

PINTURA É POESIA, POESIA É PINTURA: O UT PICTURA POESIS E A CONSTRUÇÃO DO RETRATO FEMININO NA SÁTIRA LICENCIOSA DE GREGÓRIO DE MATOS¹

RESUMO

Este trabalho abordará o conceito horaciano *ut pictura poesis*, doutrina que estabelece uma relação entre linguagem e pintura, demonstrando sua influência no que diz respeito à técnica de criação utilizada no retrato feminino constituído na sátira licenciosa atribuída a Gregório de Matos, produzida através de um olhar que estabelece vícios e deformidades. Conforme nos esclarece Ana Lúcia M. Oliveira (2003a), anatomizar é examinar até o momento em que se pode, com uma palavra, condensar, definir. Desse modo, para uma melhor compreensão desta abordagem, é necessário conhecer a sociedade receptora do discurso em questão, assim como a relação que há entre o corpo e a carne, o sagrado e o profano - observando a linguagem e as imagens produzidas nas obras seiscentistas através de uma perspectiva que entenda a relação existente entre desigualdade, corpo e anatomia.

Palavras chaves: *ut pictura poesis*, corpo feminino, século XVII

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

PAINTING IS POETRY, POETRY IS PAINTING: UT PICTURA POESIS AND FEMALE PORTRAIT CONSTRUCTION IN GREGÓRIO DE MATOS'S LICENSIVE SATIRES

ABSTRACT

This work will approach the concept horaciano *ut pictura poesis*, a doctrine that establishes a relation between language and painting, demonstrating its influence with regard to the technique of creation used in the female portrait constituted in the licentious satire attributed to Gregório de Matos, produced through a look that establishes defects and deformities.

According to Ana Lúcia M. Oliveira (2003a), to anatomize is to examine until the moment in which one can condense and define. Thus, in order to better understand this approach, it is necessary to know the receiving society of the discourse in question as well as the relationship between the body and the flesh, the sacred and the profane - observing the language and images produced in the works of the sixteenth from a perspective that understands the relation between inequality, body and anatomy.

Key words: *ut pictura poesis*, female body, 17th century

LA PINTURA ES POESÍA, LA POESÍA ES PINTURA: UT PICTURA POESIS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL RETRATO FEMENINO EN SATURAS LICENSIVAS DE GREGORIO DE MATOS

RESUMEN

Este trabajo abordará el concepto horaciano *ut pictura poesis*, doctrina que establece relación entre lenguaje y pintura, demostrando su influencia en lo que se refiere a la técnica de creación utilizada en el retrato femenino constituido en la sátira licenciosa atribuida a Gregório de Matos, producida a través de una mirada que establece vicios y deformidades.

Conforme nos esclarece Ana Lúcia M. Oliveira (2003a), anatomizar es examinar hasta el momento en que se puede, con una palabra, condensar, definir. De este modo, para una mejor comprensión de este enfoque, es necesario conocer la sociedad receptora del discurso en cuestión, así como la relación que hay entre el cuerpo y la carne, lo sagrado y lo profano - observando el lenguaje y las imágenes producidas en las obras seiscentistas a través de una perspectiva que entienda la relación existente entre desigualdad, cuerpo y anatomía.

Palabras claves: *ut pictura poesis*, cuerpo femenino, siglo XVII

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho abordará o conceito horaciano *ut pictura poesis*, doutrina que estabelece o paralelo entre pintura e as artes discursivas, demonstrando sua influência no que diz respeito à técnica de criação utilizada no retrato feminino constituído na sátira licenciosa atribuída a Gregório de Matos, produzida através de um olhar que estabelece vícios e deformidades.

Sabendo que o referido paralelo foi recorrente no pensamento grego, estando presente em diversos diálogos platônicos e tratados aristotélicos, esse artigo não pretende realizar uma análise detalhada acerca da tematização da *mimesis* nas obras mencionadas, e sim demonstrar, através de determinadas passagens da *República* e da *Poética* nas quais o paralelo com a pintura é ilustrado, sua origem e a ideia de representação mimética que o constitui. A partir daí será dado, então, o ponto de partida.

Conforme nos esclarece Ana Lúcia M. Oliveira (2003a), anatomizar é examinar até o momento em que se pode, com uma palavra, condensar, definir. Desse modo, para uma melhor compreensão desta abordagem, é necessário conhecer a sociedade receptora do discurso em questão, assim como a relação que há entre o corpo e a carne, o sagrado e o profano - observando a linguagem e as imagens produzidas nas obras seiscentistas através de uma perspectiva que entenda a relação existente entre desigualdade, corpo e anatomia.

