

ARQUIVUM LITERÁRIO, ESPAÇO DE MEMÓRIA, EM ENUNCIADOS SATÍRICO-BURLESCOS DE GREGÓRIO DE MATOS

André da Costa LOPES¹

Doutor em Língua Portuguesa – PUC/SP
Professor de Educação Básica III- CMTECE Itanhaém

Jarbas Vargas NASCIMENTO²

Doutor em Letras – USP
Professor titular do Departamento de Português e do
Programa de Estudos Pós-graduados em Língua Portuguesa (PUC-SP)

RESUMO: Neste trabalho, analisamos dois poemas satíricos de Gregório de Matos sob o viés teórico-metodológico da Análise do Discurso (AD), na perspectiva enunciativo-discursiva, conforme postulada por Dominique Maingueneau. Desse modo, os poemas em questão são entendidos como materializações discursivas, por meio das quais se manifestam normas de interação e modos enunciativos próprios do discurso literário. Os enunciados poéticos em questão foram produzidos sob as condições sócio-históricoculturais do período Barroco. Em razão disso, o objetivo deste estudo é mostrar de que maneira o regime de autoria do discurso literário seiscentista delimita um *arquivum* e, por conseguinte, estabelece um espaço de memória que carrega não apenas preceitos estéticos, mas também um conjunto de valores partilhados socialmente.

Palavras-chave: Discurso literário. Discurso constituinte. Barroco. Gregório de Matos. Autoralidade.

Introdução

Neste trabalho, analisamos dois poemas satíricos de Gregório de Matos, apreendidos como discurso. Em razão disso, são considerados como fonte disseminadora de uma memória discursiva literária. Entendemos a produção literária como um *arquivum* constituído por um conjunto de textos literários, em torno dos quais há uma série de comentários estético-biográficos e um código de composição regulado pelos manuais de composição retórico-poéticos. Estes últimos normatizavam os regimes autorais e as práticas de leitura no período Barroco.

Na perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa (AD), a Literatura é considerada como um conjunto de práticas enunciativas que configuram um campo discursivo literário. Esse campo se constitui como um espaço de produção e recepção marcado por fatores sócio-históricos e pelas determinações das normas enunciativas do discurso.

¹Endereço eletrônico: dacostta@hotmail.com

²Endereço eletrônico: jvnfl@yahoo.com.br

Para Maingueneau (2008b, p.37), esferas discursivas como a literatura, a ciência e a filosofia devem ser pensadas como discursos constituintes. Trata-se de discursos fundadores, que se autoconstituem, formando campos discursivos configurados por uma diversidade de formações discursivas (FD). Tais discursos operam uma função simbólica na sociedade sintetizada no termo grego *archeion*. Essa palavra possui, em sua etimologia, sentidos, como poder, fonte, arquivo e memória. Nessa lógica, o discurso literário como discurso constituinte é um espaço de onde emergem enunciados investidos de autoridade, legitimados por um grande arquivo de obras e autores consagrados. Enfim, é um espaço de memória, semelhante à metáfora borgeana da grande biblioteca, determinante no processo de produção e recepção literária.

Em termos de autoria, o sujeito enquanto autor é aquele que responde pelo discurso, mas é também o que enuncia a partir de um lugar. Em razão disso, a posição enunciativa é condição essencial no processo de produção. Ela determina escolhas no *arquivum* literário, delimitando certo número de gêneros e temas, e uma rede intertextual/interdiscursiva variáveis conforme as correntes estéticas. Apesar das determinações discursivas, o escritor deve imprimir identidade criativa em sua obra, além de construir uma trajetória singular no campo literário. Para Maingueneau (2010), o processo autoral, ou seja, a autoralidade, ocorre nas práticas sócio-discursivas e está associada à presença de uma responsabilidade autoral e à “interferência” de instâncias legitimadoras. Por isso, tal noção ser uma imbricação de três dimensões autorais: o escritor, aquele que gerencia uma trajetória singular nos espaços sociais onde circula o discurso literário; o autor-responsável, aquele que responde pelo discurso, que dá coerência e faz girar em torno de si um conjunto de enunciados; e o *auctor*, o grande autor reconhecido pelas instâncias legitimadoras.

No século XII, as práticas sócio-discursivas literárias seguiam a lógica do mecenato. Nesse regime, a proximidade com o poder monárquico, ao mesmo tempo em que gerava mercês ao escritor, dava-lhe prestígio enquanto letrado. Daí a importância das dedicatórias em textos impressos e dos discursos laudatórios em momentos solenes. No que se refere às normas de autoria do discurso literário, a estética da imitação prescrevia o domínio do código retórico-poético que normatizava as práticas sociais de leitura e escrita. Além disso, era preciso respeitar os modos de composição e o estatuto enunciativo dos gêneros e discursos-modelo que compunham o *arquivum* literário Barroco. Apesar de tais determinações, o que marcava as

identidades autorais era a capacidade de atualizar os efeitos de sentido de um código de composição “fechado”, fadado a ser sempre o mesmo.

A tríade arte, decoro e engenho sintetizam o fazer literário no século XVII, visto que a arte, no sentido de técnica, indica o domínio do código de linguagem literária; o decoro diz respeito ao conhecimento dos modos de composição e do estatuto enunciativo dos gêneros de discurso; e, enfim, o engenho está relacionado a uma capacidade criativa que marca a identidade autoral. Os leitores e comentadores do discurso literário Barroco na condição de letrados compartilhavam tais conhecimentos. Isso porque a produção, circulação e recepção de discursos ocorria no círculo fechado do mundo cortesão, em que a grande maioria estava na condição de produtor/comentador/leitor da produção literária.

