

Oralidade e retórica: a presença da voz na poesia atribuída a Gregório de Matos Guerra¹²

Orality and rhetoric: the presence of voice in poetry attributed to Gregório de Matos Guerra

Patrícia Bastos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Considerando o exercício da oralidade presente em boa parte da produção relativa às letras seiscentistas durante o Brasil colônia, o objetivo deste texto é investigar os fatores que contribuíram para o expressivo uso da voz no interior dessa organização social a partir da poesia atribuída a Gregório de Matos. Com a finalidade de manter um recorte que caiba neste estudo e atendendo a possíveis influências no que diz respeito às artes retórico-poéticas vigentes na sociedade luso-brasileira, esse artigo abordará a utilização das práticas discursivas relacionadas ao período na elaboração da matéria poética aqui tratada.

Palavras-chave: Gregório de Matos; Oralidade; Retórica

Abstract: This Considering the exercise of orality present in much of the production related to the letters of the sixteenth century during colonial Brazil, the objective of this text is to investigate the factors that contributed to the expressive use of voice within this social organization based on the poetry attributed to Gregório de Matos. With the purpose of keeping a cut that fits this study and attending to possible influences regarding the rhetorical-poetic arts in force in Luso-Brazilian society, this article will address the use of discursive practices related to the period in the elaboration of the poetic matter treated here.

Keywords: Gregório de Matos; Orality; Rhetoric

1 Parte deste artigo, que aqui se apresenta revisada e aperfeiçoada, será objeto de publicação do Dossiê: Literatura Brasileira do período colonial, do periódico *O Eixo e a Roda* (UFMG, Belo Horizonte, 2022).

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

O caso Gregório de Matos e a importância da voz

Gostaria de iniciar este artigo destacando que escrever sobre um autor como o poeta baiano em questão representa sempre enorme desafio, considerando que o mesmo não deixou obra publicada em vida. Não se conhece nenhum texto autógrafo de Gregório de Matos; seus poemas foram compilados em códices manuscritos, sem critérios normativos, por copistas dos séculos XVII e XVIII que lhe podem ter atribuído autoria da produção alheia (OLIVEIRA, 2010, p. 15). Tal fato, por si só, não deixa de despertar singular curiosidade acerca da maneira através da qual essa matéria poética circulou no interior da colônia brasileira seiscentista –revelando tamanha força e expressividade –, ao ponto de se fazer presente ainda nos dias de hoje. Outra pergunta que interessa particularmente a esse estudo diz respeito não apenas à circulação de sua obra (isto é, o suporte físico, a maneira pela qual a mensagem chegava ao interlocutor) como também em quais circunstâncias, sociais e culturais, ela foi produzida. Digo isso porque é inevitável pensar na influência da voz nessa organização social, na importância que lhe era atribuída e nas ocasiões que favoreciam o seu uso.

Sobre a já falada e polêmica questão da autoria gregoriana, não há como deixar de mencionar a emblemática frase de Antonio Candido, “ralas e esparsas manifestações sem ressonância” (CANDIDO, 2018, p. 15), se referindo, no prefácio da 2ª edição do seu livro *Formação da literatura brasileira*, às letras seiscentistas produzidas ao longo do Brasil colônia. Em “Literatura como sistema”, introdução do volume 2, Candido (2018, p. 24) afirma ainda com maior precisão que o autor não existiu “literariamente” (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, atribuindo ao poeta obscurantismo e inexistência de contribuição no que diz respeito à criação do sistema literário brasileiro.

Para Haroldo de Campos (2011), a metodologia histórica e estética adotada por Candido, ao se deparar com a ausência de documentação cursiva da obra poética atribuída a Gregório de Matos e de outras expressões “barroquistas” (CAMPOS, 2011, p. 10), suprime-lhes o lugar nos “momentos decisivos” da literatura brasileira. Portanto, considerando o entusiasmo da historiografia literária brasileira em relação à origem, a pergunta se realmente teria existido um grande poeta brasileiro chamado Gregório de Matos cria um “paradoxo borgiano” (CAMPOS, 2011, p. 21), já que um dos maiores poetas brasileiros anteriores à modernidade, segundo Haroldo de Campos, é justamente aquele que parece não ter existido “literariamente” em perspectiva histórica para Antonio Candido.

No que diz respeito à obsessão da historiografia literária à qual se refere Haroldo de Campos, essa parece não ter sido exclusiva dos críticos brasileiros, já que, na década de 1960, ao menos na França, prejudicava gravemente o prestígio de um texto do século XII a possibilidade de provar-se que seu modo de existência havia sido principalmente oral. Um preconceito muito forte, portanto, impedia a maioria dos leitores eruditos de admitir que tal texto pudesse nunca ter sido escrito e, na intenção do autor, não haver sido oferecido somente à leitura. Desse modo, o termo “literatura” marcava, por conseguinte, o limite do admissível (ZUMTHOR, 2001). Sobre isso importa novamente citar Antonio Candido, quando afirma que Gregório de Matos não

parece ter tido o cuidado de imprimir suas obras, “que se malbarataram nas cópias volantes e no curso deformador da reprodução oral, propiciando a confusão e a deformação que ainda hoje as cercam” (CANDIDO, 2006, p. 101). Destaco que o crítico paulista usa a expressão “reprodução oral”, o que reforça a importância de distinguir entre tradição oral e transmissão oral, sendo a tradição ligada à duração e a transmissão à performance, ou seja, a forma como a oralidade se realiza no interior da escrita (ZUMTHOR, 2001). Zumthor acrescenta ainda que por “índice de oralidade” devemos entender tudo o que no interior de um texto demonstra a intervenção da voz humana em sua publicação, ou seja, “na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (ZUMTHOR, 2001, p. 35).

No caso específico de Gregório de Matos, podemos pensar em sua poesia satírica e em como funcionava a recepção da sátira, se era lida em voz alta para todos ou para um pequeno grupo, se circulava através de pasquins ou se anônima através de folhas volantes. Da mesma forma devemos considerar a presença de técnicas discursivas relacionadas à retórica utilizadas na constituição não só de sua poesia satírica como de sua poesia lírico-amorosa. Embora não existam respostas para algumas perguntas, sabemos que no caso da sátira, conforme a tradição do gênero (relacionado ao cômico e à ridicularização dos vícios/imperfeições), ela é aberta, o que proporciona seu caráter oral, sobretudo se considerarmos o fato de que as atividades impressas eram proibidas no Brasil colônia: “a sátira é estruturalmente aberta e, no caso em questão, a abertura faz dela uma forma da oralidade e da audição, segundo a temporalidade curta da praça e das ruas” (HANSEN, 1989, p. 40). E já que a voz do poeta é também a voz de quem a escuta, a sátira é, principalmente, uma forma de intervenção produtora de um rosto anônimo em que alguém se reconhece.

