

A IMPORTÂNCIA DA PALAVRA E DO DISCURSO NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM FEMININA PRODUZIDA NA POESIA ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS¹

Patrícia Bastos (UERJ)

patriciauerj79@gmail.com

Ana Lúcia Machado de Oliveira (UERJ)

analuciamachado54@terra.com.br

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é a investigação acerca dos conceitos e elementos que influenciaram a elaboração da imagem do corpo feminino na obra de Gregório de Matos, demonstrando como, através da palavra e do discurso, é possível a produção de um retrato que estabelece vícios e deformidades. Para isso será considerado o uso de metáforas recorrentes e estruturadas na sátira licenciosa e na lírica amorosa, assim como, a importância de um olhar que não subestime o lugar do corpo e da anatomia nas letras Seiscentistas. É fundamental portanto observar a concepção da imagem feminina presente na poesia de Gregório de Matos como um retrato não só plástico e (ou) discursivo, mas também social e cultural, reconhecendo as idiossincrasias da sociedade receptora do discurso em questão. A partir dos questionamentos apresentados, pretende-se incentivar a discussão no que diz respeito à origem de tradições culturais e sociais que ainda hoje são mantidas.

Palavras-chave:

Discurso. Imagem feminina. Gregório de Matos.

O objetivo desta pesquisa é a investigação acerca dos conceitos e elementos que influenciaram a elaboração da imagem do corpo feminino na obra de Gregório de Matos, demonstrando como, através da palavra e do discurso, é possível a produção de um retrato que estabelece vícios e deformidades.

Para isso será considerado o uso de metáforas recorrentes e estruturadas na sátira licenciosa e na lírica amorosa, assim como, a importância de um olhar que não subestime o lugar do corpo e da anatomia nas letras Seiscentistas.

É fundamental, portanto, observar a concepção da imagem feminina presente na poesia de Gregório de Matos como um retrato não só

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de financiamento 001.

plástico e (ou) discursivo, mas também social e cultural, reconhecendo as idiossincrasias da sociedade receptora do discurso em questão.

A partir dos questionamentos apresentados pretende-se incentivar a discussão no que diz respeito à origem de tradições culturais e sociais que ainda hoje são mantidas.

1. Palavras chaves: discurso. Imagem feminina. Gregório de Matos

Em “O espelho da alma”, Jean-Jacques Courtine, descreve a fisiognomonia como “a arte de decifrar a linguagem do corpo” (2009, p. 402), que durante os séculos XVI e XVII representou um papel de grande relevância intelectual e social. Esse eco da fala do corpo irá repercutir ao longo de toda era clássica através de manuais de retórica e livros de civilidade, que ofereciam “técnicas” para o controle de si mesmo e de cuidadosa observação do outro; artes da conversação que ensinavam o domínio e o comedimento do gesto assim como o propósito (Courtine, 2009, p. 402), tudo baseado na importância de estabelecer o arbítrio do conhecimento físico e natural do corpo e da alma, para que se pudesse alcançar a moral do homem, assim como suas paixões, vícios e virtudes (Oliveira, 2011, p. 46).

Cabe ressaltar que o exame meticuloso, a observação dos gestos e signos que imprimem os movimentos internos dos corpos é esperado em um contexto da vida inserida na sociedade de corte, onde as leis da etiqueta ditam o domínio sobre os comportamentos e as paixões (Oliveira, 2011).

Deste modo, a fisiognomonia reúne sempre um grupo de princípios teóricos que estabelecem uma produção da natureza humana através de signos oferecidos pelo corpo agregando semelhanças, opondo diferenças e estabelecendo um paradigma favorável a determinadas marcas físicas nas quais o conteúdo moral é posteriormente anexado. (Oliveira, 2011, p. 46).

Portanto, segundo Courtine ela “é portadora de uma história do olhar sobre o corpo”, (2009, p. 404) produzindo normas e padrões corporais, promovendo tipos ideais e deixando à margem distorções, deformações e monstruosidades. O autor afirma ainda que a fisiognomonia questiona os limites da imagem humana através das relações da hibridação e da metamorfose, dois conceitos fundamentais na sátira que será discutida ao longo deste texto.