2. MÍMESIS: DE PLATÃO A ARISTÓTELES

No início da civilização grega, a palavra *mimesis*, embora associada à ação de imitar, nunca esteve relacionada a nenhuma espécie de realismo primitivo. Platão a compreendia enquanto um tipo de produtividade que não produzia objetos “originais”, mas sim cópia (*eikones*) do que seria a “verdadeira realidade” (COSTA, 1992, p.5). Lígia Militz da Costa (1992) destaca que o filósofo foi o primeiro a manifestar com nitidez e fundamentação afirmações sobre as teorias do belo no

pensamento ocidental, revelando a relação existente, em toda antiguidade, entre a noção de arte e o caráter ontológico de princípios metafísicos e empenhativos:

Vinculada a uma origem divina e misteriosa, a arte participa, nessa concepção, do ser originário, devendo por isso “imitar” no seu conteúdo, a realidade das formas e das ideias primigênicas. Como na maioria das vezes isso não acontece, ou seja, a mímese é apenas verossímil e não visa a essência das coisas, nem a verdadeira natureza dos objetos particulares, ela é falsa e ilusória, sendo prejudicial e perigosa ao discurso ideal do filósofo (COSTA, 1992, p.6).

Com uma visão depreciativa em relação à *mimesis*, Platão julgava as imagens miméticas como imitação da imitação, pois representavam a própria pessoa e o universo do artista, ambos já cópia (sombra e miragem) da realidade “verdadeira” e original.

No livro X da *República*, uma de suas obras mais conhecidas, é possível observar que a argumentação fundamental dessa parte do diálogo, estabelecido entre Sócrates e Glauco, é baseada em negar cidadania à poesia, conveniente ao seu caráter mimético (Oliveira, 2007, p.63). A seguinte passagem evidencia o conceito de imitação para Sócrates, o que, segundo Ana Lúcia M. Oliveira (2007), tornaria-se mais tarde uma metáfora clássica de representação: o espelho através do qual, conforme o filósofo, seria possível a reprodução de tudo que existe no universo:

[...] Pratica-se muitas vezes e rapidamente, muito rapidamente até, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todos os lados. Farás imediatamente o Sol e os astros do céu, a Terra, tu mesmo e outros seres vivos, e os móveis e as plantas [...] (*República* X, p.323).

Mais adiante, a comparação entre pintores e poetas fica evidente, bem como a desqualificação tanto da poesia como também da pintura:

Tomemos como princípio que todos os poetas, a começar por Homero, são simples imitadores das aparências das virtudes e dos outros assuntos de que tratam, mas que não atingem verdade. São semelhantes nisso ao pintor [...], que desenhará uma aparência de sapateiro, sem nada entender de sapataria (*República X*, p.328).

O critério de não atingir/alcançar a verdade é, portanto, determinante para a inaptidão das artes imitativas, e Sócrates é categórico afirmando que “o criador de imagens, o imitador, não entende nada da realidade” (*República X*, p.328).

A partir de Aristóteles, é possível ressaltar uma nova orientação no que diz respeito à questão da imagem, “permitindo resgatar as artes miméticas da condenação platônica” (OLIVEIRA, 2003 b, p.1).

Um olhar atento sobre o seguinte fragmento da *Poética* revela o claro posicionamento antiplatônico do filósofo e da sua teoria relacionada à mimese:

Como o objeto da tragédia é a imitação de seres melhores do que os comuns, a representação que os bons retratistas fazem é um exemplo a ser seguido. Reproduzindo a forma peculiar dos modelos, os pintores, além de respeitar a semelhança com o original, embelezam-na. O mesmo procedimento e transformação deverão ser operados pelo poeta, se representar homens coléricos, apáticos ou com outros defeitos de caráter (...) (*Poética XV*, p.58/59).

No trecho anterior, em que Aristóteles recorre à comparação com a pintura, é possível compreender características de uma representação que não está mais subjugada à fidelidade ao modelo original.

Segundo Oliveira (2003b, p.3), torna-se visível a assimetria entre os dois filósofos gregos: se no diálogo platônico o fato de as imagens pictóricas produzirem sempre um traço de diferença em relação ao objeto ori-

ginal corresponde à inabilidade das artes miméticas, em Aristóteles elas deixam de obedecer ao critério de reprodução servil. Reconhecendo a importância da visão e destacando o valor da arte, sobretudo através da autonomia do processo mimético diante da verdade estabelecida, Aristóteles altera a relação posta por Platão entre arte e sacralidade original.