Os poemas satíricos barrocos funcionavam em condições teatrais, ou seja, como comunicação entre um cantador e seu auditório. A oralidade, que segundo João Adolfo Hansen pode ser encontrada em diversos textos de Gregório de Matos, tem efeito direto sobre eles. De acordo com o autor, ela está representada, por exemplo, em vários poemas compostos por epílogos (HANSEN, 1989, p. 41), como podemos ler a seguir:

Que falta nesta cidade?... Verdade.
Que mais por sua desonra?... Honra.
Falta mais que se lhe ponha?... Vergonha.

O demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta,
Numa cidade onde falta
Verdade, honra, vergonha.
Quem a pôs neste socrócio?... Negócio.
Quem causa tal perdição?... Ambição.
E no meio desta loucura?... Usura.
[...]
(MATOS, v. III, p. 46)

Notamos que a estrutura do poema acima, elaborado através de um esquema de pergunta e resposta, traz à tona a ideia da polifonia da sátira gregoriana, em que há a presença de ecos que representam um coro ratificante e moralizante, refletindo os valores da sociedade do século XVII. A palavra final de cada verso não soa, porém, apenas como um eco, e sim como uma espécie de diálogo entre duas ou mais vozes: esse eco responde e representa um segundo corpo e uma segunda voz. O coro já mencionado confirma a potência da palavra ou da ideia anterior, criando, assim, uma nova palavra. Dessa forma, é possível enxergar a *persona* satírica como uma personagem complexa, que reúne em si muitas vozes e representações.

Hansen destaca também que os romances “contêm a redundância própria da oralidade, geralmente não encontrada nos sonetos” (HANSEN, 1989, p. 42), e que tanto as décimas como os romances, gêneros bastante frequentes na produção atribuída a Gregório de Matos, são constituídos por fragmentos de discursos repetidos em diversos poemas, como: *Adeus, Dou ao Demo, Valha o diabo, Dizem que...* e pela aplicação de provérbios: “gato por lebre”, “um falar por entre os dentes”, “dormir a olhos alertas” (HANSEN, 1989, p. 43):

Dou ao demo os insensatos,
dou ao demo a gente asnal [...]
(MATOS, 2013, v. III, p. 47 – grifos meus)

E ainda:

Adeus praia, **adeus** Cidade,
e agora me deverás [...].
(MATOS, 2013, v. III, p. 190 – grifos meus)

Convém, portanto, refletir acerca dos fatores que contribuíram para a expressiva presença e importância da voz nessa sociedade, pensando em variantes que vão além do fato de não haver imprensa na colônia luso-brasileira.

De acordo com Paul Zumthor, referente ao contexto ocidental, até o ano 1000 o uso da escritura era confinado a alguns mosteiros e cortes régias, se expandindo com “extrema lentidão nas classes dirigentes dos jovens Estados europeus” (ZUMTHOR, 2001, p. 97). Sobre o mesmo assunto, o autor acrescenta que até 1200 bastavam poucos volumes para que um erudito fizesse carreira: “coleção facilmente transportável, modificada ou acrescida ao longo dos anos por intercâmbio, cópia e raramente compra” (ZUMTHOR, 2001, p. 98), pois a alta carestia da escrita reduzia-lhe a utilidade. Tal fato fica claro ao nos depararmos com o número de livros em bibliotecas da época, como o caso da de Durham, uma das maiores da Europa, que por volta de 1200 tinha o impressionante número de 546 livros. Segundo Zumthor, de acordo com o lugar, a época e as pessoas implicadas, “o texto dependia muitas vezes de uma oralidade que funcionava em zona de escritura (foi essa sem dúvida a regra dos séculos XII e XIII) e de uma escritura que funcionava em oralidade” (ZUMTHOR, 2001, p. 98) – o que parece também ter sido o caso da sátira luso-brasileira.

No que diz respeito à colônia, é importante lembrar que, embora a coroa portuguesa proibisse a imprensa, a cultura do impresso existia, entretanto, o livro era raro, caro e censurado (HANSEN, 2014). Devemos igualmente considerar o grande número dos que não sabiam ler, conforme Hansen,

“não há como descrever que, no caso da América portuguesa do século XVII, poemas pudessem também ser lidos, embora por uma minoria” (HANSEN e MOREIRA, 2013, p. 65).

Outro fator que não deve ser omitido é a existência dos povos originários e dos africanos trazidos forçadamente para o território brasileiro. É preciso destacar que esses povos sofreram uma violenta imposição da língua e da cultura europeias. No caso dos indígenas, cabe ressaltar que a primeira gramática geral da língua indígena data de 1595, “a que se seguiram outras compostas nos séculos XVII e XVIII, através de ações da Companhia de Jesus” (MOREIRA, 2016, p. 354). Já a população africana se valeu da palavra como um meio de preservação da sabedoria dos seus ancestrais, o que contribuiu para a resistência, para o movimento de tradições e para a manutenção da memória coletiva dessa população. De acordo com Marcello Moreira (2013, p. 70), durante o período abordado, palavras de origem tupi e banta foram integradas aos vocábulos portugueses. Sobre isso, Nei Lopes (2011) acrescenta que embora os africanismos no português do Brasil sejam, em grande parte, derivados das línguas do grupo banto, o iorubá, língua religiosa da tradição dos orixás, também é responsável por “interferências altamente significativas” (LOPES, 2011, p. 21). A poesia de Gregório de Matos espelha com clareza a influência dessas relações na medida em que nela podemos encontrar tanto termos africanos quanto indígenas:

sou desses olhos **timbó**
 amante mais que um **cipó**
 desprezado **Inhapupê**,
 pois se eu fora **Zabelê**
 vos mandara um **Miraró**.
 (MATOS, v. III, p. 241 - grifos meus)

Entendendo ainda que a literatura que se convencionou chamar barroca reciclou muitos dos preceitos greco-romanos, é necessário não perder de vista um dos pontos fundamentais para a chave dessa compreensão: as possíveis influências no que diz respeito às artes retórico-poéticas vigentes na sociedade luso-brasileira, investigação que configura o objetivo central deste texto.

