

Gregório de Matos, Leitor de Camões.

Gerson Luiz Roani²

*São da dor os espaços sem medida,
E a medida das horas tão pequena,
Que não sei, como a dor è tão crescida.
Mas é troca cruel, que o fado ordena,
Porque a pena me cresça para a vida,
Quando a vida me falta para pena.*

Gregório de Matos
Obra poética.

O ideário barroco, ao ser transplantado para a América, procurou moldar o gosto e a nascente expressão literária em consonância com o que era feito na metrópole. A América apresentava-se como o objeto ou instrumento do sonho imperial ibérico, um mundo novo à mercê dos desejos expansionistas e co-lonizatórios dos europeus. Simultaneamente, ao processo de implantação e desenvolvimento dos primeiros núcleos civilizacionais no território americano, os homens das colônias foram

² Professor de Literatura na URI, campus de Frederico Westphalen-RS, doutorando em Literatura Comparada pela UFRGS.

condicionados a reproduzir os modelos da cultura européia.³ Todavia, pouco a pouco, eles irão tomando consciência da sua identidade conflituosa: Quem sou eu? Esta é a pergunta que os homens desse tempo se colocaram, ainda que inconscientemente, por causa do dilaceramento entre a aceitação dos valores sociais, culturais e artísticos provenientes da Europa com os novos valores existenciais que começavam a ser gestados com o transplante da cultura européia para a América.

No século XVI, a cultura crioula desta América se limitará a repetir, ainda que, por vezes, provavelmente, os modelos da metrópole. Obviamente, no século seguinte os modelos serão ainda os da península. A expressão dessa consciência em estado de tensão com os valores culturais europeus será o Barroco. E essa expressão cultural, caracterizada pela diversidade, vai permitir que o homem desta América, ainda que não intencionalmente, vá manifestando essa sua discutida identidade, como enfatizou Affonso Ávila em um conhecido estudo:

[...] logo entrado o Seiscentos, a atmosfera que envolve a incipiente vida cultural brasileira não deixaria de revelar, à sua maneira, a mesma conformação caracterizadora da vida cultural do período na península ibérica. A mentalidade do homem e seu comportamento na sociedade, o ritual religioso, os divertimentos públicos, as preferências em matéria de arte e literatura estarão imbuídos de uma idêntica movência lúdica, exteriorizada tanto na aparente ausência de gravidade da visão de mundo, quanto na generalizada gratuidade das formas estéticas. [...] Do impacto da ambientação ou da lenta simbiose entre elementos da ancestralidade e os já de aquisição da experiência americana surgiria, por certo.

³ RODRIGUEZ, Raquel Chang. Poesia Lírica. *Modalidades poéticas coloniais*. In: PIZARRO, Ana. América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo: Campinas, Editora da Unicamp, 1993, p. 305.

no caso brasileiro, uma espécie de nova consciência cósmica e essa re-situação do homem europeu no mundo que se plasmava decorreria dentro de outras dimensões de tempo e de espaço.¹

Na pintura, na escultura e na arquitetura podem ser vistas expressões significativas do Barroco latino-americano com suas linhas múltiplas e retorcidas, com suas cores vibrantes e impressão de movimento das massas, com suas figuras de anjos travessos, de santos e santas com rostos indígenas, negros e mestiços, atestando que o Barroco americano teve identidade própria, deixando uma marca indelével no indivíduo e na História.

No que concerne à expressão literária, mesmo hoje, numerosos escritores latino-americanos, tanto brasileiros, quanto de língua hispânica podem ser considerados barrocos, porque *souberam reencetar a linha de tradição da inventividade, da abertura de formas que nos legou o Barroco*. **Erro! Indicador não definido.** Na realidade, o Barroco é, por excelência, a arte do Novo Mundo. Em seus primeiros momentos, o Barroco americano é diretamente europeu, pois os artistas locais procuram adaptar a novas realidades sócio-históricas os moldes artísticos vigentes na Europa. Contudo, já nesse tempo a mestiçagem e as trocas culturais se faziam sentir. Nessa perspectiva, os projetos artísticos se modificavam consideravelmente ao longo de sua realização. Mesmo que a importação de "idéias" fosse constante, algumas mudanças e a ênfase colocada em certos temas já revelam uma crescente e inevitável independência, personificada pela incorporação artística de elementos latino-americanos, que não foi uma mera modificação ou acréscimo estilístico.

O modelo metropolitano é distorcido e deformado, a expressão

⁴ ÁVILA, Affonso. O poeta é um jogador. //;: O lúdico e as projeções do mundo barroco I - uma linguagem a dos cortes uma consciência a dos luces. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 128-130.

⁵ ÁVILA, Affonso. Barroco: um elo no processo criativo. //;: op. cit., p. 37.

artística não é bem dita, e por ser mal dita, será, maldita. Com o tempo essa maldição, acabará por fazer dos artistas barrocos homens igualmente malditos, quer dizer, homens fora do sistema artístico imposto, subversivos a ele. Todavia, isso expressa a conciliação do estrangeiro com o nativo, dos elementos internos com os externos. Trata-se de conciliar a cultura de dominação com as peculiaridades do homem que a sofria. O peculiar desse

processo aparece como ponto de partida de uma nova expressão de humanidade e, ao mesmo tempo, do direito de alguns povos de se realizarem e não continuarem sendo simplesmente copistas de expressões culturais estrangeiras. Daí para a subversão não havia mais que um passo. O maldito se convertia em rebelde. O maldizer era só uma forma de auto-expressão e, a partir da tomada de consciência do fato, começa a se esboçar a identidade do homem americano. Haverá que conciliar o que parece inconciliável. E à questão: Quem somos nós? Portugueses? Espanhóis? Mestiços? Índios?, haverá que se responder na esteira das reflexões do crítico mexicano Octavio Paz sobre as expressões culturais do continente: americanos!⁶

A subversão dos moldes artísticos europeus, expressa exemplarmente pela pintura, pela escultura e pela arquitetura, também se projetou no terreno da poesia brasileira colonial. O desenvolvimento dessa poesia não pode ser compreendido sem a consideração de que as modalidades poéticas coloniais, tanto líricas, quanto épicas, iniciaram entre nós com a imitação deliberada dos modelos peninsulares e que foram, descortinando, lentamente, a criação de uma nova expressão literária.⁷ Nesse sentido, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, o Brasil experimentou um intenso processo de transculturação, do qual surgiu uma sociedade, cujo ideário e instituições revelavam as marcas, tanto

⁶PAZ, Octávio. *Apud*: CAMPOS, Maria do Carmo. Poéticas americanas: contradição ou abundância? //; BERND, Zilá & CAMPOS, Maria do Carmo (org.) Literatura e americanidade. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. p. 15-29.