O fato de estar vinculada a uma estética da imitação é o que especifica o discurso literário Barroco, porém as práticas de escrita literária também se diferenciavam por sua função social, presentes em conceitos aristotélicos, como o de *katarsis*, *delectare* ou no *dulce et utile* horaciano. Todos eles com o poder de ativar efeitos psicológicos no auditório, tendo, como uma função última, instruir. Conforme afirma Compagnon (1999, p.35), “tal conhecimento tem por objeto o que é geral, provável ou verossímil, a *doxa*, as sentenças e máximas que permitem compreender e regular o comportamento humano e a vida social”. Assim, o discurso literário seiscentista carrega em seu código de composição uma série de valores ético-políticos partilhados nas inter-relações sociais. Fato que faz com que o *arquivum* literário seja não apenas um espaço de memória estética, mas um lugar de onde emergem relações interdiscursivas advindas, sobretudo, do discurso religioso e do discurso humanista. O primeiro prevê a contenção dos vícios e o apartamento das práticas mundanas. O segundo assenta suas bases num modo de vida regado por códigos de conduta sociais, pelos quais se determina uma estética da aparência. Por meio dela, as ações mais instintivas são reprimidas em prol da contenção dos gestos e do modo urbano de enunciar, que distingue a aristocracia da corte não apenas pela relação consanguínea, mas também pelo pertencimento ao mundo letrado.

Por constituir o conjunto de produção literária do período Barroco, a produção satírica de Gregório de Matos está filiada a uma longa tradição de elogio/vitupério que remonta à Antiguidade. Aristóteles deu as bases para um modo de produção literária baseado no código de composição retórico-poético que se estendeu de maneira mais extensiva até o século XVIII. As práticas sócio-discursivas de elogio/vitupério estavam vinculadas a uma grande rede

intertextual/interdiscursiva capaz de alimentar uma estética da imitação com uma série de grandes autores e textos literários a servirem de modelos de composição. Ademais, o par elogio/vitupério está intimamente relacionado ao par virtude/vício de onde emergem um espectro axiológico presente no imaginário dos sujeitos letrados. Aprende-se com a exaltação das ações virtuosas, aprende-se, do mesmo modo, com a censura das ações viciosas.

Neste artigo, nosso objetivo é mostrar de que maneira o regime de autoria do discurso literário seiscentista delimita um *arquivum* e, por conseguinte, estabelece um espaço de memória que carrega não apenas preceitos estéticos, mas também um conjunto de valores partilhados socialmente. Trata-se de uma dinâmica que interfere tanto no processo de criação quanto nas expectativas de leitura da recepção. Consideramos que o texto literário seiscentista é legitimado por meio de dois critérios: um estético, outro ético-político. Portanto, o que está em jogo no processo de autorialidade não é apenas o domínio do código de linguagem literária, mas a capacidade de atualizar temáticas ligadas à exaltação de virtudes e à censura de vícios. O domínio do código de composição é resultado da força intelectual do engenho e tem como efeito o deleite. A exaltação das virtudes e censura dos vícios é símbolo de uma ponderação ético-política normatizada por valores católicos e humanistas e tem como efeito o conhecimento.

A fim de comprovar tais hipóteses, selecionamos como amostra dois poemas satíricos atribuídos a Gregório de Matos, compilados no Códice Asencio-Cunha que circulava em Salvador nas últimas décadas do século XVII e metade do século XVIII. Partimos do princípio de que os poemas, uma lira e um soneto, são gêneros de discurso pertencentes ao campo discursivo literário, cujas possibilidades de existência se deram sob as condições sócio-históricas de produção do período Barroco.

A discussão proposta neste artigo é mediada pelos postulados teórico-metodológicos da AD, sobretudo a perspectiva enunciativo-discursiva fomentada nos trabalhos de Maingueneau. A seguir, apresentamos as principais noções utilizadas no percurso de análise desenvolvido nos tópicos finais.

Discurso, formação discursiva, interdiscurso

O termo análise do discurso não é de simples apreensão, pois costuma-se correlacionar a ele uma série de outras perspectivas teóricas que também se interessam pelo discurso como

objeto de estudo. São correntes situadas no vasto campo das ciências da linguagem, como a análise conversacional, as teorias da interação, a linguística textual, ou a teoria dos atos de fala.

Além disso, há uma polarização desse campo de estudos, numa dimensão territorial, que o divide em duas comunidades de pesquisa: uma anglófona e outra francesa. A primeira é mais complacente aos postulados da linguística e dela derivam linhas de investigação, como a etnografia da comunicação e a análise conversacional. A segunda entende o discurso como instância veiculadora de crenças, saberes e ideologias e como sistema produtor de enunciados partilhados socialmente por meio de dispositivos de comunicação: os gêneros de discurso, apropriados por sujeitos em atividades enunciativas. Sua unidade de análise é o discurso materializado em texto, situado na dimensão histórica e social. Por conta disso, precisou reformular algumas noções advindas da linguística e buscar em disciplinas, como a história, as ciências sociais, e a psicologia noções que complementassem seu arcabouço teórico. É a esta segunda perspectiva, que se deve relacionar o termo Análise do Discurso (AD) em maiúsculo.

Embora a AD possua certa unidade teórico-metodológica, ainda assim assume feições variadas conforme os posicionamentos dos muitos pesquisadores que se filiam em territórios, correntes ou áreas temáticas muito diversas. Apesar de toda diversidade de perspectivas, de acordo com Maingueneau (2015), o que enquadra essa disciplina num plano metodológico comum é o fato da maioria das pesquisas se apoiarem nas teorias da enunciação linguística e também ao papel central que se dá à noção de gênero de discurso.