Os olhares que a fisiognomia lança sobre o corpo constroem portanto uma imagem, uma memória, usos do corpo. Essas decifrações têm, contudo, elas mesmas uma história: ao longo de toda era clássica, as percepções dos sinais do corpo se deslocam - as sensibilidades e a expressão individual se complexificam, a leitura da aparência humana se transforma. (COURTINE, 2009, p. 405)

A importância de uma reflexão mais atenta acerca da expressiva relevância da fisiognomia presente entre os séculos XVI e XVII nesta análise, considera o lugar substancial da tematização do corpo nas letras seiscentistas, portanto, na solidificação da imagem feminina presente na poesia de Gregório de Matos.

Conforme Hansen (2013) a divisão sexual está relacionada a padrões comportamentais e de caracteres, referentes à natureza feminina e masculina suposta. Sob essa perspectiva a produção satírica é sempre misógina, reproduzindo um olhar baseado em lugares comuns associados a mulheres no período aqui abordado, tais como vaidade, futilidade e inconstância. A lógica desse olhar pode ser relacionada à afirmação de Courtine (2009) sobre a fisiognomia referente a sua participação na construção das discriminações sociais e das diferenças sexuais no campo do olhar, o que é possível enxergar na poesia atribuída a Gregório de Matos no que diz respeito à elaboração da imagem das mulheres negras e mestiças, na medida em que este retrato traduz não apenas plasticidade mas uma realidade cultural e social engendrada no século XVII, já que o corpo feminino deveria estar sempre sendo vigiado e que na hierarquia presente no período em questão, as mulheres negras escravizadas eram ainda mais desprovidas de qualquer direito do que as mulheres brancas abastadas economicamente.

Para um maior aprofundamento na questão, gostaria de acrescentar a esta análise o conceito Horaciano *ut pictura poesis*, doutrina que estabelece relação entre linguagem e pintura, demonstrando sua possível influência no que diz respeito à técnica de criação utilizada no retrato feminino constituído na sátira licenciosa, produzida através de um olhar que estabelece vícios e deformidades.

O paralelo entre pintura e poesia foi recorrente no pensamento grego, entretanto, foi através de Horácio, poeta satírico e latino, que recebeu o seu batismo, “sendo cunhado na bem sucedida fórmula *ut pictura poesis*” (OLIVEIRA, 2001, p. 1).

A *Arte poética* de Horácio, conforme Solange Ribeiro de Oliveira (1987), pode ser interpretada enquanto a expressão de reflexões mais ou

menos dispersas, sugeridas com a finalidade de aconselhar três poetas de Pisano. Seu foco central consiste em alguns elementos básicos da poética clássica, destacando-se entre eles “a necessidade de unidade, harmonia e proporção na obra dramática” (OLIVEIRA, 1987, p. 130).

Retomando o que na época já representava um lugar comum, Horácio é o primeiro a reconhecer o impacto das sensações visuais levantando importantes questões “quanto à diagramação da distância e da percepção adequadas do público do discurso no interior do próprio discurso” (OLIVEIRA, 2000, p. 1).

A distância adequada da representação passa a ser considerada não mais em relação ao mundo das ideias, mas como adequação ao público a que se destina (OLIVEIRA, 2003b, p. 8).

Com a finalidade de ilustrar os critérios do decoro poético fundamentais para agradar ao leitor crítico, Horácio desenvolveu três comparações: em relação à distância adequada (perto/longe), à luz (obscuridade/claridade) e em relação ao número (uma/diversas vezes) (Oliveira 2001, p.1). Na primeira comparação, o poema longo estaria associado à pintura mais distante, considerando que ambos exigem um passo atrás paradistingui-los com clareza. O recuo “provoca metaforicamente, para o poema, certas consequências estilísticas” (TRIMPI *apud* Oliveira, 2001, p.2): os poemas curtos podem ser mais elaborados, “ao passo que a grande épica exige distância para aparecer como um todo, ao invés de proximidade para ressaltar seus detalhes [...]” (OLIVEIRA, 2000, p. 2).

Sobre a segunda comparação da *Arte Poética*, Oliveira (2000) esclarece que o primeiro tipo de pintura é favorável a um cenário mais escuro, porque seus refinamentos seriam ultrapassados pelo brilho do sol, à medida que o outro, desconsiderando os detalhes, não se preocupa com o engenho do crítico ou juiz, podendo ser visto durante a claridade. Por fim, o terceiro par de oposições é utilizado para diferenciar o discurso oral do discurso escrito.