⁷Cf. RODRÍGUEZ, Raquel Chang, op. Cit., p. 301.

do homem europeu como do americano. Esses elementos nos induzem a considerar que o barroco literário brasileiro também procurou gestar, à medida que o tempo passava e com uma acentuada consciência de distância do peninsular, uma literatura com características temáticas e formais particulares, expressando o nascimento dessa nova cultura.

Nesse processo, Gregório de Matos, *O Boca do Inferno*, foi o nosso primeiro *poete maudit*. Sua postura espiritual diante da vida e da sociedade do seu tempo o aproxima inevitavelmente de François Rabelais (1494-1553), o

autor de *Gargântua*, pai de *Pantagruel*. Tanto o poeta brasileiro, quanto o francês foram marginais e heterodoxos. Desafiaram os poderosos, zombaram do clero, riram do saber oficial dos sobornícolos e dos conimbrículas, isto é, do saber sem sabor dos professores da velha Sorbonne e do saber inútil dos enfatuados mestres da Universidade de Coimbra, que não foram poupados por Gregório de Matos, caricaturando-os impiedosamente. Jean Cocteau chegou a afirmar certa vez que Rabelais *era as entranhas da França, os grandes órgãos de uma catedral cheia de esgares diabólicos e do sorriso dos anjos*.⁸ E o que teria sido Gregório de Matos, *O Boca do Inferno*? As entranhas do Brasil-colônia?

A pergunta é difícil de ser respondida. Todavia, é inegável que Gregório de Matos foi, antes de tudo, a voz da consciência artística e crítica que aflorou, pela primeira vez, na América portuguesa. Houve, é claro, outras vozes, outros discursos, que na maior parte das vezes, estavam preocupados em descrever as grandezas do Brasil, *a prostração perante a natureza, o embasbacamento que louvaminha aipins e ananases, pitangas e peixes, melões e mariscos, batatas e bananas*.⁹ Esses discursos esqueciam-se, entretanto, do homem colonial, nascido sob o peso do enraizamento da cultura

⁸ COCTEAU, Jean. *Apud*: DIÉGUEZ, M. de. Rabelais par lui-même. Paris: Seuil, 1965, p. 145 (Collections Ecrivains de toujours).

européia do Novo Mundo e, por causa disso, sensível à tensão existente entre o código de valores civilizacionais oriundos da metrópole e aquele que se gestava, concomitantemente, com a constituição de uma nova ordem social americana. Em oposição a grandiloquência desses textos, *Gregório preferiu vasculhar os interstícios da sociedade, surpreendendo-a em movimento, naquilo que ela tivesse de mais contraditório, de mais irônico, de mais incongruente*.¹⁰

No âmbito da literatura colonial, Gregório de Matos sobressai-se pela sua multifacética produção poética. Em tomo do seu nome travaram-se querelas e pendengas críticas que resultaram numa consideração injusta da obra do poeta baiano e, conseqüentemente, no reconhecimento tardio da importância do Barroco no processo de constituição da Literatura brasileira. Acerca dessa controvérsia, merece destaque a teorização de Antônio Cândido acerca do surgimento do sistema literário brasileiro. Apoiada em fundamentos históricos, sociológicos e estéticos, a teorização do crítico paulista eliminou Gregório de Matos do processo constitutivo da Literatura brasileira, porque a produção poética do autor baiano deveria ser enquadrada no rol das *manifestações literárias* e não na *Literatura enquanto sistema*.¹¹ A concepção de Cândido choca-se com a mirada crítica de Haroldo de Campos, que baseando-se nos postulados de teóricos da Estética da Recepção contemporânea, postula a *pluralidade e*

⁹ DIMAS, Antonio. Gregório de Matos: poesia e controvérsia. //: PIZARRO, Ana (org). América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo: Memorial: Campinas: Editora da UNICAMP, 1993, p. 345.

¹⁰DIMAS, Antonio. Op. cit., p. 345.

¹¹CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 6 a ed.. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

diversidade dos tempi e as *constelações transtemporais* como via de integração de Gregório de Matos no âmbito da Literatura brasileira. Nessa direção, vale destacar a posição de Campos sobre o importante papel de Gregório de Matos como exemplo excepcional da expressão estética barroca no Brasil:

[...] ainda que Gregório de Matos tenha ficado provisoriamente confinado na memória local e na tradição manuscrita (que, todavia, teve forças para prolongar-se através dos séculos XVII e XVIII); ainda que só tenha sido resgatado em letra impressa de 150 anos

*depois de sua morte; ainda que tenha pesado renitentemente sobre sua reputação a "morte civil" da acusação de "plágio", a ausência do poeta, no sentido mais fundamental, foi meramente virtual ou lavrada. Presente, como inscrição em linha d'água, Gregório sempre esteve no miolo do código barroquista de que ele foi operador excepcional entre nós.*¹²

A citação destaca o reconhecimento tardia da importância do Barroco e de Gregório de Matos no processo constitutivo da Literatura brasileira, por causa da acusação injusta de plágio, aplicada com frequência à obra do poeta baiano. Esta acusação privava Gregório de Matos de originalidade, diminuindo o valor estético da sua obra frente aqueles poetas que lhe teriam servido de modelos.

Dessa forma, a evocação do nome do poeta arrastava junto os nomes de poetas espanhóis como Gongóra e Quevedo, além de portugueses como Camões, Sá de Miranda, Francisco de Melo e os poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

¹²CAMPOS, Haroldo. O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O caso Gregório de Matos. 2ª ed.; Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989, p. 66-68.

revelado nos seus versos o conhecimento das obras desses poetas anteriormente mencionados e, principalmente, ter se apropriado de versos, temas e imagens compostos por estes artistas ibéricos, acabou originando duas correntes críticas: uma enfatizava o talento do poeta baiano, mesmo admitindo as licenças tomadas em relação às suas fontes e outra lhe negava qualquer originalidade e talento.¹³ Seja como for, importa situar a obra gregoriana no cerne dos postulados estéticos do seu tempo. Assim, cumpre lembrar que nos séculos XVI e XVII prevalece o conceito de "imitação", recurso imprescindível para a prática poética. Por causa da vigência desse conceito norteador da atividade literária, a "apropriação" de temas, imagens, expressões artísticas e, inclusive, versos, era uma prática corrente e aceita sem restrições, estabelecida na antigüidade greco-latina pela teorização de Aristóteles e intensificada durante o Classicismo. É essa concepção que podemos entrever na esclarecedora citação de Afrânio Coutinho:

*A questão gregoriana merece atenção mais cuidadosa a partir do reconhecimento da imitação, como norma estética do período, exemplo típico de como o conhecimento da teoria literária que informa uma época auxilia a sua interpretação.*¹⁴

A citação de Coutinho nos induz a contemplar Gregório de Matos como um poeta que imitou como imitaram os poetas mais significativos da sua época. Estes artistas ao se apropriarem de composições alheias exprimiam a conformidade com os cânones que normatizavam a formação do estilo individual.