Além do discurso, há outras duas noções basilares para a AD e que a ele estão em estreita relação, a saber: a noção de interdiscurso e a de formação discursiva. Ao pensar o discurso em sua complexidade, Maingueneau (2013) afirma ser preciso considerá-lo como uma imbricação de ideias forças, a saber: o discurso é uma organização para além da frase, o discurso é orientado, o discurso é uma forma de ação, o discurso é interativo, o discurso é contextualizado, o discurso é assumido por um sujeito, o discurso é regido por normas, o discurso é considerado no bojo do interdiscurso.

A última ideia força retira da noção de discurso qualquer tentativa de apreendê-lo como uma “estrutura” fechada, pois, conforme Maingueneau (2013, p.62) "o discurso só adquire sentido no interior de um universo de outros discursos, lugar no qual ele deve traçar seu caminho. Para interpretar qualquer enunciado é necessário relaciona-los a muitos outros". Desse modo, no campo de estudos da AD considera-se muito fortemente a hipótese do primado do interdiscurso

sobre o discurso. Isso porque o discurso, em sua gênese, nasce de outros discursos, e, quando consolidado, estabelece-se num espaço de interação constante, o campo discursivo, no qual se articulada uma rede de filiações e contraposições a outros discursos. Para Maingueneau (2008a), o interdiscurso é um espaço amplo e complexo que pode ser apreendido a partir da tríade universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. O universo discursivo é o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada. Dentro desse universo discursivo, o analista do discurso faz recortes por meio dos quais serão constituídos domínios suscetíveis de serem estudados: são os campos discursivos. Estes são constituídos por um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência. O termo concorrência, no entanto, não deve ser entendido restritivamente como embate, mas de maneira mais ampla, pois inclui tanto o confronto aberto quanto à aliança ou a neutralidade aparente. Por fim, os espaços discursivos são subconjuntos de formações discursivas “retiradas” do interior do campo discursivo que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação.

Ao definir o interdiscurso, em primeiro lugar, Maingueneau (2008a) parece aproximar a noção de formação discursiva (FD) a de discurso, pois tanto o universo discursivo, quanto o campo discursivo são compostos por FDs. Nesse caso, esse conceito é associado à multiplicidade de discursos que compõe o universo e o campo discursivo. Isso porque ambos são espaços onde uma variedade de discursos com normas enunciativas e regras de restrições semânticas próprias concorrem uns com os outros. Além disso, a FD é considerada um procedimento teórico-metodológico de delimitação e descrição de unidades discursivas utilizado de acordo com as hipóteses do pesquisador.

Tendo como base a definição de FD forjada por Pêcheux (2009, p. 147), a saber: FD é aquilo que “a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc.)”, Maingueneau (2015, p. 83) propõe que essa noção seja entendida “como um sistema de restrições oculto, [que determina o que pode e deve ser dito] transversal às unidades tópicas que são os gêneros do discurso”. Nesse sentido, FD também pode ser definida como um sistema de restrições semânticas que apontam para um lugar de fala, um posicionamento no campo discursivo, de onde emergem sujeitos enunciadore e cenas de fala próprias que se situam em zonas discursivas específicas.

Cenas de Enunciação

A cena de enunciação, de acordo com Maingueneau (2013), compõe-se da cena englobante, da cena genérica e da cenografia. Esta noção é uma tentativa de apreender o ato enunciativo e sua dinâmica discursiva em sua totalidade.

A cena englobante corresponde ao tipo de discurso. De acordo com Maingueneau (2001) essa última noção, embora elementar e instável, permite diferenciar, por exemplo, o discurso jornalístico, do discurso publicitário, ou do discurso literário. Assim, o ato de falar a partir de um tipo discursivo pressupõe o respeito às suas normas enunciativas e/ou aos seus modos de enunciação. Isso possibilita uma infinidade de situações de comunicação mediadas por diferentes gêneros de discurso.

A cena genérica é constituída pelos gêneros de discurso pertencentes a certo tipo de discurso. É importante salientar que cena genérica, não é pura e simplesmente gênero de discurso, mas uma noção que define os papéis enunciativos que envolvem enunciadores e co-enunciadores, no processo comunicativo em que estão implícitas as normas enunciativas do gênero de discurso que se presta como dispositivo de comunicação.

Enfim, a cenografia põe as duas cenas anteriores em segundo plano. Isso porque o leitor, ao se deparar com texto, em primeiro lugar é interpelado por ela. Dizendo em outras palavras: o primeiro contato do leitor é com a situação de enunciação apresentada no texto. Tal fato, num primeiro momento, fá-lo pouco sensível, em termos de reflexão, ao quadro cênico, ou seja, parece pouco importante a ele saber a qual cena englobante ou qual cena genérica emergiu, por exemplo, um romance. Apesar disso, pelo menos intuitivamente ele conhece e reconhece os modos de enunciação do texto lido e vai ser crítico a qualquer mudança que lhe pareça perturbadora. Portanto, a cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal, ou seja, a situação de enunciação apresentada no texto, embora crie a ilusão de independência do quadro cênico, deve ser validada progressivamente, à medida que vai se mostrando consoante com as normas enunciativas do gênero de discurso e do tipo de discurso da qual surgiu.

É a partir da cenografia que se pode apreender o *ethos* mostrado no discurso, ou seja, a imagem que o enunciador faz de si quando se apresenta nas cenas de fala. Maingueneau (2012), quando se apropria da noção de *ethos* advinda da retórica, a amplia a partir do momento em que, diferentemente da tradição aristotélica, não se refere a um *ethos* constituído por um orador

empírico que busca convencer o auditório mostrando traços de personalidade, mas sim a um *ethos* discursivo. Este é pensado em termos de adesão dos sujeitos em relação ao ponto de vista defendido por um discurso e não primordialmente ao convencimento.

