENO, C. F. (Coord.). *América Latina em sua Literatura*. Trad. João Luiz Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161 - 178.

SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

PAZ, O. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRADO, P. *Retrato do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

WISNIK, J. M. *Gregório de Matos: poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.