

# A linguagem lúdica da poesia satírica de Gregório de Matos

*Dânumbia Eberhardt Bertola*<sup>1</sup>

## Resumo

Pretendemos, neste artigo, refletir acerca dos aspectos lúdicos da poesia satírica do poeta barroco Gregório de Matos. Desse modo, analisaremos alguns dos poemas que compõem a obra de Gregório, retirados do livro organizado por José Wisnik, *Poemas escolhidos*, de Gregório de Matos. Observaremos, na análise de cada poema, a maneira como o poeta emprega elementos do lúdico na construção da poesia. Para isso, usaremos uma bibliografia amparada em teóricos como Afonso Ávila (1989) e Haroldo de Campos (1989; 1992), entre outros, que nos auxiliará na análise e na compreensão do objeto selecionado para a pesquisa.

**Palavras-chave:** Barroco; Neobarroco; Gregório de Matos; Caetano Veloso; lúdico.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR/campus de Vilhena.

## The playful language satirical poetry of Gregório de Matos

### **Abstract**

We in this article reflect the playful aspects of satirical poetry of Baroque poet Gregório de Matos. In this way, we will look at some of the poems that make up the work of Gregory, taken from the book organized by José Wisnik, *Poemas escolhidos*, of Gregório de Matos. We can observe, in the analysis of each poem, the way the poet employs playful elements in the construction of poetry. For this, we use a bibliography based on theorists like Alfonso Ávila (1989) and Haroldo de Campos (1989; 1992), among others, which will help us in the analysis and understanding of the selected object to the research.

**Keywords:** Baroque; Neo-Baroque; Gregório de Matos; Caetano Veloso; playful.

## 1 Introdução

O Barroco delinea-se como uma linguagem repleta de metáforas, antíteses, sonoridades, o que Ávila conceitua como linguagem lúdica. Assim, de acordo com o autor, o estilo do barroco é “portanto global de cultura e de época para cuja síntese do lúdico poderá, sem o risco da especiosidade, ser tomado como categoria crítica.” (ÁVILA, 1989, p. 22). Dessa forma, é importante pensar sobre como acontece esse jogo lúdico na linguagem barroca.

O impulso do lúdico, segundo Ávila (1989, p. 24), encontrado no ato de criação do poeta, aumenta a capacidade dessa criação e favorece a produção de sentidos ampliados e enriquecidos para as expressões artísticas. O autor chama de *pacto do lúdico* “a confluência natural e tática, no ser social, dos impulsos individuais para o jogo.” (ÁVILA, 1989, p. 26).

Assim, apoiado no conceito de jogo de Huizinga<sup>2</sup>, Ávila apresenta o jogo como as diversas técnicas que o artista utiliza para transformar a vivência humana, com formas denotativas, em linguagem literária:

Sabemos que a *expressão* criadora só atinge a ambicionada meta da *comunicação* quando esta e a *expressão* se resolvem numa *forma* apta a viabilizar aquele acordo, aquela indispensável empatia entre produtor e consumidor. O artista, para concretizar esse objetivo, não deixará de mobilizar todo o seu arsenal de técnica e potencial de inventividade, utilizando-se inclusive da alternativa do jogo. (ÁVILA, 1989, p. 27, grifos do autor).

O artista nunca deixa de lado sua condição de ser humano, sempre em choque com os valores da fé e da razão, com sua alma “agoniada pelo seu exílio no mundo e carne dilacerada pela paixão reprimida dos

---

<sup>2</sup> Johan Huizinga, conhecido por seus trabalhos nas áreas da história cultural, da teoria da história e da crítica da cultura.

sentidos.” (ÁVILA, 1989, p. 36). Dessa alma agoniada surgem as expressões que, mesmo caracterizando a vida real, são compostas por uma jogralidade elaborada pelo poeta barroco, o que Ávila (1989, p. 41) entende como “recursos de adensamento da expressão”.