¹³SPINA, Segismundo. A poesia de Gregório de Matos. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 74.

¹⁴COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. 2ª ed., Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1968, p. 131.

Muitas poesias de Gregório de Matos atestam o incontestável conhecimento que o poeta brasileiro possuía da obra de Luís de Camões, evidenciando ter sido influenciado na sua escrita pelo poeta português. Antes de tudo, importa mencionar, que Gregório de Matos não foi um plagiador de Camões, um imitador de escasso mérito. Houve um diálogo entre Gregório e Camões. Em função disso, ao invés de conceitos como fonte e influência, preferimos utilizar a expressão que Júlia Kristeva denominou *intertextualidade* para designar a produtividade da criação artística pois *todo texto é absorção e transformação de outro texto e a linguagem literária se lê como dupla.*¹⁵

Nessa perspectiva, um dos aspectos de composição poética em Gregório de Matos pode ser visto, como resultante de um processo de leitura de um corpus literário anterior, personificado na obra camoniana. Muitas produções gregorianas tornam-se, assim, absorção, réplica e subversão de outros textos de Camões. A constatação dessa produtividade leva ao exame das relações que os textos de ambos os poetas tramam entre si, para verificar, na esteira das reflexões de Gerard Genette, a presença efetiva de um texto em outro, através dos procedimentos de imitação, cópia literal, apropriação e paródia.¹⁶ A noção de intertextualidade abala os conceitos de fontes e influências, des-construindo o sentido de dívida tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente da questão.¹⁷

Como lembra Laurent Jenny, a intertextualidade:

¹⁵ KRISTEVA, Júlia. *Sèméiôtikê (Recherches pour une sémanalyse)*. Paris: Seuil, 1969, p. 146.

¹⁶Cf. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes (La littérature au second degré)*. Paris: Seuil, 1982.

¹⁷Acerca dessa questão pode-se consultar: WELLEK, René. *Crise da Literatura Comparada*. In: **Conceitos de crítica**. São Paulo: Cultrix, s.d. Wellek investe contra a fragilidade teórica dos estudos de fontes e influências, característica da Literatura Comparada até a década de 50, refletindo que estudos dessa natureza jamais chegavam à análise da obra em sua totalidade.

*designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operando por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.*¹⁸

Segundo esse enfoque, o que poderia ser visto como uma relação de dependência e dívida de Gregório de Matos em relação a Camões, passa a ser entendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita de textos literários. De acordo com esse procedimento, quando certos temas, imagens e versos do universo camoniano são resgatados na lírica gregoriana, a repetição não é ingênua ou inocente. Ela tem uma intencionalidade certa: *ou quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor.*¹⁹

A intertextualidade como traço característico da poética de Gregório de Matos em relação à de Camões solicita que seja explorada a maneira como essas duas poéticas se misturam e interagem. Nessa perspectiva, trata-se de explorar como as composições gregorianas, não só repetem os versos, temas e motivos poéticos oriundos da obra de Camões, mas também "inventam" o texto primeiro, conferindo-lhe significados já não possíveis nele mesmo. A intertextualidade opera uma revisão no conceito de dependência cultural. Isto é, quando se estabelecia a semelhança ou identidade entre as obras aproximadas, postulava-se o débito. A aproximação dos textos convertia-se num saldo de

¹⁸JENNY, Laurent. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979, p. 14.

¹⁹CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura Comparada. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1992, p. 58.

débitos e créditos, demarcando a dependência cultural de um sistema literário em relação ao outro. Assim, reconhecida a semelhança de um conjunto de poemas de Gregório de Matos em relação à poesia de Camões, estabelecia-se adívda do poeta brasileiro em relação ao português. Chegava-se, assim, com naturalidade, a uma conclusão: a dominação cultural portuguesa, européia, em relação à cultura e à Literatura brasileira colonial. A constatação da dívida estigmatizava a nascente produção brasileira: ou ela era devedora, portanto, copiadora, simples reprodução sem originalidade, ou ela tinha valor estético por "parecer-se", o mais possível, com a obra que a antecedeu e inspirou.

Por isso, é válido lembrar a oportuna lição de Haroldo de Campos, segundo o qual, *escrever*, na América latina, significa *reescrever*, *remastigar*.²⁰ A afirmação do estudioso coloca a América Latina e a Europa numa situação de igualdade. Dessa forma, o conflito de "nacionalidades" cede lugar à investigação das relações que os textos de uma cultura e outra travam entre si, refletindo que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura e *cada obra é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes*.²¹

Segundo esse enfoque, as relações existentes entre a poética de

²⁰ CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoção. In: Colóquio Letras (65). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul. 1981, p. 23.

²¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: Flores da escrivantina. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 94.

Gregório de Matos e a de Camões ganha uma luz nova, pois a apropriação de elementos camonianos pelo poeta brasileiro não sintomatiza um processo de identificação fundado na dependência cultural do Brasil frente à Europa, vista como matriz e modelo, mas um diálogo intertextual, no qual se vislumbra a tentativa de alcançar a originalidade artística, vinculada à diferença que o texto dito dependente consegue inaugurar.

Nesse processo poético, a presença de Camões é inegável. Gilberto Mendonça Teles constatou que um dos elementos caracterizadores do diálogo entre o sistema literário brasileiro e o português, consiste na recepção pela poesia brasileira das duas vertentes constitutivas da obra camoniana: a épica e a lírica.¹ Assim, os poetas brasileiros de diferentes períodos, vivendo em contato com a cultura lusitana e usando o mesmo idioma encontraram, naturalmente, em *Os Lusíadas* e na *Lírica*, fontes de leitura e de permanente inspiração.

A recepção da épica e lírica camonianas pode ser percebida em inúmeras composições literárias da poesia brasileira de todos os tempos, mediante a valorização das estruturas desenvolvidas por Camões, dos temas e dos traços semânticos.²³

A recepção da vertente épica pela poesia brasileira originou uma interlocução criadora, através da qual pode-se perceber, nitidamente, em projetos épicos de poetas brasileiros o conhecimento do modelo camoniano. Nessa direção, devem ser mencionados textos épicos como *O Uruguai* de Basílio da Gama, o *Caramuru*, de Santa Rita Durão, as narrativas épicas do Romantismo indianista, as composições lendárias do *Marfim Cererê* de Cassiano Ricardo, a metalinguagem surrealista da *Invenção de Orfeu*.²⁴

A ampla repercussão da vertente épica entre os poetas brasileiros

²²TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a poesia brasileira**. 2ª ed., São Paulo: Quíron, 1976, p. 31-53.

²³TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 52.