Orator: a boca que fala

Saber elaborar um discurso, expressar-se com clareza e falar bem são, sem dúvidas, atributos importantes a qualquer um que deseje ou precise se comunicar, atributos esses valorizados desde a cultura antiga no Ocidente. Conforme Roberto Acízelo de Souza (1999, p. 13), “a posição central ocupada pela linguagem na experiência histórica dos gregos pode ser atestada já nos poemas homéricos”, considerando que os heróis de *Iliada* e de *Odisseia* são generosos em discursos longos e exuberantes, e que as narrativas não se encerram em mimetizar as falas, “referindo-se constantemente às próprias palavras e a noções conexas” (SOUZA, 1999, p.13). Eduardo Freitas, em artigo sobre o *De Oratore*, de Cícero, destaca ainda que, para as personagens de Homero, a eloquência era não só um grande merecimento como também um dom divino, qualidade essencial aos que “comandavam homens e determinavam os destinos dos povos” (FREITAS, 2014, p. 233).

O valor atribuído à capacidade do bem falar e o tratamento dado à língua a tornaram “objeto de constante reflexão, desenvolvida pelos primeiros pensadores, até a criação de disciplinas ocupadas especificamente com certos de seus aspectos; retórica, poética e gramática” (SOUZA, 1999, p.14).

Com a importância dada à oratória, especialmente em Atenas, os sofistas, mestres ambulantes do saber, passaram a ensiná-la mediante pagamento, de modo que o ensino da eloquência na Grécia está diretamente relacionado à sofística (FREITAS, 2014). A metodologia em questão foi, justamente, a maior propagadora das críticas relacionadas à retórica feitas pelos próprios gregos, o que pode ser atestado em diversas passagens de *Górgias*, diálogo platônico em que o termo “retórica” aparece pela primeira vez. Dentre as muitas críticas feitas por Platão através de Sócrates, é possível destacar que o filósofo deixa claro que não reconhece a retórica como arte. Em diálogo com Polo, compara a mesma com a culinária, alegando que ambas, apesar de provocarem prazer e satisfação, são apenas uma espécie de rotina, atividades que estariam longe de serem belas (Pl. *Grg.*, 462d - 463a). Em *Fedro*, no capítulo que dedica à oratória, a crítica novamente aparece demonstrando que para Platão a retórica era uma técnica praticada por aqueles que não conheciam a verdade e só estimulavam opiniões: “Quem não conhece a verdade e só se afana no rastro da opinião, tornar-se-á ridículo, ao que parece, por desconhecer a arte” (Pl. *Phdr.*, 262c).

A consideração feita em *Fedro* sobre a escrita e sua origem também merece destaque, uma vez que a retórica estaria relacionada a um discurso escrito para ser falado com o objetivo de, segundo Platão, persuadir e não ensinar. Nas palavras de Sócrates:

SÓCRATES: - [...] todo discurso escrito, não importando o assunto, terá, por força, de conter boa dose de brincadeira [...] não há peça oratória em verso ou prosa digna de ser escrita ou pronunciada, tal como acontece com as composições dos rapsodos, que não permitem exame e nada ensinam, pois só têm a finalidade de persuadir [...] (Pl. *Phdr.* 277e).

A citação anterior é importante para pensarmos na referência feita por Platão, ao longo do diálogo, a Teute, o deus da escritura nascido no Egito: “foi ele o primeiro a descobrir os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, o jogo de gamão e dos dados, e também os caracteres da escrita” (Pl. *Phdr.*, 274d), um personagem, segundo Jacques Derrida, “subordinado, um tecnocrata sem poder de decisão, um engenheiro, um servidor astucioso, admitido a comparecer diante do rei dos deuses” (DERRIDA, 2005, p. 33). Ao apresentar cada uma de suas artes diante do conselho de Amão, o rei dos deuses, aquele que governava todo o Egito, Teute ressalta as habilidades da escrita: “Aqui está, majestade [...], uma disciplina capaz de deixar os egípcios mais sábios e com melhor memória” (Pl. *Phdr.* 274e) – a reação de Amão, no entanto, surge como uma negativa, já que para o deus rei o resultado da escrita seria justamente o contrário do exposto por Teute:

Tal é o teu caso, como pai da escrita: dada a afeição que lhes dedicas, atribuis-lhe ação exatamente oposta à que lhe é própria, pois é bastante idônea para levar o esquecimento à alma de quem aprende, pelo fato de não obrigá-lo ao exercício da memória. Confiante na escrita, será por meios externos, com a ajuda de caracteres estranhos, não no seu próprio

íntimo e graças a eles mesmos, que passarão a despertar suas reminiscências. Não descobriste o remédio para a memória, mas apenas para a lembrança. O que oferecem aos que estudam é simples aparência do saber, não a própria realidade. Depois de ouvirem um mundo de coisas sem nada terem aprendido, considerar-se-ão ultra-sábios, quando na grande maioria não passam de ignorantões, pseudo-sábios, simplesmente, não sábios de verdade (Pl. *Phdr.*275a,b).

A passagem vista evidencia o lugar hierarquicamente inferior da escrita em relação à oralidade, mas não só isso. Platão ressalta o lugar privilegiado da memória, valendo ressaltar que Fedro carrega o discurso de Lísias anotado, e que sua exposição é feita a Sócrates através da leitura. Muitos anos depois de Platão, a importância dada à memória será um dos pontos mais desenvolvidos por Quintiliano na *Instituição Oratória*, livro em que busca a formação do orador perfeito a partir de uma detida análise de todas as partes que abrangia a arte retórica. Para Quintiliano, a memória era o “tesouro da eloquência” (Quint. *Inst.* 11.2.1), um presente da natureza que, apresentando muitos outros aspectos, poderia ser ampliada por exercícios como todas as nossas outras faculdades. No livro XI, o mestre da oratória discute diversas técnicas de memorização que deveriam ser estudadas e aplicadas pelo orador, a quem cabia assegurar não apenas a ordem dos assuntos como das palavras. Sobre isso e se referindo diretamente a Platão, Quintiliano destaca que:

Esse fato é até um argumento de que subsiste certa arte que, com a razão, ajuda a natureza, uma vez que cultos e treinados conseguimos esse objetivo, mas sem formação e sem exercitação não o atingiríamos. Embora eu encontre em Platão que o uso da escrita não é favorável à memória, evidentemente é porque tudo quanto colocamos por escrito causa a impressão de termos desistido de conservar na memória [...] (Quint. *Inst.* 11.2.9).

O fato é que, mesmo com as severas críticas feitas por Platão, a retórica, “a ciência de discursar bem”, na definição de Quintiliano, não deixou de ser ensinada, o que pode ser visto na *Retórica* de Aristóteles e nos inúmeros tratados e manuais que surgiram na época.