Discursos, como a publicidade, a filosofia, a literatura devem conquistar um público que tem o direito de ignorá-los ou recusá-los. Além disso, o *ethos* discursivo permite articular, ainda, corpo e discurso, pois a entidade que se manifesta por meio do discurso pode ser associada a um corpo enunciante historicamente especificado. De acordo com Maingueneau (2012) todo texto escrito, mesmo que se tente contestar, possui uma *vocalidade* específica que permite remetê-lo a uma caracterização do corpo do enunciador, a um fiador que, por meio de seu *tom*, atesta o que é dito.

Discursos constituintes

A proposta de Maingueneau (2008b) com a noção de discurso constituinte é, principalmente, criar uma unidade consistente que possa enquadrar discursos, como o religioso, o filosófico, o literário e o científico. Por isso, é preciso encontrar especificidades comuns a todos eles e, além disso, diferenciá-los de outros discursos.

Uma peculiaridade essencial dos discursos constituinte está no fato de não reconhecerem outra autoridade além de sua própria, de não reconhecerem nenhum discurso acima deles. Contudo, isso não significa que não haja interação entre os discursos constituintes e não constituintes. Pelo contrário, há uma troca constante entre eles, porém, como afirma Maingueneau (2008b, p. 37), “faz parte da natureza dos discursos constituintes negar essa interação ou pretender submetê-la a seus próprios princípios”.

Os discursos constituintes operam uma função simbólica na sociedade, a qual Maingueneau (2008b) sugere chamar de *archeion*. Essa palavra possui em sua etimologia sentidos, como poder, fonte, arquivo e memória. Diante dessa associação, os discursos constituintes são considerados, ao mesmo tempo, fundados por si mesmo, fonte de autoridade e memória e, por isso, jamais se equiparam ou se situam em posição inferior àquelas dos discursos institucionalizados.

Fontes que se autoconstituem e se autoalimentam, os discursos constituintes podem formar ou serem apropriados por outros discursos com fins de conferir-lhes autoridade. A

despeito disso, esses discursos também se associam a instâncias legitimadoras. Contudo, sua base central de legitimação são entidades abstratas como a Verdade, Deus, o Belo ou a Razão. Por isso, Maingueneau (2008b, p.39) atribui aos discursos constituintes um estatuto paradoxal, pois esse “Absoluto que os autoriza é supostamente exterior ao discurso para lhe conferir sua autoridade, mas deve ser constituído por esse mesmo discurso para poder fundá-lo”.

Como prática sociodiscursiva, há instituições que gerenciam os modos de produção e recepção desses discursos. Trata-se do que Maingueneau (2012, p.69) entende por comunidades discursivas. Elas são divididas em dois tipos intimamente relacionados: as que gerem e as que produzem o discurso: “um discurso constituinte não mobiliza apenas autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos: por exemplo, os discípulos das escolas filosóficas, os críticos literários dos jornais, os juízes etc.” (MAINGUENEAU, 2012, p.69).

Tais discursos também estão diretamente ligados à noção de paratopia. Isso porque, para se autolegitimarem, ativam um constante conflito entre diversos posicionamentos e, por isso, estão sempre no limite, na fronteira entre os lugares que o acionam como prática discursiva e outros lugares sociais. O estatuto do autor é totalmente marcado por esse pertencimento paradoxal e paratópico. Ser membro de uma comunidade discursiva gerada e gerenciadora de um discurso constituinte significa distanciar-se, de certa forma, de outros lugares sociais. Ao escritor ou ao filósofo cabe construir uma trajetória que seja pertinente às determinações do campo discursivo em que estão posicionados. Tal trajetória é marcada pela impossibilidade de se demarcar um lugar estável para eles na sociedade.

De acordo com Maingueneau (2012), a paratopia só interessa para uma análise do discurso literário se for remetida às condições de produção do discurso. De fato, sendo motor da criação artística, ela reflete as condições da enunciação no enunciado, funciona como uma espécie de embreagem que possibilita a passagem da obra ao seu universo de criação. Naquilo que se pode denominar de embreagem paratópica" estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se instituiu o autor que constrói esse mundo" (MAINGUENEAU, 2012, p. 121). A embreagem paratópica pode assumir formas muito variadas, mas é possível observar no discurso alguns eixos semânticos capazes de distinguir e recuperar diversos tipos de paratopia, a saber: de identidade, espacial, temporal e linguística.

Os discursos constituintes garantem aos seus enunciados uma força legitimadora capaz de conferir-lhes autoridade. Para Maingueneau (2012) enunciados imbuídos de tal força são, de fato, inscrições, por carrearem os valores simbólicos do *archeion*: fonte, poder, arquivo e memória. De tal posicionamento enunciativo, emergem enunciadores-modelo, fiadores da fonte que funda o discurso constituinte: a Tradição, a Verdade, a Beleza ou a Razão.

Condições sócio-históricas de produção dos discursos de Gregório de Matos

Gregório de Matos e Guerra (1636-1695/1696?³) nasceu na Bahia, é filho do português Pedro de Mattos, e da baiana Maria da Guerra. Seu pai fez fortuna na então sede da colônia como construtor e senhor de engenho. Sob essas condições, Gregório teve acesso aos estudos ainda em solo brasileiro e, depois, formou-se advogado em Coimbra. Sua formação, portanto, deixa-o na condição de Letrado, aquele que tem o domínio não somente dos conhecimentos de magistratura, mas das práticas sociais de leitura e escrita daquele período, que incluem um conhecimento máximo dos códigos prescritos nos manuais de retórica e poética que circulavam na época. Todo letrado era, de fato, um erudito com vasto conhecimento humanista e um poeta em potencial.