²⁴TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 46.

aponta para um dado relevante: tratando-se de Camões, o que sempre despertou grande interesse, tanto entre leitores, quanto entre artistas foi a parte épica de sua obra.²⁵ Entretanto, apesar do grande destaque conferido à épica, a lírica camoniana também é de primeira grandeza estética. Como escreveu Gilberto Mendonça Teles, o contato com a épica propiciou, principalmente, aos poetas do período colonial, o encontro com a variante lírica de Camões e, através dela, com a tradição literária medieval e renascentista.²⁶ A afirmação de Teles não é temerária, pois Camões herdou, recolheu, concentrou e sintetizou a lírica portuguesa e medieval, a poesia do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e as inovações formais e temáticas nascidas com o advento do *dolee stil nuovo* de poetas renascentistas como Sannazzaro, Gracilaso, Bóscan, Ariosto e Petrarca, *tornando impossível por muitos séculos a veleidade de uma nova síntese*.²⁷

Ao dar continuidade e expressão aos temas e formas que mobilizaram as forças criativas do *Cancioneiro Geral* e dos poetas renascentistas, Camões renovou a linguagem poética da lírica portuguesa, avivando-lhe as cores, embelezando-lhe as formas, renovando-lhe o conteúdo

e refinando a expressão literária em língua portuguesa. E será esta dimensão renovadora da sua poesia a mais imitada pelos poetas portugueses e pelos poetas brasileiros do período colonial, como salienta Mendonça Teles:

Ao conhecimento científico de sua época, Camões ajuntou o seu "saber só de experiências feito", as suas vivências como poeta, como viajante e como soldado. Daí, essa cosmovisão, esse universo antagônico e complexo, em que os temas galantes do Cancioneiro Geral se juntam aos sentimentos, às saudades, a um cristianismo platônico de mistura com uma mitologia cristianizada, se juntam a um amor que predomina sobre a morte, se juntam aos desenganos e a sua concepção racional de poesia que faz dele um

²⁵CIDADE, Hernani. Luís de Camões – Lírica. 5ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional, 1966, p. 65.

²⁶ TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 49.

²⁷ Idem, ibidem, p. 47.

*precursor do Barroco, como será também um precursor do Arcadismo luso-brasileiro.*²⁸

É essa dimensão humana, em que o amor, a natureza, a vida, a morte, a saudade da pátria e o sentimento de Deus perpassam serenamente, que torna Camões o grande poeta do seu século. Nele, o equilíbrio formal e temático constituíram-se como valores permanentes para os clássicos, os barrocos, os neo-clássicos, os românticos, parnasianos, simbolistas e modernos. Como artista, Camões foi um visionário, pois experimentou como ninguém a ambigüidade de uma época de transição: ou continuar ou reformar. Ele continuou e reformou.

A natural aproximação e convivência entre a Literatura portuguesa e a Literatura brasileira ocorre, graças à utilização de um instrumento de expressão comum: a língua portuguesa. Com base nisso, a aproximação e interlocução de poetas brasileiros com a poética camoniana foi natural e inevitável. Camões tornou-se um espécie de sombra, pairando sobre as criações literárias do período colonial e não se desvanecendo em períodos marcadamente nacionalistas, avessos à influência estrangeira, como o Romantismo e o Modernismo.²⁹

É durante o período colonial brasileiro, que a obra de Gregório de Matos deixa perceber claramente, não só as influências recebidas de Camões, mas às vezes, deliberadas manipulações do estilo camoniano, de suas imagens, temas e argumentos poéticos, sinalizando no processo de desenvolvimento da poesia brasileira, o começo de um intenso fluxo criador, fundado na intertextualidade, o qual chega com vitalidade aos nossos dias, como um dos mais importantes recursos de criação do lirismo brasileiro.

²⁸ TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 50.

²⁹ TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 54.

tudo, localizamos inúmeros poemas gregorianos, nos quais se faz sentir a presença camoniana. A mirada crítica sobre essas composições aponta para uma presença que assume alguns traços peculiares. Com base nisso, constata-se que Gregório de Matos filtrou, com sutileza, em alguns poemas, elementos da obra de Camões, sendo, às vezes impossível, determinar o grau da influência, há ainda aquelas composições que se inspiraram em textos específicos do poeta português, revelando claramente e, com uma certa malícia, a fonte criadora. Neste caso, os traços camonianos transformam-se nos motivos inspiradores da criação poética, deixando-se recriar, influenciando e não sendo simplesmente imitação. Ainda merece destaque, a utilização do texto camoniano para, sobre ele, em tom jocoso e paródico, de citação ou de qualquer tipo de alusão, construir o seu poema que passa a conter, assim, versos, pedaços de versos, temas e imagens extraídos da obra do poeta luso. Obviamente, o caráter limitado deste artigo não nos possibilita investigar exaustivamente todos os poemas gregorianos, nos quais a voz de Camões, polifonicamente, se faz sentir. Mesmo assim, selecionamos alguns poemas, nos quais, cumpre observar que um certo tom paródico e satírico não está ausente.

Um dos textos camonianos que Gregório de Matos se apropriou para servir de base à elaboração de uma de suas composições poéticas é soneto 88, um dos sonetos camonianos mais típicos e conhecidos:

*Sete anos de pastor Jacó servia Labão, pai
de Raquel, serrana bela; Mas não servia ao
pai, servia a ela, E a ela só por prêmio
pretendia.*

*Os dias, na esperança de um só dia, Passava,
contentando-se com vê-la; Porém o pai, usando de
cautela, Em lugar de Raquel lhe dava Lia.*

Vendo o triste pastor que com enganos

*Lhe fora assim negada a sua pastora, Como se não a
tivera merecida,*

*Começa de servir outros sete anos, Dizendo: - mais
servira, se não fora Para tão longo amor tão curta
vida!*³⁰

Por seu ritmo progressivo e marcha para o desfecho este soneto possui qualquer coisa de dramático. Nos dois quartetos encontra-se a exposição, no primeiro terceto o núcleo e no último terceto o remate. Esses passos estão presentes no poema camoniano ao iniciar pelo enunciado inicial: *Sete anos de pastor Jacó servia/ Labão, pai de Raquel, serrana bela*, até o fecho de ouro: *Mais servira se não fora/ Para tão longo amor tão curta a vida*. Na tensão dialética formada pelo obstinado amor de Jacó e a cautela de Labão, percebe-se a existência de um conflito insolúvel, pois as posições estão fatal e perenemente marcadas: o amor de um e a "cautela" de outro. Esta tensão não tem outro caminho senão acentuar-se com o passar do tempo, quando o pobre amante começa de servir outros sete anos. Quando chega a este ponto Jacó toma consciência de um sentimento que existia desde que serviu Labão pela primeira vez afim de obter o amor de Raquel, isto é, o pastor se dá conta de que: *Mais servira se não fora para tão longo amor tão curta a vida!* A conclusão implícita desde o começo, somente emerge na consciência do amator depois de experimentar o seu sentimento na servidão amorosa. No plano de estrutura do soneto, o conteúdo latentedesde o começo só se transforma num desenlace após desenvolver o percurso analítico e dialético que revelou ser, a situação dramática de Jacó, uma situação irremediável. Só não era tragicamente irremediável por causa da própria grandeza do seu sentimento, que lhe dá força e uma sensação de liberdade e realização, evidentes no conteúdo do desenlace: *Para tão longo amor tão curta a vida*.