Na Grécia a retórica seguiu seu curso tendo importância expressiva durante os séculos IV a III a.C., desenvolveu-se ao longo dos séculos I a.C. a I d.C., e “conheceu o ocaso com a chamada segunda sofística, entre os séculos II e IV d.C.” (SOUZA, 1999, p. 16). De acordo com Eduardo Freitas, é a partir do século II a.C. que é introduzida em Roma, estando relacionada aos mestres de retórica e aos manuais (FREITAS, 2014). Sobre isso, Roberto Acízelo destaca o triunfo da retórica latina:

A partir do século I a. C. torna-se também latina: Cícero (século II - I a. C.) desenvolve a prática da retórica aristotélica e sustenta o caráter intercomplementar de retórica e filosofia; o tratado de autoria anônima *Rhetorica ad Herennium* (século I a. C.) divulga e populariza as fontes gregas, firmando a terminologia retórica em latim; Quintiliano (século I - II d. C.) estabelece a pedagogia da retórica aristotélica (SOUZA, 1999, p. 16).

No final do século V a.C., aumentam as documentações relativas à disciplina, podendo-se afirmar que: “a controvérsia já referida, entre a arte da palavra como embalagem do raciocínio

ou como encantamento e ilusionismo, se transforma em verdadeiro mote do debate filosófico que atravessaria os séculos” (SOUZA, 1999, p. 15).

No que diz respeito ao Brasil, é possível observar que durante o século XIX ainda havia grande interesse pelos estudos retóricos, interesse que podia ser traduzido nos currículos escolares, já que a retórica permanecia como uma das disciplinas a serem oferecidas (SOUZA, 1999).

A fim de dar continuidade à investigação proposta neste ensaio, gostaria de somar a esta análise algumas considerações sobre a *ekphrasis*, buscando compreender como a técnica, relacionada às práticas retóricas, pode ter sido uma influência na configuração do retrato feminino composto na poesia lírico-amorosa atribuída a Gregório de Matos.

Notas sobre a *ekphrasis*

Conforme João Adolfo Hansen, em seu artigo “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”, nos exercícios de oratória escritos entre os séculos I e IV d.C., os *progymnasmata*, *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa descrição ou exposição, estando relacionada “às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopeias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas” (HANSEN, 2006, p. 85).

Utilizada, portanto, em textos retóricos e poéticos desde a Antiguidade Clássica, sua finalidade é pôr a imagem descrita diante dos olhos por meio de estratégias que tornem a matéria verbal uma imagem intensamente vívida. Segundo Melina Rodolpho, de acordo com Hélio Teão, autor de *progymnasmata* do século I d.C., a *ekphrasis* “é uma composição periegética que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto”. (RODOLPHO, 2014, p. 96). Rodolpho acrescenta ainda que há uma tipologia *ekphrasica* estabelecida por Teão, na qual estão incluídos personagens, ações, lugares, épocas/tempo e modo (RODOLPHO, 2014). No que diz respeito a lugares, épocas, modos ou personagens, “é preciso que haja em sua narração fontes de argumentos a partir da beleza, da utilidade e do prazer – contemplando as funções básicas da retórica (*mouere, docere, delectare*)” (RODOLPHO, 2014, p. 97).

Praticado como exercício de eloquência ou declamação por oradores e filósofos da segunda sofística do século II d.C., o termo também designa um gênero de discurso epidítico, ou demonstrativo, utilizado como recurso retórico para descrever caracteres, paixões, obras de arte, esculturas e pinturas. Considerando as três espécies de discurso propostas por Aristóteles, isto é, o judicial, o deliberativo e o demonstrativo, Rosane Mavignier Guedes afirma que, para o filósofo, o gênero epidítico, assim como os outros gêneros, tem uma função bem delimitada: “ênfatisar, por meio de elogios ou censuras, o que é belo ou feio, justo ou injusto, ético ou antiético, ou qualquer outro ‘valor’” (GUEDES, 2014, p. 69). Roberto Acízelo de Souza destaca ainda que, específico de cerimônias e rituais, o gênero, atento a uma situação presente, “induz o louvor ou a censura por parte de quem fala, cabendo aos ouvintes o papel de espectadores das habilidades do orador” (SOUZA, 1999, p. 16). Deste modo, o gênero era empregado pelo orador mediante sofisticação estilística para destacar as qualidades ou os defeitos “do que ou de quem lhe interessasse” (GUEDES, 2014, p. 69), ressaltando a aptidão do orador na medida

em que o discurso epidítico era realizado com exuberância, como uma espécie de espetáculo público. Considerando a importância da recepção em uma situação de comunicação, através da representação simulada, era criado o efeito provável, pois o orador reunia os valores reconhecidos pelo auditório, utilizando recursos retóricos para amplificar e valorizar o discurso, convencendo e comovendo os ouvintes. Sua inventividade era, assim, alimentada pelos *topoi*, isto é, os lugares-comuns da memória compartilhada (HANSEN, 2006). Neste caso, a relação entre a coisa imaginada/interpretada pelo autor/orador e a forma como esse pensamento seria materializado visualmente através do discurso dependia diretamente de remeter ao público o que este poderia julgar como provável ou possível de ser verdadeiro. Logo, o verossímil (*eikos*), condição relativa à proximidade com a verdade, segundo Maria do Socorro F. Carvalho, era “o signo de confiabilidade” da relação entre a palavra e o pensamento que ela representava (CARVALHO, 2007, p. 47).

Como gênero de discurso epidítico, a *ekphrasis* é definida como “*antigraphai ten graphain*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*” (HANSEN, 2006, p. 86). O fato de ser, portanto, uma arte mimética conduz a uma investigação a fim de entender de que forma a técnica se relaciona com a orientação mimética proposta por Aristóteles. Nesse sentido, é interessante observar o que o filósofo, no cap. IX da *Poética*, em que trata da verossimilhança da fábula, determina como a principal diferença entre o poeta e o historiador: “pelos precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que **aconteceu**; é, sim, o de representar o que **poderia** acontecer” (Arist. *Poet.* 1451a). Assim, a diferença do historiador para o poeta seria que o primeiro diz coisas que já sucederam, ao passo que o poeta fala sobre as que poderiam suceder, ou seja, o processo de composição seria a partir de opiniões que poderiam ser tomadas como verdadeiras. É possível ressaltar, então, uma nova orientação no que diz respeito à questão da imagem, possibilitando um novo olhar para as artes miméticas. Vejamos a seguinte passagem:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens virulentos e fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são (Arist. *Poet.* 1454b).