Sabe-se que a linguagem literária, ainda quando tendente à ênfase denotativa, a exemplo da prosa de ficção, tem sempre por objetivo aquela correalidade imaginada, criada, estruturada sobre a palavra, o objetivo novo e autônomo contraposto pelo escritor como uma parábola à realidade fatural e linear. Essa autonomia pretendida da obra só se concretizará, porém, na medida em que o autor, imprimindo simultaneamente à sua escritura força de convicção semântica e direção de polaridade estética, for capaz de suscitar o fenômeno do *estranhamento*, isto é, de quebrar, com a *novidade* de sua criação, uma noção de conhecimento e representação do mundo já convencionalizada pelo uso rotineiro da língua. (ÁVILA, 1989, p. 40, grifos do autor).

Ávila, ao falar do poeta barroco, faz referência ao verso de Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor”, dizendo que “o poeta é um jogador” que joga com as palavras e com a linguagem para expressar as tensões de uma sociedade:

*Fingindo* uma experiência ou uma emoção – a dor do poema de Pessoa – e *jogando* com as palavras aptas a exprimi-las, o poeta constrói uma imagem ideada a partir tão-só da noção abstrata, mas convincente de uma dada vivência. (ÁVILA, 1989, p. 80, grifos do autor).

Ao transpassar sua vivência para a linguagem poética, o poeta transcende “a realidade dos conceitos lógicos” e materializa os signos linguísticos. Com isso:

As virtualidades do  *fingidor*  e do  *jogador*  se identificam e se fundem exemplarmente no caráter e na atitude artística do poeta barroco, que a cada proporção do real responderá, não com uma forma feita de equilíbrio e razão e espalhada nesse mesmo real, porém sempre com um prospecto autônomo, o seu poema-simulacro, produto de fingimento ou de jogo. (AVILA, 1989, p. 81, grifos do autor).

Nosso poeta-jogador não está nada distante das tendências de sua época. De acordo com Massaud Moisés (1985, p. 93): “Gregório de Matos se municiou no arsenal metafórico em voga no tempo, mas fê-lo com discrição, ‘agudeza’ e inteligência, como de resto pediam as doutrinas barrocas.”. Sua linguagem poética satírica não oculta sua qualidade de “artesão barroco” e está perfeitamente empregada com recursos estilísticos que buscam o gosto da época, juntamente com sua visão realista do mundo:

Ludicidade e jogralidade representariam, portanto, elementos fundamentais e inseparáveis na estrutura do verso de Gregório, em cuja tessitura localizamos não só os expedientes comuns a toda a técnica da poesia barroquista – as paronomásias, as aliterações, as assonâncias, os quiasmas, as elipses etc. -, porém uma vontade maior de jogo, diríamos até um indomável ímpeto jogralesco, traduzido na vivacidade rítmica da frase, na exploração dos contrastes e efeitos de dissonância e correspondência sonora entre as palavras, enfim numa espécie de marcação melódica mais consentânea com o processo de comunicação musical de que coma da poesia. Escrevendo antes para ser  *ouvido*  do que para ser  *lido* , o poeta baiano buscou utilizar-se das formas indicadas para reforçar a comunicabilidade de sua mensagem, para estimular a receptividade do ouvinte leitor, recorrendo a composições ou soluções em que predominam os elementos de iteração, de repetição, de redundância, tais como os refrãos, os ecos, as consoantes forçadas, os versos de cabo roto, as rimas oxítonas, sibilantes, anasaladas ou, jocosas, as glosas, os jogos

onomásticos e os apoiados em variações verbais. (ÁVILA, 1989, p. 96-97).

Nessa linha de pensamento, em que fingir e jogar são verbos semanticamente próximos, temos Gregório que, por meio de sua poesia satírica, garante, com seu jogo de linguagem, a tropicalidade de nosso país, com o “desejo enunciador de uma essencialidade brasileira” (ÁVILA, 1989, p. 92). Desse modo, buscamos entender essa característica do lúdico na poesia de Gregório de Matos.

