

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA**

**RELAÇÕES DISCURSIVAS NAS SÁTIRAS A RELIGIOSOS, ATRIBUÍDAS
A GREGÓRIO DE MATOS GUERRA (1633-1696)
FIGURAS E ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS**

Elizabete Enz Hubert

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lineide do Lago Salvador Mosca

Exemplar revisado

**SÃO PAULO
2011**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA**

**RELAÇÕES DISCURSIVAS NAS SÁTIRAS A RELIGIOSOS, ATRIBUÍDAS
A GREGÓRIO DE MATOS GUERRA (1633-1696):
FIGURAS E ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS**

Elizabete Enz Hubert

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Área de Filologia e Língua Portuguesa, para obtenção de título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos do Discurso em Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lineide do Lago Salvador Mosca

Exemplar revisado

De acordo: _____

**SÃO PAULO
2011**

Banca examinadora

Orientadora: Profa. Dra. Lineide do Lago Salvador Mosca

Prof. Dr. João Adolfo Hansen – FFLCH – USP

Prof. Dr. Adilson Odair Citelli – ECA – USP

Profa. Dra. Elaine Cristine Sartorelli – FFLCH – USP

Prof. Dr. Eduardo Chagas de Oliviera – UEFS

Dedico este trabalho a Delfino, meu pai querido, e à minha falecida mãe, Alice, dos quais sempre tive todo o apoio para estudar o que me dá prazer.

Agradecimentos

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Lineide do Lago Salvador Mosca pelos conhecimentos partilhados, generosidade, atenção e amizade.

A todos os professores e funcionários da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, de forma especial ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen e Prof. Dr. Adilson Citelli pelas valiosas recomendações no exame de qualificação.

Aos colegas do GERAR (Grupo de Estudos de Retórica e Argumentação) pela amizade e companheirismo, particularmente à Cleonice Men da Silva Ramos, Moisés Olímpio Ferreira, Margibel Oliveira e Elaine Vincenzi Silveira.

Aos meus irmãos Tarcisio, Delfino Junior, Valter e Mário José pelo apoio e compreensão. Ao irmão Marcos e ao sobrinho Guilherme, cuja ajuda no cotidiano foi imprescindível para a conclusão desta pesquisa.

À minha querida irmã, Marta, pela solidariedade.

Ao amigo e companheiro de sempre, Annibal.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é apresentar as relações discursivas nas sátiras a religiosos atribuídas ao poeta baiano Gregório de Matos Guerra (1633-1696), com base na Teoria da Argumentação, a Nova Retórica, de Perelman e Tyteca, e na Retórica da Poesia, do Grupo μ , de Liège, que abrem espaço para a análise desses textos sem o condicionamento à sua forma versificada. O códice Rabelo, publicado em 1968 por James Amado apresenta em torno de oitenta sátiras contra religiosos. A escolha do *corpus* se deu em virtude do notável desafeto do enunciador em relação a padres, madres, frades e freiras. Dentro do gênero poético (epidítico), a sátira seiscentista visa não só ao entretenimento, mas à correção dos vícios. A obra satírica atribuída ao “Boca do Inferno” relata as desvirtudes da sociedade do Brasil-colônia, especialmente da comunidade religiosa católica. Pretendeu-se examinar as sátiras do ponto de vista do argumento e das figuras. A figura é considerada argumentativa quando provoca uma mudança de perspectiva, quando seu emprego parece normal em relação à nova situação sugerida. Perelman e Tyteca propõem a classificação das figuras como de *escolha*, *presença* e *comunhão*, de acordo com sua função na produção discursiva, uma vez que um mesmo recurso nem sempre provoca o mesmo efeito argumentativo. O Grupo μ estuda as figuras a partir das operações fundamentais que lhe dão origem e as classifica de acordo com o desvio produzido na expressão (metaplasmos e metataxes) ou no conteúdo (metassememas e metalogismos). Nesta pesquisa foram estudados principalmente os *tropos*, as figuras que implicam uma nova significação das palavras, evidenciando a relação de semelhança, correspondência, conexão e contrariedade. Dentre os *tropos*, a metáfora tem um papel especial porque é uma das bases da poesia de engenho e agudeza, do período chamado Barroco brasileiro. As análises apresentam o caráter argumentativo das sátiras e pretendem chegar à intenção do enunciador, ou seja, agradar e agir sobre os outros (fazer crer) por meio do discurso.

ABSTRACT

The objective of this research is to present the discursive relations in the religious satire attributed to the poet from Bahia Gregorio de Matos Guerra (1633-1696), based on the Theory of Argumentation, the New Rhetoric, of Perelman and Tyteca, and the Rhetoric of the Poetry of the Group μ from Liège, which give us the opportunity to analyze these texts independent of their arrangement in verses. The codex Rabelo, published in 1968 by James Amado, has around eighty poems against the religious. The choice of the *corpus* had its reason in a notable hostility of the enunciator for priests, nuns, friars and monks. Within the poetic genre (epideictic), the seventeenth-century satire is intended not only to entertain, but to correct the immorality. The satirical work attributed to the "Mouth of Hell" narrates the misconduct of the society of colonial Brazil, especially the Catholic religious community. It was intended to examine the satire from the standpoint of the argument and figures. The figure is considered argumentative when it causes a perspective change, when its use seems to be normal in relation to the new situation suggested. Perelman and Tyteca propose a classification of figures as being of "choice", "presence" and "communion", according to their function in discourse production, accepting that the same occurrence does not always cause the same argumentative effect. The Group μ studies the figures from the fundamental operations that give rise to them and classifies them according to the deviation produced in the expression (metaplasms and metataxes) or content (metasemes and metalogisms). This research focused on the *tropes*, figures that imply a new meaning to words, evidencing the relationship of similarity, correspondence, connection and opposition. Among the tropes, metaphor has a special role because it is characteristic of the poetry of "acuteness and ingeniousness", typical from the so called Brazilian Baroque period. Analyses show the argumentative nature of satire and are intended to reach the intention of the enunciator, that is, to please and have an effect on others (make believe) through discourse.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
I	O CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL DA PRODUÇÃO SATÍRICA ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS	
	1.1 O “Boca do Inferno”	16
	1.2 A sátira e o gênero epidítico ou demonstrativo	22
	1.3 O Barroco e a poesia de engenho e agudeza	26
	1.4 A sátira maledicente no Brasil-colônia	33
II	O TEXTO LITERÁRIO NO ÂMBITO DA ARGUMENTAÇÃO	39
	2.1 A Retórica da Poesia do Grupo μ (Liège)	43
	2.1.1. Unidades do significante: metaplasmos e metataxes	47
	2.1.2. Unidades do significado: metassememas e metalogismos	57
	2.1.3. Isotopia de expressão e de conteúdo	65
	2.2 A Nova Retórica de Perelman e Tyteca	71
	2.2.1. Modalidades discursivas: assertiva, injuntiva, interrogativa e optativa	80
	2.2.2. As figuras de escolha, presença e comunhão	89
III	AS PROVAS DO DISCURSO	99
	3.1 <i>Ethos</i> – enunciador: <i>persona</i> satírica	101
	3.2 <i>Pathos</i> – receptor: disposição do auditório	104
	3.3 <i>Logos</i> – palavra e razão	108
	3.4 <i>Doxa</i> e paixões	110

IV	O DISCURSO LITERÁRIO E A FIGURA	
	4.1 Figuras e tropos	113
	4.2 Metáfora - atribuição e proporção	121
	4.3 Metonímia	130
	4.4 Sinédoques generalizante e particularizante	135
	4.5 Ironia	141
V	ANÁLISE DO CORPUS	
	5.1 As figuras na construção do argumento	148
VI	CONSIDERAÇÕES FINAIS	231
VII	BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA	
	Principal	235
	Complementar	240
VIII	ANEXO	244

AS RELAÇÕES DISCURSIVAS NAS SÁTIRAS A RELIGIOSOS, ATRIBUÍDAS A GREGÓRIO DE MATOS GUERRA (1633-1696): FIGURAS E ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS.

Esta pesquisa estuda as relações discursivas nas sátiras a religiosos, atribuídas ao poeta Gregório de Matos Guerra (1633-1696), a partir do códice Rabelo, publicado por James Amado em 1968. Na *Crônica do Viver Baiano Seiscentista* encontram-se oitenta e três sátiras contra religiosos católicos e duas com referências a judeus e cristãos-novos.

O recorte no *corpus* das sátiras a religiosos remetem a um enunciador com notável desafeto em relação a alguns membros da comunidade religiosa católica. Segundo alguns de seus biógrafos, ele teria tido cargos eclesiásticos e posteriormente teria sido expulso dos empregos da igreja por não querer receber as Ordens Maiores obrigatórias para a função. Outros estudiosos da poesia atribuída a Gregório consideram total ficção os relatos sobre sua vida: sua história pessoal teria sido extraída dos textos a ele atribuídos.

As sátiras a frades, padres, madres e freiras são fictícias, mas têm base na realidade. De alguma forma revelam a desordem política e moral que assolava a Bahia do século XVII e relatam a degradação das instituições coloniais. Não são verídicas, mas aproximadas.

Questionar as atitudes dos representantes da igreja de forma satírica era delicado em um período em que a igreja católica estava intimamente associada ao poder político no Brasil e em muitos países da Europa, e numa época em que a Inquisição ainda estava ativa. Gregório de Matos, o suposto enunciador dos textos aqui analisados, chegou a ser denunciado ao Tribunal do Santo Ofício, como podemos ler em Hansen (2004, p. 259). A denúncia, porém, foi arquivada.

Apesar do tom debochado em relação a membros do clero, suas sátiras não atingem a instituição ou os dogmas católicos. Eram direcionadas a pessoas que, na não-observância dos preceitos de conduta moral e social, acabavam sendo motivo para seus versos. As sátiras tinham o intuito de corrigir vícios e provocar o deboche.

Este estudo pretende mostrar as técnicas de construção do argumento no texto poético. Como já fizera Jakobson ao tratar da função poética da linguagem, a Nova Retórica abre espaço para a análise desses textos, com vistas às teorias discursivas e às técnicas que provocam ou aumentam a adesão. Com base na Teoria da Argumentação, de Perelman e Tyteca, e na Retórica da Poesia, do Grupo μ , de Liège, as sátiras são analisadas principalmente do ponto de vista das figuras e de seu papel na argumentação. Os estudos retórico-argumentativos podem demonstrar que há tanta argumentatividade no discurso poético quanto em outras modalidades discursivas.

A sátira era produzida para o consumo do momento, para leitura ou audição, mas também aqui é preciso que o enunciador seduza seu auditório com argumentos habilmente construídos para agradar e convencer. Para que o objetivo do poeta pudesse ser alcançado, era necessário estabelecer condições para a formação de uma “comunidade efetiva de espíritos” (2005, p.16), como denominam Perelman e Tyteca no *Tratado da Argumentação*.

Para isso, o enunciador se utiliza habilmente da retórica como negociação das distâncias entre o auditório e o propósito daquilo que foi colocado, e aqui está o ponto crucial deste trabalho: questionar e analisar os procedimentos discursivos e observar a sua eficácia, o seu resultado persuasivo e afetivo.

Para convencer e persuadir, o enunciador se posiciona no texto e seduz o auditório, “traz para si” o seu público por meio da *doxa*, ou seja, o autor observa atentamente os valores, as crenças, o senso comum e as expectativas dos co-enunciadores, e assim reproduz no seu texto aquilo que vai instruir (*docere*), comover (*movere*) e agradar (*delectare*).

Essa comunidade efetiva de espíritos é bastante valorizada pelo enunciador que adequava sua produção à recepção. Movendo os afetos do público pela engenhosidade das comparações e dos exemplos com que operava, o enunciador obtinha a adesão do auditório pelo brilho da elocução. Os temas ou as tópicas das sátiras estão relacionados aos valores da sociedade da época. Apesar do caráter degradante, a sátira não vai contra a opinião, o senso comum, a *doxa*. Ao ser tocado em suas paixões, o auditório fica mais receptivo e suscetível a agir conforme o estímulo.

A sátira incita paixões porque provoca o riso sem dor ou gera a maledicência. O seu gênero é o epidítico ou demonstrativo, do louvor ou da censura e ordena-se pelos modelos do belo e do feio. Segundo Aristóteles (Retórica, Cap.III), só é belo o que é eticamente bom, e feio o que é moralmente mau. Segundo Hansen (2004), essa é a *tópica* da sátira: a ira, indignação, heresia, hipocrisia, gula, luxúria, maledicência, roubo, ambição, vingança etc. e são próprios dos discursos do gênero demonstrativo que lida com lugares de louvor e vituperação.

O objetivo deste trabalho é chegar aos argumentos do enunciador, que são construídos e ancorados nas figuras e assim aproximar-se da intenção que envolve outros preceitos como o de corrigir os vícios e produzir agudezas. Para tanto, foram consideradas as principais figuras das sátiras selecionadas e observadas segundo a sua importância na construção do argumento. Sendo a retórica o campo do verossímil, do razoável, é objetivo deste trabalho estudar a lógica da argumentação nos poemas: qual o raciocínio, quais as técnicas, apoiadas nas paixões e nos afetos que produzem os efeitos esperados no auditório.

É seu objetivo também observar qual é o discurso particular, característico desse autor, que não se intimidava com a situação sócio-política em que vivia. Procurou-se estudar o *ethos* enunciativo, o *pathos* (afetos do auditório) e qual o seu peso na sedução e convencimento dos co-enunciadores. As técnicas argumentativas dão eloquência ao discurso, encadeando as associações de um discurso inflamado, acalorado que move as paixões.

Esta pesquisa se justifica porque, primeiro, há relativamente poucas publicações sobre o estudo argumentativo do texto poético. Alguns autores como o grupo μ , de Liège entre outros têm trabalhos sobre a retórica da poesia, mas há poucas aplicações em textos poéticos em língua portuguesa. A proposta deste trabalho é a análise argumentativa das sátiras, observando a construção que obedece às regras da poesia de engenho e agudeza, características do século XVII.

A poesia satírica precisa ser vista pelas condições de sua produção, pois a seu tempo não havia o conceito de autoria que temos atualmente. Segundo Hansen (2004) a sátira não é inventiva e sim engenhosa, aguda e maravilhosa, no sentido das convenções sociais seiscentistas da discrição cortesã, do gosto vulgar e da fantasia poética.

Em segundo lugar, esta pesquisa se justifica porque existem muitas antologias da obra poética de Gregório de Matos, muitas com análises dos textos, mas não há um estudo voltado à análise do discurso, bem como especificamente sobre figuras, tão importantes na poesia do século XVII. O Prof. Dr. João Adolfo Hansen desenvolveu vários trabalhos amplos e fundamentais sobre o Barroco e sobre o poeta Gregório de Matos em seu tempo, em que discute as condições de produção de sua obra poética. A presente pesquisa, porém, estuda especificamente o recorte das sátiras religiosas, porque estas oferecem um tipo de discurso muito peculiar, quando considerado o tempo histórico da Contra-Reforma e da Inquisição.

Em terceiro lugar, porque há um diálogo do enunciador dos anos seiscentos com o co-enunciador contemporâneo. A obra atribuída a Gregório merece não só este estudo como muitos outros, dando margem a que se examine o dialogismo e a intertextualidade.

Dois pontos principais deram origem a este trabalho. O primeiro foi o interesse pela Análise do Discurso, pelas teorias da argumentação, principalmente por meio do *Tratado da Argumentação – a Nova Retórica*, de Perelman e Tyteca, em que se viu uma enorme possibilidade de aplicação em todas as

modalidades de discurso. No segundo momento, o tema, a poesia atribuída a Gregório de Matos, já com vistas ao estudo da argumentação, pareceu inovador e desafiador.

A primeira fase deste trabalho constituiu-se da pesquisa bibliográfica sobre o autor em questão, a poesia de engenho e agudeza e o contexto histórico do Brasil colonial. Em seguida o *corpus* foi selecionado considerando-se o discurso corajoso e calunioso do poeta. Os primeiros estudos já mostraram a enorme possibilidade de análise da argumentação nas sátiras, principalmente porque envolve valores.

O recorte no *corpus* das sátiras religiosas veio com o aprofundamento na questão das paixões e segundo a hipótese de que a poesia satírica atribuída a Gregório de Matos tem grande força persuasiva porque nela se vê claramente que o efeito cômico buscado pelo enunciador tinha o objetivo da adesão. A comicidade é um forte elemento para o entretenimento. O escritor satírico constrói seu discurso com base no verossímil, não na verdade das provas.

Os capítulos dessa tese foram divididos em cinco. O primeiro traz o contexto da produção satírica: dados sobre o suposto enunciador, questões do gênero, do período literário (o Barroco) e do contexto social. O segundo capítulo traz os principais pontos teóricos da pesquisa: a proposta do Grupo μ , de Liège, com a *Retórica Geral* e a *Retórica da Poesia* e a da Nova Retórica, sobretudo no *Tratado da Argumentação*, de Perelman e Tyteca. O foco das teorias está no estudo dos tropos e figuras.

O Grupo μ apresenta um panorama das figuras, dividindo-as em *metaplasmos*, *metataxes*, *metassememas* e *metalogismos*. Essa proposta não reclassifica as figuras, que tradicionalmente chamamos de figuras de palavras, de sintaxe e de pensamento, mas evidencia seu processo de formação, ou seja, de supressão, adjunção, supressão-adjunção e permutação.

Perelman e Tyteca abordam as figuras do ponto de vista do seu efeito na argumentação, e as classificam como sendo de *escolha*, *presença* e *comunhão*. As figuras de escolha visam à caracterização do discurso. As

figuras de presença são as que fazem o argumento ficar marcado e definido na mente do co-enunciador. As figuras de comunhão visam à sensibilização do auditório e estão, muito comumente, ligadas aos valores, à *doxa*.

O terceiro capítulo traz as provas do discurso, conforme a retórica aristotélica: a importância do enunciador (*ethos*), do auditório (*pathos*) e do argumento (*logos*) na construção do discurso. O quarto capítulo aborda especificamente os *tropos* principais, ou seja, *metáfora*, *metonímia*, *sinédoque* e *ironia*, como ferramentas de suporte dos argumentos apresentados pelo enunciador.

O quinto capítulo apresenta as sátiras selecionadas, analisadas conforme o argumento, as modalidades discursivas, as figuras e seu efeito junto ao auditório. As sátiras analisadas são consideradas engenhosas no que diz respeito à construção, pois sempre trazem um sentido “encoberto”, menos evidente, genial e inteligente, mais precisamente, agudo. As análises puderam mostrar que as *figuras de presença*, aquelas que mantêm o argumento evidente na mente do auditório, constituem a grande maioria na argumentação satírica.

Admite-se que este estudo não engloba todas as partes da Retórica (invenção, disposição, elocução), que são aplicadas na construção poética do século XVII.: A poesia do século XVII pressupunha uma retórica com lugares-comuns epidícticos da invenção, com uma disposição específica. Este trabalho, porém, ancora-se nas figuras (na elocução) para entender a construção do argumento.

Na análise do discurso, dá-se muita importância ao sujeito discursivo. Ainda que não se possa afirmar a autoria das sátiras – e isso nem é relevante nos textos do século XVII – podemos chegar à intenção do enunciador que constrói seu discurso considerando o gênero, a *doxa*, os preceitos retóricos, morais e sociais, as paixões e as técnicas de engenho e agudeza.

O CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL DA PRODUÇÃO SATÍRICA ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS

1.1. O *BOCA DO INFERNO*

O enunciador que dá razão a este estudo é – muito provavelmente – o poeta Gregório de Matos Guerra, nascido na Bahia, por volta de 1633. Toda a sua obra é atribuição. Infelizmente não podemos afirmar com precisão a autoria, os dados biográficos desse poeta, nem mesmo o ano correto de seu nascimento.

Muitas informações sobre sua vida é ficção, obtida dos próprios poemas, que não são realísticos. Porém, descartar tudo o que já se escreveu sobre a biografia de Gregório de Matos também pode induzir a erro. Partimos do pressuposto de sua existência: não podemos ignorar por absoluto o que foi dito sobre Gregório, portanto aqui serão expostos dados a respeito da vida que possivelmente terá sido daquele poeta dos versos agudos e de metáforas engenhosas.

Tudo o que se tem sobre seus versos advém da biografia escrita pelo licenciado Manoel Pereira Rabelo, que colheu, no começo dos anos 1700, por primeiro, os versos que a Gregório foram atribuídos. Assim o descreve:

Oxalá pudera eu publicar os prodigiosos fundamentos do meu amor, derramando entre as gentes o manancial tesouro de suas graças. Foi o doutor Gregório de Matos de boa estatura, seco do corpo, membros delicados, poucos cabelos, e crespos: testa espaçosa, sobrelhas arqueadas, olhos garços, nariz aguilhenho, boca pequena, e engraçada: barba sem demasia, claro, e no trato cortês. Traja comumente seu colete de pelica de âmbar, volta de fina renda, e era finalmente um composto de perfeições, como poeta Português, que são Esopos de outras

nações. (...). Trajava cabeleira suposto naquele tempo era pouco versado. Singular foi a estrela que dominou seu engenho: porque a toda a circunferência das luzes apolíneas brilhou com igualdade senhoril (Cf. AMADO, 1999, p.15).

Gregório teria sido o caçula de uma família ilustre, católica e muito rica. Tivera excelente formação humanística na adolescência com os padres jesuítas, que depois foi aprimorada na corte portuguesa. Em 1652, foi estudar em Coimbra e formou-se em Direito. Na universidade, teve acesso a escritores como Quevedo, Gôngora e Camões, cujos textos recitava em suas noites de boemia.

É certamente nestes anos de vida universitária que o Poeta deve ter realizado suas leituras dos autores clássicos, maneiristas e barrocos - Camões, Sá de Miranda, Gôngora e Quevedo sobretudo. Consta que tivesse lido as Soledades de Gôngora; inclusive os autores da "medida velha", Gil Vicente e os poetas do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Verdade é que a leitura de Gregório é muito vasta. Entretanto, a influência maior, a aquilatarmos pelas imitações, pelas paródias e até pelas apropriações da poesia quevediana, foi a poesia de Quevedo, que pretendeu combater o convencionalismo gongórico, tão arraigado nessa época (SPINA, 1995, p. 30).

No ano de sua formatura, casou-se com D. Michaela de Andrade, proveniente de uma família de magistrados, e teve muito êxito profissional enquanto viveu na Europa. Advogava e era juiz de crimes em uma comarca próxima de Lisboa, ocupações que lhe renderam prestígio e renda. Nessa época, começa a derramar seu veneno na sociedade, que considerava hipócrita, e na Igreja. "Nos processos em que atuava, Gregório sempre encontrava soluções improvisadas, embargos de nulidade e arrazoados pornográficos" (*Op. cit.*, p.20).

Segundo Spina, a vertente maledicente de Gregório contra a comunidade religiosa já se dera desde os tempos do Colégio dos Jesuítas, quando fora tolhido mais completamente de sua liberdade. Spina afirma:

Aí começara a polir os dotes de sua inteligência e, ao mesmo tempo, germinar nele a repulsa à fradaria, que nos seus versos tanto vergastou. Suas sátiras, produzidas na idade madura, não puderam ser senão um desafogo desses complexos adquiridos na primeira educação” (*Op. cit.*, p.19).

Seu estilo de escrever é aprimorado, Gregório não copiava versos de outros espanhóis, “ele os revivia” (Calmon, 1983, p. 23). Portugal e Espanha passavam pela Guerra da Restauração, mas na literatura continuavam ligados e os espanhóis inspiravam fortemente Gregório de Matos:

Inspira-o Gôngora, renuncia ao maneirismo, inebria-se com a suave simplicidade que, no *século de ouro*, dá novo brilho ao dizer castelhano. Filia-se a Quevedo na sátira ousada. É o modelo de estilo e espírito, imposto pela popularidade de sua obra, publicada em 1645, que acabara de invadir a universidade, tanto na Espanha como em Portugal. Acusar-se-á Gregório de Matos de o imitar servilmente (*Op. cit.*, p.22, grifo do autor).

Na corte portuguesa, em 1672, Gregório fora nomeado representante da Bahia em Lisboa, procurador dos interesses de sua terra. Por não dar atenção aos problemas da colônia brasileira, em 1674 a Câmara da Bahia o teria demitido. Em 1678, perde sua esposa e inicia-se a decadência. “Miserável entre os mais desafortunados e invejado, entre os maiores poetas” (*Op. cit.*, p. 37).

Depois de mais de vinte anos na corte e apesar da carreira bem-sucedida, depois do falecimento de sua esposa, aceita cargos no recém-criado arcebispado do Brasil e retorna à Bahia, em 1681, como vigário-geral e tesoureiro-mor. O arcebispo da Bahia, D. Gaspar Barata de Mendonça criou o cargo de desembargador da Relação Eclesiástica e ofereceu-o a Gregório. Pouco tempo, porém, manteve-se no cargo. Em 1682, Gregório foi destituído pelo sucessor de Gaspar Barata, D. Frei Manoel da Madre de Deos. Era preciso que o Desembargador fosse clérigo, formado em Coimbra ou Évora, ter boa conduta e gozar da confiança do prelado. Ninguém conseguiu convencê-lo a tomar as ordens sacras. Por recusar-se a acatar a imposição das Ordens

Maiores Obrigatórias para o exercício de suas funções, acabou perdendo os cargos eclesiásticos.