³⁰ CAMÕES, Luís de. Sonetos. In: Obra completa. Rio de

Neste poema, Camões surpreendeu uma situação universal e permanente, um conflito mais profundo do que à primeira vista parece. Não é apenas por Raquel que Jacó servia: servia especificamente por ele próprio, pois sua integridade só se explicaria na perenidade dum sentimento maior do que a própria vontade. Em contrapartida, Labão representa a astúcia, o cálculo, o indivíduo para quem a coerência do pretendente a Raquel não contava, nem contava o sacrifício que ele fazia para merecer-lhe retribuição. O conflito é mais profundo do que parece à primeira leitura, também pelo seguinte aspecto: à medida que o poema é relido, percebe-se que o drama de Jacó cresce desmesuradamente, aumentando também sua obstinação afetiva. Com o tempo, estabeleceu-se uma espécie de círculo vicioso em que desaparece, completamente, a diferença entre o primeiro verso e o último. O soneto torna-se uma multidão de imagens, girando num incessante movimento circular. Nesse processo, Jacó carrega sua pedra de Sísifo, símbolo do drama universal daqueles obstinados seres humanos impregnados de uma força de amar transcendente à própria vida, lutando contra a manha e o cálculo.

O soneto de Camões descortina uma cadeia intertextual, remontando ao livro bíblico do Gênesis (cap. 29, vers. 16-35)³² e a um soneto de Petrarca, iniciado com o verso: *Per Rachel lheservito e non per Lia*. Como se vê, Camões ao construir seu poema obedeceu ao princípio clássico da imitação, realizando o empréstimo de versos da lírica de Petrarca.² Tal processo exigia, entretanto, que o imitador incutisse originalidade, o *engenho e arte* de que fala Camões, na substância poética recebida de fora. A imitação era o estímulo para criar uma obra pessoal, até mesmo superior aos modelos imitados. Petrarca estabeleceu uma relação intertextual com o texto bíblico do Gênesis, que foi recebida originalmente pelo poeta lusitano nesse magnífico soneto. Com o resgate e a recriação poética do sofrido amor de Jacó por Raquel, o autor português insistia numa dimensão do amor como uma realidade que transcende o plano histórico, projetando-se em direção a uma

³¹ Cf. LEAL DE MATOS, Maria Vitalina. *Alírica de Camões*. Lisboa: Seara Nova, 1981, p.28.

³² *BÍBLIA DE JERUSALÉM*. 4ª ED., São Paulo: Edições Paulinas, 1989, p. 53. Em seu livro *Estudos sobre o Barroco*, Helmut Hatzfeld estudou o 'estilo manuelino dos sonetos de Camões', estabelecendo relações intertextuais entre o poeta português e Petrarca. Nesse estudo, Hatzfeld detectou um expressivo número de sonetos camonianos, cuja inspiração reside na lírica petrarquista. Todavia, em seu excelente trabalho, o estudioso alemão não chegou a analisar o soneto 88, no qual Camões resgata o tema bíblico de Jacó e Raquel.

zona ideal, livre da astúcia e malícia de Labão: Jacó teria sua amada custe o que custasse, pois seu sentimento não era simplesmente carnal, mas espiritual.

Como Gregório de Matos se situa nesse amplo diálogo intertextual? Tal pergunta é difícil de ser respondida. Entretanto, o dado relevante é que o poeta brasileiro leu e apreciou o soneto camoniano, 'remastigando-o' em uma de suas composições poéticas, um soneto de cunho satírico, paródia do texto camoniano: *Anna Maria era uma donzella nobre e rica, que veio de índia, sendo solicitada dos melhores da terra para desposorios...* Nesse soneto, o vate baiano reescreve o tema bíblico de Jacó e Raquel, resgatado pela lírica de Petrarca, mas popularizado pela conformação poética dada por Camões. Com base nisso, analisamos o soneto gregoriano transcrito na seqüência:

Sete anos a Nobreza da Bahia *Serviu a*
uma Pastora Indiana, e bela, *Porém serviu à*
índia, e não a ela. *Que à índia só por prêmio*
pretendia.

Mil dias na esperança de um só dia Passava
contentando-se com vê-la: Mas Fr. Thomas
usando de cautela, Deu-lhe o vilão, quitou-lhe
a fidalguia.

Vendo o Brasil, que por tão sujos modos
Se lhe usurpara a sua Dona Elvira,
Quase a golpes de um maço, e de uma goiva:

Logo se arreponderam de amar todos, *E*
qualquer mais amara, se não fora *Para tão limpo*
*amor tão suja Noiva.*³⁴

O soneto de Gregório de Matos não esconde que o processo criativo foi empreendido, mediante a utilização do soneto português. O poema revela pelo acentuado tom satírico e maldizente a subversão do modelo europeu. Por causa dessa feição satírica, no poema gregoriano não é encontrada a elevação e a transcendência intrínsecas à lírica camoniana, às quais atribuem ao amor, o caráter de uma realidade que conduz ao êxtase, a semi-loucura, à ardência

³⁴MATOS, Gregório de. Obra poética - Edição James Amado. 3ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 678.

desejante que acima de tudo se quer, elevando o amante a um plano superior, no qual impera a beleza amorosa e a capacidade de abranger o amor total: transformando-se o amador na cousa amada.³⁵

O poeta brasileiro valeu-se dos versos camonianos para confeccionar um texto que é uma sobreposição, uma releitura subversiva da obra portuguesa. A sublimidade da temática, que é tão intensa em Camões, sofre um arrefecimento deliberado, quando recriada e diluída no seio do poema do autor baiano, pois verifica-se um deslocamento do sentido original, realizado em função da feição satírica dos versos do Boca de Inferno.

Na releitura empreendida pelo artista brasileiro, descortina-se a falência do sentimento amoroso intenso, de envolvimento e entrega total celebrado por Camões. Há um cruzamento de vozes que aponta para um cruzamento de idéias. Com base nisso, Gregório de Matos, não só resgata em sua composição os versos e a temática camoniana, mas a tradição literária do tema de Jacó e Raquel, presentes na lírica de um Petrarca e, sobretudo, na singela história bíblica que deflagrou esse fecundo texto criativo. Sem sombra de dúvida, o poeta baiano tinha consciência de que ao apropriar-se dos versos de Camões dialogava com essa tradição temática. Todavia, tal tradição é subvertida em nome de uma intenção satírica mordaz e corrosiva. O texto de Camões acaba por se desdizer, não na sua estrutura formal, que evidencia um paralelismo expressivo com o de Gregório, mas no plano do

³⁵COELHO, Jacinto do Prado. Camões: um lírico do transcendente.