Nesse sentido, Gregório parece ter se destacado entre os demais. Primeiramente pelo grande volume de sua obra e o vasto número de discursos produzidos em torno de seu nome. Chociay (1993) observa que a historiografia e crítica literária durante muito tempo disseminou comentários sobre o poeta acusando-o de plagiário ou considerando-o como a maior personalidade do Brasil colonial, um gênio incompreendido. Tais juízos são anacrônicos por desconsiderarem as condições sócio-históricas que possibilitaram a emergência dos discursos produzidos por Gregório de Matos. Não foi por mau-caratismo criativo que Gregório emulou alguns poemas de Gôngora. Não foi por acaso que produziu poemas religiosos e mundanos, também não foi por acaso que diante da grandeza da obra gregoriana há um imenso problema no que se refere à autoria, já que muitos de seus escritos não são assinados.

A cultura barroca, na qual Gregório estava inserido, é constituída sob a forte influência de duas instituições, a saber, a Igreja Católica e a Sociedade de Corte. Ambas produzem discursos que se entrecruzam e constituem uma sociedade em que os papéis sociais são regulados por uma

³ Conforme a Academia Brasileira de Letras, “Gregório de Matos Guerra nasceu na então capital do Brasil, Salvador, BA, em 20 de dezembro de 1636, numa época de grande efervescência social, e faleceu no Recife, PE, pelas mais recentes pesquisas, em 1695, embora a data tradicionalmente aceita fosse a de 1696”.

série de valores ético-políticos advindos de universos dicotômicos, como o mundano e o religioso, o erudito e o popular, o profano e o sagrado. Tais aspectos sociais e históricos têm influência direta na formação cultural do homem barroco, cuja educação de base humanística era gerenciada pela Igreja.

A produção discursiva literária barroca era atravessada pelos discursos retórico-poéticos que prescreviam modos de enunciar adequados aos gêneros e pelos discursos religioso e mundano que faziam parte das práticas sociais do homem de corte. Além disso, o discurso literário barroco tinha como norma a reduplicação ou emulação de modelos consagrados, escritos por *auctoritas* considerados *experts* nos gêneros que produziam. Tais modelos compunham um *arquivum* literário composto por autores da antiguidade, mas havia espaço para nomes advindos do medievo ou modernos. Este último é o caso de Gôngora a quem, segundo a historiografia literária, Gregório teve como modelo.

Diante do exposto, um ponto importante a salientar é que, por ser pautada na modalidade verbal da imitação, a produção discursiva literária barroca não era vista como original, mas sim engenhosa, no sentido de que, dentro de um código de composição “fechado”, podia-se produzir enunciados que superassem o modelo consagrado. Portanto, posicionar-se neste campo discursivo literário implica em ter a habilidade de produzir discursos engenhosos, repletos de agudezas. Esta última noção está no cerne do que se entende por engenho do poeta ou engenhosidade do discurso. É muitas vezes comparada ao processo metafórico por operar a aproximação de conceitos muito distantes entre si.

Todavia, como afirma Teixeira (2005), a noção de agudeza é instável podendo ser concebida como imagem resultante da aplicação consciente do engenho, ou seja, materialização estética operada pela força criadora do intelecto humano, ou assumir formas as mais variadas desde a metáfora ao silogismo. Além disso, pode se manifestar em outras linguagens, como a pintura, a escultura e até mesmo nas ações humanas. Por isso, a agudeza, para além de seu uso retórico, manifesta-se nas relações sociais e está diretamente ligada à imagem assumida pelo homem de corte e aos papéis sociais que cada sujeito assume neste espaço. É preciso, portanto, saber se portar e, de uma maneira teatral⁴, dissimular comportamentos que pareçam naturais, sem cair no vício da afetação.

⁴ Maravall (2009, p. 255), discorrendo sobre a tópica seiscentista, o mundo como teatro, declara que essa “condição aparential [do homem], de modo que aquilo que se aparenta ser – sobretudo para consolo dos que sustentam os

No plano de produção dos discursos literários, acrescenta-se a divisão dos estilos retórico-poéticos, oriunda, principalmente, dos estudos das obras do poeta romano Virgílio, desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e Renascimento, nos quais se estabelecia uma hierarquia das formas poéticas em baixa, mediana e alta. Já no século XVII, a divisão retórico-poética entre gêneros graves e baixos permitia que se utilizasse como matéria poética discursos marginais reprimidos pela severa doutrinação da Igreja. Contudo, temas jocosos ou eróticos só eram permitidos desde que revestidos pelas agudezas e ornatos prescritos e ensinados nos manuais retóricos e poéticos. Além disso, a tematização de ações viciosas ou de matéria torpe, próprias dos gêneros baixos, era aceita desde que com a finalidade de censurar vícios. A permissão para se falar de temas sensíveis ou mesmo contrários ao código ético-político era homologada pelo *arquivum* literário Barroco. Para lidar com tais temáticas, os tratados se apoiavam em dois critérios: primeiro, pelo estético, cujos preceitos fundadores advinham da Antiguidade; segundo, pelo ético-político, que trazia em si uma finalidade censória regulada pelo quadro de valores da sociedade seiscentista.

Vitupério travestido em elogio

São notórias as sátiras gregorianas dirigidas ao governador da Bahia, Dom Antônio de Sousa Meneses, o Braço de Prata. Numa delas, instaura-se uma cenografia em que se opera uma descrição grotesca desta importante figura política do então Brasil colonial. Trata-se de um retrato, ou seja, a emulação de uma pintura num tom laudatório, cujas imagens não emergem das nuances de cores, mas sim dos efeitos de sentido extraídos da polissemia das palavras e, sobretudo, do poder imagético das metáforas.