O cronista dos costumes de toda a sociedade baiana, que ridiculariza impiedosamente autoridades civis e religiosas recebe, então, merecidamente o apelido de *O Boca do Inferno*. Segundo Gomes,

Gregório de Matos ficou tradicionalmente conhecido na literatura brasileira como *O Boca do Inferno*, pela sua capacidade de usar a sátira para atingir desafetos. Esse epíteto, porém, lhe veio por empréstimo, extraído de um soneto de Lope de Vega contra um escritor italiano que cultivava o hábito de falar mal dos espanhóis, Boccacini, "ei Boca dei Infierno". Tendo sido o nosso poeta seguidamente acusado de plagiar poetas castelhanos, o transplante do epíteto, certamente adaptado à Bahia por um conhecedor da poesia ibérica, acabou revestindo-se de um sentido simbólico (GOMES, 1985, p. 7).

Segundo Spina (1995, p. 48), teve muitos "amores improvisados para momentos de volúpia", mas já com idade avançada, por volta de 1685, casa-se com Maria dos Povos. Desta união, nasce um filho chamado Gonçalo, de quem não se teve mais notícias. Sua vida conjugal não foi feliz nem duradoura, uma vez que, segundo seus biógrafos, Gregório esquecia-se das obrigações com a família.

Gregório pôs muitas autoridades civis e religiosas em delicada situação, ridicularizando-os impiedosamente. Fez sátira contra o governador Antonio Souza de Menezes, o *Braço de Prata* e suscita o ódio de seu filho, a ponto de este ameaçar Gregório de morte. O poeta havia investido contra a origem do governador, acusando-o de ter sangue de raças misturadas com negros ou índios e também acusando-o de corrupção. Câmara Coutinho não tolerara a injúria. Para não ser morto, em 1694, o governador João de Alencastro, amigo de Gregório, e outros companheiros enviam-no para Angola, sem direito a voltar para a Bahia. Isto teria causado profundo desgosto no poeta.

A colônia africana, que lhe parecia uma sepultura, estava em crise econômica. O povo vivia na miséria e a insatisfação era generalizada. Segundo Spina (1995, p. 22), Gregório desmantelou uma conspiração contra o governador do reino, Dom Henrique Jaques. Interferindo naquele conflito, pacificou o motim e colaborou para a prisão dos líderes da revolta. Com isso teria recebido o prêmio de voltar ao Brasil, mas não à Bahia.

Passou seu último ano de vida no Recife, onde compôs belas poesias descritivas, porém estava proibido de escrever sátiras. Morreu em 1696 e foi sepultado no Hospício de Nossa Senhora dos Capuchinos.

Segundo Gomes, erro essencial da crítica brasileira é o de preocupar-se mais com supostas intenções do poeta do que com o texto que ele produziu:

ainda hoje há quem questione se Gregório deve ou não ser considerado um poeta revolucionário, se pretendeu ou não denunciar o sistema colonial e se, enfim, alimentou impulsos patrióticos deliberados contra a Coroa portuguesa e seus delegados no Brasil. Alegam outros que toda a sua veia satírica não teria passado de explosões incontroláveis de um temperamento irritadiço e conflituoso, ressentido com a sociedade em virtude de problemas puramente individuais e recorrendo à sátira como represália contra os infortúnios (GOMES, 1985, p. 342).

Se chegamos às intenções de um enunciador, isso se dá exclusivamente pelo texto. Apesar de todas as dúvidas sobre a verdadeira autoria, Gregório de Matos representa um dos mais respeitados poetas brasileiros. Segundo Haroldo de Campos, citando Oswald de Andrade (1989, p. 9),

Gregório de Mattos foi sem dúvida uma das maiores figuras de nossa literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginação e independência, curiosidade e força em todos os gêneros, eis o que marca a sua obra e indica desde então os rumos da literatura nacional.

No que se refere à biografia de Gregório de Matos, não se pode deixar de mencionar que fora denunciado ao Tribunal do Santo Ofício. Em 1685,

Fernando da Rocha Peres edita uma denúncia. Seguem os dizeres da carta (Cf. Hansen, 2004, p. 259):

Nesta Cidade vive um Bacharel chamado Gregório de Matos e Guerra natural desta Cidade que nessa Corte foi Juiz do Cível, homem solto sem modo de Cristão, e nas coisas pertencentes a esse Tribunal fala com no [-] (f. n. 467 v.) notável desprezo e notório escândalo e sendo Tesoureiro-mor da Santa Sé desta Cidade e Desembargador Eclesiástico disse que era tão grande letrado que se atrevia a mostrar como Jesus Cristo nosso Redentor fora Nefando por outra palavra mais torpe, e execranda, estando presente um Clérigo chamado António da Costa que na Ilha Terceira foi vigário de um *[sic]* Igreja daquele Bispado e nas conversações dizem também o dissera, tem notícia desta Blasfêmia também o Doutor Manoel Antunes Cura da Santa Sé desta Cidade e o Padre Sub-Chantre Solano de Lima, e em outras ocasiões disse que tomara morrer subitamente por não ouvir estar onde Ihe dissesse um Padre da Companhia [de] Jesus que o enfasiava; e outras muitas (f. n. 468) Muitas coisas escandalosas, e passando pela sua porta a procissão dos Passos de Cristo, passando o Andor do Senhor com a Cruz as costas se deixou estar com um barrete branco na cabeça sem fazer nenhuma inclinação ao Senhor e por o povo murmurar apenas fez acatamento com a cabeça ao Sagrado *lignum crucis* com que por seus nunca jamais vistos costumes foi privado do ofício, em esta terra é havido por um ateiista, geralmente de todos, (final da denúncia contra Gregório de Matos e Guerra). [...]

A denúncia não teve consequência, pois oficialmente Gregório “descendia de cristãos-velhos de todos os quatro costados, sem raça nenhuma infecta (..), de sangue limpo” (Calmon, 1983, p.29). Além do mais, as sátiras são sempre antijudaicas.

Outra questão que envolve a pessoa do Gregório de Matos é a autoria. Mais importante que saber se foi realmente o autor dessas sátiras, é reconhecer o estilo, uma marca, uma evidência. A poesia seiscentista não pretende ser original. Como afirma Hansen, nada é mais estranho ao poeta seiscentista que a originalidade. Vale a citação:

É este critério pragmático que, evitando substancializar as obras pelo efeito "autoria", inclui em sua análise a questão do *estilo*, historicamente determinada. Com isto, desloca-se a questão da autoria, considerada anacrônica nos termos romântico-positivistas, unificadores e psicologistas em que geralmente é proposta. (...) Pressupondo a concepção romântica do poético como expressão e, portanto, prescrevendo o conhecimento do vivido do Autor, o critério da "originalidade" - "autoria", "novidade estética", variantes como "plágio" - revela-se anacrônico, no caso, quando se considera o *estilo*. A poesia engenhosa do século XVII é *um estilo*, no sentido forte do termo, linguagem estereotipada de lugares-comuns retórico-poéticos anônimos e coletivizados como elementos do todo social objetivo repartidos em gêneros e subestilos. (...) Não é "inventiva" - no sentido rotineiro de "expressão esteticamente desviante" -, mas *engenhosa, aguda e maravilhosa*, no sentido das convenções sociais seiscentistas da *discrição* cortesã, do *gosto* vulgar, do *engenho* agudo e da *fantasia* poética. Ao poeta seiscentista nada é mais estranho que a originalidade expressiva, sendo a sua invenção antes uma arte combinatória de elementos coletivizados repostos numa forma aguda e nova que, propriamente, expressão de psicologia individual "original", representação realista-naturalista do "contexto", ruptura estética com a tradição etc. (HANSEN, 2004, p.32, grifos do autor).

Não se pode chegar a nenhuma conclusão em relação aos apógrafos, mas há um estilo presente em toda a obra e, segundo Gomes (1985, p. 17), elementos indicadores de uma autoria uniforme e um amplo patrimônio derivado de fonte homogênea. Se as *Crônicas do Viver Baiano Seiscentista* são fruto de atribuição, isso não tem tanta relevância quando estudamos o estilo da época, a técnica e a arte de engenho tão peculiares a esse período ou àquelas pessoas para as quais a autoria individual não tinha o mesmo valor que tem para a atualidade.

1.2. A SÁTIRA E O GÊNERO EPIDÍTICO OU DEMONSTRATIVO

Aristóteles diz serem três os gêneros de retórica: o deliberativo, o judicial e epidítico, e que o discurso comporta três elementos: o orador, o assunto de que

se fala e o ouvinte. Na deliberação tem-se um conselho e/ou uma dissuasão. Num processo judicial, tem-se tanto a defesa quanto a acusação. No gênero epidítico, tem-se tanto o elogio como a censura. Para o que delibera, o tempo é o futuro, pois aconselha persuadindo ou dissuadindo. Para o que julga, o tempo é o passado, pois acusa ou defende um caso já acontecido. Para o que louva ou censura, o tempo é o presente, ainda que tenha que evocar o passado ou conjecturar sobre o futuro.

Cada um destes gêneros tem um fim diferente e, como são três os gêneros, três são também os fins. Para o que delibera, o fim é o conveniente ou o prejudicial; pois o que aconselha recomenda-o como o melhor, e o que desaconselha dissuade-o como o pior, e todo o resto - como o justo ou o injusto, o belo ou o feio - o acrescenta como complemento. Para os que falam em tribunal, o fim é o justo e o injusto, e o resto também estes o acrescentam como acessório. Para os que elogiam e censuram, o fim é o belo e o feio, acrescentando, eles também, outros raciocínios acessórios. (ARISTÓTELES, Retórica, Cap.III, 1358b).

O discurso epidítico ficara para a história com o discurso cuja finalidade é o belo ou o feio. Os gêneros judiciário e deliberativo ganharam estudos em outras áreas do saber, ficando o epidítico quase exclusivamente como restrito à literatura. Perelman e Tyteca (2005) comentam a concepção de discurso epidítico pelos antigos e afirmam que é uma questão de reconhecer valores:

Não é que os antigos não tenham visto outra finalidade para o discurso epidítico. Para Aristóteles, o orador se propõe atingir, conforme o gênero do discurso, finalidades diferentes: no deliberativo, aconselhando o útil, ou seja, o melhor; no judiciário, pleiteando o justo; no epidítico, que trata do elogio ou da censura, tendo apenas de ocupar-se com o que é belo ou feio. Portanto, trata-se mesmo de reconhecer valores (PERELMAN E TYTECA, 2005, p. 54).

Os autores do *Tratado* retomam a importância do gênero epidítico e julgam errônea a desconsideração de seus efeitos na argumentação, pois tais discursos também levam à adesão às teses apresentadas, sejam elogios,

sejam censuras. Para os autores, o discurso epidítico constitui uma parte central da arte de persuadir e está diretamente ligado ao objetivo a que o orador se propõe. A finalidade não é a reputação do orador: a eficácia do discurso epidítico depende dos valores do orador e do auditório.

Ao contrário da demonstração de um teorema de geometria, que estabelece de uma vez por todas um vínculo lógico entre verdades especulativas, a argumentação do discurso epidítico se propõe aumentar a intensidade da adesão a certos valores, sobre os quais não pairam dúvidas quando considerados isoladamente, mas que, não obstante, poderiam não prevalecer contra outros valores que viessem a entrar em conflito com eles (*Op. cit.*, p.55).

O orador precisa procurar estabelecer uma comunhão com o auditório e a eficácia da argumentação vai depender da identificação dos valores. Na sátira, essa questão é essencial, pois seu objetivo é, entre outros, denunciar vícios, o que está inimitavelmente ligado a valores admitidos pelo auditório. Valores estão ligados também a afetos. Hansen (2004, p. 381) afirma que o gênero epidítico quer imprimir suas ideias e mover os afetos do público, diferindo dos dois outros (judiciário e deleiberativo), que levam a uma atitude prática. O epidítico, porém, quer aumentar a adesão:

Enquanto o gênero deliberativo e o judicial tratam de assuntos particulares, levando os ouvintes a uma decisão prática através do desenvolvimento argumentativo, silogístico, da causa em questão, o gênero demonstrativo visa a "imprimir suas ideias sobre eles, sem ação como fim". Ele prova com exemplos: sua formulação abreviada é o entimema, conclusão resultante de duas comparações. **Por isso, causa admiração também movendo os afetos do público. Ele os move, contudo, pela engenhosidade das comparações e dos exemplos com que opera, não em termos de prova e ação, mas de adesão maravilhada ao brilho da elocução.** (*Op. cit.*, p. 382, grifo nosso).

A sátira, discurso eminentemente epidítico, faz o louvor e a censura, mais intensamente a censura. Como na citação acima, para mover os afetos do auditório, precisa ser engenhosa e trazer nas comparações o seu critério de

agudeza. Seus temas são o amor e veneração ou o ódio e o desprezo, entre outros, como nos preceitos aristotélicos de bom e belo, ou seja, lugares de louvor e vituperação.

As descrições da sátira ordenam-se segundo os paradigmas epidícticos "beleza" e "feiúra". Aristotelicamente, conotam a moral, uma vez que só é belo o que é eticamente bom, sendo o feio moralmente mau. Nesta linha, os afetos parciais do gênero demonstrativo são o amor admirativo e a veneração ou o ódio execrador e o desprezo. Poesia encomiástica e poesia satírica são complementares, portanto, simetricamente inversas (*Op. cit.*, p. 385).

A sátira é o inverso da poesia encomiástica. Aristóteles, no capítulo em que trata do gênero epidíctico, diz que o elogio é um discurso que manifesta a grandeza de uma virtude, mas que o "encômio refere-se às obras, e as circunstâncias que as rodeiam concorrem para a prova (...), por isso fazemos o encômio de quem realizou algo" (RETÓRICA, Cap. IX, 1367b).

Hansen (2004, p. 383) especifica que o encômio, pode ser usado indiferentemente, "uma vez que a sátira ataca tanto vícios quanto ações, aproximando-se os dois termos da tradução latina de Quintiliano, *laus*, louvor, em oposição a *vituperado*, vituperação". As regras do elogio valem para a vituperação, que trata exclusivamente dos vícios e do critério de honestidade.

O gênero demonstrativo também é o espaço da exibição de virtuosismo verbal do orador na construção de analogias, metáforas e outras figuras que enriquecem o texto e valorizam o enunciador. É por isso que esse gênero foi legado à literatura, porque era o espaço do preciosismo:

Desta maneira, no século XVII, as prescrições oratórias do gênero demonstrativo convergem com as do ornato dialético, principalmente porque este hipervaloriza a ostentação verbal da analogia - como metáfora, como alegoria hermética, como incongruência, como trocadilho, como aproximação de conceitos distantes, como agudeza, enfim. Os temas tratados pelo gênero demonstrativo são, aliás, os que mais se prestam às "cultíssimas culteranias" dos discretos seiscentistas: os objetos belos e, por oposição, os feios (*Op. cit.*, 382).

Ainda segundo Hansen (2004, p.209), a ira, idolatria, heresia, hipocrisia, gula, luxúria, usura, maledicência, roubo, assassinio, ambição, vingança estão no rol dos *topoi* e são próprios dos discursos do gênero demonstrativo da oratória.

As sátiras a religiosos, atribuídas a Gregório de Matos, selecionadas para este trabalho têm como objetivo a vituperação e provocar o “riso com dor e sem dor” Algumas são mais contundentes e ofensivas, outras menos, mas o critério é o mesmo: fazer o louvor e a censura.

1.3. O BARROCO E A POESIA DE ENGENHO E AGUDEZA

A literatura do século XVII é o que hoje chamamos de Barroco. É difícil dizer quando começou ou quando terminou, o que se sabe é que é uma forma peculiar de produção literária, principalmente no que se refere à imitação.

Haroldo de Campos, no livro *o Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* fala da grande dúvida que escritores de compêndio de literatura lançavam sobre a *existência* de um poeta chamado Gregório de Matos:

Um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade, aquele cuja **existência** é justamente mais fundamental para que possamos **coexistir** com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva, parece não ter existido literariamente "em perspectiva histórica" (CAMPOS, 1989, p.10, grifo do autor).

Inegável é a afirmação de que Gregório de Matos Guerra e Padre Antonio Vieira foram os maiores nomes desse período no Brasil. Gregório de Matos na poesia lírica e satírica e Padre Vieira na oratória sacra.

O termo *barroco* era considerado “pérola imperfeita” e a arte barroca era tida como confusa, extravagante, contraditória e até ridícula. Era a degenerescência da arte renascentista.

A ideologia da Contra-Reforma teve grande influência na produção desse período. No Renascimento houve reação contra a ideologia da civilização medieval somada à revalorização da Antiguidade clássica. O período posterior somava o cristão da Idade Média e o racionalista do Renascimento. Frequente tema nos textos literários dessa época é o dualismo ente *céu e terra, bem e mal, Deus e diabo, pureza e pecado, espírito e carne*, etc. Também na construção, o barroco é peculiar no jogo de palavras, abundância de ornatos, ousada elaboração formal, uso de alegorias, metáforas, entre outras figuras. Essas características são muito presentes na obra atribuída a Gregório de Matos, tanto os dualismos, como os jogos sonoros. Segundo Bosi,

em toda a poesia de Gregório, o achincalhe e a denúncia encorpam-se e movem-se à força de jogos sonoros, rimas burlescas, de uma sintaxe apertada e ardida, de um léxico incisivo; tudo o que dá ao estilo de Gregório de Matos uma verve não igualada em toda a história da sátira brasileira posterior (BOSI, 2004, p. 40).

Haroldo de Campos faz uma avaliação bastante nacionalista de como foi considerado o barroco. A poesia barroca, como imitação e não como criação teria sofrido bastante desvalorização:

Numa primeira apreciação generalizadora, as realizações do período serão implicitamente desvalorizadas como pouco originais no plano da "criação literária" ("Mas o que ocorre, como expressão de criação literária, é imitação ou transposição"). A seguir, o crítico - os críticos, pois a obra é de co-autoria, - se mostram dispostos a ressaltar, "parcialmente", o "sentimento nativista" ou a "lenta definição de uma consciência crítica" (vale dizer, aquilo que, em nosso Barroco, a despeito de sua alegada fragilidade no plano estético, poderia já anunciar características que mereceriam destaque no projeto romântico-nacionalista...) (CAMPOS, 1989, p. 46, grifo do autor).

Mais adiante, Haroldo de Campos (*Op. cit.*, p.50) conclui:

(...) o Barroco — e não apenas entre nós — foi, a seu modo, uma arte da comunicação lúdica, do comprometimento persuasivo, como

também da afetividade erótica e da desafeição satírica, ambas formas de afetar um público de destinatários bastante corpóreos; não por nada Gregório despertou ódios e foi "despachado" para Angola.

Para se entender a produção chamada barroca é preciso considerar a sua principal característica: os conceitos de imitação (emulação), engenho e agudeza.

Hansen (2004) e Carvalho (2007) discorrem amplamente sobre o conceito de engenho e agudeza da poesia barroca do Brasil colonial do século XVII. Segundo os autores, os bons poetas eram os que imitavam os melhores poetas antigos, conforme decoro e verossimilhança, e acrescentavam seu engenho à criação. "A poesia teria como fim último deleitar com adequação, observando o apelo aos ânimos no ensinar a doutrina" (CARVALHO, 2007, p.19).

A imitação era uma arte. Os poetas escreviam seus textos com base em um poema de escritor consagrado. Acrescentavam à obra sua característica, seu engenho. Essa era a regra: imitar os antigos porque os bons merecem ser imitados. Carvalho completa:

A imitação era tributada à maior aproximação possível do gênero que lhe servia de modelo, em geral mantendo na emulação os elementos do poema imitado. Embora sejam também atualizadores das sucessivas transformações que vinham ocorrendo desde o final do Quinhentos, alguns textos escritos na primeira metade do século XVII mostram que os critérios conformadores do decoro poético apresentam maior margem de aceitação de outros verossímeis nos gêneros líricos. A imitação dos melhores modelos permanece como força motriz de complexo discurso e assim se manterá até a metade dos anos Setecentos (*Op. cit.*, 2007, p.145).

No final do século XVII e no começo do século XVIII o modelo da imitação é a prática entre bons escritores, que incluíam nas encadernações de mão, cópias em manuscrito de poemas de autores muito prestigiados e bastante conhecidos, pois

eram modelos para emulação. Era prática comum e tinha caráter didático (*Op. cit.*, p. 147).

A poética barroca, em especial a castelhana, tinha uma característica que fora conceituada como “conceptista” e “cultista”. Os maiores representantes do conceptismo seria Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1627) e Baltasar Gracián (1648). Já o cultismo teve em Luis de Gôngora y Argote o seu maior representante e a obra de referência seria *Soledades* (1613), levando o cultismo a tais extremos que o nome gongorismo passou a simbolizar afetação literária. O cultismo seria um artifício de forma, ao passo que o conceptismo, o do conteúdo.

Nos anos seiscentos, foram elaboradas regras e proposições para caracterizar a invenção poética, conforme o Tratado de Baltasar Gracián (1601-1658) *Agudeza y Arte de Ingenio*. Nesse tratado, “a agudeza é apresentada formalmente como uma faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes” (*Op. cit.*, p. 23).

Segundo Carvalho, Gracian relacionava a agudeza a *concepto* e arte, e com categorias intelectivas de entendimento e proporção. “*Concepto*, termo que centraliza os fundamentos da agudeza, é definido por Gracián como um ato de conhecimento que expressa a correspondência que se acha entre os objetos” (*Op. cit.*, p. 125). A questão da proporção seria a base das correspondências. Era possível fazer relações entre termos absolutamente distantes. A forma da proporção era o que dava a medida da agudeza do poeta.

Engenhosamente, a sátira seiscentista sobredetermina a operação aguda, pois reúne fragmentos de vários gêneros, ironicamente, como agudeza ridícula ou maledicente. Misto retórico-poético, variante “livre” do conceptismo engenhoso efetuado nela como jogo metafórico ou amplificação da fantasia, a sátira é um gênero “não-gênero”, uma vez que lhe falta unidade (HANSEN, 2004, p. 293).

Hansen, no artigo sobre a *Doutrina Conceptista do Cômico no Trattato de' Ridicoli* (2003), apresenta o gênero cômico como o exposto no "Tratado dos Ridículos", capítulo XII de *Il Cannocchiale Aristotelico*, publicado em 1654 pelo conde e jesuíta italiano Emanuele Tesauro, "que é um dos monumentos da poética da agudeza, hoje conhecida como Barroco" (*Op. cit.*, 2003, p. 408).

Tesauro retoma a Poética de Aristóteles a partir da definição de cômico como "deformação adequada do feio". Tesauro define as matérias baixas, os lugares-comuns da invenção, especificando as técnicas agudas da elocução, adaptadas à prática do conceito engenhoso a fim de sistematizar as várias práticas de representação do cômico. Para Tesauro, no *Tratado dos Ridículos*, o cômico "é uma técnica conceptista de produção proporcionada de efeitos desproporcionais" (Cf. Hansen, 2003, p. 408). Tesauro traz as preceptivas do que era o cômico aristotelicamente definido como deformidade. Para explicar o engenho, a proporção e a desproporção, Tesauro usa o exemplo de dois escultores, cujas peças foram apresentadas ao público:

Tendo os atenienses encomendado uma cabeça de Palas a Fídias e a Alcmene para colocá-la num lugar alto, quando ambas foram submetidas aos juízes, riram todos da peça de Fídias, que parecia apenas grosseiramente esboçada, e muito admiraram a de Alcmene, que mostrava todas as linhas diligentemente definidas. Mas Fídias, que seguramente tinha o engenho mais agudo que o escalpelo, pediu que fossem situadas longe, sobre duas colunas elevadas; e então a sua, reduzida pela distância à proporção devida, apareceu belíssima, e a de Alcmene, mal formada, e tosca (Cf. HANSEN, 1992, p. 7).

Os poemas atribuídos a Gregório são variações de um subgênero do cômico, o *ridículo* que especifica o riso que vitupera os vícios fracos, e a *maledicência* que prescreve a agressão contra os vícios fortes (Hansen, 2009, p. 22). O ridículo era, então, o desvio do decoro ou como dito anteriormente, de desproporções proporcionais. Nos dois extremos da virtude:

ridículos são os vícios de falta, horrorosos são os de excesso.
Como fraqueza, a falta é vergonhosa e causa riso; o excesso, que

é excesso de força, não o causa, mas horror. Feita a classificação, são consideradas matérias ridículas os vícios de falta - por exemplo, as coisas que não têm preço, ou em que é ínfimo, em oposição às que o têm; as coisas baixas, sujas, estragadas ou podres, em oposição às altas, limpas e íntegras. A falta também é quantidade: o menos e o menor são mais ridículos que o mais e o maior; também é qualidade: o mal feito, o mal proporcionado etc. (HANSEN, 1992, p. 14).