Destaco que decoro deve ser entendido enquanto “filho” do juízo, “regra de conveniência e observações dos costumes, e que assim na pintura como na poesia se considera a pessoa, o tempo, o lugar etc.” (MUGHANA, 2002, p. 121). Sob esse ponto de vista, podemos pensar no público ouvinte responsável pela recepção do discurso. Segundo Hansen, Aristóteles divide-o em duas classes: “ouvintes engenhosos e ouvintes populares” (HANSEN, 2018a, p. 38). Já Tesouro “lê Aristóteles por meio de dois tipos intelectuais encontrados nos processos de interlocução da

racionalidade de Corte do século XVII, o discreto e o vulgar” (HANSEN, 2018a, p.38). O discreto seria o sábio e os vulgares seriam os ouvintes medianos que, “como pássaros anfíbios, ficam um pouco na terra como vulgares e de vez em quando voam no ar como discretos” (HANSEN, 2018b, p. 1). Hansen traz uma outra observação fundamental para compreensão da ideia de público. Conforme o autor, Aristóteles afirma algo imprescindível sobre a fala: aquilo que está na voz, o que é dito, é signo dos *pathemáta* (de *páthos*, afeto, paixão) na alma, e aquilo que é escrito é signo do que existe na voz. Dessa forma, “como as letras não são as mesmas para todos os homens, também as vozes não são as mesmas” (HANSEN, 2018 b, p.65). No período colonial “discreto” seria, portanto, o intelectual e destinatário “dotado de juízo, erudição e técnicas capazes de discriminar e identificar os elementos diferenciais de cada *pathema* da voz” (HANSEN, 2018b, p.65) e contrário a ele o destinatário “vulgar”, sem erudição e sem conhecimento da técnica usada.

Sobre as três comparações estabelecidas por Horácio e já mencionadas neste estudo, no que tange a questão da distância, perto e longe, novamente recorro a Hansen em seu texto sobre o tratado *O Juízo*, de Emmanuel Tesouro:

A ideia da distância correta determina nem o muito longe, nem o muito perto, de um ponto fixo que é adequado a cada caso em cada gênero. Esse ponto fixo é o do juízo e é a partir dele, como ponto exato de constituição do ponto de observação das formas, que os dois eixos de *perto/longe* se interceptam e normalizam, produzindo a visão ou a audição adequadas (HANSEN, 2018 a, p.41)

Conforme indica Adolfo Hansen, o que Horácio propõe na comparação expressa através da partícula *ut*, que significa “como”, é reconhecer os mecanismos retóricos que organizam, através da imagem, os resultados de estilo da pintura e da poesia, e não afirmar uma igualdade ou identidade entre a matéria plástica e a discursiva. (HANSEN, 2014, p. 111).

O autor afirma que a sátira e os poemas cômicos, lidos sob uma ótica romântica, que despreze o regimental retórico, ficam parecendo esboços soltos e rascunhos grosseiros. Entretanto, lidos como manuscritos do século XVII - o que eles são - devem ser compreendidos como um processono qual foi aplicado pelo autor o preceito horaciano do *ut pictura poesis* reciclado pela *forma mentis* contrarreformada. Assim as imagens são estruturadas como *diseño interno*, isto é, desenho interno, relacionado ao signo da vontade de Deus, ou, quando convertidas em matéria verbal, como intuito divino, que orienta o poeta a buscar associa-

ções imprevisíveis entre coisas, conceitos e signos (HANSEN, 2014, p. 110).

A esse respeito, importa destacar que o *ut picturapoesis* “é um dos principais procedimentos técnicos que ordena a verossimilhança e o decoro dos estilos líricos e cômicos dos poemas feitos segundo a concepção metafísica do desenho interno” (HANSEN, 2014, p. 111):

Toda pintura e todo poema, ou seja grande ou mediocre; ou grave ou humilde, ou triste ou alegre, consta de três partes. As suas chama a pintura rascunho, composição e cor; e a poesia, invenção, disposição e locução: uma e outras são da essência da pintura e da poesia.

Rascunho é a circunscrição que se faz com as linhas ao redor da obra, a quem os italianos chamam contorno, e alguns modernos, desenho. (MUHANA, 2002, p. 93)

A sátira Barroca do século XVII preservou os três critérios horácianos do *ut pictura*, sobretudo a comparação clareza/obscuridade; apresentando-se na maioria dos casos como uma forma de rascunho rápido dos tipos atacados, caricatura em que a deformação presente precisa ser lida ou ouvida apenas uma vez, pois sua concepção caricatural é sintética (não necessitando, portanto, de um olhar ou exame mais atento) - ela comunica-se imediatamente (HANSEN, 1989, p. 251).