No trecho acima, em que Aristóteles expõe a comparação da poesia com a pintura, identificamos que o poeta, assim como o pintor, deveria não apenas retratar, como acentuar as virtudes ou os defeitos, visíveis ou não, das personagens. Sobre isso, Philip Sidney, em sua *Defesa da Poesia* (2019), ressalta ainda que, “somente o poeta, tendo repugnância de ser atado a qualquer dessas sujeições, alça-se no vigor de sua própria invenção, realmente desenvolve outra natureza, tornando as coisas melhores do que a natureza as produziu” (SIDNEY, 2019, p. 35), ou tornando-as, irrestritamente, novas. Notam-se neste caso, características de uma representação que não permanece subjugada à fidelidade ao modelo original, o que seria condenado por Platão, já que para o filósofo a escrita, assim como as outras artes, também estaria afastada da verdade, é o que podemos observar em mais uma passagem de *Fedro*:

SÓCRATES: - É que a escrita, Fedro, é muito perigosa e, nesse ponto, parecidíssima com a pintura, pois esta, em verdade, apresenta seus produtos como vivos; mas, se alguém lhe formula perguntas, cala-se cheia de dignidade. O mesmo passa com os escritos. É inclinado a pensar que conversas com seres inteligentes; mas se com o teu desejo de aprender, os interpelares acerca do que eles mesmos dizem, só respondem de um único modo e sempre a mesma coisa (Pl. *Phdr.* 275d).

Evidencia-se assim a assimetria entre os dois filósofos gregos, Aristóteles e Platão, valendo ressaltar que, se na *República* o fato de as imagens pictóricas produzirem traços de diferença em relação ao objeto original corresponde à inabilidade das artes miméticas: “Dás, assim, o nome de imitador ao que produz o que se acha três pontos afastado da natureza” (Pl. *Resp.* X, 597e) –, em Aristóteles elas deixam de obedecer ao critério de reprodução servil. Afastada da divindade, da perfeição e da verdade primitiva, a arte deixa de constituir “imitação” do mundo externo, e passa a fornecer interpretações possíveis do real, representações do que *poderia ser*, assumindo a natureza de fábula.

Entendendo que a verossimilhança é uma relação de semelhança entre os discursos, a técnica relacionada à *ekphrasis* é produto da imagem inventada pela pintura, que é descrita de acordo com o *ethos* antigo, tornando o que é narrado semelhante àquilo que se considera habitual e, portanto, crível. Justamente por ser uma arte mimética, a *ekphrasis* considera os modelos retóricos prescritos com a finalidade de fazer com que o discurso produzido “mimetize em sua invenção e elocução os procedimentos miméticos considerados próprios da invenção e da elocução da pintura” (HANSEN, 2006, p. 91).

Devido à sua característica de conferir agudeza à imagem estabelecida através da exposição discursiva, a *ekphrasis* está relacionada a outros procedimentos retóricos, como a *enargeia* ou *evidentia*, figura de pensamento que confere vivacidade à imagem verbal constituída. A vivacidade e a clareza são dois elementos fundamentais, pois é através do recurso da *enargeia* que o discurso produzido pode quase ser visto, atribuindo vigor às imagens configuradas. Hermógenes define a técnica de forma semelhante, afirmando que ela é capaz de produzir enunciados que contêm *enargeia*, apresentando a coisa “quase como se o ouvido a visse em detalhe” (HANSEN, 2006, p. 85). Olhos e ouvido, “os dois sentidos pelos quais toda emoção atinge o espírito” (Quint. *Inst.* 11.3.14). Aqui temos uma informação importante, pois podemos enxergar com clareza a estrita relação da *ekphrasis* com a voz, já que é através dessa “visão do ouvido” que a imagem é produzida e posta aos olhos, pois aquilo que se torna visível comove e convence com maior intensidade, operando em benefício da argumentação. No entanto, embora a *ekphrasis* possa ser estabelecida como um gênero de descrição, não se resume a ele, pois precisa, além de descrever detalhadamente o objeto, estar adaptada ao contexto no qual está inserida, bem como ao tema: “se a coisa é florida, o discurso o será também, se é seca, será do mesmo modo” (HANSEN, 2006, p. 91). A adequação de um discurso, de acordo com o que já foi visto, implica, desta maneira, a “verossimilhança de suas partes”, na “congruência entre coisas e palavras”, em que se observa a manutenção do vínculo verossímil como “o mais importante índice de aceitação dos enunciados (*endoxa*), a ponte confiável de adequação” (CARVALHO, 2007, p. 50). Aristóteles afirma ainda que:

O estilo apropriado torna o assunto convincente, pois por paralogsimo, o espírito do ouvinte é levado a pensar que aquele que está falando diz a verdade. Com efeito, neste tipo de circunstâncias, os ouvintes ficam num determinado estado emocional que pensam que as coisas são assim, mesmo que não sejam como o orador diz; e o ouvinte compartilha sempre as mesmas emoções que o orador [...] (Arist. *Rh.* 1408a).

A matéria da *ekphrasis* estando associada à apresentação ou exposição da presença de algo ausente, – isto é, aquilo que é criado a partir do que interpreta o autor/orador do discurso acerca da pintura/obra de arte –, reitero que o autor deveria aplicar lugares-comuns epidícticos da invenção, assim como palavras adequadas da elocução, já conhecidas pelo destinatário.

Sobre a função da *enargeia* – vocábulo grego referente à clareza, nitidez, vivacidade e percepção (visão) clara – e sua capacidade de conferir vigor/intensidade às imagens produzidas através do discurso, Rodolpho esclarece que seu efeito pode ser alcançado a partir de inúmeros tropos ou figuras,

tais como a metáfora, o símile, a hipérbole, a prosopopeia, a alegoria, entre outros. Os processos adotados para se obter a *enargeia* ou evidência são essencialmente amplificativos, pois contribuem para a exposição perspicua do assunto, além de ser mais eficiente na comoção. A *enargeia* é capaz de comover o público, caso contrário a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica operada no indivíduo. (RODOLPHO, 2014, p. 102)

Nesse sentido, o efeito que a *enargeia* produz reivindica mecanismos amplificadores associados à *ekphrasis* e à descrição. Assim, tais procedimentos relativos à amplificação, propriedades que, conforme Quintiliano, seriam determinantes para o movimento e a força do discurso (Quint. *Inst.* 9.2.4), seriam igualmente os responsáveis não só pela comoção e pelo deleite, como também por reforçarem a credibilidade, permitindo ilustrar o discurso verbal (RODOLPHO, 2014, p. 102).

Poesia: o retrato da alma

O fato de a *ekphrasis* não estar restrita à exposição ou descrição de seres ou objetos inanimados, podendo, desta maneira, também consistir em um mecanismo descritivo detalhado de pessoas, nos interessa especialmente neste artigo, já que um dos objetivos deste texto é refletir acerca de sua possível influência no que diz respeito à poesia atribuída a Gregório de Matos. Nesta sessão, discutirei, portanto, como a técnica era aplicada na constituição do retrato feminino elaborado na poesia lírica-amorosa do poeta:

Debuxo singular, bela pintura,
Adonde a arte hoje imita a natureza,
A quem emprestou cores e beleza,
A quem infundiu alma e formosura.