Tesauro fala que a deformidade é a matéria e o fundamento dos ridículos, e as divide em deformidades simples que seriam as deformidades físicas e deformidades morais. As físicas seriam as da substância, quantidade, qualidade visível e audível. As deformações morais dizem respeito à honra, à fortaleza, à fortuna, à amizade e à intemperança. As deformidades comparativas são aquelas que advém de um tema como um nome que não se enquadra à pessoa, um saber que não corresponde à profissão, um efeito que não corresponde às preparações, entre outros.

A comédia e a sátira são a base dos ridículos, das desproporções proporcionais que também compreendem o conceito de engenhosidade na correlação harmônica de análogos extremos, mas com efeito desarmônico, adequado à matéria baixa (*Op. cit.*, p. 16). Da correlação harmônica de análogos, obtêm-se as metáforas agudas, tão caras à poesia barroca. Essa desarmonia ou deformidade pode resultar de comparação de dois conceitos, a analogia unívoca, ou seja, duas espécies em um gênero comum (A:B:C) e a analogia de proporção, ou seja, dois conceitos diferentes com seus análogos (A:B :C:D).

Essas relações metafóricas produzem os efeitos mais interessantes da arte de engenho. Para Tesauro, a metáfora é uma matriz das tópicas de invenção, não simples tropo de elocução, ela é a mãe de toda a agudeza:

A metáfora é "ornato dialético", resultando de uma operação do engenho, que aproxima e funde conceitos em um único gênero ou em uma única espécie comuns; o juízo intervém, divide e ordena as semelhanças obtidas em oposições, antíteses e diferenças

também formuladas e interpretadas metaforicamente. A operação metafórica aproxima e funde conceitos preferencialmente distantes, por isso é chamada de "ornato dialético enigmático", ocorrendo em todos os discursos como a agudeza das três espécies seiscentistas de engenho, natural, exercitado e furioso. Nos três, a metáfora é definida como um teatro de maravilhas: ela é a *gran madre di tutte le argutezze*. (Cf. HANSEN, 2003, p. 408).

Tesauro também propõe que a metáfora permite fabricar três gêneros de discursos (o harmônico, o patético e o engenhoso), que correspondem às três faculdades (sentido, afeto, inteligência), que geram o prazer dos discursos, o *delectare*. O primeiro gênero é o *harmônico*, que é adequado à audição. O gênero *patético* promove o afeto. O gênero culto agrada o intelecto por meio de construções engenhosas.

No *Tratado dos Ridículos*, Tesauro diz serem oito os principais tipos de construções metafóricas: as de proporção, de atribuição, de equívoco, de hipotipose, de hipérbole, de oposto, de laconismo e de descensão. As mais significativas, porém, são as de atribuição e proporção, que podem gerar relações muito interessantes na construção dos argumentos, conforme será visto em nossas análises.

O Barroco não se tratou somente de um período de rebuscamento sintático e jogos de palavras. A produção barroca, muitas vezes, como no exemplo dos escultores, precisa ser observada “de longe” para se enxergar a proporção e a desproporção.

A obra satírica atribuída a Gregório de Matos tem algo desse “inacabamento”, esboçada rapidamente como um borrão, entendido muitas vezes como marca de sua inferioridade estilística mas, como dito anteriormente, trata-se de técnica, inclusive de “adequação à recepção, no mesmo sentido aristotélico da adequação dos discursos do gênero demonstrativo às grandes assembleias movimentadas e ruidosas” (HANSEN, 2004, p. 56).

Haroldo de Campos afirma categoricamente: “não há literaturas menores, assim como os cânones não são eternos e o belo é historicamente relativo”. Eis a citação:

Gôngora e Quevedo, e antes de ambos Camões, que aos dois influenciou e já anunciava no maneirismo o código barroco, não abolem a contribuição diferencial - as **diferências** chamadas Gregório de Mattos, Caviedes, Domínguez Camargo, Sor Juana Inês de la Cruz. Nesse sentido, não há propriamente "literaturas menores", apassivadas diante do cânon radioso, do "significado transcendental" das literaturas ditas "maiores". Assim como os cânones não são "eternos" e o belo é historicamente relativo (CAMPOS, 1989, p. 65 grifo do autor).

Ainda que a obra atribuída a Gregório de Matos tenha ficado por mais de 150 anos apenas nos manuscritos, teve vitalidade para chegar aos séculos posteriores como o grande representante desse período tão valioso e rico da literatura brasileira.

Sobre isso fala Oswald de Andrade, citado por Haroldo de Campos, que Gregório “é 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” (Cf. CAMPOS, 1989, p. 67, grifo do autor).

1.4. A SÁTIRA MALEDICENTE NO BRASIL-COLÔNIA

A obra atribuída a um dos mais memoráveis poetas da literatura brasileira, o “Boca do Inferno”, não é espelho da realidade, suas sátiras também não têm qualquer compromisso com a verdade, e não tinham intenção de fazer história. Mas, por outro lado, não podemos negar que serviram a esse propósito, pois muito do que se sabe daquela época está na falsa realidade da sátira, porque o

contexto histórico, político e social era o pano de fundo dos temas satíricos. Sobre esse ponto, Haroldo de Campos afirma que a obra satírica é a melhor fonte de informação:

É por intermédio deles e dos cronistas da época que poderemos reconstruir com grande fidelidade o retrato da sociedade brasileira do século XVII", assegura S.Spina, falando de Gregório e Vieira. **"Talvez a fonte que melhor revela a opinião da época sobre os desembargadores e a Relação não seja a informação histórica tradicional, mas a poesia do baiano satírico Gregório de Mattos e Guerra"**, salienta Stuart B. Schwartz. Como se pode proclamar esse vazio historiográfico, contestado por uma inscrição historial que o texto gregoriano exhibe gozosamente em sua trama, sem, no mesmo passo, pôr em questão a própria noção de história que condiciona essa perspectiva excludente? (CAMPOS, 1989, p.43, grifo nosso).

Também sobre esse ponto, salienta Hansen, que a sátira não é realidade empírica, mas aplica tópicos de decoro e verossimilhança:

A sátira é inventada retoricamente: não imita a realidade empírica, mas encontra a realidade de seu tempo como prática simbólica que aplica tópicos, verossimilhanças e decoros que são assimetricamente partilhados por sujeitos de enunciação, destinatários textuais e públicos empíricos (HANSEN, 2009, p.23).

Ainda segundo Hansen (2004, p. 55) "as descrições satíricas de tipos e caracteres, produzidas - por tropos e figuras de inversão e exageração, são retóricas, não realistas." As informações que temos a partir das sátiras nos ajudam – e muito – a entender a *doxa*, os costumes e o contexto social, mas não podemos tomar os episódios satíricos, ainda que muito convincentes com a explicação da didascália, como verdadeiros ou históricos.

Segundo Spina (1995, p. 23), nessa época, o Brasil recebera fluxos migratórios muito heterogêneos, gente de todas as classes e condições, fidalgos e cortesãos, aventureiros, militares, bandidos, padres, criminosos e banidos da corte portuguesa. Foi uma política de intensa colonização, com o

desenvolvimento dos engenhos de cana-de-açúcar, que atraíram gente de toda espécie para a Bahia, e Salvador, a capital do Brasil, transformou-se em um núcleo comercial e cultural muito importante.

A sociedade baiana era, então, formada por gente de todas as espécies: verdadeiros e falsos fidalgos, velhos e novos-cristãos, uma grande quantidade de religiosos que tinham o objetivo de doutrinar índios e negros e educar os filhos dos nobres.

Nessa sociedade tão heterogênea, a manutenção da moral e dos bons costumes não era prioridade para autoridades civis nem religiosas. A produção satírica atribuída a Gregório, em especial, revela a desordem política e moral que assolava a Bahia do século XVII. Suas sátiras mostram, dentre outras coisas, a falta de temperança dos religiosos, seu envolvimento sexual com escravas e freiras, além de outros casos relacionados à sua honestidade e idoneidade. Segundo o historiador Gonçalves Salvador,

na América luso-castelhana, a vida do clero tinha muito a desejar. Havia falhas alarmantes. Porém, o Novo Mundo apresentava condições que mais facilmente induziam a uma variedade de males, até nas regiões sob vigilância de tribunais da Inquisição ou de autoridades religiosas, e, **às vezes, contando, inclusive, com o péssimo testemunho delas** (SALVADOR, 1969, p. 79, grifo nosso).

Também sobre a conduta da sociedade, afirma Spina:

A Bahia regurgitava no mais desatado desvario dos costumes. O Padre Manuel da Nóbrega deixou-nos a expressão profunda desse estado das coisas, tanto se queixava da poligamia desenfreada, que atingia os próprios religiosos. O clero sobejava de profanação: padres devassos, freiras levianas e toda sorte de conluios venais que só Gregório de Matos poderia ter documentado. A falta de pudor e hipocrisia chocante da fradaria sentiu vibrar nos costados o látego impiedoso de Gregório (SPINA, 1995, p. 28).

É nesse contexto de hipocrisia e falta de pudor que a sátira encontra seu lugar, tanto no ridículo como na maledicência. Como vimos nos itens anteriores, a sátira é um subgênero do cômico e produz o efeito do ridículo ou da maledicência. O ridículo é o desvio do decoro, é o que produz o riso sem dor. Já a maledicência relaciona-se mais à vulgaridade:

Quanto à maledicência, relaciona-se, genericamente, à vulgaridade, que busca contaminar a reputação alheia, e é *bomolachia* ou *scurrilitas*: bufonaria, arte do palhaço sem tato, indicando a ausência de discrição e a servidão a um gosto confuso, presa da aparência, sem a prudência de um juízo naturalmente seguro como árbitro do engenho no controle da fantasia. O que é diferencial, contudo, pois a bufonaria pode ser fingida por discretos, na medida mesma que é convenção. (HANSEN, 1992, p. 20).

Na sátira maledicente, o intento era o de corrigir os vícios por meio da reafirmação dos valores predeterminados e reconhecidos, a *doxa*. Valores morais estão ligados ao contexto social. Em algumas sociedades são muito rígidos, noutras menos, mas como afirma Habermas, os juízos morais podem ser fundamentados e há a possibilidade de distinguir juízos corretos e errados.

Os juízos morais têm um conteúdo cognitivo; eles não se limitam a dar expressão às atitudes afetivas, preferências ou decisões contingentes de cada falante ou ator. A ética do discurso refuta o *cepticismo ético*, explicando como os juízos morais podem ser fundamentados. Com efeito, toda teoria de desenvolvimento da capacidade de juízo moral tem que pressupor como dada a possibilidade de distinguir entre juízos morais corretos e errados (HABERMAS, 1989, p.147, grifo do autor).

A sátira era a imitação dos maus costumes e ligava-se também ao caráter moral do sujeito imitador. Era a expressão daquilo que era reconhecido como moralmente correto e incorreto. Nesse sentido, a comicidade era um fator relevante para a comunhão com o público em torno de valores reconhecidos. Ela facilitava a adesão do auditório enquanto o conteúdo linguístico-semântico

fazia a censura. É por isso que a sátira tinha um efeito moral. Estava mais a serviço da manutenção das hierarquias e dos valores morais que propriamente à crítica social, conforme afirma Hansen:

Acusando o que obra mal, supõe a virtude do obrar bem: justiça, prudência, discrição, hierarquia. Funciona, portanto, como um dispositivo de supervisão e distribuição hierárquicas da opinião: a censura efetua a honra, a calúnia avança a boa reputação, o ataque prescreve a reverência (HANSEN, 2004, p. 187).

Ainda que o léxico denote obscenidade contrária ao pudor, a sátira “não está, de modo algum, contra a moral. Ocorre nela, é certo, alguma desproporção entre a racionalidade que prescreve e o desenvolvimento obsceno e escabroso dos temas” (*Op. cit.*, p.57).

Há sempre um exagero dos vícios, dos maus costumes, mas na sua construção há a necessidade da verossimilhança, aquilo que se crê ou deseja que possa acontecer e, na agudeza, a composição lógica é essencial, porque dela provém a condução do pensamento com base em possibilidades verossímeis. Segundo Carvalho (2007, p. 124), a verossimilhança é o núcleo da adequação, na medida em que condiciona a agudeza ao *concepto*, tanto no plano lógico da argumentação, quanto no plano elocutivo dos afetos, segundo a ação das figuras e tropos.

É importante lembrar, no que se refere a esta época, do papel repressor da Igreja e do Tribunal do Santo Ofício, que na Bahia está atuante desde o final do século XVI. Nesse período, a sátira tem, então, uma função pedagógica muito efetiva, pois era o tempo forte da censura intelectual e moral. Ainda que as sátiras tragam temas bastante vulgares, ela está a serviço da repressão aos desvios de conduta, da perseguição a cristãos-novos e judeus. Sobre isso afirma Hansen:

O mito ibérico da pureza de sangue, presente na sátira como *topos-racista* distintivo; da origem fidalga, amalgama então o imaginário de cristãos-velhos de todas as ordens, validando a perseguição às heresias, notadamente a judaica, como adesão à

hierarquia. Entre as várias técnicas de perseguição e expropriação dos judeus ou das pessoas assim constituídas conforme a economia teológica do Santo Ofício, as delações avultam como prática generalizada, certamente com várias motivações pessoais, funcionando todas como validação das práticas inquisitoriais como onipresença da ortodoxia e teatro pedagógico do medo (HANSEN, 2004, p.233).

Em termos de vulgaridade sexual, a sátira não é censurada, porque ridiculariza os excessos. Blasfemadores simples eram entregues às punições da justiça secular. Já os heréticos, em ataques a artigos da fé e aos dogmas católicos, eram indicados à Inquisição (*Op. cit.*, p.231).

Nesse sentido entendemos a posição insatisfeita da Igreja em relação a rimas de *cu* com *Jesu* mas, como lembra Hansen (*op. cit.*), nada há de heresia nelas. Ao contrário, a sátira, como visto, fere para curar, é a exposição do satirizado ao ridículo em prol da manutenção das hierarquias, dos preceitos morais, religiosos e da correção dos vícios.

CAPÍTULO II

O TEXTO LITERÁRIO NO ÂMBITO DA ARGUMENTAÇÃO

Reconhecemos o gênero poético na disposição em versos, nas rimas, na construção do texto de um modo geral. Na época clássica, a Poética era uma teoria sobre as propriedades da poesia e tinha um sentido evidente, ou seja, designava um gênero literário: o poema, caracterizado pelo uso do verso. Mas essa definição não dava ao produtor de versos o *status* de poeta. Segundo Aristóteles,

Não se chama de poeta alguém que expôs em verso um assunto de medicina ou de física! Entretanto nada de comum existe entre Homero e Empédocles, salvo a presença do verso. Mais acertado é chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, fisiólogo. (ARISTÓTELES, Arte Poética, Cap. I,11).

A Poética é ciência que se propõe a investigar os processos que dizem respeito às normas versificatórias dos textos, aos componentes retóricos de que se revestem. Para Todorov (1986), a poética não procura revelar o sentido do texto, mas o conhecimento das leis gerais de cada obra, em oposição à hermenêutica. O objetivo é compreender a unidade e a variedade das obras literárias. A obra individual será a ilustração dessas categorias, terá um estatuto de exemplo, não de termo último.

A poética é, pois, uma abordagem da literatura, ao mesmo tempo **abstrata** e **interna**. Não é a obra literária em si mesma que é o objeto da poética: o que esta interroga, são as propriedades desse discurso particular que é o discurso literário. (TODOROV, 1986, p.11, grifo do autor)

Segundo Cohen (1974, p.12), a poesia é uma impressão estética particular e opõe-se à prosa por caracteres codificados e nomeados, existentes nos níveis fônico e semântico. Chamou-se “verso” toda linguagem cuja face fônica apresenta esses caracteres, que são imediatamente visíveis e rigorosamente

codificados, e, em geral, são o critério de poesia. Ao nível semântico, há também caracteres específicos, que foram objeto de tentativa de codificação por parte da Retórica. A Retórica e a Poética se distanciaram, ficando a Poética reservada ao estudo da forma versificada.

No entanto, por razões que seria preciso analisar, o código retórico foi considerado facultativo, ao passo que o verso permanecia obrigatório. O fato de a palavra "poética", por oposição a "retórica", ter designado durante muito tempo as normas da versificação — e somente da versificação —, é uma prova do privilégio geralmente concedido aos meios propriamente fônicos da arte poética. (COHEN, 1974, p.12, grifo do autor).

Nesse distanciamento entre a Retórica e a Poética, o texto literário, mais especificamente, o poema, deixa de ser visto como objeto da Retórica, nos seus procedimentos de expressão e passa a ser objeto particular da Poética.

A Retórica ficou associada por muito tempo somente à “arte de bem falar” como técnica de persuasão e manipulação, tendo o termo até um sentido pejorativo, de discurso sem conteúdo. Partes da retórica acabam migrando para outras disciplinas, até que a Retórica ficou quase somente como a *elocutio* e esta ainda reduzida ao estudo das figuras. Todas as formas de figuras foram catalogadas e exploradas à exaustão. Segundo o grupo μ,

(...) é preciso recordar claramente que a "ciência dos tropos" (...) a *tropologia*, se assim se pode dizer, outrora chamada *leporia*, não abrange todo o campo da retórica. Entre os Antigos, assim como entre os Modernos, a finalidade declarada da retórica é a de ensinar técnicas de persuasão. A ideia de *argumento* e a de *auditório* são nesse caso essenciais (DUBOIS ET ALII, 1974, p.20).

Como dito acima, na atualidade, a noção de argumento e auditório se tornaram imprescindíveis e a Retórica é entendida hoje como uma ciência geral dos discursos, que reúne todas as investigações cujo ponto de partida é o signo. A Poética, como atividade discursiva, participa dessa ciência geral e seu objeto é a poesia.

Mas o discurso poético nem sempre foi o campo mais fecundo para a análise argumentativa, pois em comparação com o texto de função conativa, o poético estaria mais relacionado à estética. Porém, o poeta também quer se comunicar. Segundo Cohen,

uma mensagem não entendida deixa de ser uma mensagem. O discurso deve ser inteligível, ou então, deixa de ser um discurso. O poeta utiliza a língua porque quer comunicar, ou seja, ser entendido. Mas ele quer sê-lo de certa maneira, pretende suscitar no destinatário um modo de compreensão específica, diferente da compreensão clara, analítica, provocada pela mensagem comum (COHEN, 1974, p. 83).

Os estudos modernos de Retórica, associados às teorias da argumentação, retomam as análises dos textos independentemente de sua forma. A Nova Retórica, introduzida por Chaïn Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, com o *Tratado da Argumentação*, de 1958, estuda o discurso na relação entre o enunciado e o enunciador: o literal e o figurado, o que se diz e o que se pretende dizer. A Teoria da Argumentação tem sempre em vista um determinado comportamento concreto da audiência e permite analisar qualquer discurso – poético ou não – do ponto de vista das técnicas que aumentam a adesão e levam à persuasão.

O Grupo μ , de Liège, com a *Retórica Geral* (1974) e a *Retórica da Poesia* (1980), estuda o discurso principalmente no âmbito das operações fundamentais que geram o que se convencionou chamar de “desvio”. Esse grupo vem mostrar que a “tropologia” não abrange todo o campo da Retórica, como por algum tempo ficou estabelecido, e que o texto deve ser analisado em função da natureza dos procedimentos que levam à interpretação do “figurado”.

(...) a teoria das figuras estava longe de esgotar o propósito da retórica dos Antigos — o que justifica a utilização da expressão “nova retórica” por Perelman para designar uma teoria da argumentação — a retórica é o conhecimento dos procedimentos de linguagem característicos da literatura. Por “poética”, entendemos o conhecimento exaustivo dos princípios gerais da

poesia, ficando entendido que a poesia *stricto sensu*, é o padrão da literatura (DUBOIS ET ALII, 1974, p. 40).

Para estes estudiosos, a literatura “é antes um uso singular da linguagem. É precisamente a teoria desse uso que constitui o primeiro objeto de uma retórica geral, e, quem sabe, generalizável” (*Op.cit*, p. 23).

O Grupo μ fala da complexidade do discurso poético por este ser fechado sobre si, chamado de “obra”. Portanto, uma distorção da linguagem em que a palavra poética não seria qualificada como ato de comunicação, seria, então, uma intracomunicação, aquela que se comunica consigo mesma. O que caracteriza o discurso poético é que a poesia está inteiramente nas palavras (formas e sentidos). Segundo o grupo,

(...) a arte, como se sabe há muito tempo e como se esquece periodicamente, situa-se por si própria além da distinção entre o verdadeiro e o falso: que a coisa nomeada exista ou não, é sem pertinência para o escritor. **A última consequência dessa distorção é que a palavra poética se desqualifica enquanto ato de comunicação.** Com efeito, não comunica nada, ou melhor, não comunica senão ela própria. Pode-se dizer também que comunica consigo mesma, e essa intracomunicação não é nada mais que o próprio princípio da forma. Inserindo em cada nível do discurso e entre esses níveis a dificuldade de correspondências múltiplas, o poeta fecha o discurso sobre si próprio: é precisamente esse fechamento que se chama “obra”. (*Op.cit.*, p. 31, grifo nosso).

É nesse sentido que estudar o argumento e a intenção de agir sobre os outros dentro de um discurso “fechado em si” é um grande desafio, mas absolutamente possível, uma vez que o convencimento esperado pelo emissor de um texto poético ou de uma sátira é algo mais sutil que o esperado por um produtor de uma campanha publicitária ou política. No caso do discurso satírico, a adesão esperada é a da sedução, do “fazer crer”. Segundo Mosca,

todo discurso é uma construção retórica, na medida em que procura conduzir o seu destinatário na direção de uma determinada

perspectiva do assunto, projetando-lhe o seu próprio ponto de vista, para o qual pretende obter adesão (MOSCA, 2001, p.22).

A Nova Retórica tem um carácter investigador e crítico. Não pretende catalogar mais uma vez as figuras nem legislar em torno da “arte de bem falar e escrever”, mas sim investigar os processos de carácter essencial e determinante que dão origem às mudanças de sentido ou àquilo que se chamou de *desvio*. Sobre a figura afirma ainda Mosca:

O que importa é, portanto, avaliar a sua **função argumentativa** dentro daquele determinado tipo de discurso, isto é, os efeitos produzidos. Nesse sentido, fica evidente a **função persuasiva** que a figura exerce sobre os elementos emotivos que constituem e fundamentam a estrutura dos sujeitos, ultrapassando o seu papel puramente informativo para cumprir uma finalidade de **incitamento e de sedução**. A publicidade mostra, com grande êxito, que a figura não é de ordem puramente estética e que ela pode ser altamente persuasiva. Cabe ressaltar ainda que estudos sobre o discurso poético revelam o fato de que o estético e o persuasivo estão indissoluvelmente ligados (*Op.cit.*, p. 40, grifo da autora).

Os novos estudos, agora definidos como Teoria da Argumentação, buscam os processos reais do pensamento e as estratégias para a adesão. É nessa perspectiva que serão analisadas as sátiras desta pesquisa. Mais adiante veremos detalhadamente os estudos do Grupo μ e de Perelman e Tyteca no que se referem às estratégias de construção do argumento, principalmente por meio das figuras.

2.1. A RETÓRICA DA POESIA DO GRUPO μ (LIÈGE)

O Grupo μ , do Centro de Estudos Poéticos da Universidade de Liège (Bélgica), formado por Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire e Hedelin Trignon retoma a Retórica Antiga e os

estudos das figuras em dois livros basilares: *Retórica Geral* e *Retórica da Poesia*, publicados no Brasil respectivamente em 1974 e 1980. Seu objetivo é descrever e analisar as operações fundamentais de que as figuras e os tropos são casos peculiares.

Em síntese, o grupo propõe que a propriedade fundamental do discurso linear é a de poder ser decomponível em partes infralinguísticas: no plano dos significantes chega-se aos traços distintivos e, no plano dos significados, ao nível dos semas. O grupo sintetiza então, de maneira rigorosa, os procedimentos pelos quais a linguagem figurada transforma as convenções da língua no aspecto morfológico, sintático e semântico.

Com base nesses três aspectos, observa-se que as transformações podem acontecer na expressão (forma) e no conteúdo (sentido), subdivididos ainda em vocábulos e frases. Os desvios são classificados como *metaplasmos*, *metataxes*, *metassememas* e *metalogismos*. Os metaplasmos, as metataxes e os metassememas produzem os desvios do código. Os metalogismos produzem os desvios de ordem referencial.

O *metaplasmo* é domínio das figuras que agem sobre o aspecto sonoro ou gráfico das palavras e das unidades de ordem inferior dos vocábulos. *Metataxe* é domínio das figuras que agem sobre a estrutura da frase. É aquela em que a alteração acontece no nível sintático. *Metassemema* é a figura que substitui um semema por outro, isto é, que modifica os conjuntos de semas do grau zero. Tal alteração acontece no conteúdo do vocábulo. *Metalogismo* é o domínio das figuras que modificam o valor lógico do enunciado e provocam alteração no conteúdo semântico.