A escolha de tal cenografia revela, em primeiro lugar, a relação interdiscursiva entre o campo discursivo literário barroco e o discurso humanístico baseado nos conhecimentos retórico-poéticos da antiguidade. Isso porque ao se comparar obliquamente a poesia à pintura, retoma-se a máxima horaciana *ut pictura poesis*⁵ em que o preceptista romano compara a pintura à poesia.

papéis inferiores – não afeta o núcleo último da pessoa, mas fica na superfície do aparente, frequentemente em flagrante contradição com o ser e o valer profundos de cada um”.

⁵“Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá” (HORÁCIO, 1984, p.109-111).

Além disso, também revela a filiação do discurso literário barroco ao discurso literário renascentista, pois de acordo com Silva (1971) os retratos pertencem à tradição retórico-estilística da poesia petrarquista do século XVI. Nesse campo discursivo literário, os retratos eram uma forma alegórica de louvor, na qual se descrevia de forma proporcional e simétrica a beleza da mulher. No entanto, no caso de Gregório, a aproximação se dá a partir de outro posicionamento enunciativo, a saber: de uma FD burlesco-satírica. Isso faz com que a cenografia do retrato renascentista seja subvertida, de modo que as descrições simétricas passem a se desfigurar em formas desproporcionais, de tal forma que se crie uma monstruosidade grotesca:

Da pulga acho, que Ovídio tem escrito,
Lucano do Mosquito,
Das Rãs Homero, e destes não desprezo,
Que escrevam matérias de mais peso
Do que eu, que canto cousa mais delgada
Mais chata, mais sutil, mais esmagada.

(Gregório de Matos, vv. 7-12, in HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 245)

O enunciado poético em questão figura como um prólogo do retrato a ser “pintado”. Ele nos interessa em especial por inscrever-se num *arquivum* do discurso constituinte literário que diz respeito ao louvor a coisas indignas de elogio. O enunciador elenca nomes que no regime autoral do discurso literário barroco representam *auctoritas*. Nota-se que a enumeração dos autores não está em ordem cronológica ou mesmo valorativa, uma vez que, se fosse assim, Homero constaria como o primeiro. Na verdade, por mais paradoxal que seja, o que importa é a ordem dos seres desprezíveis, os quais são elencados pelo critério do volume de sua massa: pulga, mosquito e rã. É um recurso argumentativo pelo qual se desvaloriza a pessoa a ser vituperada: trata-se de um ser de menos “peso”, e aqui se fala metaforicamente de peso moral, e talvez mais asqueroso e mais indigno de elogio que os primeiros. Ao fazer isso, o enunciador se inscreve como membro da comunidade discursiva literária e investe seu nome na autoridade conferida a esse conjunto de enunciadorens consagrados. Mas parece que para ele o desafio é maior, pois até então ninguém, nem mesmo os *auctoritas* citados, havia ousado ter um “verme” como matéria poética. O *ethos* que emerge a partir dessa cenografia é o de um letrado com engenho suficiente para emular e

superar os modelos já consagrados pela tradição e, além disso, o de uma *persona* satírica ferina capaz rebaixar o satirizado a uma condição de monstruosidade até então impensável.

É importante ressaltar que da cenografia descrita como retrato emerge então uma situação de enunciação regida pelas normas enunciativas do gênero retórico laudatório, em que se prescreve o louvor a seres virtuosos e o vitupério a seres viciosos. Diante disso, cabe notar que a cena de enunciação que tornou possível tal cenografia, nos leva a pensar numa cena genérica e numa cena englobante, a qual já nos referimos ao situar o enunciado analisado no discurso literário seiscentista e mais especificamente numa FD satírico-burlesca. Contudo, se pensarmos em termos de gênero de discurso literário, teremos que nos deter a alguns detalhes. Maingueneau (2001) afirma que os gêneros de discurso advindos do campo discursivo literário são formulados por meio de um contrato tácito, ou seja, existe certo número de normas que se supõe mutualmente partilhadas por protagonistas na cooperação literária que restringem seu horizonte de espera. As normas do gênero definem modos de composição e recepção e por isso revelam posicionamentos genéricos. Nesse sentido, é preciso ressaltar que a FD satírico-burlesca não dispõe de um conjunto de gêneros de discurso próprios, mas se apropria dos gêneros pertencentes ao estilo grave. Na verdade, o que se opera é, na maioria das vezes, uma espécie de distorção das cenografias. É o que acontece com gênero de discurso literário comentado aqui: trata-se de uma lira. Nesse caso, esse gênero poderia muito bem comportar uma cenografia de retrato num registro laudatório dentro das convenções de composição do estilo grave, mas ele foi pego de empréstimo e serviu-se a distorcer a cenografia em questão com o ácido corrosivo do riso e da sátira.

O posicionamento enunciativo em uma FD satírico-burlesca permite o louvor à matéria torpe. Fato que, diante das condições sócio-históricas de produção dos discursos gregorianos, pode parecer, no mínimo, perigoso, já que a Igreja coibia qualquer tipo de apologia a discursos que propagassem o vício. Mas o próprio discurso literário autorizava, no âmbito do discurso retórico laudatório, o louvor a coisas indignas ou parcialmente dignas de elogio; e, no campo da divisão dos estilos retórico-poéticos, composições em estilo grave e baixo, cuja matéria era a virtude e o vício. A esse respeito, o preceptista barroco Tesouro (1992, p33) aconselhava o seguinte:

Ora, não debes ter nojo de filosofar sobre Matérias nojentas para colher quase que de lama as gemas de uma Arte nobre; sendo o raio do intelecto humano semelhante ao do Sol, que tem o privilégio de fluir sempre limpo por sobre as imundícies. Também a mente humana participa da Divina e com a mesma Divindade habita nos pântanos e nas estrelas: e do mais sórdido lodo, fabricou a mais Divina das Criaturas Corpóreas.