O primeiro poema que pretendemos apresentar como exemplo é o soneto “Contemplando nas cousas do mundo desde o seu retiro”, em que o poeta critica a nobreza corrupta que enriquece ilicitamente. Pretendemos destacar o jogo que o poeta faz com rimas e sonoridade no poema:

Neste mundo é mais rico quem mais rapa:/ Quem mais limpo se faz, tem mais carepa;/ Com sua língua ao nobre o vil decepa:/ O mais velhaco sempre tem capa.// Mostra o patife da nobreza o mapa:/ Quem tem mãos de agarrar ligeiro trepa:/ Quem menos falar pode, mais increpa:/ Quem dinheiro tiver, pode ser papa.// A flor baixa se inculca por tulipa;/ Bengala hoje na mão, ontem garlopa:/ Mais isento se mostra o que mais chupa.// Para a tropa do trapo vaso a tripa,/ E mais não digo, porque a Musa topa/ Em apa, epa, ipa, opa, upa. (WISNIK, 2010, p. 46).

No poema, o poeta utiliza o jogo de linguagem para transcrever toda a crise humana da sociedade. A presença do lúdico, no soneto, está desde a primeira estrofe, com a sonoridade que se inicia com as aliterações marcadas pelos fonemas /m/, /s/ e /p/ e com as assonâncias marcadas pelos fonemas /a/, /e/ e /o/. O jogo segue por todo o soneto, mas é na última estrofe que o poeta joga grandiosamente com os sons. Em nota de rodapé, Wisnik (2010, p. 46) explica que o termo *vaso a tripa* “tem sentido de defecar; manifestação máxima de desprezo pela

‘tropa do trapo’, isto é, a fidalguia baiana sem tradição.”. Nesse sentido, percebemos que o jogo de linguagem do primeiro verso da última estrofe forma um trava-língua com as palavras tropa/trapo/tripa, que imitam sons de uma diarreia, quando o intestino está se preparando para defecar, ato que será consumado no último verso, com a sonorização gradativa das vogais “apa, epa, ipa, opa, upa”.

Percebemos ainda, nos poemas de Gregório, a presença de metáforas que, de acordo com Ávila (1989, p. 57), propiciaram “aos poetas do período fazer de sua criação um objeto, uma entidade de assinalada a autonomia.”. Como exemplo, citaremos o primeiro verso da terceira estrofe: “A flor baixa se inculca por tulipa”. Todo o verso é constituído pela metáfora do homem de origens de baixo calão (flor baixa), que se diz ser da nobreza (tulipa). Essa ideia é realçada no segundo verso, da mesma estrofe, com os signos bengala e garlopa. Em nota de rodapé, Winisk (2010, p. 46) apresenta o sentido dessas palavras: “metonímias da condição social, opostos ironicamente: hoje bengala (índice de fidalguia), ontem garlopa (ferramenta de marcenaria, para aplainar madeira grossa, índice de trabalho braçal)”. Assim, de acordo com Ávila:

A metáfora, da maneira como a encorou o lirismo seiscentista, viria transformar a poesia numa espécie de idioma-arte, num código portador de sinais primordialmente estéticos, numa estrutura que buscaria sempre como paradigma o elemento linguístico de maior potência compulsora dos sentidos, de maior força extasiadora da sensibilidade. (ÁVILA, 1898, p. 57).

Nessa busca por seu “idioma-arte”, que fez o poeta barroco, podemos apresentar, aqui, o poema em que Gregório, de uma maneira lúdica, faz uso de dois versos com sonoridade muito próxima para qualificar a cidade da Bahia, são eles: furtar e foder, no poema “Define a sua cidade”:

De dois ff se compõe/ esta cidade a meu ver/ um furtrar, outro foder.// Recopilou-se o direito,/ e quem o recopilou/ com dous ff o explicou/ por estar feito, e bem feito:/ por bem digesto, e colheito,/ só com dous ff o expõe,/ e assim quem os olhos põe/ no trato, que aqui se encerra,/ há de dizer que esta terra/ de dous ff se compõe.// Se de dous ff composta/ está a nossa Bahia,/ errada a ortografia/ a grande dano está posta:/ eu quero fazer aposta,/ e quero um tostão perder,/ que isso a há de perverter,/ se o furtrar e o foder bem/ não são os ff que tem/ esta cidade ao meu ver.// Provo a conjetura já/ prontamente como um brinco:/ Bahia tem letras cinco/ que são BAHIA,/ logo ninguém me dirá/ que dous ff chega a ter,/ pois nenhum contém sequer,/ salvo se em boa verdade/ são os ff da cidade/ um furtrar, outro foder. (WISNK, 2010, p. 102).