As alterações que acontecem nesses níveis podem ser resumidas em operações de supressão, adjunção, supressão-adjunção e permutação, de forma que as relações que se estabelecem entre os sentidos são de inclusão, exclusão e intersecção.

Para entender a incidência das alterações é preciso definir alguns termos que o grupo considera essenciais, como *grau zero*, *desvio*, *autocorreção*, *redundância*, *isotopia*, *convenção* e *invariante*.

O código linguístico é formado de normas de ortografia, gramática e sentido das palavras. O *grau zero* (a simples norma, existente só numa abstração ideal) o *desvio*, a alteração da norma. A dificuldade recai sobre o limite da norma e desvio. O grau zero seria a significação pura e primeira de um discurso. Esse nível inequívoco é admitido como quase inexistente. Os textos científicos têm sempre em vista aproximarem-se ao máximo desse grau zero, no sentido em que procuram evitar todas as ambiguidades e inexatidões, mas esse é um objetivo improvável. “O grau zero absoluto seria um discurso reduzido a seus semas essenciais” (Dubois et alii, 1974, p. 54). Mais adiante o grupo afirma:

para evitar a definição de uma norma frequentemente inatingível, indiquemos, entretanto que se poderia considerar um procedimento empírico para a determinação do grau zero, tendo por base uma definição do tipo: “o grau zero de uma posição determinada é o que o leitor espera nessa posição.” Fazendo neste caso intervir o leitor (*Op.cit.*, p. 55, grifo dos autores).

Desvio seria a oscilação, alteração ou afastamento do grau zero, que provoca o surgimento da figura, que é, por sua vez, definida por muitos teóricos como desvio. Considera-se, porém, que “o efeito não está contido na figura, mas é produzido no leitor como resposta a um estímulo” (*Op.cit.*, p.56).

Para nós, interessados na eficácia do discurso, a resposta a esse estímulo é essencial. O sentimento de desvio e de correção precisam ser assimilados pelo co-enunciador: é um duplo movimento de criação e redução. A correção se dá no momento em que o receptor não sente mais a mudança na direção da mensagem e incorpora a significação “segunda” (derivada) como “primeira”.

Depois de grau zero e desvio vêm os conceitos de *redundância* e *autocorreção*. Em todos os níveis, a linguagem repete-se e isso evita alguns erros de

comunicação, permitindo a autocorreção e garantindo que o conteúdo da mensagem não se perca. A taxa de redundância varia em relação à mensagem, mas é sempre percebida pelo receptor de maneira direta e imediata, sem recorrer a inferências ou categorizações conceituais. Então, nas mensagens criam-se desvios que são passíveis de redução em virtude da taxa de redundância mínima necessária para a decodificação.

Com efeito, se o primeiro momento da retórica consiste, para um autor, em criar desvios, o seu segundo momento consiste, para um leitor, em reduzi-los. Essa redução não é outra coisa senão uma autocorreção, possível apenas na medida exata em que a taxa de alteração não ultrapassou a taxa de redundância (*Op.cit.*, p.58).

A redundância pode ser fonética, gráfica, sintática, gramatical ou ainda semântica. Uma palavra mal pronunciada pode ser reconstruída pela redundância fonética. Concordâncias de gênero, número, verbos podem recuperar a coerência sintática ou gramatical. A redundância semântica resulta de regras lógicas e, parcialmente, da necessidade pragmática da comunicação.

A redundância nos dá também a noção de *isotopia*, ou seja, uma norma semântica do discurso em que “textos inteiros se encontram situados em níveis semânticos homogêneos como o significado global de um conjunto significante” (Greimas, 1973, p.73). O grupo μ define isotopia como um “todo de significação”:

conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura uniforme do relato tal como resulta das leituras parciais dos enunciados, após a resolução de suas ambiguidades, a qual se orienta para a investigação de uma leitura única. Feixe de categorias redundantes subjacentes ao discurso considerado. Redundância de unidades linguísticas manifestas ou não do plano da expressão ou do conteúdo (DUBOIS ET ALII, 1980, p.32).

O discurso poético por natureza lança mão de um jogo de compensações, promovendo desvios com a redução da redundância e reforçando as

convenções, mantendo assim a inteligibilidade integral das mensagens. “A convenção, como o nome o indica, liga o destinador ao destinatário” (*Op.cit.*, p.63). Na poesia, os desvios são tão correntes que se convencionam.

Outro conceito importante para o grupo de Liège é o de *invariante*. Num discurso onde há a presença de figuras, é preciso separar duas partes: uma que o grupo chamou de *base* (que não sofre desvios) e outra, evidentemente, que sofre. Um enunciado figurado mantém uma relação com a base e com o invariante. A base é o que conhecemos como sintagma. O invariante é o paradigma, onde co-existem o grau zero e o grau figurado. “O sintagma é atual e o paradigma é virtual” (*Op.cit.*, p.67). Mais adiante, o grupo resume:

(...) a retórica é um conjunto de desvios suscetíveis de autocorreção, isto é, que modificam o nível normal de redundância da língua, transgredindo regras, ou inventando outras novas. O desvio criado por um autor é percebido pelo leitor graças a uma marca, e em seguida reduzido graças à presença de um invariante (*Op.cit.*, p. 66).

Por fim, para concluir esta parte introdutória, as operações fundamentais que o grupo se propõe a estudar se dividem em substanciais e relacionais. As substanciais modificam as relações de posição que existem entre as unidades. São as que suprimem unidades e acrescentam algumas (supressão/adjunção). As operações relacionais (permutação) são mais simples, pois só alteram a ordem linear das unidades.

2.1.1. UNIDADES DO SIGNIFICANTE: METAPLASMOS E METATAXES

OS METAPLASMOS

Como já dito anteriormente, o metaplasmo é resultado de uma operação que altera a continuidade fônica ou gráfica do vocábulo. Tal alteração só é perceptível a partir de sua integração em unidades superiores, ou seja, na

palavra. A palavra é constituída de sílabas ou de fonemas dispostos linearmente, definida pelo grupo como “unidade discreta e dada, constituída de uma coleção de signos gráficos, dispostos em ordem pertinente e que admite repetição” (Dubois et alii, 1974, p. 74).

A classificação tradicional traria os metaplasmos como as figuras de palavras ou melopeias. Elas são classificadas ainda como figuras de dicção, morfologia e harmonia. São o resultado de operações de supressão, adjunção, supressão-adjunção e permutação.

Supressão é a operação em que se retira um dos semas e essa retirada não impede a produção da unidade. É o caso das figuras nomeadas como *aférese* (supressão de fonema no começo do vocábulo), *apócope* (supressão de fonema no final do vocábulo), *síncope* (supressão de fonema no interior do vocábulo), *sinérese* (passagem de um hiato no interior da palavra para ditongo), *sístole* (deslocamento do acento tônico de uma sílaba para a precedente), entre outras. Essas operações são muito comuns no texto versificado, pois são alternativas para a obtenção da métrica desejada.

Em nosso *corpus*, na sátira *pondera estando homiziado*, no verso 49, há um exemplo de supressão: nota-se uma síncope em *mor*:

35 há maior gosto, ao que entendo,
 que agradar ao meu Prelado,
 (...)
47 Que Deus (como ensina a fé)
 nos deixou livre a vontade
 e o mais é mor falsidade
 (...)

(Amado, p. 195, anexo sátira 02)

No verso 35, há o vocábulo *maior* com a mesma significação que *mor*. Percebe-se então que o uso da forma contraída (supressão) foi intencional para atender à necessidade da métrica.

A operação da **adjunção** é bastante simples no nível dos metaplasmos. Podem acontecer acréscimos no início ou no fim da palavra, gerando as figuras

conhecidas tradicionalmente como *prótese* (acréscimo de um elemento no começo de um vocábulo), *prefixação* (acréscimo de fonema no início de vocábulo existente), *sufixação* e *paragoge* (acréscimo de fonema no fim do vocábulo), *epêntese* (acréscimo de fonema no meio do vocábulo), *diérese* (passagem de ditongo para hiato), entre outros.

A rima é o mais comum dos fenômenos de adjunção, pois a repetição sistemática de unidades fônicas equivalentes é sempre sentida como um acréscimo. A adjunção repetitiva é particularmente perceptível na rima-eco. As sátiras atribuídas a Gregório de Matos são, na sua totalidade, construídas com rimas, que têm extrema importância na forma dos poemas:

1 Chegou o nosso Prelado
 tão galhardo, e tão luzido,
 tão dourado, e esclarecido,
 tão nobre, e tão ilustrado,

(Amado, p. 211, anexo sátira 10):

No caso das sátiras, toda rima tem efeito retórico, como pretendemos buscar nessas análises. A rima não é apenas uma questão formal. Outras questões estão envolvidas no valor semântico das construções.

O fenômeno de homofonia, tomado unicamente do ponto de vista metaplásmico, não pode esclarecer a eficácia do fenômeno retórico. Pois é evidente que ao nível sínomo (*synnyme*) do estilo, o efeito dessas repetições depende igualmente dos significados que elas põem em questão (DUBOIS ET ALII, 1974, p. 82).

A rima, como afirma o grupo, foi concebida para o ouvido, mas tem também uma forma plástica. Como em poesia, é mais convenção que desvio, seu efeito sonoro tem intenção de desvio e por isso constitui figura.

A operação da **supressão-adjunção**, no domínio dos metaplasmos, pode dar origem à sinonímia. A sinonímia é um caso de supressão-adjunção, pois é necessária a manutenção de um sentido equivalente tanto ao suprimido quanto ao termo adjunto. A substituição dos elementos plásticos significantes é

acompanhada de deslocamentos ao nível da conotação. Nos versos abaixo, há outra síncope, na supressão do *e* em *b(e)quadro* e *b(e)mol*:

1 Senhor, os Padres daqui
 Por b quadro e por b mol
 (...)

(Amado, p. 203, anexo sátira 05)

Além do *bequadro* e do *bemol*, que se recupera sonoramente sem qualquer dificuldade, a letra *b* representa em música a nota *si*, que pode aparecer com acidente excluído (*bequadro*) e com acidente presente (*bemol*). Isso seria uma supressão-adjunção, pois o *si* foi suprimido e o *b* foi acrescentado. É nesse sentido que houve um processo de sinonímia, pois os traços plásticos geraram uma segunda conotação.

A quarta forma de operação é a das **permutações** em que se fazem trocas de posição de letras e sílabas, das quais o resultado é, muitas vezes, uma forma incorreta de pronúncia ou um trocadilho, mas com objetivo claro de produzir um significado. No caso dos vocábulos, as permutações são menos comuns, exatamente por agirem sobre fonemas e sílabas. Um exemplo de trocadilho com as sílabas temos nos versos:

19 Porque Amor todo loucura,
 Se a cura é de louco amor.

(Amado, p.208, anexo sátira 08)

AS METATAXES

Assim como os metaplasmos, as metataxes são resultados de operações que ocorrem na expressão e na forma plástica dos enunciados. Operam efetivamente na relação sintática dos vocábulos, mas seu efeito incide tanto na expressão como no conteúdo.

Para definir o desvio provocado pelas metataxes é preciso ter a norma gramatical como referência. Para se chegar ao grau zero sintático, segundo o grupo μ , é necessário “elaborar um modelo simples, aceitável pela maioria e suscetível de servir eficazmente como ponto de referência” (Dubois et alii, 1974, p.97).

Nesse sentido, um modelo simples seria aquele em que o enunciado apresenta seus constituintes minimais, ou seja, um sintagma nominal e um verbal, complementos e atributos. A ordem desses constituintes nos enunciados é de muita importância, tanto do ponto de vista gramatical, como do retórico, pois “existe uma distinção entre ordem intelectual e ordem afetiva das palavras” (*Op.cit.*, p. 99). Sente-se essa distinção perfeitamente na significação de *um ladrão santo e um santo ladrão* (Amado, p. 208). O segundo enunciado tem uma carga afetiva maior.

Para o grupo, também as metataxes são resultantes de operações de supressão, adjunção, supressão-adjunção e permutação. As figuras resultantes de operações metatáxicas são conhecidas, na classificação tradicional, como as figuras de construção, que são subdivididas em *repetição*, *omissão* e *transposição*, em que a repetição seria correspondente à adjunção, a omissão à supressão e a transposição à permutação.

O texto poético é um campo muito rico das metataxes porque pretende produzir um efeito sonoro e rítmico. As figuras originadas dessas operações são, na sua maioria, retóricas, porque representam a intenção do enunciador de transgredir a convenção do texto, ou seja, manipular as regras sintáticas convencionais em favor de um formato plástico pretendido.

A poesia, por natureza, prevê alterações sintáticas, como inversões e elipses destinadas a adaptar ao esquema métrico. O discurso poético visa a chamar a atenção sobre a mensagem, a privilegiar a expressão. É por isso que quase todos os procedimentos “estéticos” de busca pela harmonia são figuras. As inversões dão-se principalmente em função da simetria e das rimas, que produzem sempre um valor estético imprescindível. O grupo considera o verso

tempo e pessoa. No verso seguinte o enunciador diz *o que escrevo em resma* promovendo a comparação que ficou subentendida por meio da elipse. Essa metataxe provoca também disposição para uma interrogação: *pregar com tão lacônica eloquência* [?]. Essa interrogação, esse *oxímoro*, propõe um diálogo com o co-enunciador, deixando claro que se trata de uma figura retórica.

No verso seguinte, ainda que não tivesse sido feita qualquer menção ao tempo, mas sim ao volume em papéis escritos da “pregação”, suprimiu-se o substantivo *hora*, ficando subentendido *em um só quarto (de hora)*. Esta metataxe apresenta o argumento de discurso ineficaz, impróprio e mal acabado produzido pelo padre.

Outra forma de supressão é o que dá origem à figura conhecida como assíndeto ou disjunção, em que se suprime a conjunção coordenativa, produzindo grande vigor estético. Nos versos abaixo o assíndeto e também a supressão da pontuação produzem evidência de figura:

27 os ricos pelos tostões
 os pobres por piedade,
 os leigos por amizade,
 os Frades pelos pismões.

(Amado, p. 264, anexo sátira 40)

Do verso 27 para o 28 caberiam tanto a “vírgula” como a conjunção “e”, uma vez que se percebem claramente as divisões: *ricos e pobres, leigos e frades*. Porém, as divisões não estão marcadas pela conjunção, produzindo um efeito de gradação.

Nas operações metatáxicas por adjunção, podem-se multiplicar as partes principais da frase e acrescentar todo tipo de sintagmas secundários, e estes serão sentidos como desvios adicionais, ou seja, acrescentando-se uma estrutura à construção normal, chama-se a atenção sobre a mensagem. A métrica origina-se da operação de adjunção que, como resultado busca a simetria, uma repetição visível dentro da sequência sintática, que dá um corpo estruturado aos versos:

nas mais paróquias foi cisco,
foi sombra, foi ar, foi nada.

(Amado, p. 201, anexo sátira 04)

A operação dupla ou mista chamada de supressão-adjunção é a substituição de um elemento de uma classe sintática por outro. A substituição pode ser parcial ou completa. A silepse e o anacoluto seriam as parciais e a metáfora sintática seria a substituição completa.

Na supressão parcial, a silepse (concordância com o sentido e não segundo a regra gramatical) é uma substituição parcial, pois não se ultrapassam as classes gramaticais, mas somente as marcas como gênero, número, pessoa ou tempo. Quando a ruptura é mais acentuada, a figura que se dá é o anacoluto. A sátira *A mesma Freyra Dona Mariana* traz um exemplo de supressão parcial:

38 que temo, minha homicida,
 me torne dar a vida
 o prazer, com que me morro.

(Amado, p.656, anexo sátira 65)

Nota-se que o enunciador usou o verbo *morrer* em lugar de *matar*, na intenção de dar ao verbo *matar* uma característica passiva e não ativa.

O *epíteto* é figura resultante tanto da operação de adjunção-supressão quanto de permutação. Quando se coloca o epíteto antes do substantivo por ele determinado, pode-se ter uma derivação do adjetivo em substantivo abstrato.

28 no gosto de malvasia
 Na grandeza da tigela

(Amado, p. 195, Anexo sátira 02)

Muitas adjunções fazem a métrica e a harmonia do verso. Quando há uma ordem simétrica que é contrariada no seu desenvolvimento, tem-se uma adjunção-supressão. Essa é a operação em que se obtém a figura do quiasma, também chamado de conversão, em que há uma simetria em cruz, que pode

valer tanto para o sentido quanto para a gramática. É uma relação sintática diametralmente inversa:

23 No mar há fogo de terra,
 na terra há fogo do mar
 (Amado p. 201, Anexo sátira 04,)

A permutação é uma operação relacional em que se modifica a ordem dos sintagmas na frase e dos morfemas no sintagma. A figura do *hipérbato* também é considerada muitas vezes como adjunção, mas outras como metataxe de permutação. A *anástrofe* é um tipo de hipérbato atenuado. É uma das figuras mais comuns no texto poético:

1 Quem da religiosa vida
 Não se namora, e agrada,
 (Amado, p.195, anexo sátira 02):

A troca de posição nos termos *religiosa* e *vida* mostram o hipérbato (anástrofe) tanto como supressão-adjunção como permutação. O hipérbato consiste em projetar para fora do quadro normal da frase um de seus constituintes fixos.

A inversão é um processo de alteração completa da ordem dos elementos no interior de uma frase. Se a incidência não for além dos dois termos, sujeito e verbo, substantivo e epíteto, não há grandes rupturas, mas quando a sequência se transforma em objeto/verbo/sujeito, em relação ao esquema da frase minimal e normal, ocorre uma permutação completa e uma inversão perfeita. O uso fixa um lugar determinado para certos adjetivos, portanto a anteposição e a posposição do epíteto serão consideradas como inversões.

As permutações sofridas sobre os elementos da frase têm um valor visual na literatura escrita, pois “chamam a atenção sobre o texto enquanto ordem espacial e não apenas causal ou temporal” (Dubois et alii, 1974, p.124). Mais adiante, o grupo conclui:

Simetrias e quiasmas, repetições e metros, enumerações e parêntesis, inúmeros processos que decorrem, também, da ordem

e da disposição das palavras, visam a delimitar um espaço e fazer ver a linguagem, é sob esse ângulo que as metataxes são compreendidas em suas manifestações mais formais, para não dizer mais formalistas. (...) A consciência que se tem atualmente da importância de um eixo sintagmático, comum a todos os desenvolvimentos de um discurso, leva a medir a extensão considerável que se poderia atribuir ao campo de aplicação de certas metataxes, da elipse à inversão e da silepse à concatenação (*OP.CIT.*,125, grifo dos autores).

Em resumo, as operações realizadas na expressão mostram, de forma bastante distinta, os mecanismos formadores de figura. Tão importante quanto saber o que as figuras representam na linguagem, é saber quais os processos de que os enunciadores, intuitivamente ou conscientemente, fazem uso para construir discursos dos mais variados gêneros, desde o científico até o poético.

2.1.2. UNIDADES DO SIGNIFICADO: METASSEMEMAS E METALOGISMOS

OS METASSEMEMAS

Dentre as metáboles apresentadas, os metassememas são as de maior complexidade, pois são as figuras que representam efetivamente mudanças de sentido e que, obviamente, suscitam problemas de significação. Tradicionalmente os metassememas são chamados de *tropos*, as figuras mais interessantes e estudadas de toda a retórica.

O metassemema foi definido pelo grupo μ como a figura que substitui um semema por outro. Agora não mais no nível da expressão, como os metaplasmos e metataxes, mas no nível do conteúdo. O semema se manifesta sempre por meio de uma palavra, e é por isso que essas figuras foram definidas como aquelas em que se substitui uma palavra por outra e dentre elas estão os tropos mais significativos como a *metáfora*, a *metonímia*, a *sinédoque*, o *oxímoro*, a *antimetábole* e a *antanáclase*. A *ironia*, um tropo

também muito caro à retórica, entra na classificação dos metalogismos, que serão vistos mais adiante.

Mais precisamente, o grupo define o metassemema como o processo que substitui o *conteúdo* de uma palavra por outro, persistindo necessariamente uma parcela do sentido inicial. A figura acontece quando um significante pode ter dois significados ou mesmo quando um significado pode ter dois significantes. Nos processos metassemêmicos, o desvio só pode ser percebido em função de um contexto. O texto e o contexto precisam ser tomados em conjunto para a percepção e redução do desvio. A redução do desvio se dá por fatores de compatibilidade entre dois núcleos sêmicos.

Para entender o processo de redução metassemêmica, o grupo usa dois modelos de representação. O primeiro traz um encadeamento de classes em forma de pirâmide em que os objetos são agrupados em classes maiores, que as englobam ou são decompostas em classes menores, que as atomizam. O segundo modelo seria o da decomposição do universo (TOTUS) em seus elementos últimos e hipotéticos (OMMNIS). O grupo usa o exemplo da “árvore dicotômica”, tomando cada galho, ramo, folha como representante de objetos cada vez mais precisos.

O modelo em pirâmide enfatiza os agrupamentos de objetos análogos (similitude), o modelo da árvore enfatiza as disjunções sucessivas (diferenças). A árvore é considerada como conjunção empírica de todas as suas partes (folha, raízes, tronco) e disjunção racional de todas as suas espécies (bétula, tília, carvalho). Essas distinções se fazem necessárias para compreender os metassememas do ponto de vista dos operadores de supressão e adjunção.

O primeiro metassemema a ser observado é a *sinédoque*. A sinédoque do primeiro tipo é aquela que vai do particular ao geral, da parte ao todo, da espécie ao gênero, do menos ao mais. Essa relação é o que se chamou de sinédoque generalizante porque confere ao discurso um teor mais abstrato. Essa é a relação que se tem quando se diz *mortais* em vez de *homens*.

As sinédoques do segundo tipo são as particularizantes. São menos perceptíveis porque introduzem determinações das quais não se podem saber sempre se pertencem ou não ao grau zero. Escrever *punhal* onde *arma* tivesse sido suficiente pode não constituir figura.

A questão principal é a manutenção dos semas essenciais. Numa generalização do tipo punhal-arma-objeto, perdeu-se o sema essencial, indispensável à compreensão. Na decomposição sinedóquica é preciso observar se existe a conservação dos semas essenciais ou se há distribuição dos semas entre as partes. Sobre as sinédoques falaremos mais detalhadamente no capítulo 4, quando tratarmos do discurso figurado.

O segundo metassemema estudado pelo grupo é a *metáfora*. A metáfora é a adição e supressão de semas. Para se ter uma metáfora é preciso que dois conceitos encontrem uma classe-limite de identidade, onde se dá o ponto de intersecção. Esse ponto de intersecção é, segundo o grupo μ , uma sinédoque particularizante do termo de partida e generalizante do termo de chegada. A metáfora se dá acoplando-se duas sinédoques complementares que, funcionando de maneira inversa, determinam uma intersecção entre os termos de partida e de chegada.

O grupo da Retórica Geral usa como exemplo a frase *o homem é um caniço pensante*, onde há uma sinédoque particularizante de homem a caniço, em que a intersecção se dá no conceito fragilidade. Em seguida uma sinédoque generalizante de caniço a pensante. A parte material é menor que o seu todo enquanto a parte sêmica é mais geral que ele.

As metáforas podem ainda ser *in praesentia* e *in absentia*. O grupo usa a decomposição de quatro frases para descrever o processo das comparações metafóricas: (1) Suas faces são frescas como rosas. (2) Suas faces são como rosas. (3) As rosas de suas faces. (4) Sobre seu rosto, duas rosas.

Nesta decomposição vemos os dois processos. No segundo enunciado temos uma comparação simples, no terceiro enunciado temos uma metáfora *in praesentia* e no quarto temos uma metáfora *in absentia*. Também sobre as metáforas falaremos mais especificamente no capítulo 4.

Outro processo importante dentre os metassememas é o da *metonímia*. A metonímia é colocada como oposta à metáfora. É a transferência do nome por contiguidade dos sentidos. Na teoria de Jakobson (2003) [1969] é o que fica no eixo da combinação, em oposição ao da seleção, que seria o eixo da metáfora.

Segundo Roberto Brandão, explicar a metonímia é uma dificuldade de muitos teóricos que estudam as figuras. Dumarsais teria a definição mais precisa:

Na metonímia, o objeto que empresta seu nome e o objeto que o recebe são independentes, ao contrário da sinédoque, onde os dois objetos formam um conjunto todo/parte. (BRANDÃO, 1989, p.83).

Na metonímia a passagem do termo de partida para o termo de chegada se efetua por meio de um processo intermediário que engloba os dois. Na metonímia, os termos de partida e de chegada estão incluídos ou são parte do contexto englobante. Sobre a metonímia falaremos também mais especificamente no capítulo 4.