Na passagem, Tesouro (1992) diz ser permitido lidar com matéria torpe desde que haja uma espécie de lapidação desta bruta substância e, por meio do discurso religioso, numa concepção tomista, diz ser possível tal transformação porque o homem, a semelhança de Deus, por ter a presença divina em sua mente, pode fazer surgir da lama estéril a mais fascinante das criaturas. Também Grácian (1944), outro tratadista retórico-poético do período, dizia que grandes poetas dão sempre viveza e conceito aos assuntos menores. De fato, havia uma série de discursos que autorizavam tal prática discursiva usando como base os discursos de uma autoridade máxima, considerada a fonte do discurso constituinte literário seiscentista: Aristóteles e seus tratados de retórica e poética.

Tais concepções tornam possível a presença de temas impensáveis numa sociedade, como a que viveu Gregório de Matos. Dão margem para que se possa explorar qualquer temática mundana e arquitetam um lugar ideal para criaturas paratópicas: a pulga, o mosquito, a rã, o verme, monstruosidades de todo o tipo. Não há lugar para tais aberrações no modo culto de enunciar do letrado da corte e não é admissível que tais assuntos sejam proferidos ao ouvido de qualquer outro interlocutor. Contudo, a matéria torpe em seu estado bruto, também não tem lugar em qualquer outra atividade enunciativa. Seu passaporte de entrada numa FD burlesco-satírica é o engenho do poeta, capaz de dar vida a qualquer substância estéril por meio de sua habilidade de criar agudezas e transformar a palavra bruta e obscena em discurso engenhoso. Com isso, o poeta deleita e instrui ao mesmo tempo, visto que encanta o leitor com sua maestria em manipular o código de composição retórico-poético e transmite um ensinamento ao censurar discursos e ações viciosas interditas pelo conjunto de valores ético-políticos partilhados pela sociedade seiscentista.

Mas há casos em que o engenho do poeta parece não ter forças suficientes para tal façanha:

Soneto

Um soneto começo em vosso gabo;
Contemos esta regra por primeira,
Já vão duas, e esta é a terceira,
Já este quartetinho está no cabo.

Na quinta torce agora a porca o rabo:
A sexta vá também desta maneira,
na sétima entro já com grã canseira,
E saio dos quartetos muito brabo.

Agora nos tercetos que direi?
Direi, que vós, Senhor, a mim me honrais,
Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.

Nesta vida um soneto já ditei,
Se desta agora escapo, nunca mais;
Louvado seja, Deus, que o acabei.

(Gregório de Matos, *in* HANSEN & MOREIRA, 2013, p. 237)

Estamos diante de um enunciado-poético “laudatório” endereçado ao Conde de Ericeira, Dom Luís de Menezes. A cenografia apresentada é a do próprio fazer poético o que revela uma reflexibilidade enunciativa. Em teoria, o enunciado em questão é um encômio endereçado a uma autoridade nobiliárquica e, por isso, trata-se de assunto virtuoso. A escolha do soneto não é casual, este gênero de discurso é o preferido quanto se trata do estilo grave. Portanto, a cenografia apresentada aponta para a inscrição do autor numa FD do discurso literário seiscentista e, com isso, faz-nos vislumbrar alguns procedimentos autorais.

É fato que o enunciador do discurso não foi capaz de construir um encômio ao Conde de Ericeira. Se na sátira ao Governador da Bahia o *ethos* mostrado foi o de um letrado engenhoso capaz de emular e superar os modelos instituídos, no soneto endereçado ao “ilustríssimo” conde o *ethos* apresentado é bem outro: o de um letrado que sucumbiu diante da tarefa de louvar um homem de destaque na corte. Isso põe em risco a própria sobrevivência do poeta nessa formação social, pois saudar com a poesia autoridades da corte faz parte de uma prática social constitutiva do próprio regime autoral do período clássico: o mecenato.

A única justificativa para tal ineficácia pode ser explicada partindo-se da hipótese de que a matéria escolhida é inadequada para atuar num discurso grave. Conforme Moreira (2011, p. 273), “o encômio mais se intensifica, na medida mesma em que as virtudes que ornaram o caráter

do elogiado não são nomeadas, pois qualquer caracterização e individualização do objeto de louvor significa circunscrição do valor, o que o discurso encomiástico procura evitar (...).”

No entanto, o Conde de Ericeira parece não possuir nenhuma virtude de caráter, o que impossibilita qualquer encômio, já que as virtudes devem ser apenas evidenciadas, ou seja, devem ser apenas mostradas no discurso e não ditas. Tanto é verdade, que o enunciador do poema, diante de tarefa tão impossível, diz torna-se o Rei dos poetas se conseguir empreendê-la. É um paradoxo, pois num encômio o objetivo é erigir o co-enunciador ao ponto mais alto e não o contrário, ou seja, exaltar a engenhosidade do próprio poeta. Nesse tipo de ato enunciativo, o comum é que o enunciador apresente um *ethos* de humildade em relação ao seu co-enunciador.

A verdade é que a falta de virtudes do conde impossibilitou que a tarefa de criação do discurso laudatório fosse concluída. Não há sequer uma linha de louvor no poema, apenas a dissimulação enfadonha do ato criativo. O que ocorre, de fato, é uma infração ao decoro, pois a matéria deve se adequar ao gênero poético. De acordo com a separação dos estilos retórico-poéticos, aos gêneros graves devem corresponder matérias graves; e aos gêneros baixos devem corresponder matérias torpes. Nesse caso, o governador da Bahia, Dom Antônio de Sousa Meneses, o Braço de Prata, era matéria adequada ao vitupério operado na sátira. Em contrapartida, o Conde de Ericeira representa matéria indigna de louvor e, portanto, deveria figurar numa FD burlesco-satírica.