O poema, dirigido a uma comunidade mais ampla, tinha como objetivo o diálogo com uma sociedade primitiva. Assim, veremos “[...] o uso contundente do palavrão em lugar do eufemismo acautelador.” (AVILA, 1989, p. 95). Desse modo, o poeta não mede palavras em sua crítica. Os dois verbos, semanticamente distintos, mas com uma pronúncia muito próxima, formam um trocadilho, fazendo referência aos portugueses (os que furtam) e aos nativos (brasileiros que fodem). Esse jogo de linguagem é o que Ávila (1989, p. 55) chama de “impressionismo verbal”, que Gregório utiliza para traduzir essa crise do poeta barroco. Ainda de acordo com Ávila:

[...] haverá sempre, na viabilização das formas inventivas do barroco, uma considerável margem para a expansão da sua vontade estética do jogo, a qual, no caso específico da linguagem literária, reverterá em estruturas e soluções verbais que, visando talvez mais ao estranhamento do que a comunicação de conteúdos semânticos, acentuarão na poesia e na estrutura em geral da época o fluxo do sensorial e do maravilhoso. (ÁVILA, 1989, p. 51-52).



Ao levarmos em conta o contexto social da época, século XVII, em que se eram censurados palavrões, percebemos que Gregório descreve a Bahia, corajosamente, ao estabelecer o significado dos dois “ff”. Notamos que o poeta, descontente com a situação política de sua cidade, emprega, no poema, sua indignação. Essa fúria fica evidente quando o poeta grita a palavra B A H I A. Os palavrões que sustentam o poema apresentam a linguagem que Haroldo de Campos chamará de “feista”:

Gregório é o nosso primeiro poeta ‘popular’, com audiência certa não só entre intelectuais como em todas as camadas sociais, e consciente aproveitador de temas e de ritmos da poesia e da música populares; o nosso primeiro poeta ‘participante’, no sentido do contemporâneo; poeta de admiráveis recursos técnicos; e um barroco típico: assimilador e continuador da experiência neoclássica da Renascença, sensualista visual, ‘fusionista’ (harmonizador de comentários), ‘feista’ (utilizando temas convencionalmente ‘feios’) amante dos pormenores, culteranista, conceitualista, etc. (CAMPOS, 1989, p. 67).

Ávila menciona que é Araripe Junior, no livro *Obra Crítica V II*, que chama a atenção para o vocabulário de Gregório de Matos, constituído por no mínimo dois terços de vocábulos de origem africana e tupi. Exalta ainda: “A poesia de Gregório de Matos traduz, nessa entonação brasileira da linguagem, todo um modo já específico de sentir, de ver, de aprender, de manter os estímulos e sugestões de peculiaridades tropicais do país.” (ÁVILA, 1989, p. 93-94). Com isso, Gregório incorpora uma nova estética à poesia da língua portuguesa com uma “sensibilidade e linguagem que podemos denominar a dimensão brasileira” (ÁVILA, 1989, p. 94). Nesse sentido, apresentaremos o soneto “Ao mesmo assunto”:

Um paiá de Manai, Bonzó bramá/ Primas de cafraria do Pegu,/ Que sem ser do Pequim, por ser do Acu,/ Quer ser filho do sol, nascendo cá.// Tenha embora um avô nascido lá,/ Cá tem três pela costa do Cairu,/ E o principal que diz Paraguaçu,/ Descendente este tal de um Guinamá.// Que é fidalgo nos ossos cremos nós,/ Pois isso consiste o mor brasão/ Daqueles que comiam seus avós.// E como isto lhe vem por geração,/ Tem tomado por timbre em seus teirós/ Morde os que provêm de outra nação. (WISNIK, 2010, p. 109).