Outra figura interessante do ponto de vista dos processos é o *oxímoro*, que resulta da contradição de duas palavras, normalmente um substantivo e um adjetivo. É a figura em que um dos termos possui um sema nuclear que é a negação de um classema do outro termo. A figura resulta do processo de supressão-adjunção de semas. *Incender na neve* são semas opostos:

15 A apagar, o que Amor na neve incende.
(Amado, p.649, anexo sátira 59)

Também a *antanáclase* e a *antimetábole* são figuras muito expressivas no discurso poético porque geram interessantes efeitos de polissemia. Nos versos abaixo vemos as figuras:

7 Naquela Salamanca o doutorou,
 E nesta salacega floresceu
 (Amado, p.229, anexo sátira 20)

Nos versos 7 e 8 temos a antanáclase na polissemia da palavra *Salamanca* (cidade da Espanha) e *salacega* em que o *manca* e *cega* se referem a defeito físico.

Os metassememas são figuras muito importantes do ponto de vista da retórica porque produzem efeitos de presença que ajudam a manter o argumento na mente do auditório.

Os METALOGISMOS

Os metalogismos são a quarta classificação das operações geradoras de figuras, estudadas pela Retórica Geral e são, na classificação tradicional, as chamadas “figuras de pensamento”. A análise de sua estrutura e de seu funcionamento mostra a linguagem em seu sentido próprio e figurado. “O metalogismo exige o conhecimento do referente para contradizer a descrição fiel que dele se poderia dar (Dubois et alii, 1974, p.176).

Os metalogismos podem ser puros ou associados a um metassemema, mas diferentemente das outras operações, não interferem no léxico, não fazem qualquer modificação no sentido próprio das palavras. Ele age na compreensão dos enunciados, na dependência do contexto extralinguístico, pois é circunstancial. “Não é um jogo de palavras porque, mesmo que se lhe empreste um sentido *próprio*, este será apenas meio termo entre o metalogismo e a situação apropriada” (*Op.cit.*, p. 179, grifo dos autores).

Nos versos acima, vemos o paradoxo nos temas da *morte* e da *vida*, do *prazer* e do *temor*. Esse recurso enriquece muito a poesia que, dentre os gêneros discursivos, é o que maior liberdade tem para fazer uso dessa figura, exatamente por seu caráter mais subjetivo.

O *eufemismo* confina com a ironia quando a substituição se opera em proveito da negativa. A ironia e a antífrase estão muito próximas porque resultam de uma dupla negação. Determinam-se pela impertinência da relação entre o contexto e o sentido aparente da figura. A ironia é um dos tropos mais presentes nas sátiras atribuídas a Gregório de Matos:

1 Chegou o nosso Prelado
 tão galhardo, e tão luzido,
 (Amado, p.211, anexo sátira 10)

Todos os elogios atribuídos ao Deão são irônicos, ou seja, não expressam a consideração real pelo prelado, mas sim o desdém que dito prelado causa ao enunciador, ou seja, à *persona* satírica. No capítulo 3, no item sobre o *ethos*, tomamos mais detalhadamente essa questão.

Outro metalogismo que “nega que as coisas sejam o que são” (Dubois et alii, 1974, p.197) é a figura da *preterição*, em que se trata de um assunto ao mesmo tempo em que diz não mencioná-lo, como nos seguintes versos:

5 não me direis, que foi isto,
 que dizem, quando pregastes,
 (Amado, p. 256, anexo sátira 37)

Dentre os metalogismos, ainda há operação de permutação, que mesmo o grupo reconhece ser de difícil identificação.

O grupo só menciona os metalogismos mais significativos como modelos para a compreensão de outros, cujo processo de formação é o mesmo. Ainda há muitas outras figuras de pensamento ou metalogismos, em que se podem observar as operações apresentadas e que serão vistas oportunamente nas análises das sátiras.

2.1.3. ISOTOPIAS DE EXPRESSÃO E CONTEÚDO

No segundo trabalho do Grupo μ difundido entre nós, a *Retórica da Poesia: leitura linear – leitura tabular*, de 1977, publicado no Brasil em 1980, são abordados vários outros pontos importantes para o estudo das sátiras. A primeira questão trata das *isotopias*, brevemente definidas anteriormente.

Para o grupo, as isotopias são jogos de correlações entre os níveis da linguagem, mas como nos estudos das metáboles, é preciso separar o que se refere à expressão e o que se refere ao conteúdo, ou seja, os níveis do significante e do significado.

Sabe-se que na Semiótica, o conceito de isotopia tem um significado muito mais amplo do que é apresentado aqui. Segundo Greimas (Cf. Dubois et alii, 1980, p. 36), “a isotopia vem a ser um critério destinado a eliminar as ambiguidades: é ela que permite superar os obstáculos que o caráter polissêmico do texto impõe à leitura.”

A isotopia pressupõe também a existência do seu contrário: a alotopia. Se isotopia é a repetição das unidades do significante ou do significado, a alotopia seria a discordância entre as correlações. Se a isotopia visa a eliminar as ambiguidades, a alotopia visa a criar obstáculos para a compreensão da totalidade da significação.

As isotopias de expressão são estudadas especialmente no texto poético porque sua forma plástica tem significado retórico. As isotopias de expressão são percebidas principalmente na métrica, no ritmo, na rima, na prosódia, que constituem formalmente as estruturas do texto poético.

As sátiras estudadas nessa pesquisa atendem a todas essas necessidades formais e são facilmente reconhecidas como tal em função de suas isotopias, ou seja, todas as sátiras obedecem à convenção do gênero: são textos versificados submetidos à métrica, à organização das estrofes (quadras, tercetos, décimas), às rimas. Tomemos o soneto *No dia em que o poeta empreendeo galantear hua freyra (...)*:

..... 1 Ontem a amar-vos me dispus, e logo
 Senti dentro de mim tão grande chama,
 Que vendo arder-me na amorosa flama,
 Tocou Amor na vossa cela o fogo.
 (...)

 12 Mas ai! que se na neve Amor se acende,
 Como de si esquecida a mão se atreve
 A apagar, o que Amor na neve incende.

(Amado, p.649, anexo sátira 59)

A forma apresentada em duas estrofes de quatro versos e duas estrofes de três versos é a estrutura convencionada como soneto, ou seja, composição de 14 versos com número variável de sílabas. Tem-se aqui uma redundância na forma plástica e assim percebe-se a estrutura visualmente. Decompondo-se os versos em seus elementos métricos, percebe-se a mesma proporção, revelando uma continuidade temporal. As rimas mantêm a sequência ABBA, ABBA, CCC, CCC mantendo também a unidade sonora.

Segundo o grupo (Dubois et alii, 1974, p.134) , “ritmo e expectativa estão sempre ligados. É a repetição regular isócrona de um evento que, estabelecendo forte correlação, leva à percepção do ritmo, cria a previsibilidade e provoca a expectativa.”

Hansen (2003, p. 417) apresenta a sátira barroca como um modelo pré-determinado de estruturas em que o mau acabamento é programático, o fingimento da inépcia é técnico. Nesse sentido, vê-se que o mau acabamento é um padrão isotópico de expressão:

A sátira é perfeitamente bem feita, porque realiza exemplarmente as prescrições retóricas de um gênero cômico, podendo-se afirmar que seu mau acabamento é programático, ou seja, resultado de uma técnica refinada e precisa de produção de efeitos de inacabamento e grosseria. O mau acabamento não é decorrência da inépcia artística do poeta que a compôs, enfim, mas de sua total aptidão para fingir a inépcia dos traços deformantes, como técnica de contrafacção.

Para o grupo (Dubois et alii, 1980, p. 37), a “isotopia depende de relações socialmente codificadas no interior de determinado campo e pode, em última análise, desembocar na crítica das ideologias”. O que é isotopia para o texto do século XVII pode ser alotopia em épocas diferentes. Foi o que aconteceu com a sátira barroca, que sofreu a “universalização das categorias críticas do romantismo” e foi mal compreendida na sua estrutura de sátira seiscentista. Segundo Hansen,

a crítica brasileira, quase sempre determinada pela universalização das categorias críticas do romantismo, geralmente não considera as técnicas retóricas aplicadas à poesia “barroca”, por isso afirma que a sátira é mal realizada e estilisticamente tosca, quando comparada com a lírica amorosa e religiosa também atribuída a Gregório (HANSEN, 2003, p.417).

A sátira barroca obedecia a uma certa “isotopia de composição” que era compreendida por seu público específico no seu tempo específico. As isotopias são, portanto, propriedades de mensagens anunciadas em determinada situação cultural.

No que diz respeito à isotopia de conteúdo, a questão é um pouco mais complexa. Pode-se falar em condição positiva (justaposição e composição) e condição negativa (alotopia). A redundância seria a primeira condição positiva, pois a reiteração de semas anula a ambiguidade e uma matriz semântica de um termo orienta a leitura do contíguo: essa relação é simétrica. Por isso a primeira condição positiva é chamada de condição de justaposição. A segunda condição da isotopia é de natureza sintática de composição, ou seja, de não contradição.

A condição negativa da isotopia, ou seja, a alotopia acontece quando ao menos dois semas se opõem. As relações sintáticas não podem colocar semas opostos em relação de determinação. Retomemos o exemplo da sátira acima para ilustrar como acontecem tais fenômenos em textos poéticos:

4 Que vendo arder-me na amorosa flama,
 Tocou Amor na vossa cela o fogo.
 (...)

12 Mas ai! que se na neve Amor se acende,
 Como de si esquecida a mão se atreve
 A apagar, o que Amor na neve incende.

(Amado, p.649, anexo sátira 59)

O amor não pode incendiar um espaço físico como diz o verso *tocou Amor na vossa cela o fogo*. Se o fogo é físico, *arder-me na amorosa flama* é um enunciado impertinente, bem como na figura do oxímoro em *na neve amor se acende*. Reconstruindo esse discurso, diríamos que a matéria lógica do texto seria inconsistente, pois, a grosso modo, ferem os princípios da justaposição e da composição, gerando assim, enunciados impertinentes, se não considerássemos as ambiguidades propositalmente construídas: *fogo* ora é metáfora para *amor* e *amor* ora é metáfora para *fogo*. As figuras são as geradoras das isotopias, que nos permitem compreender plenamente o duplo sentido de *amor* e *fogo*.

No século XVII, o critério não era a adequação da linguagem poética à realidade empírica, mas a adequação dela aos lugares-comuns da invenção poética. Essas fórmulas eram inconveniências convenientes para efetuar a maravilha aguda. Elas eram produzidas como entimemas ou silogismos retóricos.

Temos aqui o que o grupo chama de *poli-isotopia*. O poema, como qualquer discurso retórico tende à poli-isotopia. As figuras serão a base do sentido de totalidade e são elas que darão condições de coerência a textos que poderiam ser considerados como incoesos ou absurdos.

Com base nos versos da sátira, podemos demonstrar o que o grupo considera como organização isotopa. Essa organização apresenta três níveis: o primeiro nível é o das recorrências de semas idênticos, ou seja, justaposição isotopa, algo como *o amor não se acende na neve*. O segundo nível seria o da composição isotopa: *o amor arde como uma flama*, e o terceiro nível é o das

composições alótopas que geram enunciados logicamente não coerentes, como os que foram apresentados na sátira, porém recuperados pelas metáforas, que funcionam como um conector de isotopias e que transformaram enunciados aparentemente alótopos em enunciados coerentes e formidáveis.

Para o grupo, "a poesia tem por missão reunir os contrários, realizar na linguagem a *coincidentia oppositorum*, permitindo assim que o homem supere suas limitações, ou concedendo-lhe ao menos a ilusão dessa superação" (Dubois et alii, 1980, p.83).

A observação do jogo das isotopias nos textos poéticos levou o grupo à proposição de um modelo mediador: depreendendo-se as principais isotopias, chega-se a um novo reagrupamento que se divide em três *categorias fundamentais*, que seriam a da linguagem/discurso (*logos*), do universo (*cosmos*) e do homem (*anthropos*), formando assim um modelo triádico.

Retomando o soneto acima, depreendemos as categorias fundamentais nas isotopias construídas pelo texto em que se opõem amor e fogo.

4 Que vendo arder-me na amorosa flama,
 Tocou Amor na vossa cela o fogo.

Amor é sentimento humano, logo pertence à categoria fundamental de *anthropos* e o *fogo* é um elemento da natureza, portanto pertence à categoria *cosmos*.

O modelo triádico é formado de três categorias de isotopias que se relacionam internamente no poema e deverão ligar-se, em primeira instância, a uma ou outra dessas categorias. Essa instância é sinedóquica, pois leva de um nível particular qualquer ao nível mais geral coexistente com a análise semântica da poesia. "Uma operação inversa permitiria, então, localizar o concreto e o particular sob a generalidade das categorias isotópicas" (*Op.cit.*, p.112).

Para se chegar às categorias propostas, outro conceito importante desenvolvido pelo grupo μ foi o de *mediação*, em que se associam

estritamente o nível retórico e o nível poético. O grupo apresenta três graus de mediação: mediação referencial, mediação discursiva e mediação retórica.

A mediação referencial envolve a noção de intertextualidade, do pré-textual, seria o plano do simbólico que comporta explicitamente termos que designam processos mediadores. “ O poema frequentemente faz referências a dupla de opostos, entre os quais se operam mediações constituídas como tais por códigos míticos ou simbólicos” (*Op.cit.*, p. 97). As possibilidades mediadoras no exemplo do soneto, seriam os temas do *amor* e da *coragem*:

9	Fizestes aplicar ao fogo a neve (cosmos) De uma mão branca, que livrar-se entende (...)
13	Como de si esquecida a mão se atreve (anthropos) A apagar, o que Amor na neve incende.

A mediação discursiva seria aquela em que duas isotopias são explicitamente colocadas em relação, sobre a base de remissões entre os significados e os significantes. Tem-se a mediação discursiva sempre que as relações entre as isotopias se manifestam sintaticamente, o que implica a presença de ao menos duas unidades isotópicas de leitura. Nos versos acima *neve* é remissivo à *mão branca*, de forma que se apresentam duas possibilidades de leitura para tal vocábulo.

A mediação retórica seria aquela em que uma isotopia ou uma unidade de significação se torna perceptível em função de outra isotopia, ou como outra unidade de significação não presente. Nas relações entre as isotopias textuais e as categorias fundamentais, as figuras, principalmente as de similaridade, têm papel essencial na função de “tropos conectadores”, chamados de “pedra angular do edifício poético”.

Esses tropos conectadores são desvios que implicam sempre dois termos. Um dos termos pode não estar manifesto, daí a distinção entre as metáboles *in*

absentia e *in praesentia*. As metáboles *in praesentia* associam-se às isotopias. As metáboles *in absentia* são, muito frequentemente, resultado de alotopias.

A “leitura tabular”, define o grupo μ , (*Op.cit.*, p.58) é o resultado da superposição das leituras e releituras das unidades de um texto. É uma ferramenta para entender como as isotopias se articulam e quais as mediações que estabelecem a relação. Não importa a ordem de detecção das isotopias nem as diversas reavaliações – o que realmente se busca é o processo de ativação dos sentidos.

Com isso, vimos a proposta do grupo de Liège é entender os mecanismos que dão origem às figuras, aos desvios, às metáboles em geral. O seu objetivo é observação e descodificação dos complexos processos de formação, e como o resultado desses processos afeta o sentido da comunicação.

2.2. A NOVA RETÓRICA DE PERELMAN E TYTECA

O *Tratado da Argumentação: a nova retórica*, publicado originalmente em 1958, foi um marco na retomada dos estudos da Retórica. Nesta obra encontram-se os principais fundamentos teóricos para a construção desta pesquisa, que tem nos estudos argumentativos e nas figuras a sua espinha dorsal.

Como dito anteriormente, o texto poético é uma impressão estética particular, produzida normalmente pelo poema, objeto da Poética, ciência que se propõe a investigar os processos de construção e desconstrução desse tipo de texto.

A Nova Retórica estuda a argumentação no âmbito do verossímil, do plausível, do provável e, por isso, é instrumento também para a análise poética, não desconsiderando o período em que o texto foi produzido nem sua estrutura formal.

Os trabalhos do grupo da Retórica Geral e da Retórica da Poesia, vistos no item anterior, retomam a Retórica de um de seus pontos cruciais, que é a figura, especialmente seu processo de formação. Já o *Tratado* tem a proposta de estudar amplamente o discurso com todas as suas partes constituintes e voltar-se para a argumentatividade, o que inclui a invenção, a disposição, a elocução e também, naturalmente, as figuras.

Dentre as questões que influenciam diretamente na argumentação eficaz e no convencimento, trataremos aqui de alguns pontos fundamentais: a questão da adesão entre enunciador e enunciatário, do gênero (epidítico), dos tipos de argumento, das figuras de retórica (escolha, presença e comunhão) e das modalidades na expressão do pensamento (assertiva, injuntiva, interrogativa e optativa), entre outros temas do *Tratado*.

A primeira questão é a da recepção, a chamada “comunidade efetiva dos espíritos”, a relação do orador com seu auditório. Para Perelman e Tyteca, quando se quer influenciar um auditório por meio do discurso, não se pode menosprezar as condições psíquicas e sociais da recepção, do contrário corre-se o risco de a argumentação ficar sem objeto ou sem efeito. “Pois toda argumentação visa à adesão dos espíritos e, por isso mesmo, pressupõe a existência de um contato intelectual” (Perelman e Tyteca, 2005, p. 16). Os autores definem auditório como o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação.

As sátiras atribuídas a Gregório de Matos tiveram, no momento de sua origem, um público variado, formado pelos membros da sociedade da Bahia do século XVII: nobres, analfabetos, fidalgos, religiosos, escravos, etc., um auditório previsto pelo enunciador como “seduzível” que, de um jeito ou de outro, era envolvido pelo entretenimento puro ou pelo gosto “catártico” do entendimento da poesia engenhosa. Segundo Hansen,

o sermão prevê o seu entendimento, não a diversão pela diversão.
(...) a sátira também ensina algo por uma teoria da catarse, nela articulada como prazer do entendimento do artifício de sua convenção

e, ainda, de seu efeito, conforme a recepção discreta ou vulgar. (HANSEN, 2004, p.54).

A formação de um auditório ou de uma comunidade efetiva de espíritos exige uma técnica que possibilite a comunicação. Mas isso não basta. “É preciso ter apreço pela adesão do interlocutor, pelo seu consentimento, pela sua participação mental” (Perelman e Tyteca, 2005, p. 18). Nesse sentido, é possível afirmar que o enunciador das sátiras tinha grande apreço pelo seu auditório, porque as adequava à recepção, eram escritas para o consumo público, em sua grande parte analfabeta. Até por isso foi considerada como de inferioridade estilística:

Embora haja muitos índices de que a sátira era previamente escrita ao seu consumo público, segundo transformações miméticas da tradição escrita de *topoi* epidícticos, sua pragmática - a recepção em sua maioria analfabeta - a abria para a audição, não para a leitura. Nesta linha, certo inacabamento dela, esboçada rapidamente como um borrão entendido muitas vezes como marca de sua inferioridade estilística, **é bem a sua adequação à recepção, no mesmo sentido aristotélico da adequação dos discursos do gênero demonstrativo às grandes assembleias movimentadas e ruidosas** (HANSEN, 2004, p. 55, grifo nosso).

Para o enunciador da sátira, ser “ouvido” ou ser “lido” era ter a expectativa de que o seu auditório pudesse aceitar o seu ponto de vista. Isso é importante na questão da persuasão. O enunciador da sátira sabe que seus argumentos não são realísticos, mas que seu discurso tem um efeito moral. Como dito anteriormente, a sátira era a reprodução discursiva dos preceitos morais e sociais aceitos pela comunidade, portanto, tão importante quanto o argumento em si, era a condição da recepção, reorientada para o comportamento considerado adequado.

Na sátira *A certo Provincial de certa Região* podemos ver que o enunciador considerou a recepção direta (o padre referido), ou seja, o destinatário e a indireta (os outros destinatário) do seu discurso. Ele chama para si diretamente

o padre satirizado no verso 2, em *meu padre provincial* e envolve os receptores indiretos nos versos 1, 5 e 6:

1 Inda está por decidir,
 meu Padre Provincial,
 se aquele sermão fatal
 foi de chorar, se de rir:
5 cada qual pode inferir,
 o que melhor lhe estiver,

(Amado, p.207, anexo sátira 07)

Numa argumentação eficaz, é muito importante que o enunciador considere o outro, o co-enunciador “como capaz de reagir e de interagir diante das propostas e teses que lhe são apresentadas” (Mosca, 2001, p.17). Podemos perceber que o enunciador da sátira considera a capacidade de seus receptores, uma vez que há necessidade do conhecimento da situação da ocasião satiricamente descrita nos versos e também da passagem bíblica eventualmente mal explicada no sermão do padre. Pode-se ver claramente o valor que o enunciador dá à sua recepção, que é convidada a decidir sobre o tal sermão.

5 cada qual pode inferir,
 o que melhor lhe estiver,

O segundo ponto, determinante também para a adesão é a questão do gênero. Como já tratado no capítulo I, o gênero da sátira é o epidítico. Os discursos epidíticos louvam ou censuram, visando mostrar a virtude ou defeito de uma pessoa ou coisa. O gênero epidítico apresenta um discurso ao qual aparentemente ninguém se opõe, pelo menos não como acontece nos gêneros judiciário e deliberativo. A convenção do gênero já determina o caráter do discurso, em que o enunciador suscita uma questão de louvor ou censura. A finalidade desse gênero é o de reconhecer valores, mas, apesar do caráter mais pacífico, não é menos argumentativo, pois também quer obter dos ouvintes adesão suficiente aos argumentos apresentados.

O gênero epidítico não estabelece um vínculo lógico entre as verdades indiscutíveis de uma demonstração, ao contrário, segundo Perelman e Tyteca, o orador precisa criar uma comunhão em torno desses valores menos questionáveis para aumentar a adesão:

“a argumentação do discurso epidítico se propõe aumentar a intensidade da adesão a certos valores, sobre os quais não pairam dúvidas quando considerados isoladamente, mas que, não obstante, poderiam não prevalecer contra outros valores que viessem a entrar em conflito com eles. O orador procura criar uma comunhão em torno de certos valores reconhecidos pelo auditório, valendo-se do conjunto de meios de que a retórica dispõe para amplificar e valorizar (PERELMAN E TYTECA, 2005, p. 56).

O argumento da sátira mencionada atrás está dentro do paradigma do gênero epidítico, que fala de beleza ou feiúra, veneração ou execração e desprezo. Nos versos acima temos a manifestação do desprezo diante daquilo que, segundo Aristóteles, é moralmente feio, como visto no primeiro capítulo desta pesquisa.

Perelman e Tyteca (*Opus cit.*, p. 57) afirmam que os discursos epidíticos apelam com mais facilidade a uma ordem universal que seria fiadora de valores incontestes. Nestes – é importante salientar – o orador se faz de educador.

Os valores dependem sempre da sociedade que os hierarquiza. No caso das sátiras seiscentistas, o gênero está intimamente ligado à recepção: os valores abordados estão de acordo com as preceptivas morais do contexto de sua produção. O enunciador da sátira tem, assim, um papel de educador, pois reafirma, no elogio ou na censura, os valores éticos e morais presumidos pela recepção, o auditório de que trata Perelman.

O enunciador da sátira lança mão das presunções, pois todos os auditórios admitem, além dos fatos e verdades, as presunções como julgamentos baseados em indícios, aparências e em valores. A sátira não tem compromisso com a realidade, mas tem uma base nela.

A persuasão e o convencimento dependem sempre da intenção de quem toma a palavra. Segundo os autores do *Tratado*, a convicção é a primeira fase que leva à persuasão, que por sua vez seria mais passional que racional. A persuasão está diretamente ligada a questões emotivas e afetivas. A sátira é a dramatização de paixões, lida com temas de ordem moral, associações positivas e negativas em relação aos afetos. Obedecendo à convenção do gênero, a persuasão do auditório da sátira vai da aceitação das teses apresentadas à adesão.

Uma vez que o receptor se submeteu a ouvir ou ler a sátira, ele já está disposto a comungar com a opinião do enunciador sobre os valores nela tratados. A questão principal é o “agir” sobre os outros por meio do discurso, o de provocar reações, incitar emoções. Segundo Mosca,

O discurso persuasivo, aquele destinado a agir sobre os outros através do *logos* (palavra e razão), envolve a disposição que os ouvintes conferem aos que falam (*ethos*) e a reação a ser desencadeada nos que ouvem (*pathos*). Estes são os três elementos que irão figurar em todas as definições posteriores e que compreendem o instruir (*docere*), comover (*movere*) e o agradar (*delectare*) (MOSCA, 2001, p. 22).

A citação acima apresenta outro conceito intrinsecamente ligado à recepção: o *ethos*, ou seja, – de forma bem generalizada – o caráter, a credibilidade do enunciador. Se o enunciador é autorizado a tomar a palavra para um determinado auditório, é porque este lhe confere previamente esse privilégio, com base naquilo que pré-discursivamente pode ser avaliado sobre seu caráter. Não é o orador que se auto-denomina como digno de confiança, mas a marca que seu discurso deixa nos seu auditório. Só podemos ter acesso ao *ethos* por meio do discurso.