Esfera breve, aonde por ventura
O amor, com assombro, e com fineza

Reduz incompreensível gentileza,
E em pouca sombra, muita luz apura

Que encanto é este tal, que equivocada
Deixa toda atenção mais advertida
Nessa cópia à beleza consagrada?

Pois ou bem sem engano, ou bem fingida
No rigor da verdade estás pintada
No rigor da aparência estás com vida.
(MATOS, 2013, p. 17, v. IV)

O soneto anterior foi escolhido para compor esta análise por ilustrar, logo em um primeiro momento, a relação entre o dispositivo discursivo e a pintura, já que “debuxo” significa ato ou efeito de debuxar, delinear, desenhar, representar idealmente ou figurar na imaginação. Além disso, o procedimento de emulação da personagem é definido em outros instantes da composição, como no verso em que a persona lírica afirma estar diante da cópia “à beleza consagrada”. Identifica-se também outro verso bastante simbólico, referente ao jogo de muita luz e pouca sombra, que pode remeter tanto a uma técnica relacionada à pintura, como evidenciar uma dicotomia entre extremos. De todo modo, a imagem de uma mulher retratada através de um processo pictórico fica clara. Também é interessante observar que o poema revela uma sistematização na forma como os eventos são expostos: a persona lírica apresenta a imagem da Dama como um desenho que não é um desenho qualquer, e sim um “debuxo singular”. Na sequência, o retrato edificado é desenvolvido a partir das qualidades da personagem não só físicas, como também subjetivas, e, por fim, a persona lírica encerra o poema através da constatação de que se trata de um retrato concluído: “no rigor da verdade estás pintada/no rigor da aparência estás com a vida”. A sistematização, desse modo, ocorre na própria ação de descrever a imagem feminina, figurando o quadro em questão. A consideração é importante para observar uma das maneiras pelas quais a *ekphrasis* opera junto à *enargeia* no soneto visto, pois, de acordo com Rodolpho, Teão propõe que haja uma linearidade nas ações executadas através da descrição:

tal como no caso da guerra em que se examinam primeiramente as circunstâncias anteriores ao evento (a organização das tropas, os gastos, os temores, a devastação do país), em seguida os fatos da guerra (ferimentos, mortes, duelos) e, por fim, as consequências (a conquista e a escravidão de uns e a vitória de outros). Com esse princípio, prioriza-se certa unidade textual em um elemento que frequentemente representa digressão, assim, o caráter digressivo funciona como mecanismo para intensificar a imagem do que se apresenta [...] (RODOLPHO, 2014, p. 96).

Sobre a necessária ordenação do discurso, Quintiliano também ressaltava a importância de que os assuntos fossem colocados em ordem e bem relacionados entre si. A intenção era que não configurassem apenas um amontoado desconexo, o que estaria diretamente associado à definição de *disposição* feita pelo retórico: “distribuição útil dos assuntos e das partes nos respectivos lugares” (Quint. *Inst.* 7.1.1).

Há ainda outras informações relevantes, como a sonoridade marcada do poema e o léxico decoroso escolhido para a constituição da imagem feminina, encontrado nos pares “pintura e formosura”, “natureza e beleza”, “fineza e gentileza”; e, é claro, o amor, que também compõe a imagem produzida – “o amor com assombro” –, temática cara ao gênero, aparecendo durante o século XVII em poemas laudatórios, triunfos de guerra e presente “gravemente nas descrições dos efeitos sobre a pessoa amada”, sendo, portanto, “lugar de elocução mais evidente dos afetos, pensamentos, ações e caracteres, matéria por excelência da amplificação do gênero lírico” (CARVALHO, 2007, p. 197).

Nesse sentido, os elementos vistos sugerem a continuidade de um modelo anterior a Gregório de Matos. Sobre isso vale lembrar duas coisas, a primeira é referente ao que vem sendo discutido: a *ekphrasis* não é um procedimento meramente descritivo, pois, para além da descrição, é necessário que haja adequação ao discurso, ao tema, ao contexto em que está inserida. No caso da lírica, convém ressaltar que, diferente da sátira, que era destinada a um público supostamente iletrado, ela se codifica com os padrões letrados da época. Segundo João Adolfo Hansen, ela propõe “a invenção como exercício ou imitação de gêneros e formas da poesia anterior e contemporânea, como composição que junta analiticamente partes de outras obras” (HANSEN, 1989, p. 235), o que justifica aqui o discurso decoroso, belo e agradável direcionado ao leitor. Assim, o discurso *ekphrasico* está devidamente ajustado ao contexto no qual está sendo executado. A segunda refere-se à imitação do modelo prescrito. A esse respeito destaco que o desenvolvimento da poesia brasileira está diretamente relacionado ao fato de a poética colonial ter tido início a partir da imitação de modelos peninsulares. Acerca do assunto, é relevante reconsiderar questões como autoria, originalidade, novidade, estética e plágio, temas recorrentes quando se fala sobre a obra atribuída a Gregório de Matos, porém referentes a categorias não existentes na sociedade luso-brasileira seiscentista. Conforme Hansen, a poesia barroca do século XVII é um estilo, uma linguagem construída através de “lugares-comuns retórico-poéticos” (HANSEN, 1989, p. 16), ou seja, uma linguagem configurada por meio de convenções de produção e da recepção. O conceito de imitação implica, desta maneira, “na emulação do modo de fazer de outros autores (...); ao fim, é o estilo que se imita” (CARVALHO, 2007, p. 172).

Vejamos o poema a seguir:

Vês esse Sol de luzes coroado,
Em pérolas a Aurora convertida;
Vês a Lua, de estrelas guarnecida;
Vês o Céu, de Planetas adornado?

O Céu deixemos; vês naquele prado
A Rosa com razão desvanecida?
A açucena por alva presumida?
O Cravo por galã lisonjeado?

Deixa o prado: vem cá, minha adorada,
Vês de esse mar a esfera cristalina
Em sucessivo aljôfar desatada?