O intrigante disso tudo é que a incapacidade criativa do enunciador legitima o seu engenho. Isso porque a ineficácia é apresentada apenas como dissimulação. Fingir quebrar o decoro retórico-poético atesta que a matéria escolhida não era digna de louvor. Fato que por si só impossibilita o sucesso da composição poética. Se, por qualquer motivo, o encômio fosse concretizado, isso denunciaria o desconhecimento por parte do enunciador dos códigos de composição que prescrevem a separação dos gêneros em graves e baixos. Além disso, louvar ações viciosas ao invés de maldizê-las é assumir o risco de sofrer as rígidas punições régias e católicas. Ao fracassar, o enunciador rebaixa o ser louvado à condição de matéria torpe e não expõe ao público virtudes, mas sim baixeza de caráter. Vence o poeta, perde o mecenas indigno.

Considerações finais

O discurso literário seiscentista nos permite vislumbrar um conjunto de normas de composição e de gêneros de discurso literário que dão corpo a um modo de enunciar característico de um posicionamento estético. Como discurso constituinte, esse campo discursivo se expande ao constituir para si um *arquivum* composto de grandes obras, autores consagrados e uma gama incomensurável de comentários. Desse modo, o *arquivum* literário torna-se também um espaço de memória a ser atualizado em cada ato de produção e leitura de enunciados literários.

Ademais, o posicionamento estético barroco traz em um si um espectro axiológico advindo de sua relação interdiscursiva com o discurso católico e humanista. Daí a presença latente da censura a ações viciosas e de um modo de enunciar urbano na FD satírico-burlesca. Assim, o código ético-político da Sociedade de Corte também permeia o *arquivum* literário e, por conseguinte, preenche os espaços abertos na memória discursiva.

Ao incluir-se ao rol dos *auctoritas* eleitos pelo posicionamento estético barroco, o enunciador da sátira ao então governador da Bahia investe-se de autoridade e amplia o *arquivum* literário. Além disso, atualiza o conjunto de tematizações ao “elogiar”, dessa vez, um verme. Esta palavra é, na verdade, uma metáfora aguda que traça uma série de relações de sentido vinculadas a ações viciosas praticadas por uma personalidade política conhecida de todos na época. O risco de uma punição imediata é descartado, pois o regime autoral prevê em seu código de composição o louvor a ações virtuosas e o vitupério a ações viciosas, desde que de acordo com o decoro de cada gênero. O mesmo vale para o enunciado satírico-burlesco dirigido ao Conde de Ericeira, pelo qual de maneira arguta o enunciador mostra a baixezinha de caráter de seu interlocutor e, ao mesmo tempo, o conhecimento do código de composição do gênero.

Tais gestos autorais confirmam a engenhosidade do sujeito-autor Gregório de Matos por parte da recepção. O reconhecimento não vem apenas pelo manejo bem orquestrado da arte da imitação, mas pelo saber interdiscursivo inerente na adesão ao código ético-político regido pela Igreja e pela Coroa. Nesse sentido, deleitar e instruir são efeitos de sentido quase que simultâneos. Do mesmo modo, a posição enunciativa que emerge do discurso literário seiscentista revela um *arquivum* literário e um espaço de memória para além do código estético.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Biografia de Gregório de Matos. Disponível em <<http://www.academia.org.br/academicos/gregorio-de-matos/biografia>>

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

GRACIÁN Y MORALES, B. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1944.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcelo. *Gregório de Matos: Poemas atribuídos: Códice Asencio-Cunha*. V. 1. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Linguística para o texto literário*. Tradução Maria Augusta Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008a.

_____. *Cenas de enunciação*. Org. Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-e-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008b.

_____. *Discurso Literário*. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. *Análise de Textos de Comunicação*. Tradução Maria Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2013.

_____. *Discurso e Análise do Discurso*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2015.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução Silvia Garcia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MOREIRA, Marcelo. *Crítica Textualis in Caedum Revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução: Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Unicamp, 2009.

SILVA, V. M. P. A. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1971.

TEIXIERA, Ivan (Org.). *Metáfora, Agudeza, Engenho*. In _____. *Música no parnaso: Manuel Botelho de Oliveira. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira*. Edição fac-similar. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

TESAURO, Emanuele. *Tratado dos Ridículos*. Tradução Cláudia de Luca Nathan. Campinas: Cedaee – IEL – UNICAMP, 1992.

LITERARY ARCHIVUM, PLACE OF MEMORY, IN SATIRICAL-BURLESQUES UTTERANCES BY GREGÓRIO DE MATOS

ABSTRACT: In this paper, we analyze two satirical poems by Gregório de Matos according to theoretical-methodological guidelines of Discourse Analysis (AD), in the enunciative-discursive perspective, as postulated by Dominique Maingueneau. Thus, the poems in question are understood as discursive materializations, through which norms of interaction and enunciative modes of literary discourse manifest themselves. The poetic utterances in question were produced under the socio-historical-cultural conditions of the Baroque period. Therefore, the aim of this study is to show how the authorial regime of the seventeenth-century literary discourse delimits an *archivum* and, in consequence, establishes a memory space that carries not only aesthetic precepts, but also a set of socially shared values.
Keywords: Literary discourse. Constituting discourse. Baroque. Gregório de Matos. Authority.

Envio: novembro/2019

Aceito para publicação: dezembro/2019

VERBUM – CADERNOS DE PÓS GRADUAÇÃO – ISSN