A sátira tomada como exemplo mostra um enunciador competente para o tipo de crítica que faz. Seu caráter público lhe dá autoridade para falar daquele determinado “lugar”, porque enunciador e co-enunciador compartilham dos mesmos valores. “Os valores aceitos pelo auditório, o prestígio do orador, a

própria língua de que se serve, todos esses elementos ficam em constante interação quando se trata de ganhar a adesão dos espíritos” (Perelman e Tyteca, 2005, p.150).

A questão do enunciador é delicada no gênero satírico porque é “um mascarado”. É um tipo que se reveste de uma personagem para satirizar o outro. Hansen (2004, p. 460) diz que uma máscara modela genericamente o caráter (*ethos*) público da *persona* satírica, como se ela fosse ao mesmo tempo uma personalidade pública e uma personalidade privada. A *persona* da sátira atribuída a Gregório de Matos, segundo Hansen, também apresenta tais inconsistências e contradições, como tipo *ao mesmo tempo* discreto e vulgar, virtuoso e vicioso, digno e infame.

No caso das sátiras, em que a autoria é atribuição, temos que admitir várias vozes no mesmo discurso. Nossa proposta, porém, não é o ser ontológico, mas o enunciador no seu enunciado e os efeitos desse discurso.

Na obra atribuída a Gregório de Matos podemos ver um grande número de sátiras em que o enunciador é fortemente marcado, normalmente determinado a fazer a desqualificação do seu co-enunciador direto ou determinado a explorar um tema que seja motivo de vituperação. Esse é mais um dos pontos importantes abordados no *Tratado*: os tipos de argumentos.

Dentre os tipos de argumentos, temos os argumentos *quase-lógicos* da reciprocidade, da transitividade, da comparação e do sacrifício, outros chamados de argumentos *baseados na estrutura do real*, como o argumento pragmático, do desperdício, da direção e da superação e ainda os argumentos *ad hominem* e o *ad personam*.

A argumentação *ad hominem* é aquela em que o orador sabe que ela não teria peso para o auditório universal, que não questiona nenhum interesse pessoal, mas baseia-se no que é admitido. Segundo Meyer, o argumento *ad hominem* é o da intersubjetividade entre os protagonistas:

Quando a negociamos a partir da questão, do que constitui uma questão, estamos no *ad rem* (res = "coisa", em latim, portanto a causa, o que está em causa), e quando o fazemos a partir da intersubjetividade dos protagonistas, estamos no *ad hominem*, pois nos dirigimos aos homens, ao que eles são, ao que acreditamos que eles sejam, ao que gostaríamos de acreditar que eles fossem, ou ao que recusamos que eles sejam. Todavia, não pode haver uma real separação entre o *ad rem* e o *ad hominem*; além disso, frequentemente ofendemos as pessoas, quando não aderimos ao que elas dizem ou propõem, prova de que elas se identificam com o que dizem. Assim sendo, uma boa retórica passa muitas vezes de um plano a outro, do *ad rem* ao *ad hominem*, sobretudo se os argumentos acabam por faltar. (MEYER, 2007a, p. 27)

Nos versos abaixo temos um argumento *ad hominem* destinado a um auditório geral. Não há um interesse pessoal em jogo, mas uma apresentação dos valores admitidos, que estão, segundo o enunciador, denegridos.

A nossa Sé da Bahia,
com ser um mapa de festas,
é um presépio de bestas,
se não for estrebaria:

(Amado, p. 195, anexo sátira 01)

Observam-se desqualificações que estão no texto para sustentar o raciocínio que conduz à conclusão de que *a igreja consente os excessos de alguns de seus membros*.

Já na sátira a *Certo Frade que Galanteando duas Senhoras no Convento*, temos o argumento *ad personam*, ou seja, “um ataque contra a pessoa do adversário, que visa, essencialmente a desqualificá-lo”.

- 1 Reverendo Frei Carqueja,
quentárida com cordão,
magano da religião,
e mariola da Igreja:
- 5 Frei Sarna, ou Frei Bertoeja,
(..)

Frei Burro de Lançamento,
pois que sendo um Frei Jumento,
10 és um jumento sem freio.
(Amado, p. 251, anexo sátira 35)

O argumento *ad personam* é muito forte e está intimamente ligado às condições emotivas da emissão. A função expressiva da linguagem é, nesta sátira, tão evidente quanto a função poética e está fortemente ligada à paixão.

Outros tipos de argumentos são os *quase-lógicos*, os que pretendem força de convicção, pois simulam os raciocínios formais, e os argumentos *baseados na estrutura do real*, aqueles que se apresentam como a própria estrutura das coisas, parecendo suficientemente garantidos para permitir o desenvolvimento da argumentação. Dentre os *quase-lógicos*, destacam-se os argumentos da reciprocidade, da transitividade, da comparação e do sacrifício. Os *baseados na estrutura do real* são os argumentos pragmáticos, do desperdício, da direção e da superação, entre outros.

Em linhas gerais, o argumento da *reciprocidade* visa a aplicar o mesmo tratamento a duas situações correspondentes, ou seja, quando a mesma relação pode ser afirmada tanto entre *b* e *a* como entre *a* e *b*. O argumento da *transitividade* é o que permite passar da afirmação de que existe a mesma relação entre os termos *a* e *b* e entre os termos *b* e *c*, à conclusão de que ela existe entre os termos *a* e *c*.

O argumento da *comparação* é aquele em que se cotejam vários objetos para avaliá-los um em relação ao outro. São apresentados como constatações de fato e as comparações podem dar-se por oposição, por ordenamento e por ordenação quantitativa e também pelo superlativo. O argumento pelo *sacrifício* é aquele que se baseia no sistema de trocas e é o que alega o sacrifício a que se está disposto a sujeitar-se para obter certo benefício.

O argumento *pragmático* é o que permite apreciar um ato ou um acontecimento de acordo com suas conseqüências favoráveis ou

desfavoráveis. É o argumento da lógica dos juízos de valor. O argumento do *desperdício* é aquele em que se leva adiante uma ação mesmo considerando que não tem mais recuperação. É a continuação do investimento para tentar salvar o que já se perdeu.

O argumento da *direção* é o encadeamento das situações: se a passagem do ponto A ao C levanta dificuldades, é possível passar do ponto A ao B, de onde o ponto C aparecerá numa perspectiva totalmente diferente, por isso os autores do *Tratado* o consideram como um argumento relativamente temeroso em virtude dos desfechos que podem revelar-se inconvenientes. Já o argumento da *superação* é aquele em que se insiste na possibilidade de ir sempre mais longe num certo sentido, com um crescimento contínuo de valor.

Em resumo, vimos aqui os pontos principais de uma argumentação eficiente: a relação do orador com o auditório, ou seja, a emissão, a importância dos valores para o auditório, o gênero e os tipos de argumento que ajudam a aumentar a adesão. Nos itens seguintes, veremos as modalidades na expressão do pensamento e as figuras de retórica na classificação perelmaniana.

2.2.1. MODALIDADES DISCURSIVAS: ASSERTIVA, INJUNTIVA, INTERROGATIVA E OPTATIVA NA EXPRESSÃO DO PENSAMENTO

Expressamos nosso pensamento por meio de uma modalidade que pode modificar a importância dos dados do discurso. As modalidades da significação são expressas dentro de uma forma gramatical: basicamente modo indicativo, subjuntivo e imperativo. Uma mesma forma gramatical pode exprimir mais de uma modalidade porque existem categorias de sentidos e categorias afetivas que não correspondem às regras gramaticais e podem exprimir-se de formas diferentes, e certas formas de expressão têm um importante papel argumentativo.

A modalidade **assertiva** é a mais comum e poderia ser considerada a menos argumentativa por ser a modalidade da declaração, mas as assertivas têm caráter veridictório (verdadeiro ou falso) e as relações lógicas dão força ao discurso. Perelman e Tyteca discorrem sobre a importância de uma mesma ideia poder ser formulada de um modo afirmativo ou negativo, no modo indicativo. A negação é uma reação a uma afirmação real ou virtual. Por vezes, a negação não corresponde a nenhuma afirmação precisa, mas revela uma ordem de preocupação. Tomemos a sátira *O Deão André Gomes Caveira* em que podemos ver o valor argumentativo da negativa:

31	Olhe por si cada qual, e não se dêem por seguros, sabendo, que anda extramuros esta Caveira infernal: (...)
39	não a imaginem de longe, Porque dizem, que anda aqui.

(Amado, p. 211, anexo sátira 10),

A versão afirmativa para *não se dêem por seguros* e *não a imaginem de longe* não teria a mesma força argumentativa que a negativa tem. Essa assertiva negativa revela a figura da lítotes, na medida em que se diz menos do que se pensa, mas sabendo que fará compreender mais do que se diz.

Outro ponto importante, segundo Perelman e Tyteca (2005, p.176) é a coordenação e a subordinação, que representam a hierarquia de valores aceitos. As ligações entre os elementos do discurso podem modificar as premissas.

As conjunções coordenativas podem ser consideradas como a expressão de uma relação lógica, que coloca os enunciados em relações de igualdade, mas como afirma Perelman e Tyteca (2005, p. 177), “somente em condições bem definidas que deixará as orações assim ligadas em pé de igualdade”. Tomemos o exemplo da sátira seguinte:

61 O secular entendido,
 encolhido e mesurado
 (...)

65 cortesmente de advertido,
 e de humilde cortesão
 declara a sua afeição,
 (...)

71 Mas o Frade malcriado,
 o vilão, o malhadeiro
 nos modos é mui grosseiro,
 nos gostos mui depravado:
 (Amado, p. 651, anexo sátira 63),

Desde o início da sátira, o enunciador desqualifica os frades e coloca-se em posição inferior e humilde. No verso 66, temos uma aditiva que soma as boas qualidades do enunciador-sujeito: *encolhido e mesurado, humilde cortesão*. No verso 71, temos uma conjunção coordenativa adversativa “mas”, um operador argumentativo que contrapõe argumentos orientados para conclusões contrárias. Vemos aqui como o enunciador coordenou as condições de cada um, depois orientou para a argumentação contra o frade, introduzida pelo *mas*. Nos versos 77 e 79, o enunciador coordena novamente com a aditiva:

75 brama qual lobo esfaimado,
 porque a Freira se destape,
 e quer, porque nada escape,
 levar logo a causa ao cabo,
 e fede como o diabo

80 ao budum do trape-zape.

As orações coordenadas, em tese, promovem o equilíbrio sintático, mas não o equilíbrio argumentativo, conforme mencionado acima. Observando-se os versos 66 e 67, vemos que o enunciador deixou o argumento mais forte no final: *e de humilde coração, declara a sua afeição*. Bem como em *e quer, porque nada escape* (v.77) e *e fede como o diabo* (v.79). “Os juízos de fato se revestem, com isso, de uma interpretação implícita, que lhes confere todo o seu significado” (Perelman e Tyteca, 2005, p.177).

Para os autores, (*Op.cit.*, p.178), “a construção sindética é a construção argumentativa por excelência. (...) O síndeto cria contextos, constitui uma

tomada de posição”. Portanto, mesmo com orações sintaticamente equilibradas, os enunciados têm valores diferentes.

Nas orações subordinadas, a posição das qualificações já é uma marca de subordinação, como o exemplo usado pelos autores do *Tratado: piedosa dor e piedade dolorosa*. Retomando a sátira acima temos o operador argumentativo *portanto* (v.81) e o *(por)que* (v. 84), que indicam uma conclusão relativa aos argumentos apresentados:

81 Portanto eu vos admoesto,
 que o mimo, o regalo, o doce
 o secular vo-lo almoce,
 que a um Frade basta um cabresto:

A relação de coordenação ou de subordinação entre as orações representa, portanto, um papel importante na argumentação porque propõe relações lógicas de equilíbrio e desequilíbrio entre os enunciados, e dirigem às conclusões esperadas pelo enunciador, deixando mais evidente sua intenção.

A modalidade **injuntiva** é a do modo imperativo, que acentua o caráter de autoridade, ou que indica ordem, pedido, exortação. Para Perelman e Tyteca, a persuasão nessa modalidade depende muito mais da ascendência que o enunciador tem sobre o co-enunciador do que a forma com que apresenta o argumento. Nem tudo o que é expresso em forma imperativa tem efetivamente valor de mando. Nas sátiras, essa modalidade tem mais valor de incitação, conselho ou advertência. Nos versos abaixo, temos dois exemplos do modo injuntivo:

18 ninguém os tome por si,
 um pelo outro isso si,
 que assim frisarão com todos
21 Vós com malícia veloz
 aplicai-o a um coitado
 que este tal terá cuidado
 de vo-lo aplicar a vós:

(Amado, p. 234, anexo sátira 23)

Vemos que a forma imperativa não tem valor de ordem, mas de conselho. Essa modalidade está bastante ligada ao efeito de presença, que veremos no próximo item, porque quem fala parece participar da ação, reforçando os argumentos apresentados.

Na sátira *Ao sobredito religioso desdenhando (...)*, o modo imperativo tem uma conotação mais forte e mostra um enunciador mais intransigente e marcado:

51 E pois vossa Reverência
 quis ser julgador de nora,
 tenha paciência, que agora
 se lhe tira a residência:
55 e inda que a minha clemência
 se há com dissimulação,
 livre-se na relação
 dos cargos, em que é culpado
 ser glutão como um capado,
60 como um bode fodinchão.

(Amado p. 247, anexo sátira 33)

O sentimento de mando em *tenha paciência* (v. 53) e *livre-se na relação* (v. 57) é bem mais contundente e expressivo que na ilustração anterior. Ainda que não seja uma ordem direta (vossa Reverência em vez da segunda pessoa), podemos depreender, com isso, a condição e posição do enunciador, ou seja, o “lugar” de onde fala, pois ele não tem direito ou poder formal para proferir uma ordem expressa para uma autoridade religiosa, mas o faz, com base na autoridade de “mérito reconhecido” que tem junto aos seus interlocutores. O efeito desse imperativo é de grave advertência, não de conselho.

Tomemos outro exemplo do modo injuntivo na sátira *A certo provincial de certa região que pregou o mandato em termos ta, ridículos (...)*, em que a ordem expressa em *faça atos, trate de e não nos venha* tem força de ameaça, e em seguida, a promessa de degradação:

21 E vossa Paternidade,
 pelo que deve à virtude,
 de tais pensamentos mude,

que prega mal na verdade:
25 faça atos de caridade,
 e trate de se emendar,
 não nos venha mais pregar,
 que jurou o Mestre Escola,
 que por pregar pare Angola
30 o haviam de degradar.

(Amado, p.207, anexo sátira 07)

Os versos 25, 26 e 27 são uma clara intimidação e promessa de castigo apresentadas pelo modo injuntivo. O enunciador não tem autoridade para aplicar a punição, mas usa o suposto juramento do verso 28 como um argumento da legitimidade para fazer crer à ameaça.

Como afirmado acima, a força dessa modalidade está na relação do enunciador com o co-enunciador, ou seja, na autoridade que o enunciador tem de falar a tal auditório sobre determinado tema. Segundo Perelman e Tyteca (2005, p. 179) a modalidade injuntiva não tem força por si só, “contrariamente às aparências, ela não tem força persuasiva, todo o seu poder vem da ascendência da pessoa que ordena sobre a que executa”.

Exatamente pela ascendência sobre o co-enunciador é que esta modalidade se torna tão importante para o estudo da argumentação, pois grande parte da adesão advém da relação entre os participantes do discurso, da influência que o orador tem sobre o auditório. No caso da sátira, não se trata da influência no sentido de executar a ordem expressa, mas de ter autorização moral do auditório para proferir tais conselhos, advertências e ameaças.

A modalidade **interrogativa** é de importância retórica considerável. Para os autores do *Tratado*, “a pergunta supõe um objeto sobre o qual incide, e sugere que há um acordo sobre a existência desse objeto” (*Op.cit.*, p. 179).

Na sátira *Entra agora o poeta a satirizar o dito padre*, o enunciador coloca uma questão ao co-enunciador, e como afirmam Perelman e Tyteca, propõe a existência do objeto:

1 Reverendo Padre Alvar,
basta, que por vossos modos
saís a campo por todos
os Mariolas de altar?

(Amado, p.234, anexo sátira 23)

No verso 4, a interrogação faz admitir a existência de *mariolas de altar* e seria este o argumento que o co-enunciador mais quisesse refutar, porém, a interrogação que pede uma resposta é *saís* ou *não saís a campo por todos os mariolas*. É interessante notar que para a suposta ofensa não há pergunta, mas como faz parte da interrogativa, ela está admitida como existente. A interrogativa aqui tem conotação de provocação. O enunciador está incitando o co-enunciador a participar do diálogo, mas não lhe dá a porta de entrada pelo que ele, o co-enunciador, gostaria de refutar, ou seja, a questão pressuposta dos mariolas de altar, mas sim por uma questão menor, ou seja, *saís ou não a campo*. Isso é técnica do deslocamento.

Já na sátira *A certo frade que tratava com uma depravada mulata (...)*, podemos depreender da interrogativa uma conotação de deboche:

11 Se está vossa Reverência
sempre à janela do coro,
como não vê o desaforo
dos Vicências co'a Vicência?
15 como não vê a concorrência
de tanto membro, e tão vário,
que ali entra de ordinário?
mas se é Frade caracol,
bote esses cornos ao sol
20 por cima do campanário.

(Amado, p. 264, anexo sátira 40)

Nos versos acima, o enunciador propõe a questão ao co-enunciador no sentido de advertência. Com o início dos versos em forma condicional, o enunciador está induzindo a uma conclusão: o Frade está à janela, logo terá de ter visto o desaforo. A interrogativa, na forma negativa em *como não vê* deixa claro que a

Vesti-lhe a toga, despojai-lhe alparcas.

(Amado, p. 215, anexo sátira 12)

Essa modalidade implica uma relação entre o sujeito enunciador e co-enunciador. É a relação que Le Querler (Cf. Charaudeau e Maingueneau, 2004, p. 336) chamou de *intersubjetiva*, aquela que expressa conselho, ordem, pedido, advertência, exortação. Tomemos um exemplo:

11 Quadra-me, que o fruto influa,
 que uma flor, que eu não queria,
 Se dê, a quem principia
 e o fruto, a quem continua:

(Amado, p.240, anexo sátira 27)

A relação subjetiva seria a relação entre o sujeito enunciador e o conteúdo proposicional, mais abstrata e intimista, como podemos ver, nos versos acima, em que a optativa é voltada para o enunciador.

Fiorin (2008, p.121) apresenta as modalidades, a partir da proposta da Semiótica, sob uma abordagem enunciativa das modalizações, em que se exprime a posição do enunciador em relação àquilo que diz. Nessa proposta, a modalidade assertiva é o *saber ser*, a injuntiva é o *dever fazer*, a interrogativa é o *não saber ser* e a optativa é o *querer ser*. A Semiótica leva ainda em consideração as modalidades alética (domínio do *ser*), volitiva (domínio do *querer*), deontica (domínio do *dever/poder*), epistêmica (domínio do *saber*) e axiológica (domínio do valorar).

Ainda que este trabalho não adentre a Semiótica, esses domínios são importantes na análise dos poemas satíricos porque proporcionam uma visão bastante pertinente da relação do enunciador com o efeito do seu enunciado.

As modalidades, então, estabelecem o posicionamento do enunciador em relação ao co-enunciador e “modificam a realidade, a certeza e a importância dos dados do discurso” (Perelman e Tyteca, 2005, p. 174) e determinam a força ilocucionária do enunciado sobre o co-enunciador, além de dar o seu ponto de vista sobre o enunciado. Fazer uma declaração, dar uma ordem, exprimir um desejo ou advertência, ou propor uma questão é posicionar-se no

discurso e dar ao co-enunciador a ideia do tipo de relação que deverá se estabelecer.

2.2.2. AS FIGURAS DE ESCOLHA, PRESENÇA E COMUNHÃO

Na seção anterior, foram apresentadas as figuras segundo a ótica do grupo da Retórica Geral, em que se analisam as operações fundamentais que dão origem aos desvios que constituem as figuras. Aqui, veremos a proposta da Nova Retórica de Perelman e Tyteca sobre o efeito das figuras na argumentação.

Para os autores do *Tratado*, desde que se meditou sobre a linguagem, percebeu-se que existem modos de expressão que não se enquadram no comum, cujos estudos foram o grande objeto dos tratados de retórica, reduzindo, por fim, a própria Retórica às questões de estilo e expressão. Aqui veremos a proposta da Nova Retórica a respeito do efeito desses modos de expressão, as “figuras”, na argumentação

Para o estudo das técnicas do discurso, as figuras não são só ornamento ou questão de estilo, elas têm um papel determinante na persuasão. Segundo os autores:

Para nós, que nos interessamos menos pela legitimação do modo literário de expressão do que pelas técnicas do discurso persuasivo, parece importante não tanto estudar o problema das figuras em seu conjunto quanto mostrar *em que e como o emprego de algumas figuras determinadas se explica pelas necessidades da argumentação*. (PERELMAN E TYTECA, 2005, p.190, grifo dos autores).

Duas características são imprescindíveis para a existência da figura: uma estrutura discernível, independente do conteúdo e um emprego que causa a

impressão do desvio. É difícil estabelecer o que é o modo normal ou o grau zero, mas quase sempre percebemos a figura como “desvio” e, por meio de nossas referências, somos capazes de corrigi-la, compreendê-la e assimilar o novo significado que traz ao enunciado. É importante ressaltar que nem todos os desvios são figuras, mas toda figura é um desvio.

A figura é uma dissociação entre o uso normal de uma expressão e seu uso no discurso e faz uma intersecção entre dois momentos do enunciado, ou seja, sua percepção e neutralização:

É certo, de todo modo, que só há figura quando se pode operar uma dissociação entre o uso normal de uma estrutura e seu uso no discurso, quando o ouvinte faz uma distinção entre a forma e o fundo, que lhe parece impor-se. Mas é quando essa distinção, percebida logo de início, se extingue em virtude do efeito mesmo do discurso, que as figuras assumem todo o seu significado argumentativo (*Op.cit.*, p. 191).

Quanto à importância do papel argumentativo da figura, é certo que ela precisa acarretar uma mudança de perspectiva e seu emprego parecer normal em relação à nova circunstância. Mas se o discurso não promover a adesão do interlocutor, a figura não passará de ornamento. Para que seja percebida como argumentativa, “não deve necessariamente acarretar a adesão às conclusões do discurso, bastando que o argumento seja percebido em seu pleno valor (*Op.cit.*, p. 193).

O desafio desta pesquisa é avaliar as figuras exatamente nessas situações: quando são retóricas, argumentativas, e quando não influenciam de forma decisiva na adesão. Mas é interessante notar que a figura é, muitas vezes, percebida pelo seu aspecto menos argumentativo e, para apreender-lhe o valor, segundo os autores do *Tratado*, “cumpre conceber a passagem do habitual ao não-habitual e a volta a um habitual de outra ordem, o produzido pelo argumento no mesmo momento em que termina” (*Op.cit.*).

O texto poético é discurso figurado por excelência, é o campo mais frutífero para as belas metáforas e associações engenhosas. Sua forma composta em versos, porém, não é desvio, ao contrário, é a convenção do gênero e da disposição.

Nos versos abaixo, temos a convenção das rimas, da métrica, da versificação. Podemos ver nessa estrutura que as rimas e a aliteração são construídas em função de um argumento:

1 Se Pica-flor me chamais,
 Pica-flor aceito ser,
 mas resta agora saber,
 se no nome, que me dais,
5 meteis a flor, que guardais
 no passarinho melhor!
 se me dais este favor,
 sendo só de mim o Pica,
 e o mais vosso, claro fica,
10 que fico então Pica-flor.

(Amado, p. 651, anexo sátira 62)

O argumento do enunciador é que o apelido que recebeu é bastante adequado se a freira fizer o papel da flor. Esse argumento é construído por meio das formas comuns dos poemas, ou seja, versos, rimas e figuras, como a figura da anáfora (repetição de termo no começo de um ou mais versos) em pica-flor (v. 1, 2, 10), as figuras da simetria e da aliteração (equilíbrio e correspondência de sons e combinações sônicas) e também a elipse (omissão de termos facilmente recuperáveis).

Essas figuras, chamadas pelo grupo da Retórica Geral de metaplasmos e metataxes, ou seja, alterações na expressão do vocábulo ou da frase, dão sustentação às figuras que realmente são argumentativas como a ambiguidade em *Se Pica-flor me chamais, Pica-flor aceito ser*, como a antanáclase em *sendo só de mim o pica*, a antimetábole (repetir palavras da frase anterior em

ordem e acepção diferentes) em *claro fica...que fico* e o trocadilho (arranjo de palavras semelhantes no som que provocam sentidos múltiplos).

Esse é um ponto importante no caso dos poemas: em relação à linguagem normal, ao grau zero, sua forma é inteiramente figurada com metaplasmos e metataxes, que, por sua vez dão sustentação aos metassememas e metalogismos que têm um caráter argumentativo bem maior.