Retirado o sagrado, a arte deixa de ter caráter ontológico e passa a ter uma concepção estética. Afastada da divindade, da perfeição e da verdade primitiva, deixa de representar “imitação” do mundo externo e passa a fornecer interpretações possíveis do real, representações do que *poderia ser*, assumindo a natureza de fábula. A verossimilhança, critério questionado por Platão, com Aristóteles passa a ser “o princípio que garante a autonomia da arte poética” (COSTA, 1992, p.6).

Aristóteles admite que, por meio da imitação, o homem experimenta o prazer e adquire os seus primeiros conhecimentos (*Poética IV*, p.30). Sobre isso, em seu livro *Mímesis: desafio ao pensamento*, Luiz Costa Lima reitera que a *mímesis* aristotélica “adquire um acentuado grau de liberdade” (2000, p.34).

Encerro essa parte da discussão sublinhando que a doutrina do *ut pictura poesis* horaciana reassume Aristóteles, estabelecendo a analogia entre pintura e poesia, “ilustrando a natureza do decoro estilístico necessário em cada gênero poético para ser verossímil e agradar o destinatário” (HANSEN, 1989, p.248/249).

2.1 - Horácio e o *ut pictura poesis*

Como visto anteriormente neste artigo, o paralelo entre pintura e poesia esteve muito presente 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, sugere

ridas 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 para distingui-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.” (MUHANA, 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 mencionas 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).

Para explicar essa relação por meio do *ut pictura*, Tesouro cria uma analogia direta com a pintura, esclarecendo que há duas formas de pintar ensinadas: uma através de traços fortes, grossos e coloridos, que vistos de perto pareceriam um emaranhado de rascunhos, mas que se vistos à distância adequada, ganhariam força, expressão e vida. O outro tipo seria o contrário, uma pintura criada através de minúcias e traços delicados, que só poderiam ser compreendidos de perto e que de longe perderiam completamente seu efeito. Com isso o que Tesouro procura demonstrar é que o mesmo ocorre na oratória, havendo a que é direcionada aos intelectos de vista aguda, “ou seja, os intelectos discretos que são regradados pelo olhar intelectual do juízo” (Hansen, 2018, p.38a) e a que é adequada ao intelecto do povo, que vê fraco e vê de longe. Para ratificar sua teoria Tesouro cita Aristóteles: “Quanto maior é o povo, mais de longe ele olha / *Quanto maior populus sit tanto longius spectat*” (HANSEN, 2018 a, p.38).

O Tratado do *Juízo* (1625), em que Emmanuel Tesouro aplica a técnica aqui estudada, assim como o tratado de *Poesia e pintura* (1633), de Manuel Pires de Almeida, em que é possível encontrar sequências como “e assim como o pintor imita a natureza, ações e semelhanças de homem ou de qualquer animal, ou parte da terra ou do mar, assim a pena retrata tudo” e ainda “infinitas vezes se unem a poesia e a pintura em um mesmo sujeito” (MUHANA, 2002, p.73) - e tantos outros escritos da época, reforçam a grande importância da doutrina do *ut pictura poesis* nos períodos renascentista, maneirista e barroco:

Rensselaer Lee (1982), em seu estudo já clássico acerca do tema em foco, pretende definir a teoria humanística da pintura, que, baseando-se na releitura horaciana de Aristóteles, parte da suposição fundamental de que a boa pintura, assim como a boa poesia, é a imitação ideal da ação humana. Tal teoria está amplamente imbuída da doutrina do *ut pictura poesis*, de grande fortuna nos períodos renascentista, maneirista e barroco. Assim, um lugar - comum nos tratados sobre arte e

poesia desses períodos é assinalar a estreita relação entre as artes irmãs (...) (OLIVEIRA, 2001, p.3).

Ao passar por um processo de reciclagem durante o Renascimento, “o símele horaciano sofreu uma inversão de sentido [...] passando a ser lido da seguinte maneira: “como a poesia, assim é a pintura” (OLIVEIRA, 2001, p.3). A partir dessa inversão e a partir da relação definitivamente consolidada entre pintura e poesia - poesia e pintura, pretendo demonstrar como a técnica era aplicada aos poemas atribuídos a Gregório de Matos no que diz respeito à composição dos retratos femininos constituídos em sua sátira licenciosa:

Em termos do *ut pictura poesis*, que mantém como ordenador de suas operações engenhosas, a poesia barroca costuma tratar o que está perto observando-o à distância, vê repetidas vezes o que pede uma só, obscurece programaticamente o que é claro e vice versa (HANSEN, 1989, p.251).