Parece aos olhos ser de prata fina?
 Vês tudo isto bem? Pois tudo é nada
 À vista do teu rosto, Catarina.
 (MATOS, 2013, v. IV, p. 383)

Podemos inicialmente notar que, através do procedimento de visualização da matéria verbal, o poeta apresenta ao leitor/espectador uma sequência de imagens produzidas mentalmente a partir de operações metafóricas, como a “lua de estrelas guarnecida”, “o céu de planetas adornado” e do mar “a esfera cristalina”. Observamos igualmente que as representações imagéticas mobilizadas no discurso remetem à visualização não apenas das características físicas da personagem, mas também de sentimentos de veneração relacionados a ela, representada através do louvor: o sol, a lua, o céu. Tudo é nada à vista do rosto de Catarina. Quanto a isso, é importante ressaltar que, estando a descrição integrada à narração como técnica amplificadora até a segunda metade do século XVIII, louvar seria um dos modos de dilatar os exemplos da narração, relacionando-se diretamente com o caráter descritivo da *ekphrasis*, pois convém não esquecer que, enquanto gênero epidítico, a técnica amplifica os exemplos a fim de enaltecer qualidades, através de elogios, ou defeitos, através de vitupérios (GUEDES, 2014, p. 71). Sob essa perspectiva, Rodolpho reitera:

O elogio ou vitupério compõem, logicamente, o inventário do gênero demonstrativo, cuja função principal é deleitar. Os retratos constituem exemplo desse gênero e servem bem aos propósitos da monografia em que se narra um único acontecimento e se apresenta as personagens envolvidas de modo pormenorizado para justificar o papel desempenhado por cada uma delas na ação (RODOLPHO, 2014, p. 109).

No caso do soneto acima, o procedimento de enaltecer as qualidades da personagem é tão intenso que constrói a imagem de uma mulher quase inalcançável, tamanha sua perfeição. Deste modo, a descrição está relacionada à visão idealizada da mulher, que, a partir da influência de Petrarca e do neoplatonismo, é vista através de um sentimento não correspondido – ela é um ser superior, uma realização quase divina encarnada no mundo terreno –, representando o amor que não almeja a realização carnal, configurado, portanto, na esfera do sublime.

Identificamos ainda que é possível alcançar o sentido do poema a partir da figuração do rosto daquela à quem pertencem os olhos; de acordo com Quintiliano, “na pintura, o conjunto do rosto representa a beleza” (Quint. *Inst.* 2.13.12) –, sendo relevante avaliar que, na lírica amorosa de Gregório de Matos, normalmente elaborada em torno de mulheres brancas e nobres, o retrato edificado denota elementos que compõem a face, ou seja, a parte superior do corpo feminino. Atentos a essa perspectiva, é viável pensar no modelo prosopográfico proposto por Geoffroi de Vinsauf, no início do século XIII. A técnica prevê a composição do retrato feminino a partir de um eixo vertical imaginário, que vai da cabeça aos pés, como se o olho do ouvinte/leitor fosse guiado através das partes do corpo, detalhando cada instante corporal, o que remete ao *ut pictura poesis*, formulado por Horácio na *Arte Poética*.

Ressaltando a função do decoro, que, conforme Adma Muhana, deve ser entendido como “filho” do juízo, “regra de conveniência e observações dos costumes, que assim na pintura como

na poesia se considera a pessoa, o tempo, o lugar etc.” (MUHANA, 2002, p.121), chamo atenção para a importância de apreender que o retrato concentrado na parte superior do corpo da personagem também remete a necessidade de manter o corpo coberto, respeitando os valores e a noção de pudor estabelecidos. Pensando nessa afirmativa, destaco que o modelo consolidado atende não apenas à lógica discursiva do período, como às convenções sociais/culturais da época: de acordo com Emanuel Araújo, a reclusão das mulheres, a quem o costume da colônia reduzia aos exercícios domésticos no interior da casa, causava estranheza até mesmo a estrangeiros. Em um relatório holandês de 1638, teve-se o cuidado de relatar que no Brasil os homens eram muito ciosos em relação às suas esposas: “as trazem sempre fechadas” (ARAÚJO, 1993, p. 191). Sobre o assunto, Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, adiciona que, durante o século XVIII, em uma viagem ao Brasil, uma inglesa achou degradante a condição das mulheres, “ignorantes e beatas” (FREYRE, 2003, p. 222). Ainda um viajante, que, de passagem por Salvador, não deixou de registrar que ali as mulheres eram de dar pena, pois jamais viam ninguém, saindo apenas aos domingos, no raiar do dia, para ir à Igreja (ARAÚJO, 1993, p. 192). Na missa iam vestidas de preto, cheias de “saías de baixo e com um véu ou mantilha por cima do rosto; só deixando de fora os olhos (...)” (FREYRE, 2003, p. 223).

Acrescento ainda que, conforme David Le Breton, em *A sociologia do corpo*, o rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se encontram os valores mais elevados (BRETON, 2007, p. 70), sendo, por isso, o lugar corporal mais valorizado. Jean-Jacques Courtine reitera que ele é produto das paixões que resultam do temperamento, ilustrando os seus traços e moldando suas formas. Por exemplo, os cabelos que o cercam ou os pelos que nele crescem serão volumosos se o temperamento do corpo for quente, serão ralos se o temperamento for frio, lisos se for úmido. O autor também afirma:

há ainda outros modos de representação do rosto: o desenvolvimento da arte do retrato é testemunha também de que a figuração do corpo se descola lentamente do contexto sagrado, de que a fisionomia adquire precisão e naturalidade, que o corpo se individualiza com maior nitidez e expressão (COURTINE, 2016, p. 48).

Ao mesmo tempo, Courtine apresenta uma concepção comum à época: o rosto é a metáfora da alma, sua condensação e seu atalho. Dessa maneira, ele é a parte principal da cabeça, que por sua vez é a parte nobre do corpo, aquela que mais mantém marcas da divindade (COURTINE, p. 53). Tais reflexões nos ajudam a enxergar possibilidades para o relevante valor do rosto e das imagens produzidas e concentradas na parte superior do corpo, não só para a lírica amorosa de Gregório de Matos, no que diz respeito ao âmbito das letras seiscentistas, como também para as pinturas relacionadas à época e a períodos próximos.

No poema anterior, notamos ainda imagens construídas através da associação com elementos da natureza, como metais preciosos: “parece aos olhos ser de prata fina”. No que diz respeito a esse processo de solidificação do retrato, João Adolfo Hansen esclarece que, alegoria da beleza, a pedraria maneirista é extremamente convencional, “a lembrar mil e outras composições líricas do período que lançam mão de metáforas petrificadas dispostas simetricamente” (HANSEN, 1989, p. 55). No trecho abaixo, enxergamos com clareza essa sensível composição mineral:

[...]

Essa enchente gentil de prata fina,
Que de rubi por conchas se dilata
Faz troca tão diversa, e peregrina

Que no objeto, que mostra, e que retrata
Mesclando a cor purpúrea, e cristalina,
Não sei, quando é rubi, ou quando é prata.
(MATOS, 2013, v. IV, p. 89)

Considerando os sonetos vistos, ressalto que, no retrato prescrito por Vinsauf, as partes deveriam ser figuradas por palavras de efeitos visualizantes, como nomes de pedras preciosas – “essa enchente gentil de pedra fina”/ “que de rubi por conchas se dilata” – e através da cor branca e do brilho luminoso: “vês esse Sol de luzes coroado”, já que os efeitos de luz tornariam a proporção epidítica das formas evidente, bela e decorosa. O modelo referido também deveria ser aplicado pelo pintor, detalhando as partes do corpo da personagem e cobrindo-as com roupas magníficas e joias (HANSEN, 2006, p. 96).