A caricatura é tida pelo destinatário “como conveniente ao tipo baixo que é atacado” (HANSEN, 2013, p. 409), não importando o grau ou a inconveniência de sua deformação. E por ser um gênero misto, a sátira pode variar sua forma; a sátira é híbrida, podendo mesclar diversos elementos, inclusive elementos baixos:

Vã de aparelho,
Vã de painel,
Venha um pincel
Retrarei a Chica
E seu besbelho.

É pois o caso
Que a arte obriga
Que pinte a espiga
Da urtiga primeiro
E logo o vaso.

Nariz de preta
De cócoras posto,
Que pelo rosto
Anda sempre buscando
onde se meta.

Boca sacada
Com tal largura
Que a dentadura
Passeia por ali desencalmada
[...]

(Matos, vol.III, 2013)

Nos fragmentos do poema acima, intitulado *Anatomia*, é possível pensarmos em variadas associações acerca do que vem sendo discutido ao longo deste artigo. Inicialmente a ideia da poesia enquanto um retrato

produzido fica muito clara, onde a palavra “besbelho”, encontrada na primeira estrofe da coluna à esquerda, está associada à vagina assim como a palavra “vaso”, ambas remetendo para o registro das partes baixas do corpo feminino.

Sobre isso Hansen indica que nas configurações satíricas o retrato é construído através da técnica que consiste em traçar um eixo vertical imaginário da cabeça aos pés, dividido em sete partes: incluindo cabeça, rosto, pescoço, peito, ventre e as partes inferiores do corpo, adicionando os pés e admitindo, portanto, imagens baixas, deformadas e misturadas, com o que se produz o *monstro*. Segundo o autor, “a técnica corresponde ao *ut pictura poesis* da *Arte poética* de Horácio: pela exageração e deformação das coisas que preenchem as partes e pela mistura delas, produz-se uma indistinção pictórica” (HANSEN, 2013, p. 414). É como se o poeta fizesse um esboço grosseiro da figura criticada, usando um carvão ou uma brocha, onde não há minúcias ou conceituações elaboradas.

Se em um primeiro momento, os registros espelham as partes inferiores do corpo feminino, já no outro fragmento demonstrado no poema acima (coluna à direita), notamos que o poeta introduz nariz e boca, ou seja, elementos corporais que compõem a face. Vendo por esse ponto de vista, embora Gregório de Matos se aproprie do modelo referido, retrata satiricamente não apenas as partes baixas, mas o corpo inteiro. Ao longo do poema o registro novamente desce, edificando assim uma caricatura (monstruosa) de Chica – mulher e negra:

Putá canalha,
Torpe e mal feita,
A quem se ajeita
Uma estátua de trapo
Cheia de palha

Vamos ao sundo
De tão mau jeito,
Que é largo, e estreito
Do rosto estreito e largo
Do profundo

Acrescento a esta análise que a palavra sundo significa ânus, o que somado à estrofe anterior, “puta canalha...”, revela a construção violenta do corpo feminino violado e exposto através de um indecoro evidente. A sátira utiliza a obscenidade para criar imagens deformadas e grotescas, nas quais “a obscenidade sexual de estilo sórdido é adequada para descrever partes do corpo e ações indecentes dos tipos viciosos” (HANSEN, 2013, p. 418):

ANATOMIA HORROROSA QUE FAZ
DE UMA NEGRA CHAMADA MARIA VIEGAS

Dize-me, Maria Viegas
Qual é a causa que te move,
A queres, que te prove
Todo homem a quem te entregas?
Jamais ninguém te negas, tendo
um vaso vaganau,
E sobretudo tão mau
Que afirma toda pessoa,
Que o fornicou já, que enjoa
Por feder a bacalhau
Não terás vergonha, puta,
De com tão ruim pentelho

Sobre seres vaso velho,
Tomes capa de enxuta?
És puta tão dissoluta,
Que diz o moço enjoado,
Que já ficou ensinado
E nunca mais te veria.
Porque sempre d'água fria
Há medo o gato escaldado.
(MATOS, vol. III, s.d., p. 571)

O segundo poema utilizado como exemplo, também direcionado a uma mulher negra e com a palavra anatomia em evidência, mostra a técnica sendo utilizada com ainda mais precisão, em que o centro do retrato passa exclusivamente pelos membros inferiores do corpo feminino. Novamente há a presença da palavra vaso relacionada com a genitália da mulher, valendo ressaltar aqui que a expressão remete também à ideia aristotélica da mulher enquanto receptáculo, já que para Aristóteles, ela desempenha no processo de geração a mesma função que executa durante o ato sexual: seu sangue menstrual é uma substância passiva enquanto o esperma masculino é um princípio ativo (FLANDRIN, 1988). Sobre a expressão “feder a bacalhau”, associada à genitália feminina, podemos concluir que continua, infelizmente, sendo utilizada até hoje.