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 regimento retórico, ficam parecendo esboços soltos e rascunhos grosseiros. Entretanto, lidos como manuscritos do século XVII - o que eles são - devem ser compreendidos como um processo no qual foi aplicado pelo autor o preceito horaciano do *ut pictura poesis* reciclado pela *forma mentis* contrarreformada. Assim as imagens são estruturadas como *disegno 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 associações impremeditáveis entre coisas, conceitos e signos (HANSEN, 2014, p.110).

A esse respeito, importa destacar que o *ut pictura poesis* “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 medíocre; ou grave, ou humilde, ou triste, ou alegre consta de três partes. Às 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 configuração do retrato feminino na sátira licenciosa atribuída a Gregório de Matos

Para a melhor compreensão desta análise, resalto a importância de 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. Para isso é necessário investigar em que tipo de sociedade essas mulheres estão inseridas, da mesma forma que é preciso conhecer seus agentes e a quem a produção de Gregório de Matos se destina. Do mesmo modo é fundamental reconhecer o papel do corpo enquanto manifestante da cultura no qual está inserido e como uma ferramenta através da qual é possível entender mecanismos de poder estruturados.

A seguinte citação de São Paulo espelha bem o lugar do feminino nesse contexto colonial do século XVII: “As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos, como ao Senhor, porque o homem é cabeça da mulher, como Cristo é cabeça da Igreja”. (SÃO PAULO *apud* ARAÚJO, 1993, p.192). Ainda em Emanuel Araújo, é possível encontrar a seguinte afirmação: “O ideal, na mentalidade da época, resumia-se no provérbio que asseverava haver apenas três ocasiões em que a mulher virtuosa poderia sair do lar durante toda a vida: para se batizar, para se casar e para ser enterrada” (ARAÚJO, 1993, p.192).

As observações anteriores evidenciam um aspecto crucial da sociedade em questão: trata-se de uma sociedade solidificada através do poder patriarcal e controlada pela Igreja, que pregava a superioridade do homem sobre a mulher.

Sobre isso é fundamental ressaltar o processo através do qual a cultura Cristã se estruturou ao longo da Idade Média, quando diferentes interpretações das palavras e símbolos contidos em textos bíblicos serviram como importantes alicerces:

Os textos da Bíblia, ricos e polivalentes, se prestam de bom grado a interpretações e deformações de todos os gêneros. A interpretação tradicional afirma que Adão e Eva quiseram encontrar na maçã a substância que lhes permitiria adquirir uma parte do saber divino. Já que era mais fácil convencer o bom povo de que a ingestão da maçã decorria da copulação mais do que conhecimento, a oscilação ideológica e interpretativa instalou-se sem grandes dificuldades (LE GOFF/ TRUONG, 2006, p.51).

Logo, o pecado original transformado em pecado sexual, projeta a mulher à condição de venenosa e enganadora, “acusada pelo outro sexo de ter introduzido na Terra o pecado, a desgraça e a morte” (Delumeau, 2009, p.468) ao comer o fruto proibido. “Assim, o medo da mulher não é uma invenção dos ascetas cristãos. Mas é verdade que o cristianismo muito cedo o integrou e em seguida agitou esse espantalho até o limiar do século XX” (DELUMEAU, 2009, p.468).

É necessário considerar que se no primeiro capítulo da Gênese, presente no antigo testamento, Deus cria desde a origem homem e mulher : “Deus criou o homem a sua imagem, à imagem de Deus ele criou, homem e mulher ele os criou” (Gênesis I, 27), o cristianismo irá adotar a versão da criação a partir da costela de Adão (GÊNESIS II, 21, 22, 23), o que somado às ideias de Aristóteles, para quem a mulher seria um “macho defeituoso” (Le Goff/ Truong, 2006, p.54), contribuiu para a ideia de que a inferiorização e

subordinação da mulher tinha origens não só espirituais como também físicas.

Assim a boa mulher, a mulher virtuosa, deveria ser aquela que ficava confinada em casa, só saindo aos domingos para ir à Igreja, evitando ao máximo expor seu corpo e sua figura: “não ter poder algum sobre o seu próprio corpo era característico das esposas – e das que o iriam ser” (OPITZ, 1990, p.369). Essas mulheres deveriam, portanto, sobretudo servir, incontestavelmente, aos seus maridos, pais, irmãos e filhos. Ainda no que diz respeito ao poder do marido, Opitz (1990) afirma que a doutrina do casamento apoiada pela Igreja não podia e nem desejava se opor às relações de poder estabelecidas na sociedade, logo, a associação entre marido e esposa não deveria ser de amizade e tão pouco deveria presumir qualquer tipo de igualdade de direitos. “Um bom casamento era uma comunhão entre homem e mulher mas, segundo os ensinamentos morais da Igreja, ele só era realmente bom quando o homem governava e a mulher obedecia incondicionalmente” (OPITZ, 1990, p.366).