Perelman e Tyteca propõem a classificação das figuras como sendo de escolha, presença e comunhão, de acordo com seu efeito no discurso, ou seja, em relação ao que trazem à argumentação. O nome tradicional com que as figuras são conhecidas facilita a identificação, mas não determina sua função no discurso. “Uma mesma figura, reconhecível por sua estrutura, nem sempre produz necessariamente o mesmo efeito argumentativo. Ora é este que nos interessa acima de tudo” (Perelman e Tyteca, 2005, p. 194).

O efeito da **figura de escolha** é o da apresentação dos dados, é a da caracterização do objeto. Não é a definição pura e simples de uma palavra, mas a reapresentação do conteúdo que compreende recursos argumentativos capazes de levar a uma conclusão desejada.

Na sátira *pica-flor*, transcrita acima, várias palavras caracterizam o elemento principal, de forma que auxiliam na conclusão desejada, ou seja, os termos *passarinho*, *flor*, *pica* e *pica-flor* são formas diferentes para designar o objeto do discurso, evidenciar e destacar suas particularidades.

5 mas resta agora saber,
 se no nome, que me dais,
 meteis a flor, que guardais
 no passarinho melhor!

O enunciador constrói o argumento em torno do apelido que supostamente recebeu, usando formas variadas que não são simples sinônimos: acrescentam um novo valor e que, na somatória, são eficazes na tarefa de levar à conclusão pretendida.

Os autores do *Tratado* consideram ainda que a *sinédoque* e a *metonímia* possam produzir o efeito de escolha, porque chamam a atenção para uma característica particular do objeto do discurso. Retomemos a sátira *Aos capitulares do seu tempo*

1 A nossa Sé da Bahia,
 com ser um mapa de festas,
 é um presépio de bestas,
 se não for estrebaria:
5 várias bestas cada dia
 vemos, que o sino congrega,
 Caveira mula galega,
 o Deão burrinha parda,
 Pereira besta de albarda,
10 tudo para a Sé se agrega.

(Amado, p.195, anexo sátira 01):

Temos nesta sátira as várias figuras de caracterização da *nossa Sé*, quais sejam, *mapa de festas*, *presépio de bestas*, *estrebaria*, *sino*, *mula galega*, *burrinha parda* e *besta de albarda*. Vemos que *presépio* tem relação metonímica com *estrebaria*, que por sua vez relaciona-se com *mula*, *burrinha* e *besta*. *Sino* é uma sinédoque particularizante para *Sé*, que já é sinédoque de igreja.

Com isso vemos que a caracterização do objeto é toda construída com figuras que se relacionam de forma a aumentar a consciência das propriedades distintivas mais relevantes do objeto, características estas que são imprescindíveis para o convencimento.

Outras figuras ainda podem representar a escolha, mas para a determinação do efeito é preciso analisar em que circunstâncias particulares são aplicadas dentro do discurso. Uma mesma figura tem efeitos diferentes de acordo com seu uso. Os autores do *Tratado* fazem uma advertência importante:

“esses termos (escolha, presença e comunhão) não designam gêneros dos quais certas figuras seriam espécies. Significam somente que o efeito ou um dos efeitos, de certas figuras é na

representação dos dados, impor ou sugerir uma escolha, aumentar a presença ou realizar a comunhão com o auditório” (PERELMAN E TYTECA, 2005, p. 195, parêntese nosso).

O segundo tipo de figura que os autores do *Tratado* apresentam é o da **presença**, que dá sustentação ao argumento, produzindo um desenvolvimento do assunto e da temática, e seu efeito é o de tornar presente na consciência do interlocutor o objeto do discurso.

Tomemos novamente a sátira *Aos capitulares do seu tempo*. A estrutura métrica e as rimas proporcionam harmonia, promovem a fluência do discurso e exercem uma ascendência sobre o interlocutor. A rima de *Bahia* com *estrebaria* tem um forte efeito de presença do argumento, um efeito ideológico, pois associa relações que o enunciador quer fazer ficar claras:

1 A nossa Sé da Bahia,
 (...)
 se não for estrebaria:

Nos versos 6 e 10, a assonância em *sé* e *sino* e a aliteração em *congrega* e *agrega* também têm a finalidade de manter na consciência o argumento. Essas rimas são definitivamente retóricas.

6 vemos, que o sino congrega,
 (...)
10 tudo para a Sé se agrega.

A repetição, a anáfora, a onomatopeia, a amplificação e a sinonímia foram elencadas pelos autores como importantes figuras de presença. No caso do discurso poético, além daquelas, as marcas da presença estão nas figuras de harmonia, ou seja, a rima, a aliteração, a assonância, a *paronomásia*, e as figuras de repetição como a *antanáclase*, o *quiasmo*, a antimetábole entre outras. Figuras de presença podemos ver também nos versos abaixo:

21 Lá no vale ardia o ar,
e por ser, comua a guerra,
no mar há fogo de terra,
na terra há fogo do mar:
25 toda a esfera a retumbar
fazia correspondência,
e com alegre aparência
luzia na ardente empresa
fogo do ar por alteza,
30 e do mar por excelência.

(anexo sátira 04, Amado, p.201)

Nesses versos podemos ver que as figuras de escolha caracterizam as quatro substâncias (água, ar, terra e fogo) consideradas na ciência antiga como componentes do universo físico. As figuras de presença vêm reforçar a vitalidade desses elementos no discurso.

No verso 21 e 28, a prosopopeia em *ardia o ar*, e em *ardente empresa* dão intensidade a essas sensações. O ar é inanimado e ardor é sentimento humano, portanto dão vigor a essas expressões, que causam impacto sobre o interlocutor.

A figura do *quiasmo*, nos versos 23 e 24, também provoca um forte efeito de vigor do objeto do discurso. Não pela repetição das palavras, mas porque as figuras de presença, mesmo aumentando a redundância, diminuem a previsibilidade de um enunciado. Esse é um dado importante. A figura, num primeiro momento, causa impacto, estranhamento e, num segundo momento, é assimilada. A figura de presença é a que – especialmente – tem essa capacidade.

A terceira classificação das figuras, segundo o *Tratado* é a das **figuras de comunhão**, que seriam procedimentos que o orador usa para criar ou confirmar um vínculo com o auditório. “A comunhão é obtida mercê das referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comuns” (Perelman e Tyteca, 2005, p.201). Nos versos abaixo podemos ver facilmente a questão da referência como comunhão:

65 O Bártolo de improviso,
O subitâneo Licurgo,
(anexo sátira 17, Amado, p. 223,)

Nos versos acima, o enunciador faz referências a um jurista da Idade Média e a um outro da Antiguidade. A figura usada pelo enunciador é a da alusão, que é um dos grandes recursos retóricos de comunhão com o auditório. A alusão aumenta o prestígio do enunciador. Além disso, apela para os conhecimentos do auditório, levando-o a inferir os dados faltosos. Só irá captar a figura quem partilhar daquele universo cultural. Segundo Perelman e Tyteca:

Há alusão quando a interpretação de um texto, se se omitisse a referência voluntária do autor a algo que ele evoca sem designar, estaria incompleta; esse algo pode consistir num acontecimento do passado, num uso. ou num fato cultural, cujo conhecimento é próprio dos membros do grupo com os quais o orador busca estabelecer essa comunhão (PERELMAN E TYTECA, 2005, p. 201).

Além da alusão, os autores apresentam outras figuras que promovem a comunhão, como a *citação*, a *apóstrofe*, a *enálage*, mas como advertido anteriormente, toda e qualquer análise deve ser feita no texto, pois uma mesma figura ou construção pode ter funções diversas em textos e contextos diferentes.

A modalidade interrogativa, como visto anteriormente, propõe sempre uma questão ao co-enunciador, que é convidado a participar do diálogo. No exemplo abaixo, o enunciador faz uma questão não ao co-enunciador direto, mas, aos co-enunciadores indiretos: a interrogativa soa como afirmativa e o motivo de deboche fica mais evidente.

1 Reverendo Padre Alvar,
basta, que por vossos modos
saís a campo por todos
os Mariolas de altar?
(Amado, p.234, anexo sátira 23),

Como podemos ver, o deboche subentendido faz comunhão com o auditório indireto pelo viés do humor, do entretenimento. Debochar de pessoas hierarquicamente superiores causa prazer aos interlocutores, que, mesmo participando como expectadores, tomam para si as palavras do enunciador que fala, corajosamente ao co-enunciador direto.

A modalidade optativa também é uma forte marca da intenção de comunhão com o auditório, pois expressa um desejo, uma ordem, um conselho, uma advertência, etc. Podemos ver claramente a comunhão na optativa apresentada nos trechos da sátira abaixo:

1 Eu, que me não sei calar,
 (...)
5 vos quero, amigo, contar,
 (...)
 um caso tremendo, e atroz;
9 porém fique aqui entre nós.

(Amado, p. 212, anexo sátira 11)

No verso 5, o enunciador usa o vocativo para chamar a atenção do co-enunciador e no verso 9 chega a pedir-lhe segredo, numa nítida tentativa de obter a comunhão com o auditório e sua efetiva adesão, ou seja, sua cumplicidade.

Como vimos, as figuras têm efeitos diferentes em cada situação discursiva. Por isso, o nome que recebem na classificação tradicional pode ajudar a entender as operações que dão origem à figura, mas não podem determinar a sua importância na argumentação, no aumento da adesão do auditório.

CAPÍTULO III

AS PROVAS DO DISCURSO

Segundo Aristóteles, num discurso são apresentadas provas que se distinguem em três tipos: as fundamentadas no caráter moral do orador, as fundamentadas nas disposições que se criam no ouvinte e outras que residem no próprio discurso, pelo que ele demonstra ou parece demonstrar:

As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar (ARISTÓTELES, Arte Retórica, livro I, Cap. II, 1356a).

Essas três provas distintas (mas inseparáveis) são chamadas, então, pelos termos gregos de *ethos*, *pathos* e *logos*. Resumidamente, *ethos* é a imagem de si que o orador constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu auditório. Como dito acima, é o caráter moral que se revela “no” discurso e “pelo” discurso. *Pathos* é a disposição do interlocutor para com o enunciador, implicando a vontade, as emoções e os afetos do auditório. São meios fundamentais que permitem provocar a sedução e a sensibilidade do ouvinte. O *logos* é a palavra e a razão, a lógica do assunto.

Mosca (2004) resume os meios de prova de forma bastante clara quando afirma que as razões não bastam para convencer se não estiverem ancoradas nas paixões:

Por um lado o *ethos*, ou seja "o caráter que o orador deve assumir para chamar a atenção e angariar a confiança do auditório" (Reboul, 2000) e, por outro, o *pathos*, ou seja, "as tendências, os desejos, as emoções do auditório, das quais o orador poderá tirar partido", (op.cit.). Nessa circularidade, o *logos* constitui o arsenal comum às partes, o ponto de partida de suas representações e, portanto, ele nunca se dá de forma exclusiva, mas mediado pelos agentes que participaram do ato comunicativo, qualquer que seja a forma de expressão deste (MOSCA, 2004, p.130).

Segundo a retórica aristotélica, então, a persuasão se dá quando o orador inspira nos ouvintes três qualidades principais que promovem a confiança: a prudência (*phrónesis*), a *areté* (virtude) e a benevolência (*eúnoia*). Os oradores inspiram confiança se seus argumentos e conselhos são sábios e razoáveis, se argumentam honesta e sinceramente e se são solidários e amáveis com os ouvintes.

Três são as causas que tornam persuasivos os oradores, e a sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações: são elas a prudência, a virtude e a benevolência. (...) Forçoso é, pois, que **aquele que aparenta possuir todas estas qualidades inspire confiança nos que o ouvem**. Por isso, o modo como é possível mostrar-se prudente e honesto deve ser deduzido das distinções que fizemos relativamente às virtudes, uma vez que, a partir de tais distinções, é possível alguém apresentar outra pessoa e até apresentar-se a si próprio sob este ou aquele aspecto (ARISTÓTELES, *Arte Retórica*, livro II, Cap. I, 1378 A, grifo nosso).

O texto poético, então, como qualquer outro, é construído sobre esses pilares: um enunciador que precisa inspirar confiança e cujo caráter moral se incorpora no discurso (*ethos*), um auditório (*pathos*), que soma suas expectativas e emoções em relação ao enunciador e aos argumentos e, por fim aos próprios argumentos (*logos*) por ele proferidos.

O objetivo de todo discurso é conquistar a adesão dos interlocutores. Com um grau maior ou menor de argumentatividade, a intenção daquele que toma a palavra é sempre ter a atenção do auditório, que é o primeiro passo para a persuasão. As três provas (*ethos*, *phatos* e *logos*) “são os modos de apelo ou formas de persuasão” (MANOEL ALEXANDRE JÚNIOR, apud ARISTÓTELES, 2005). Segundo Aristóteles,

Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida. É,

porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão (ARISTÓTELES, ARTE RETÓRICA, CAP. II, 1356A).

Na sátira e, de forma especial no caso da atribuição de Gregório de Matos, há um enunciador – ainda que coletivo – que fala de um lugar sobre um assunto que é de interesse do auditório e que trata de valores, de lugares-comuns que são aceitos pela maioria. O carácter do enunciador (*ethos*) está inscrito no discurso e isso também beneficia a recepção. Os co-enunciadores têm uma expectativa em relação aos temas e às preceptivas, que também devem corresponder aos padrões de construção, do verossímil e do decoro.

Como diz Hansen (2004, p. 102), a sátira não é realista, ela constitui casos em que o verossímil é caricatura como artifício de adequação ao público. É entendida como paródia pelos discretos (homens cultos que conhecem as regras da produção) e como provocação e sarcasmo pelos incultos, que se divertem com o efeito grotesco e o obsceno produzido.

3.1. ETHOS – ENUNCIADOR: PERSONA SATÍRICA

Nas sátiras atribuídas a Gregório de Matos, o que se pode perceber é um enunciador marcado no texto, que dialoga com o co-enunciador. Neste caso, a questão do gênero satírico associada ao *ethos* do enunciador cria uma expectativa na audiência e uma pré-disposição para a adesão.

A Retórica, associada à técnica da argumentação, visa à adesão dos espíritos e, conforme Perelman e Tyteca (2005, p. 50) a argumentação eficaz é a que consegue aumentar a intensidade da adesão de forma a desencadear nos co-enunciadores uma ação positiva ou ao menos uma disposição para a ação, que se manifestará em um outro momento oportuno.

A adesão ou a ação pretendida, no caso da sátira, é ter a atenção do auditório, o que, já dizia Perelman, não é pouco. A argumentação é resultado de um acordo entre quem argumenta e seu auditório. No momento em que o co-enunciador lê ou se predispõe a ouvi-la, já há uma adesão, um acordo e conseqüentemente sua atenção.

No texto poético, a adesão se dá primeiro pela sedução do *ethos*: “quem fala e de onde fala”, qual a credibilidade e autoridade que tem esse enunciador junto ao auditório para dizer o que diz. Segundo Maingueneau,

posições estéticas e gêneros literários condicionam o *ethos* da mesma forma que as ideias transmitidas: não se poderia colocar qualquer hierarquia entre o que é dito e a maneira de dizê-lo. O *ethos* não é, portanto, um procedimento intemporal; como as outras dimensões da enunciação, inscreve as obras numa conjuntura histórica determinada (MAINGUENEAU, 2001, p. 144).

Ainda segundo Maingueneau (idem, 138), o *ethos* está vinculado ao papel que corresponde a seu discurso e não ao indivíduo real, portanto é o sujeito da enunciação, enquanto está enunciando aquilo que está em jogo naquele momento. O suposto Gregório de Matos que vemos nas sátiras é o sujeito da enunciação, não é o sujeito real. Porém o efeito que seu enunciado surtirá sobre o co-enunciador está ligado a seu *ethos*, sua *personalidade* desvendada por meio de sua maneira de se exprimir. Segundo Maingueneau (*Op.cit.*, p. 140), “para o co-enunciador, o *ethos* permite que a obra tome corpo”, ou seja, o *ethos* se incorpora, de forma indissolúvel, em seu texto.

Como já dito anteriormente, o enunciador, no gênero satírico, é “um mascarado”. É um tipo que se reveste de uma personagem para satirizar o outro. O mascarado é ao mesmo tempo uma personalidade pública e uma personalidade privada. A *persona* da sátira atribuída a Gregório de Matos, também é discreto e vulgar, virtuoso e vicioso, digno e infame.

Segundo Eggs (apud Amossy, 2005, p. 24) o *ethos* tem dupla dimensão: uma moral e uma estratégica. A primeira compreende às virtudes diretamente

relacionadas à noção de honestidade, a segunda diz respeito aos hábitos e costumes, e consiste em se exprimir de maneira apropriada.

Essa dimensão estratégica está diretamente relacionada à *doxa*, aos valores admitidos como verdade, ao censo comum, à convenção retórica. Segundo Hansen (2004, p.461), a *persona satírica* também adquire características por assim dizer "desagradáveis" em virtude da convenção retórica que a sátira prescreve. O poeta satírico, então, constrói as inconsistências da *persona* por meio de cinco pares de tensões:

A persona satírica: 1 - afirma ser um homem razoável, dado à simplicidade virtuosa e à conversação pedestre, mas faz um uso extremamente complexo de técnicas retóricas e poéticas para dizê-lo; 2 - afirma a absoluta veracidade do que diz, mas distorce as ações hiperbolicamente, para ênfase; 3 - vitupera o vício, mas demonstra particular inclinação pelo sensacionalismo e pelo escândalo; 4 - postula a finalidade moral da crítica, mas demonstra prazer perverso em rebaixar as vítimas; 5 - é sóbrio e racional, mas frequentemente adota posições desmedidas e irracionais (HANSEN, 2004, p.462).

Esses cinco pares caracterizam a construção do "enunciador" da sátira atribuída a Gregório de Matos, "o que parece ser uma evidência da longa duração histórica da técnica retórica de figurar as inconsistências da *persona* que caracteriza o gênero (HANSEN, 2004, p. 461).

O enunciador do discurso é aquele que ocupa o lugar do produtor físico do enunciado, mas a complexidade da cena deve ser considerada. No caso da sátira, o enunciador é, como dito anteriormente, uma *persona* que se reveste de características vinculadas a uma situação. Charaudeau e Maingueneau assim definem enunciador:

Em análise do discurso, o interesse não se volta para os sujeitos considerados independentemente das situações da comunicação.

É, aliás, significativo que se fale de “enunciador” tanto para um enunciado elementar quanto para o conjunto de um texto que emerge de um determinado gênero de discurso. Os enunciados elementares de que se ocupa o linguista são efetivamente componentes de um texto que emerge de um gênero e de um tipo de discurso. A complexidade da cena de enunciação deve ser, neste caso, considerada (CHARAUDEAU E MAINGUENEAU, 2004, p.199).

Dessa forma, vemos que existe a *persona* pré-configurada pela convenção do gênero, o que podemos chamar de *ethos estratégico*, como dito anteriormente e o *ethos moral*, aquele que se imprime no discurso, mesmo quando quer indicar para uma direção oposta.

No caso das sátiras, temos que admitir que a autoria é atribuição. Nossa proposta, porém, não é o ser ontológico, mas o enunciador no e pelo enunciado e nos efeitos desse discurso.

3.2. PATHOS – RECEPTOR: DISPOSIÇÃO DO AUDITÓRIO

Segundo Aristóteles, o *pathos* se relaciona às provas que se fundamentam nas disposições que se criam no interlocutor, precisamente, suas emoções e afetos. O orador precisa mover estratégias adequadas para provocar no auditório o ânimo e a vontade necessários para levá-lo à ação. O *pathos* representa o jogo com as paixões e emoções para fazer seu público prescindir do controle racional das opiniões.

Meyer, na introdução à *Retórica das Paixões*, define o *pathos* como “precisamente a voz da contingência, da qualidade que se vai atribuir ao sujeito, mas que ele não possui por natureza, por essência. (...) o *pathos* é tudo o que não é sujeito e, ao mesmo tempo, tudo o que ele é”. (MEYER, 2003, p.

32). Também Meyer, (2007a) define *pathos* como referindo-se ao auditório que se quer seduzir, convencer ou encantar: “O auditório é passivo, ele se submete ao orador como se submete a suas próprias paixões, termo cuja etimologia é precisamente *pathos*, em grego” (Meyer, 2007a, p.22).

Ainda que o auditório possa ser passivo, como afirmado por Meyer, o *pathos* está, como dito acima, também ligado a paixões e, como não há discurso neutro, ele sempre provocará uma reação no auditório, seja de concordância, seja discordância, uma disposição favorável ou desfavorável, de acordo com valores desse auditório. É por isso que, se o orador quiser ter aceitabilidade, ele precisa estar atento às expectativas do interlocutor, do contrário seu discurso poderá cair no vazio ou provocar reações adversas. “Como a argumentação visa obter a adesão daqueles a quem se dirige, ela é, por inteiro, relativa ao auditório que procura influenciar” (PERELMAN E TYTECA, 2005, p. 21).

Para Mosca, avaliar a reação do auditório é essencial, pois o comover e o agradar são movidos pela afetividade. O comover está ligado à compaixão, simpatia, ternura e o agradar está ligado à sedução.

Sob a perspectiva em que a Retórica se coloca é imprescindível avaliar as reações dos destinatários (avanços, recuos, concessões, agressões, etc), seu alvo central, a que se prendem as categorias levantadas desde as suas primeiras sistematizações e que estabelecem as finalidades que lhes são próprias: o comover (*movere*) e o agradar (*placere*), movidos pela afetividade e que possibilitam o instruir (*docere*), havendo sempre um elo comunicativo entre essas operações do aparato retórico. O comover consistiria em excitar a compaixão, a simpatia e uma certa ternura e o agradar estaria ligado à própria sedução (MOSCA, 2004, p. 136).

Retomando Meyer, o orador deve levar muito em consideração, de modo especial, as paixões do auditório, pois, elas afetam um aspecto subjetivo de um problema, em função dos valores da subjetividade implicada.

O pathos é o conjunto de valores implícitos das respostas fora de questão, que alimentam as indagações que um indivíduo

considera como pertinentes. Quanto mais esses valores são postos em causa, mais a paixão vem obscurecer e sufocar a problematidade que eles apresentam. Quanto mais o orador, ao contrário, os louva, menos eles se exprimem violentamente. Assim, a emoção é a coloração subjetiva de valores que podem ser compartilhados. Eles geram os lugares-comuns, as ideias convencionais, as opiniões em vigor na sociedade (MEYER, 2007a, p.39 grifo do autor).

Para Perelman e Tyteca, o orador precisa adaptar seu discurso ao auditório, porque a partir das opiniões dos ouvintes é que devem ser ajustadas as suas opiniões. “O grande orador, aquele que tem ascendência sobre outrem, parece animado pelo próprio espírito de seu auditório” (Perelman e Tyteca, 2005, p. 27). Mais adiante os autores falam do discurso do apaixonado que, apesar de poder comover o auditório, não produz um efeito de verdade, pois a paixão é incomensurável para as razões. O homem apaixonado, quando argumenta, não leva em consideração o auditório a que se dirige:

empolgado por seu entusiasmo, imagina o auditório sensível aos mesmos argumentos que o persuadiram a ele próprio. O que a paixão provoca é, portanto, por esse esquecimento do auditório, menos uma ausência de razões do que uma má escolha das razões (PERELMAN E TYTECA, 2005, p.27).

A variedade de auditórios, porém, é infinita. O enunciador, para ter maior eficácia, precisa ter uma ideia muito próxima de como se compõe sua audiência. No caso das sátiras atribuídas a Gregório de Matos, o enunciador sabia perfeitamente que seus auditórios primeiros seriam homens vulgares e homens discretos. Os discretos entendiam a construção elaborada das metáforas e das figuras em geral, o povo vulgo se contentava com trocadilhos, humor e maledicência.

Embora haja muitos índices de que a sátira era previamente escrita ao seu consumo público, segundo transformações miméticas da tradição escrita de *topoi* epidícticos, sua pragmática - a recepção em sua maioria analfabeta - a abria para a audição, não para a leitura (HANSEN, 2004, p. 55).

Para o enunciador da sátira, ser “ouvido” ou ser “lido” era ter a expectativa de que o seu auditório pudesse aceitar o seu ponto de vista. Isso é importante na questão da persuasão. O enunciador da sátira sabe que seus argumentos não são realísticos, mas que seu discurso tem um efeito moral. Como dito anteriormente, a sátira era a reprodução discursiva dos preceitos morais e sociais aceitos pela comunidade portanto, tão importante quanto o argumento em si, era a condição da recepção, reorientada para o comportamento considerado adequado.

Portanto, em relação ao auditório, podemos afirmar que o enunciador da sátira pensou de maneira consciente na sua constituição para ter dele a adesão. A adesão, neste caso, não é necessariamente suscitar na recepção atitudes contra ou favor dos satirizados: a adesão é ter do auditório o privilégio de poder ser ouvido e poder tomar a palavra, no sentido de tomar posse do discurso, que também está ligado à questão do debate. Isso remete ao caráter de “embate” da Retórica, remontado à luta, em que o enunciador “se preocupa sobretudo com o triunfo de sua própria tese” (PERELMAN E TYTECA, 2005, p. 42).