In: A letra e o leitor. 2ª ed., Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 15-29.

sentido. Há uma contrafação deliberada do processo veiculado pelo texto português: a tonalidade, as expressões são camonianas (e essa adesão formal ao verso de Camões se espalha por todo o soneto), mas o que sofre alteração e deslocamento substancial é o sentido. Nessa alteração reside a originalidade e a qualidade do poema de Gregório, apontando para o diálogo dos textos como um processo que não é tranquilo, muito menos pacífico, pois escrever torna-se uma tentativa simultânea de destruir e construir.

No poema de Gregório de Matos, os dois versos iniciais do primeiro quarteto revelam a interlocução imediata com Camões, descrevendo as circunstâncias de uma corte amorosa que

envolvia uma fidalga portuguesa, oriunda da Índia, a qual passa a ser desejada pelos homens mais proeminentes da sociedade baiana do século XVII. Esses versos iniciais apontam para uma analogia com o serviço amoroso característico da conquista de Raquel por Jacó no texto camoniano. A similitude é desmentida e redimensionada no terceiro e quarto versos desse mesmo quarteto. Nestes segmentos poéticos, a essência do serviço amoroso é desvelada, através da relativização e diminuição da conquista amorosa ambicionada pelos nobres baianos, pois a bela estrangeira não era a coisa verdadeiramente amada por aqueles que lhe dirigiam a corte. Os candidatos ao afeto da dama mostravam-se muito mais enamorados das riquezas e comodidades que a possível união com esta aristocrata proporcionaria. Assim, pretender como prêmio a Índia, significava ter acesso ao vantajoso comércio com o Oriente, o qual no século dezessete ainda era o principal foco gerador de riqueza para o império português.

Gregório de Matos inspirou-se na pitoresca acolhida dada pela sociedade baiana a essa dama aristocrática para descrever com mordacidade ferina a atmosfera de cobiça desenfreada que imperava sobre os ânimos dos abastados baianos do século XVII. O poeta almejava expressar como sintomas da miséria do tempo: a ambição sem limites, cifrada pelo impulso para acumular riquezas e a aspiração de ingressar nas prestigiosas fileiras da aristocracia portuguesa, detentora de riquezas e privilégios reais.

No segundo quarteto, os versos iniciais mostram a intensificação das expectativas dos pretendentes. Contudo, no terceiro e quarto versos, uma mudança radical altera as pretensões dos assediadores, descrevendo a malícia e a manha de um frade, Frei Tomás, o qual pôs fim à disputa. Obviamente, na estrutura poética não são revelados os elementos que apontariam o grau de envolvimento do sacerdote nas circunstâncias em que se viu envolvida a bela dama. Apesar dessa lacuna, o poema destaca uma sagacidade semelhante à de Labão, revelada no estratagema utilizado pelo religioso para dispersar os conquistadores: casou a fidalga com um vilão, isto é, com um homem de baixa condição social: *Deu-lhe o vilão, quitou-lhe a fidalguia*. Este dado é relevante para a compreensão do desenlace do soneto. Assim, cumpre lembrar que durante os séculos XVI, XVII e XVIII, os povos ibéricos estabeleceram critérios reguladores da estratificação social, baseados no horrendo princípio de *la pureza de la sangre*. Este princípio impunha limites à proximidade entre as classes sociais. Possuíam o "sangue puro", expressão designadora da

superioridade social, aqueles que podiam orgulhar-se de ter ascendência fidalga, cristã e branca. Os que, porventura, não se enquadravam nestes parâmetros classificatórios eram relegados à condição de párias. De acordo com essas rígidas interdições culturais, o matrimônio de uma aristocrata com alguém de condição social inferior, implicava o rebaixamento da condição social e, conseqüentemente, o banimento do extrato social superior.

O rebaixamento da condição social da bela indiana é o fator responsável pela descrição das ironias e contradições inerentes ao comportamento dos pretendentes da dama, quando estes se conscientizam de terem sido vítimas da pega ardilosa de Frei Tomás. A artimanha do sacerdote coloca obstáculos à posse daquilo que estes homens desejam com avidez: um rico porvir e a entrada definitiva na classe mais prestigiada na escala social metropolitana e, por extensão, na colonial. Quando estas aspirações à riqueza e à fidalguia se desvanecem, atestando o esforço empreendido em vão, o eupoético mostra, com jocosi-dade, a baixesa das ações desses homens, os quais orgulhosamente se consideravam muito dignos e nobres: *E qualquer mais amara, se não fora/ Para tão limpo amor tão suja noiva*. Em verdade, trata-se de uma ironia desveladora da incapacidade desses homens de agirem com grandeza em relação a um sentimento amoroso íntegro e verdadeiro. Tal sentimento, estes nobres da terra jamais chegaram a possuir pela dama indiana.

O soneto ilustra a crítica e sátira mordaz aos costumes da vida brasileira, das quais o bardo baiano foi um exímio executor. Tal tipo de composição, permite hoje, o esboço de um retrato, ainda que fragmentário e imperfeito, do Brasil no século XVII. Neste século, a Bahia agasalhou uma verdadeira epidemia de tipos sociais e humanos: senhores de terras e escravos, letrados, advogados, religiosos, reinóis e elementos de variadas etnias, todos seduzidos pela pujança febril do novo mundo.

Nesse ambiente tumultuado e inquieto, eram desenvolvidas todas as fontes da prosperidade econômica da colônia. No Recôncavo baiano, a vida fervilhava em torno dos engenhos de açúcar e a Bahia havia se tornado o lugar fecundo para o desabrochar de toda sorte de vícios, de miséria moral e política sob um clima de grandeza e riqueza econômica.

Um grupo humano característico da vida colonial brasileira era o dos maganos, nobres decaídos e empobrecidos que chegavam ao Brasil desprovidos de meios materiais e que algum tempo depois retornavam a

Portugal enriquecidos e purificados, com dinheiro e navios.³⁶ Em seus versos, Gregório não poupou essa nobreza improvisada e precária, cujas atitudes e artimanhas são descritas exemplarmente pelo soneto. Ao parodiar a célebre história dos amores que uniam Jacó e Raquel, o poeta baiano escarnece desses "melhores da terra", que em tudo exigiam a preferência e o inclinar reverente. Essa nobreza decaída e esforçada em se erguer a todo custo é objeto de reprovação pelo poeta, que esmiuça através de um pitoresco fato: o assédio à nobre indiana, a cupidez e ausência de qualquer traço verdadeiramente nobre no comportamento desses pretensos maiores.