Antes de encerrar esta abordagem, incluo nesta análise mais um soneto atribuído a Gregório de Matos;

Ardor em coração firme nascido!
Pranto por belos olhos derramado!
Incêndio em mares de água disfarçado!
Rio de neve em fogo convertido!
Tu, que em peito abrasas escondido,
Tu, que em um rosto corres desatado,
Quando fogo em cristais aprisionado,
Quando cristal em chamas derretido.

Se és fogo, como passas brandamente?
Se és neve, como queimas com porfia?
Mas ai! Que andou Amor em ti prudente.

Pois para temperar a tirania
Como quis, que aqui fosse neve ardente,
Permitiu, parecesse a chama fria.
(MATOS, 2013, v. IV, p. 85).

As antíteses observadas anteriormente, que constroem a travessia metafórica pelo corpo, nos fazem compreender que as formas do poético, postas em questão, relacionam um certo tipo de léxico a uma determinada representação. Aqui ressalto mais uma vez a relação da descrição com o discurso amplificador, que detalha para expor diante dos olhos, reunindo e apresentando aos olhos o que demonstra. A esse respeito, importa destacar que, para Aristóteles, “pôr diante dos olhos” significa “aquilo que representa uma ação” (Arist. *Ret.*, 1411b) – e para uma ação ser representada no discurso, ela precisa estar associada a metáforas que imprimam movimento

à imagem, como é o caso de “pranto por belos olhos derramado”, “incêndio em mares de água disfarçados”, “rio de neve em fogo convertido”, “tu, que em um rosto corres desatado” ... Desse modo, a *ekphrasis* aqui é realizada a partir de uma sequência de ações dispostas visualmente. Ainda de acordo com João Adolfo Hansen, a operação metafórica de aproximação e combinação de conceitos prevê a antítese silogística, “cujos termos opostos são as duas espécies metafóricas de conceitos extremos em busca de um gênero comum que os integre, produzindo a maravilha” (HANSEN, 1989, p. 237), como, por exemplo: “incêndio” misturado e oposto à “neve ardente”, “fogo brando” e “chama fria”.

Desse modo, o que pode ser inferido até aqui é que, na lírica-amorosa constituída pelo poeta, Gregório de Matos produz o retrato feminino através da técnica do *ut pictura poesis*, intensificando e detalhando a imagem das personagens através de procedimentos retóricos e descritivos relacionados à *ekphrasis*. Ambas as técnicas dialogam entre si não apenas por tratarem da íntima relação entre pintura e poesia, mas também por serem determinadas pela recepção do público em questão, bem como pelo olho do juízo, o que significa estarem pautadas pelos valores da época, já que o sentido do que é virtuoso ou vicioso, belo ou feio, bom ou mau varia de acordo com os costumes de um determinado grupo social. Dessa forma, ocorre que devemos atentar para o fato de que “o olho só vê o que historicamente pode ver” (HANSEN, 1989, p. 147).

Gostaria também de destacar que esse texto apresenta apenas uma, dentre muitas outras, possibilidade de demonstrar a importância do uso da voz na sociedade luso-brasileira, privilegiando um recorte que viabilize ao leitor enxergar de que maneira as técnicas discursivas relacionadas à retórica e, portanto, à oralidade eram efetivamente aplicadas à produção literária seiscentista.

Referências

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

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Jr.; tradução e notas de Manuel Alexandre Jr., Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. Coleção Obras Completas de Aristóteles.

BRETON, D. L. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CAMPOS, H. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. Iluminuras, São Paulo, 2011.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Ouro sobre o azul, Rio de Janeiro, 2006.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Ouro sobre o azul, Rio de Janeiro, 2018.

CARVALHO, M. do S. F. de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas, Edusp, Fapesp, 2007.

COURTINE, J. J. **História do rosto**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FREITAS, E. Cícero e o orador: Comentários sobre o *De oratore*. In: Congresso Nacional de Linguística e Filologia, XVIII, 2014, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá. Nova América, Del Castilho. 2014. p. 233-250.

FREYRE, G. **Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

GUEDES, R. M. Gênero epidítico: ferramenta da argumentação. **TradRev 17**, PUCRio, Rio de Janeiro, p. 69-77, 2014. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23653/23653.PDF>. Acesso em: 17 de jul. de 2022.

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

HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, setembro-novembro, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554/15372>. Acesso em: 20 de julho de 2022.

HANSEN, J. A. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos. *Ellipsis*, Nova Brunswick, v. 12, p. 91-117, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/38HnOWI>. Acesso em: 10 de jun. de 2022.

LOPES, N. **Dicionário literário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MATOS, G. **Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha, v. 3, 4 e 5**. João Adolfo Hansen, Marcello Moreira [edição e estudo]. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MOREIRA, M. Diálogos catequéticos coloniais: cena textual versus performance. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 353/371, jul/dez. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/wsdGzNPPpFmLLGrmZKrWFmR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 8 de jun. de 2022.

MOREIRA, M. Os negros boçais na sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. **Matraga**. RJ, v. 20, n. 33, jul/dez, 2013.

MUHANA, A. **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, A. L. de. Configurações da persona satírica na “musa praguejadora” atribuída a Gregório de Matos. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo R.; SALGUEIRO,

Wilberth (org.). **Pessoa, persona, personagem**. Vitória: ed. PPGL/ UFES, 2010, p. 15-31.

PLATÃO. **A república**: sobre a justiça – gênero político. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. 3. ed. rev. Belém: Ed. Universitária da UFPA, 2000.

PLATÃO. **Diálogos**: Protágoras; Górgias; O banquete; Fedão. Tradução de Carlos Alberto Nunes. v. III e IV. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.

PLATÃO. **Diálogos**: Fedro; Cartas; O primeiro Alcibíades. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.

QUINTILIANO, M. F. **Instituição oratória**. Tradução e notas: Bruno Fregni Basseto – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

RODOLPHO, M. Écfrase e evidência. USP, Let. Cláss., São Paulo, v. 18, n. 1, p. 94-113, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/118457>. Acesso em: 19 de jun. de 2022.

SIDNEY, P. **Defesa da Poesia**. Tradução, apresentação e notas Roberto Acízelo de Souza. São Paulo: Filocalia, 2019.

SOUZA, R. A. de. **O império da eloquência**: retórica e poética no Brasil oitocentista. RJ, EDUERJ: EdUFF, 1999.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.