Sobre a exposição das margens do corpo, presente em grande maioria dos poemas destinados às mulheres negras e mestiças na obra de Gregório de Matos, é também possível estabelecer uma relação com o que Courtine (2009) assegura sobre a bestialidade relacionar-se essencialmente com a periferia corporal. O centro conserva-se humano, mas sobre ele é aplicado “uma declinação bestial: acréscimos, supressões e deformações bestializadas” (COURTINE, 2009, p. 500). Traços desse

processo podem ser compreendidos na medida em que a sátira licenciosa do poeta, conforme já visto, constrói uma imagem deformada do corpo feminino através de metáforas, analogias e imagens grotescas.

Ressalto que o retrato feito no poema anterior evidencia que a malformação da personagem se dá tanto na crueza bizarra com que Gregório de Matos descreve as partes do seu corpo quanto na forma como desfigura o seu caráter. O olhar do poeta imprime no modelo elaborado o não cumprimento de uma exigência social; um corpo periférico, que vai contra o ideal de beleza petrarquista da época, transcendendo ao normativo.

Chamo atenção para o fato de que, embora este trabalho seja voltado para o estudo da influência do *ut pictura poesis* na imagem feminina constituída, a própria técnica nos mostra que esse retrato é mais do que um retrato plástico e / ou discursivo. Pois se na grande maioria das vezes a sátira licenciosa era composta para mulheres negras e mulatas e se a sátira, enquanto um estilo vulgo, propondo-se não como estilo de refinamento (HANSEN, 1889, p. 251), era imediatamente apreendida pelo público (é preciso considerar o caráter oral da poesia do século XVII), devemos pensar sobretudo no retrato social que é construído acerca dessas mulheres em questão, e não esquecer em nenhuma hipótese a sociedade em que elas, o público, e o “filtro” do decoro estão inseridos: “A pintura descobre nuas e retrata despidas as pessoas vis e humildes para mostrar a arte, mas cobre os nobres com propriedade de vestidos, segundo sua arte e seu decoro” (MUHANA, 2002, p. 112).

Desta forma, destaco que a consolidação deste retrato serve a uma sociedade escravocrata, patriarcal e vigiada pela Igreja, onde o olhar inquisidor deveria ser, conseqüentemente, direcionado com maior atenção às mulheres, em uma tentativa de controlar a sua natureza e, através de uma postura autoritária e misógina, sujeitar o sexo feminino, considerado “pérfido por definição” (ARAÚJO, 1993, p. 190), à avaliação do masculino.

Concluo este texto destacando a relevância de um estudo voltado ao século XVII e às letras seiscentistas, considerando o início de tradições que ainda hoje são mantidas, como a objetificação das mulheres negras e mestiças, a anatomia física e moral do corpo dessas mulheres e a tentativa de controle no que diz respeito ao feminino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.

COURTINE, Jean- Jacques. O espelho da alma. In: *História do corpo: Da renascença às luzes*, vol. I. 3. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

_____. O corpo inumano. In: *História do corpo: Da renascença às luzes*, vol. I. 3. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã / A mulher. In: *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FLANDRIN, Jean Louis. Homem e mulher no leito conjugal. In: *O sexo e o Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

HANSEN, João Adolfo. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*, vol. 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Disponível em <http://apsa.us/ellipsis/12/hansen.pdf> – 2014

MATOS, Gregório de. *Obras completas*, vol. III. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Obras completas*, vol. III. Salvador: Janaína, s.d.

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida, tradução do Latim de João Ângelo Oliva Neto, São Paulo: EDUSP, 2002.

OLIVEIRA, Ana. Lucia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

_____. *Ut pictura poesis: do ato de batismo à fortuna do nome*. Texto apresentado na 4ª Semana de Letras Neolatinas, UFRJ, 10-14, Setembro 2001.

_____. Imagens do corpo e representação retórica das paixões nas letras Seiscentistas: um breve estudo de caso. In: Maria Conceição Monteiro; Ana Cristina Chiara; Francisco Venceslau dos Santos. (Org.). *Escritas do corpo*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.

OLIVEIRA, Solange de. *Ut pictura poesis* – o fio de uma tradição. In: *Cadernos de Linguística e teoria da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 1987.