³⁶ Cf. SPINA, Segismundo. Op. cit., p. 27.

Ao ironizar o intento frustrado, o soneto sintomatiza a sátira como a poesia por excelência do artista baiano. Gregório foi satírico acima de tudo. Vergastou os maus porque eram maus e, inclusive, não poupou os bons, porque eram parvos e não despertavam para as artes da malícia e insolência.

O diálogo que Gregório de Matos firma com Camões no soneto, anteriormente estudado, está vinculado a uma intenção maldizente e subvertora do sentido expresso pelo soneto do poeta português, embora o poema do sátiro brasileiro evoque um inegável paralelismo formal com a composição portuguesa. Desse diálogo subversivo emerge a comicidade e o riso. Gregório ri de si mesmo, da sua condição de poeta maldito, levado a desconstruir o inefável soneto camoniano para rir das pretensões de seus contemporâneos, embriagados pela cobiça e ambição. É esse riso zombeteiro que permite a individuação do traço bakhtiniano da carnavalização na pena mordaz e desbocada do satírico baiano, aproximando-a da atitude de Rabelais, seu irmão espiritual, que também riu carnavalescamente da sociedade francesa, numa época em que o cultivo do riso pôs em xeque a ideologia do sublime, do elevado, do clássico e do sério. O riso em Gregório é carnavalesco, como o riso rabelaisiano, estudado por Mikhail Bakhtin, que procura mostrar o mundo às avessas, como antítese da ordem, das hierarquias e dos cânones estabelecidos, comprazendo-se num exercício de linguagem, em que ela oferece uma visão do mundo mediante a embriaguez do cômico e do paródico³⁷, enfatizando que *è necessário perder o mundo para recriá-lo com novidade*.³⁸ Na poética gregoriana, o riso faz emergir o grotesco da sociedade colonial brasileiro: civilização e barbárie juntas, numa Bahia tristemente risível:

³⁷Cf. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoïevski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

³⁸PERRONE-MOISÉS, Leyla. Balzac e as flores da escrivantina. In: __. Op. cit., p. 44-46,

*Triste Bahia! Oh quão dessemelhante
e estou do nosso antigo estado!
veja a ti, tu a mim empenhado,
já, tu a mim abundante.*³⁹

*Estás,
Pobre te
Rica te vejo eu*

A maior parte das composições líricas de Gregório de Matos revelam a presença de um eu-namorado voltando para o amor luxurioso e concupiscível, prático, erótico e sensual. Apesar desse dado, alguns textos do poeta baiano apresentam um tom platônico, cujo modelo de inspiração é o camoniano. Nesses poemas, o lirismo amoroso é mais refinado e a paródia corrosiva, utilizada para maldizer, cede lugar à tematização do amor-ausência, o amor-saudade, o amor insatisfeito, demonstrando uma dedicação amorosa cuja consumação é estendida ao infinito, sobrando a realidade da dor. E isso, que julgamos entrever no soneto gregoriano que segue:

*O tu do meu amor traslado Mariposa entre as chamas
consumida, Pois se à força do ardor perdes a vida, A
violência do jogo me há prostrado.*

*Tu de amante o teu fim há encontrado, Essa flama girando
apetecida; Eu girando uma penha endurecida, No fogo, que
exalou morro abrasado.*

*Ambos de firmes anelando chamas. Tu a vida deixas, eu a
morte imploro Nas constancias iguais, iguais nas chamas.*

*Mas ai! Que a diferença entre nós choro, Pois acabando tu
ao fogo, que amas, Eu morro, sem chegar à luz que adoro.*⁴⁰

³⁹MATOS, Gregorio de. Op. cit., p. 333.

⁴⁰MATOS, Gregorio de. Op. cit., p. 425.

Neste poema, Gregório de Matos discorre sobre a dor e a inevitável predisposição para o sofrimento como traços essenciais do sentimento amoroso. O vate brasileiro expõe em seus versos as contradições oriundas de um sentimento benfazejo, o qual acaba se transmutando numa pena atroz por não ser concretizado em plenitude. Com base nisso, a realização amorosa consiste numa busca infrutífera, num anseio por uma harmonia adiada, alimentada constantemente, mas projetada sempre em direção a um futuro intangível.

O soneto de Matos é aberto com uma invocação, por intermédio da qual o eu-poético contempla a imagem de uma borboleta noturna, seduzida e atraída pela luz abrasadora de uma chama. Esta imagem, veiculada pelos versos gregorianos possui uma expressiva beleza plástica, conferindo a Gregório de Matos um pujante talento descritivo, identificado pelo vigor com que pintou tipos sociais, caracteres, festas e quadros naturais. O poema em questão, descortina o visualismo do poeta. Com uma grande habilidade descritiva, que não é inferior à demonstrada por Camões, no que se refere à escrita de um tema análogo, o poeta baiano pasticiza esse fenômeno da atração instintiva da borboleta pela chama. A atração transforma-se na causa da perdição mortal para o pequeno inseto, pois a fascinação inebriante da luz encobre o perigo destruidor do fogo: Ó tu do meu amor fiel traslado/ Mariposa, entre as chamas consumidas.

A metáfora engenhosa da borboleta atraída pela luz e consumida pelo fogo é utilizada pelo eu-poético como a imagem perfeita do seu intenso amor pela mulher desejada, do magnetismo subjugador que emana dela e, também, da dor subjacente a essa conflitiva relação. A mariposa tragada e destruída pelas chamas transforma-se no emblema do sentimento ardoroso que subjuga a vontade do poeta, privando-lhe de paz, de equilíbrio emocional e de vontade de viver: *Pois se à força do ardor perdes a vida,/A violência do fogo me há prostrado.*

Na segunda estrofe do soneto, tal estado de prostração mostra-se mais intenso. Nos versos deste bloco poético, o eu-lírico tece uma comparação entre a sua situação de amante sofredor, privado do amor daquela que deseja com todas as forças do seu ser, com a sorte que o destino reserva à borboleta, contemplada a fazer malabarismos em volta da chama bela e mortal. A comparação aproxima os destinos do eu-poético e da borboleta, sugerindo que esta última, por ter sido consumida pela chama foi mais feliz,

pois, experimentou, simultaneamente, ao processo de consumição, a plenitude luminosa e todo o calor do fogo. O poder de atração que o fogo exercia sobre ela acabou fazendo o seu frágil ser se lançar no seio desse elemento crepitante e devorador, se diluindo e se fundindo na mesma chama: *Tu de amante o teu fim há encontrado/ Essa flama girando apeteçada*. O eu-poético reitera através dessa imagem que a fusão amorosa plena e transformadora com o objeto amado, inexistente na sua experiência desejante, porque a mulher mostra-se reservada, semelhante a uma "penha endurecida", um penhasco intransponível. Trata-se, obviamente, de uma metáfora poética utilizada para caracterizar a *dame sans merci*, a mulher impiedosa e insensível às expansões amorosas do eu-poético: *Eu girando uma penha endurecida,/No fogo, que exalou, morro abrasado*.