É claro que essa perspectiva e esse padrão de mulher submissa, pura e virtuosa, aplicavam-se principalmente às mulheres brancas de famílias abastadas pertencentes a classes economicamente dominantes, ou àquelas que aspiravam a tornar-se parte da elite. Essas famílias temiam qualquer escândalo que pudesse afetar sua imagem e seu prestígio. Já “a gente comum pouco ou nada tinha a perder” (ARAÚJO, 1993, p.195), embora pudesse vir a temer a maledicência dos vizinhos e a represália das leis civis e eclesiásticas. Araújo afirma que “suas condições de sobrevivência eram diferentes” (Araújo, 1993, p.195), conseqüentemente, diferente era a forma como apreendiam todos esses mecanismos de controle pessoal e social inseridos no padrão geral descrito.

Observando as imagens produzidas na concepção do retrato feminino na obra atribuída a Gregório de Matos, é possível observar a coexistência de dois princípios antagônicos, dividindo as mulheres e criando-lhes duas categorias diferentes, diretamente ligadas ao pensamento do seu tempo. Sua poesia mostra faces

distintas através da lírica amorosa e da sátira licenciosa, direcionadas a dois tipos de mulheres: aquela que na lírica encarna o amor petrarquista idealizado, a quem o poeta dedica uma linguagem erudita e acadêmica, referindo-se a uma ideia de decência e modéstia constantemente relacionada a mulheres brancas; e o segundo tipo e objeto deste estudo: o satírico - poesia de amor obscena, na qual Gregório de Matos destaca o amor físico através do uso de uma linguagem misógina, mais próxima do descortês e para além do rude, associado ao material e ao carnal - normalmente direcionado a mulheres negras e mestiças.

A sátira Barroca do século XVII preserva os três critérios horacianos 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
Retratarei 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

Gostaria de acrescentar 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 uma obscenidade 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 a 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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.

Apesar de ser fundamental manter uma abordagem que seja essencialmente não anacrônica, o que consiste em conhecer as singularidades do período em questão, é necessário um olhar crítico que, ao observar essas tradições culturais e sociais, torne possível identificá-las. Não pretendo com isso apenas imortalizar a memória mas, reconhecendo tais padrões culturais, ressalto a importância de modificá-los sempre que for preciso.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.
- BÍBLIA. Gênesis. In : *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo : Paulus, 2002
- COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles, mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.
- COURTINE, Jean- Jacques. 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 1300-1800, uma cidade sitiada*. 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 Editora, 2013.
- _____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Retórica e *actio* nos discursos coloniais. In: DAHER, Andrea. *Oral por escrito*. Florianópolis: ed. UFSC, Chapecó: Argos, 2018.
- _____. *Sobre “O Juízo”, panegírico de Emanuele Tesouro*. Disponível em www.revistaretor.org/pdf/retor0801_hansen.pdf, 2018.
- _____. Disponível em <http://apsa.us/ellipsis/12/hansen.pdf> – 2014
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- MATOS, Gregório de. *Obras completas*, vol. III. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 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.
- _____. *Ut pictura poesis*, considerações acerca do paradigma pictural em Aristóteles. In: Revista *Philologus*. Rio de Janeiro, v.1, nº26, p.164 – 172, 2003.
- _____. O fingidor e o filósofo: breve ensaio acerca do *ut pictura poesis*. In: *Arteefilosofia*, Ouro Preto, nº2, p.63 – 70, 2007.
- OLIVEIRA, Solange de. *Ut pictura poesis – o fio de uma tradição*. In: *Cadernos de Linguística e teoria da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 1987.
- OPITZ, Claudia. O cotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: KLAPISCH- ZUBER, Christiane (dir.). *História das mulheres no Ocidente*. Vol. II: A Idade Média. Porto: Edições Afrontamento, 1993.
- PLATÃO: *A República*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo : Editora Nova Cultural, 1999.

O AUTOR

Patrícia Bastos é Graduada em Português /Literaturas e mes-tranda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ. E-mail: patriciauerj79@gmail.com