No soneto, por meio de uma série de vocábulos enumerados, o poeta ironiza a natureza da nobreza daqueles que se diziam fidalgos, mas, na verdade, “comiam seus avós”. De acordo com Wisnik, “a antropofagia é o termo que, numa correlação imprevista, une cá e lá, o índio e o branco, o não-nobre e o nobre (a fidalguia dos nossos ossos, antropofagia, é o maior brasão ‘daqueles que comiam seus avós’).” (WISNIK, 1984, p. 14). Assim, ainda no pensamento de Wisnik, o poema apresenta antropofagia linguística, quando o autor emprega termos tupis.

No capítulo “Da razão antropofágica: diálogo e diferenças na cultura brasileira”, do livro, *Metalinguagem e outras metas: ensaio de teoria e crítica literária*, Haroldo de Campos preocupa-se em pensar sobre o sentido de nacional com a leitura do manifesto antropofágico de Oswald de Andrade. O manifesto (inspirado na tela *Abapuru*, de Tarsila do Amaral) questiona a dominação europeia da cultura, propondo que a formação da cultura brasileira veio de uma mistura dialética do negro, do índio e do europeu, a catequização e o conceito de índio empregado no romantismo como aquele “bom selvagem”:

Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comigo, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e

tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... (CAMPOS, 1992, p. 235).

Assim, Campos trabalha com a seguinte reflexão: o que seria mesmo tipicamente brasileiro? Como identificar o índice cultural brasileiro na tipicidade do aborígene? No índio Peri, de José de Alencar, espelhado no modelo romântico europeu, que Haroldo chama de nacionalismo modal, ou no índio Macunaíma, que tem seu nome traduzido como “o grande mau”, de Mário de Andrade, que Haroldo chama de nacionalismo ontológico:

[...] Da busca incessantemente di-ferida e frustrada (de-longada) fica a diferença, o movimento dialógico, desconcertante, “carnavalizado”, jamais pontualmente resolvido, do mesmo e das alteridades, do aborígene e do alienígena (o europeu) (CAMPOS, 1992, p. 238).

Posto isso, Gregório de Matos seria o primeiro antropófago brasileiro, como considera Haroldo de Campos, que, em seus sonetos, devorou a cultura europeia, fazendo fusão com a tropicalidade do Brasil. Gregório traduziu poemas da cultura europeia empregando, neles, “traço diferencial, personalíssimo” (CAMPOS, 1992, p. 241). Assim, Campos afirma que Gregório é o “primeiro antropófago malandro”. Observamos isso no poema em análise, por exemplo, no emprego de termos indígenas. Esse processo antropofágico decorre da fusão da cultura europeia com a tropicalidade brasileira. O poema em questão segue o parâmetro europeu clássico do soneto, porém com vocabulário coloquial, representando a tropicalidade: no lugar de construções veladas, sutis, dissimuladas, opta por uma linguagem que, nos dizeres de Ávila (1989, p. 95), “[...] é jogo franco direto, sem meias medidas, jogo feito as claras, em que uma nova semanticidade, de referência imediata aos objetos e não se mera alusão conotativa [...]”.

José Miguel Wisnik, em *Poemas escolhidos*, de Gregório de Matos (2010, p. 23), cita os conhecimentos de Gerard Genette a respeito do barroco: “a poesia barroca tende a transformar toda diferença em oposição, toda oposição em simetria, e a simetria em identidade. Nos limites desse trajeto, o diferente torna-se idêntico, o outro torna-se o mesmo”. Pensando esta citação, no contexto em que Gregório introduz o código indígena, misturando-o à literatura, percebemos, no poeta, a identidade empregada por Haroldo de Campos (1992, p. 241) como “O nosso primeiro transculturador”.

## Referências

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Matos*. Salvador: FOJA, 1989.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COSTA, Ana Carolina Lopes. *A plagiotropia como procedimento de estudo relacional da criação, crítica e método de tradução de Haroldo de Campos*. 2016. 212 f. Tese (Tese em literatura brasileira) – UNESP – São José do Rio Preto, 2016.

ELIOT, T.S. Tradução e Talento Individual In: \_\_\_\_\_ *Ensaaios*.  
Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Modernismo*. São Paulo: Ática, 1989.

MATOS, Gregório. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Org.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.