A atitude reservada e distante manifesta pela mulher amada diante dos rogos do enamorado origina o estabelecimento, no primeiro terceto, de uma outra comparação entre as circunstâncias amorosas, envolvendo o eu-poético, com a atração incessante da mariposa pela chama do fogo. Obedecendo à ordem do ser, específica de cada um, homem e mariposa vivenciaram um idêntico encantamento e fascinação pelo alvo amado. Esse encantamento paraliza e oblitera os instintos, os sentidos e as faculdades anímicas, que passam a gravitar, exclusivamente, em torno do objeto amado mais do que qualquer outra coisa. O alvo do amor canaliza e direciona para si todas as forças vitais da existência alheia. Ambos sentem-se atraídos, irresistivelmente, por essa energia envolvente e subjugadora, fazendo-os abraçar a morte sem qualquer resistência da vontade a esse fascinante sortilégio: *Ambos, de firmes, anelando chamas,/ Tu a vida deixas, eu a morte imploro/Nas constâncias iguais, iguais nas famas*.

No segundo terceto, como desenlace para o soneto, o eu-poético manifesta a existência de semelhanças entre a atração fatal da mariposa pela luz e o seu destino de amante desafortunado. Entretanto, ele demonstra que a mariposa encontra mais fortuna no amor que ele próprio, pois ela se entrega e se perde no fogo, na luminosidade e no calor que a atraíam. A ele, no entanto, o destino reservou o fracasso como amante, registrando a tragédia de morrer em meio a esses tormentos sem obter o prêmio desejado: a mulher amada. Pesaroso por causa dessa percepção sente-se envolvido por uma atmosfera de desalento que anula a perspectiva do êxito, conferindo aos versos finais um

halo de pessimismo, expressão da sua vivência pessoal de amante irrealizado: *Eu morro, sem chegar à Luz, que adoro.*

Como procuramos mostrar na análise dos poemas precedentes, a obra do primeiro grande poeta brasileiro deixa perceber claramente, não só influências, mas às vezes deliberadas imitações do estilo camoniano. Além de modificar e subverter os versos de Camões, Gregório de Matos utiliza palavras, expressões e estruturas típicas de poemas do autor lusitano. Dessa forma, poder-se-ia objetar que Gregório teria chegado a imitar grosseiramente a obra do seu predecessor português. Contrariamente, pensamos que o fato do poeta de Salvador ter se valido de versos, temas e imagens oriundas do universo camoniano não desmerece, de forma alguma, a sua obra poética.

Como mencionamos, ao longo desse estudo, o processo clássico da imitação foi, dentre os processos de composição literária, um dos recursos mais empregados para o desenvolvimento do estilo individual entre os poetas do Classicismo e do Barroco. Nessa perspectiva, muitas vezes, sugestões e fórmulas poéticas circularam de autor em autor por todas as literaturas. O fato de se poder estabelecer uma certa correlação identitária entre algumas composições de Gregório de Matos e Luís de Camões não deve ocasionar uma consideração injusta de certos processos escriturais desenvolvidos pelo vate brasileiro. Sem qualquer sombra de dúvida, Gregório possuía um incontestável domínio das técnicas de versificação clássicas e um profundo conhecimento da poesia portuguesa seiscentista.

É verdade que parodiou, como vimos, sonetos e temas camonianos, lançando mão, também, de paralelismos e antíteses oriundas do universo literário do poeta português. Mas isso não diminui o talento de Gregório de Matos como poeta, porque o uso desse processo de apropriação e reescrita não implica em desonestidade, mas sim, a prática de uma intertextualidade explícita, a qual que não esconde a fonte que lhe possibilitou a criação poética.

Em função disso, negar-lhe originalidade significa negar a verdade cultural e artística do tempo em que o poeta baiano viveu e compôs seus versos. Mesmo valendo-se de versos camonianos para compor os seus, Gregório foi, no âmbito da literatura brasileira, o autor que primeiro desenvolveu uma nova feição de sensibilidade e linguagem, característica do novo homem americano, podendo ser denominada, segundo a lição de Affonso Avila, de *dimensão brasileira*.⁴²

Gregório foi o maior e mais autêntico dos poetas barrocos de língua portuguesa da sua época, alcançando momentos de intensa criatividade e lirismo, personificados pela sua produção que abarca poemas lírico-amorosos, satíricos, de profissão religiosa ou de reflexão sobre o incessante fluir do tempo. Nesses textos, o ludismo, o humor, o jogo de idéias e uma acentuada intertextualidade com os poetas europeus do século XVI e XVII, entre os quais se destaca Camões, só fortifica sua exuberância lúdica e lírica. Por isso, a poética barroca de Gregório de Matos não é uma simples transposição das formas literárias vigentes na literatura europeia desse tempo. Ela se constitui o entre-lugar, que envolve e gerencia dois influxos culturais: a milenar cultura

⁴²ÁVILA, Affonso. Op. cit., p. 133.

europeia e a nascente cultura brasileira, originando uma poética que exprime a fundação, não só de um novo mundo, mas de uma nova tradição literária: a brasileira.

Referências Bibliográficas

ANGOULVENT, Anne-Laure. **O Barroco**. Mira-Sintra: Europa-América, 1996 (Coleção Saber).

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I - uma linguagem a dos cortes uma consciência a dos luces**. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1994.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 4ª ed., São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

CAMPOS, Haroldo de. **O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos**. 2ª ed., Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

— Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração. *In: Colóquio Letras (65)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jul. 1981.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

- CIDADE, Hernâni. **Luís de Camões - lírica**. 5ª ed., Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- COELHO, Jacinto do Prado. **A letra e o leitor**. 2ª ed., Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1968.
- CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. 3ª ed., Lisboa: Sá da Costa, 1990.
- DIÉGUEZ, M. de. **Rabelais par lui-même**. Paris: Seuil, 1965 (Collections Ecrivains de toujours).
- FERNANDEZ, César. **América latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, s/d.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes (La littérature au seconde degré)**. Paris: Seuil, 1982.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- JENNY, Laurent. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.
- KRISTEVA, Júlia. **Sèméiôtike. (Recherches pour une séma-nalyse)**. Paris: Seuil, 1969.
- LEAL DE MATOS, Maria Vitalina. **A lírica de Camões**. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- MATOS, Gregório de. **Obra poética - Edição James Amado**. 3ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIZARRO, Ana (org.). **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Editora de UNI-CAMP, 1993.
- SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a poesia brasileira**. 2^a ed., São Paulo:
Quíron, 1976.