No caso das sátiras, o agir sobre os outros, o convencer e o persuadir é mais sutil: é o agir sobre a opinião, sobre os conceitos e, efetivamente, sobre as emoções e afetos do auditório que, já pré-disposto pelas vias da comicidade, é levado a dar atenção ao enunciador, deixa-se envolver pelo conteúdo ideológico.

Ao falarmos das disposições do auditório é sempre preciso ter a referência de quem fala, de onde fala e qual a autoridade que esse enunciador tem para tomar a palavra. O enunciador das sátiras adapta-se ao seu auditório e obtém dele a adesão no momento em que se deixa construir pelo auditório, por suas expectativas e experiências afetivas.

3.3. LOGOS: PALAVRA E RAZÃO

O *logos* é a matéria do discurso. Associado ao *ethos* e *pathos* é o outro pilar da Retórica. É onde o enunciador se posiciona para obter a adesão do auditório. Com boas razões e argumentos, o enunciador faz deduzir a opinião, o verossímil, os valores. Por meio do *logos* é que será possível chegar às intenções daquele que toma a palavra.

A Retórica sempre foi a arte da oratória, de bem falar. Como técnica, dispõe dos meios para tentar manipular ou para ilustrar os mecanismos que fazem com que um discurso tenha um maior ou menor grau de figuratividade ou de sedução.

O enunciado é o produto de intenções. O enunciador precisa fazer uso das técnicas discursivas para “negociar as distâncias em relação ao interlocutor”. O primeiro ponto a ser considerado é o gênero. No caso das sátiras, o gênero em questão, como visto anteriormente, é o epidítico: o elogio e a censura.

As sátiras obedecem às convenções do gênero cômico, ou seja, sua forma discursiva, seu modelo de construção correspondem às práticas satíricas do século XVII. O argumento (*logos*) da sátira terá seu objetivo alcançado se estiver adequado ao gênero.

A questão da adequação ao gênero é extremamente importante, pois uma deliberação ou um julgamento em forma versificada e rimada não faria sentido, não teria a adesão do auditório, por isso a convenção é determinante para a força do argumento.

O gênero epidítico não estabelece um vínculo lógico entre as verdades indiscutíveis de uma demonstração, ao contrário, segundo Perelman e Tyteca, o orador precisa criar uma comunhão em torno desses valores menos questionáveis para aumentar a adesão:

“a argumentação do discurso epidítico se propõe aumentar a intensidade da adesão a certos valores, sobre os quais não pairam dúvidas quando considerados isoladamente, mas que, não obstante, poderiam não prevalecer contra outros valores que viessem a entrar em conflito com eles. O orador procura criar uma comunhão em torno de certos valores reconhecidos pelo auditório, valendo-se do conjunto de meios de que a retórica dispõe para amplificar e valorizar (Perelman e Tyteca, 2005, p. 56).

Outra questão importante na constituição do *logos* são as figuras. O discurso poético é o discurso figurado por excelência. As metáforas, metonímias, sinédoques, ironias, ou seja, todas as figuras são marcas para aumentar o sentimento de presença do argumento. São técnicas para tornar o discurso mais sedutor e mais persuasivo.

No caso das sátiras, a construção de analogias e metáforas engenhosas, de raciocínios a partir de premissas e silogismos induzem às conclusões pretendidas pelo enunciador. O enunciador constrói seu argumento apresentando proposições que suscitam questões, mas cujas respostas já estão previstas.

Meyer, na Retórica (2007a), faz um estudo sobre as “questões e respostas” que são propostas em todos os enunciados, e afirma que o *logos* é “tudo o que está em questão”. É o que nos propõe a refletir sobre as questões explícitas e implícitas dos enunciados. O sentido literal equivaleria ao grau zero, o figurado supõe que haja uma nova questão, “pois para que haja sentido figurado é preciso que a frase responda literalmente a uma questão diferente” (Meyer, 2007a, p.45).

Meyer sintetiza as três provas do discurso e apresenta o *logos* como a parte mais objetiva, porém mais dependente da questão subjacente, que é proposta implícita ou explicitamente.

O orador é simbolizado pelo *ethos*: a sua credibilidade assenta no seu caráter, na sua honra, na sua “virtude”, isto é, na confiança que lhe outorgam. O auditório é representado pelo *pathos*: para o convencer é necessário comovê-lo, seduzi-lo, e os próprios argumentos

fundados na razão devem apoiar-se nas paixões do auditório para conseguirem suscitar a adesão. Resta finalmente a terceira componente, a mais objetiva sem dúvida: o *logos*, o discurso, que pode ser ornamental, literário, ou então decididamente literal e argumentativo. Tudo dependerá da questão subjacente ou expressamente colocada e, por conseguinte, do tratamento discursivo que convirá utilizar (Meyer, 2007b, p.28).

O *logos* é o discurso em sua materialidade, um raciocínio que se realiza por meio de uma formulação conceitual, segundo um encadeamento lógico e ordenado. É a esfera de posicionamento do enunciador, a evidência do *ethos*. Por mais que se busque um discurso neutro, sem marcas autorais, sabe-se que não é possível, porque será sempre o produto das intenções daquele que fala de um determinado lugar a um determinado auditório.

3.4. DOXA E PAIXÕES

Doxa, numa definição genérica seria “opinião partilhada”, senso comum, conjunto de juízos que uma sociedade admite como verdade óbvia ou natural. Aristóteles, na *Tópica*, fala que as proposições, nos pensamentos dialéticos e retóricos, não devem ir contra a opinião admitida pela maioria da sociedade ou por autoridades especialistas ou pessoas socialmente em evidência:

Ora, uma proposição dialética consiste em perguntar alguma coisa que é admitida por todos os homens, pela maioria deles ou pelos filósofos, isto é, ou por todos, ou pela maioria, ou pelos mais eminentes, contanto que não seja contrária à opinião geral; pois um homem assentirá provavelmente ao ponto de vista dos filósofos se este não contrariar as opiniões da maioria das pessoas. (ARISTÓTELES, *Tópica*, livro I, cap. X)

A questão que Aristóteles põe é que, numa argumentação, não se deve contrariar o senso comum e as verdades admitidas por um determinado grupo

social. Isso porque a “opinião partilhada” está também diretamente ligada a valores. As sociedades fundamentam suas opiniões nos juízos do bem e do mal, do belo e do feio, conforme sua cultura e o momento histórico que vivem.

Qualquer enunciador que quiser ter a adesão do auditório, não pode ir contra os valores do auditório que, por sua vez, estão intrinsecamente ligados às emoções. A persuasão, objetivo daquele que toma a palavra, se concretiza sempre com base na emoção do auditório e as emoções estão diretamente ligadas ao conjunto de traços culturais, ideológicos ou institucionais, definidos de maneira sistemática ou em sua coerência interna. Segundo Aristóteles, “as emoções são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que eles comportam dor e prazer” (ARISTÓTELES, *Arte Retórica*, livro II, cap.II, 1378a).

Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio. É desta espécie de prova e só desta que, dizíamos, se tentam ocupar os autores actuais de artes retóricas (ARISTÓTELES, *Arte Retórica*, livro I, cap.II, 1355b).

Como vimos, as sátiras atribuídas a Gregório de Matos, objeto particular deste estudo, são discursos do gênero epidítico e, nesse gênero, as paixões ficam mais afloradas, porque as tópicos, conforme a retórica aristotélica, tratam do elogio e da censura, do belo e do feio. Portanto é uma questão de reconhecer valores.

Para Perelman e Tyteca, os discursos têm por objetivo aumentar a intensidade da adesão por meio de apelos às verdades comuns do auditório e do orador, apresentados por alguém qualificado a fazê-lo. “A comunhão em torno dos valores é uma finalidade que se persegue, independentemente das circunstâncias precisas em que tal comunhão será posta à prova” (PERELMAN E TYTECA, 2005, p. 58).

As sátiras atribuídas a Gregório são muito sedutoras porque, de fato, suscitam paixões no auditório: provocavam o riso sem dor e a maledicência, ou seja, entretenimento ou aborrecimento. Mas para que essa argumentação, por meio da poesia, obtivesse êxito, era preciso o conhecimento dos valores, das crenças, das expectativas do auditório, ou seja, a *doxa* como verdade óbvia e evidente, para em seguida, mover as paixões desse auditório. Segundo Meyer,

A função da paixão consiste em comunicar ao outro a diferença que é a sua: é uma resposta sobre um problema que separa, e há paixão na cólera que insulta, assim como no amor, que visa a aproximação (MEYER, 2007a, p. 38).

Aristóteles, na *Retórica*, enumera quatorze paixões como sendo os grandes sentimentos que causam mudanças nas pessoas, que fazem variar seus julgamentos e que provocam tristeza ou prazer. São elas: a cólera e a calma, o amor e o ódio, o temor e a confiança, a vergonha e a impudência, o favor, a compaixão, a indignação, a inveja, a emulação e o desprezo.

Segundo Meyer, no prefácio à *Retórica das Paixões*, as paixões não são “nem meios nem fins, são as respostas às representações que os outros concebem de nós”. As paixões são, portanto, instrumentos dos quais o bom orador faz uso para agradar e convencer

4.1. FIGURAS E TROPOS

A figura é um dos mais expressivos recursos linguísticos, pois cria efeitos estéticos de que se revestem as diferentes expressões do pensamento. O discurso poético talvez seja o mais rico em figuras e esteja no topo oposto do discurso científico no que se refere à figuratividade: se um busca a univocidade, o outro tem por natureza a polissemia. As figuras são as grandes responsáveis pela riqueza do discurso poético. Sobre isso afirma Mosca:

É na *lexis* poética que vamos encontrar o espaço extremo da transgressão, das metáforas arrojadas, emergentes da rede de relações criadas nas significações contextuais, isto é, "feitas sob medida" para aquele evento textual. (...) Pode-se dizer que o processo de metaforização envolve todo o discurso poético, lugar por excelência de escolhas estilisticamente marcadas, de exploração máxima das virtualidades do sistema (MOSCA, 2001, p.39).

As figuras representam alterações no nível fônico ou gráfico das palavras, no nível da sintaxe e no nível referencial. São subdivididas, nos tratados de tradição retórica, em figuras de palavras, de sintaxe, de pensamento e tropos, como já dito anteriormente. A Antiga Retórica catalogou uma relação enorme de nomes de figuras e observou as ocorrências de forma minuciosa. Definir *figura*, porém, não é tão simples.

O estudo das figuras ganhou novo vigor no esteio da Nova Retórica, pois o que na tradição clássica era ornamental, objeto de extensa nomenclatura e classificação, passou a ser estudado do ponto de vista de sua função no discurso. Nos estudos do Grupo μ , de Todorov, Cohen, Genette, Ricoeur, Le Guern, Lakoff, Maingueneau, Perelman, entre outros, a figura é vista pelas suas condições de emprego e argumentatividade.

Dois grandes estudiosos das figuras são citados frequentemente nos textos dos autores acima: Dumarsais, autor do *Traité des tropes* (1730) e Fontanier autor de *Les Figures Du Discours* (1830). É de Dumarsais a famosa frase: “com efeito estou persuadido de que se produzem mais figuras em um dia de mercado do que em muitas seções acadêmicas”. Os trabalhos desses dois autores foram o ponto de partida para retomada dos estudos das figuras que, apesar de muito exploradas pela Retórica, eram pouco vistas como eficazes instrumentos de persuasão.

Charaudeau e Maingueneau, no *Dicionário de Análise do Discurso* (2004) e Genette (1972) citam padre Lamy (1701) que associa as figuras à “linguagem das paixões”, que suscitam sempre muita expressividade e vigor ao discurso.

Na tradição retórica, “a percepção do fenômeno da figura repousa na convicção de que a cada vocábulo ou expressão corresponde um único sentido que lhe é próprio” (Roberto Brandão, 1989, p. 10). Aristóteles define o termo próprio “como aquele de que cada um de nós se serve” (Poética, Cap. XXI, 5).

Sentido próprio e sentido figurado são a grande questão para a definição de figura. Para Cohen (1975, p. 28), num posicionamento bastante questionável, a retórica antiga teria feito um admirável trabalho analítico das figuras, mas não dispunha dos recursos para explicar sua estrutura e organização interna: A distinção dos dois eixos, paradigmático e sintagmático seria desconhecida da retórica. Segundo o autor,

A figura é tradicionalmente definida pela retórica como um distanciamento em relação ao uso. Dumarsais lembra essa verdade desde o início, em seu célebre trabalho *Des Tropes*: “Definem-se comumente as figuras como maneiras de falar, distanciadas daquelas que são naturais e comuns; como certos rodeios e modos de expressão, que se distanciam da forma comum e simples de falar” (*Opus cit.*, p. 2).

Sobre a dificuldade de definir figura, afirma Genette (1972) que a Antiguidade as define como maneiras de falar distanciadas da forma natural e ordinária, ou

então, das simples e comuns, porém, pela mesma tradição retórica, nada é mais comum e ordinário do que o uso de figuras. Mais adiante, afirma Genette:

(...) Definição quase tautológica, mas não totalmente, pois coloca o **ser** da figura no fato de **ter** uma figura, isto é, uma **forma**. A expressão simples e comum não tem forma, a figura, sim: eis-nos de volta à definição da figura como separação entre o signo e o sentido, como espaço interior da linguagem. (GENETTE, 1972, p. 201, grifo nosso).

A figura, para alguns deve mais ser percebida que definida, pois como transcrito acima, o *ser* da figura está em sua *forma*. Todorov, na *Poética* (1986), questiona sua definição e afirma que deve ser procurada na relação com ela mesma, pois seria na disposição particular que se dariam os efeitos:

Mas o que é uma figura? Se inúmeras teorias procuraram um denominador comum a todas as figuras, elas viram-se quase sempre obrigadas a excluir certas figuras do seu campo para poderem explicar as outras pela definição proposta. **Na verdade, esta definição não deveria ser procurada na relação da figura com outra coisa que não ela própria, mas na sua própria existência: é figura aquilo que se deixa descrever como tal.** A figura não é senão uma disposição particular de palavras, que nós sabemos denominar e descrever. (...) Qualquer relação de duas (ou mais) palavras copresentes pode, pois, tornar-se figura; mas esse virtual só se realiza a partir do momento em que o receptor do discurso percebe a figura (uma vez que ela não é senão o discurso percebido enquanto tal). (TODOROV, 1986, p.33, grifo nosso).

Ainda segundo Genette (1972, p.201), a “figura é um desvio em relação ao uso, entretanto esse desvio está em uso: nisso está o paradoxo da Retórica”. Portanto, a noção de “termo próprio” da Antiga Retórica implica a situação de comunicação, e está ligada à noção de *grau zero*, que o grupo da Retórica Geral definiu como o “discurso da univocidade, discurso ingênuo e sem artifícios, desnudado de subentendidos. O grau zero absoluto seria, então, um discurso reduzido a seus semas essenciais” (Dubois et alii, 1974, p. 53).

Desvio é uma alteração notada do grau zero e pode ser muito mais facilmente apreciado no domínio dos metaplasmos e das metataxes. No domínio dos metalogismos o grau zero é muito difícil de definir. É sempre imprevisível.

A definição mais generalizada de figura é, então, *desvio*, ou seja, a alteração do grau zero. Percebe-se a figura mais facilmente do que se chega ao *sentido próprio* ou denotativo de um termo. É importante lembrar o valor da figura na sua relação de norma-desvio. Quando há uma figura, tem-se um desvio e em seguida é necessária a redução desse desvio, ou como afirma Cohen (1975, p. 35), é um processo de codificação e descodificação:

Toda figura comporta um processo de descodificação em dois tempos, dos quais o primeiro consiste na percepção da anomalia, e o segundo, em sua correção, através da exploração do campo paradigmático, em que se agrupam as relações de semelhança, contiguidade etc., graças aos quais será descoberto um significado suscetível de fornecer ao enunciado uma interpretação semântica aceitável. Se tal interpretação é impossível, o enunciado será levado então ao plano do absurdo.

Para o grupo μ (1974, p. 35), “é exatamente a relação norma-desvio que constitui o fato de estilo, e não o desvio como tal”. Uma metáfora só é compreendida pelo interlocutor porque concentra o sentido próprio e o sentido figurado, ou seja, a norma e o desvio.

Como dito no capítulo 2, de acordo com a classificação apresentada pelo grupo μ , as transformações que dão origem às figuras podem incidir na expressão (forma) e no conteúdo (sentido), subdivididos ainda em vocábulos e frases. Os desvios são classificados como metaplasmos, metataxes, metassememas e metalogismos, conforme já se mencionou anteriormente.

De especial importância para este estudo são os metassememas (dentre eles a metáfora, a metonímia, a sinédoque), e os metalogismos (ironia) considerados pelos manuais de retórica como os mais interessantes *tropos*, ou seja, figuras que implicam uma nova significação das palavras. Para o grupo da Retórica

Geral (p.134), o tropo é um metassemema: a operação em que se substitui o *conteúdo* de uma palavra por outro. Um significante pode remeter a dois significados, enquanto dois significantes podem ter apenas um significado.

O *Dicionário de Análise do Discurso* (Charadeau e Maingueneau, 2004) define tropo (do grego *tropos*, "desvio", "torção") como "figuras por meio das quais se atribui a uma palavra uma significação que não é precisamente aquela própria dessa palavra." Eles constituem, então, uma subclasse das figuras de retórica, as figuras de significação (Cf. Fontanier), que repousam sobre uma transferência de sentido.

Cohen (1975, p. 28) também reafirma que os tropos são modos de expressão que estão ligados ao sentido:

E entre esses "modos de expressão", há alguns que dizem respeito especialmente ao sentido, os tropos. Todos os outros, que não se referem ao sentido, serão denominados, por falta de um outro traço comum além desse caráter negativo, "não-tropos" (*Op. cit.*).

Para Perelman e Tyteca (2005, p. 453), o tropo é uma mudança *bem-sucedida* de significação de uma palavra ou de uma locução. Mais adiante, citando também Dumarsais, os autores acrescentam que essa mudança de significação própria de um nome, para outra significação, só é possível em virtude de uma comparação que existe na mente dos participantes do determinado discurso.

A definição de Dumarsais, citada por Perelman e Tyteca, implica a participação do interlocutor, pois a figura ou o tropo não existe por si só. É uma relação que depende do conhecimento partilhado dos agentes do discurso. "É *numa* só palavra que o tropo consiste, mas, caso se possa dizer, é *entre* duas ideias que ele acontece, por transporte de uma a outra" (Ricoeur, 2005, p. 94). Fontanier, citado por Ricoeur, fala em novas ideias, como os "objetos que nosso espírito vê":

os tropos são certos sentidos mais ou menos diferentes do sentido primitivo que oferecem na expressão do pensamento as palavras

aplicadas a novas ideias. No próprio interior do par ideia-palavra, a ideia está na posição de princípio: O pensamento compõe-se de ideias, e a expressão do pensamento pela palavra compõe-se de palavras. Vejamos, portanto, o que são as ideias em si mesmas" (Cf. RICOEUR, 2005, p. 83)

As quatro formas básicas de tropos são as que resultam da relação de semelhança (*metáfora*), correspondência (*metonímia*), *conexão* (sinédoque) e *ironia* (contrariedade). Muitos estudiosos das figuras, porém, condensam os tropos em dois tipos principais: a metáfora e a metonímia.

Roman Jakobson (2003) adotou a metáfora e a metonímia como polos da sua tipologia da linguagem e da literatura e "não está apenas rendendo uma homenagem à antiga retórica: está colocando as categorias do sentido no coração do método estrutural" (Genette, 1972, p. 150).

O grupo da Retórica Geral também ressalta a importância dos estudos de Roman Jakobson. Segundo o autor, há dois modos de arranjo: o da combinação e o da seleção:

A combinação: todo signo é composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros signos. Isso significa que qualquer unidade linguística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou- encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa. Segue-se daí que todo agrupamento efetivo de unidades linguísticas liga-as numa unidade superior: combinação e contextura são as duas faces de uma mesma operação. **A seleção:** uma seleção entre termos alternativos implica a possibilidade de substituir um pelo outro, equivalente ao primeiro num aspecto e diferente em outro. De fato, seleção e substituição são as duas faces de uma mesma operação (JAKOBSON, 2003, p. 39, grifo nosso).

Cohen (1974, p. 95) também fala desses dois planos diferentes: o sintagmático, e o paradigmático. A metáfora corresponde ao plano paradigmático. As outras figuras não pertencem ao mesmo tipo porque são desvios sintagmáticos, mas, segundo Cohen, todas as figuras têm por objetivo provocar o processo

metafórico. A estratégia poética tem por único objetivo a mudança de sentido. O poeta atua sobre a mensagem para modificar a língua. Se é necessário fazer um desvio, é porque o caminho direto que vai do significante ao significado está truncado.

Ainda para Cohen, a mudança de sentido não é gratuita: entre o significante e o significado existe uma relação variável, cujos diferentes tipos engendram as diferentes espécies de tropos. Um uso corrente, porém, confere à "metáfora" o sentido genérico de mudança de sentido. Mas é preciso observar que se a relação for de semelhança, trata-se de metáfora, se for de contiguidade, de metonímia, se for da parte pelo todo, de sinédoque (*Op. cit.*, p.93),.

A relação de sintagma e paradigma para metonímia e metáfora, proposto por Jakobson, tem bastante importância no estudo das funções das figuras no discurso. Tem-se assim uma relação de contiguidade, que é externa, que se relaciona com a realidade designada, uma relação referencial. A relação de semelhança é interna, ou seja, é uma ligação entre os elementos de significação, os (semas) constituintes.

O processo metafórico está relacionado com a organização sêmica, e explica-se ao nível da comunicação lógica, enquanto o metonímico só modifica a relação referencial, é um deslize de referência, não é estranha à cadeia isotópica. A metáfora, ao contrário, é totalmente estranha e sua interpretação só é possível graças à rejeição do sentido próprio.

O eixo paradigmático está para a seleção e o eixo sintagmático está para a combinação e contiguidade, como as figuras principais: metáfora e metonímia. Não são só essas as figuras que merecem estudo, mas essas foram as classificadas como tropos, como vimos, as que estabelecem um novo sentido à palavra.

Mas o que realmente importa para este estudo e para o estudo da figura em geral, é saber reconhecer o *desvio* e seu efeito no discurso. Nem todo desvio

é uma figura retórica, muitas vezes tem caráter mais de estilo e ornamento que argumentativo. Sobre isso, afirma Reboul

“a expressão figuras de retórica não é pleonasma pois existem figuras não retóricas, que são poéticas, humorísticas ou simplesmente de palavras. A figura só é de retórica quando desempenha papel persuasivo” (REBOUL, 2004, p. 113).

Sobre o valor retórico da figura, afirma Genette que muitas classificações são de ordem puramente lógica e nada indicam sobre seu valor da significação. Um estudo de ordem semiológica consistiria em distinguir cada figura conforme seu valor psicológico e o caráter do desvio imposto à expressão, ou seja, seu caráter impressivo e expressivo que postula um acordo entre o estado de espírito do autor, ou do personagem e o do leitor. Genette cita Lamy:

"Já que quase sempre falamos só para externar nossos sentimentos assim como nossas ideias, é evidente que para dar eficácia às nossas palavras é preciso torná-las figuradas, isto é, dar-lhes as características de nossos afetos" (LAMY, 1701, apud GENETTE, 1972, p. 208)

Quando tomamos os tropos, vemos a sua importância no discurso como parte de uma estrutura que dá sustentação ao argumento e, como citado acima, vemos que a figura é uma marca da expressividade e *das características dos afetos* no discurso. Nas palavras de Mosca:

O que importa é, portanto, avaliar a sua função argumentativa dentro daquele determinado tipo de discurso, isto é, os efeitos produzidos. Nesse sentido, fica evidente a função persuasiva que a figura exerce **sobre os elementos emotivos que constituem e fundamentam a estrutura dos sujeitos**, ultrapassando o seu papel puramente informativo para cumprir uma finalidade de incitamento e de sedução. A publicidade mostra, com grande êxito, que a figura não é de ordem puramente estética e que ela pode ser altamente persuasiva. Cabe ressaltar ainda que estudos sobre o discurso poético revelam o fato de que o estético e o persuasivo estão indissoluvelmente ligados. (MOSCA, 2001, p. 40, grifo nosso).

Nas sátiras, a função expressiva é muito forte, é muito frequentemente a manifestação dos afetos de um enunciador que sempre quer agir sobre os outros por meio do discurso. É por seu caráter expressivo que os tropos principais (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia) são tão importantes no estudo da argumentação.

Essas figuras têm um valor especial nesses estudos porque demandam uma interação com o co-enunciador. É por meio delas que as figuras efetivamente se realizam, ganham vida e se tornam persuasivas. São persuasivas porque atraem atenção para o discurso quer na beleza, na agudeza ou na sutileza. As figuras são efetivamente decisivas na construção do argumento. A seguir veremos os principais tropos separadamente.

4.2. METÁFORA

A metáfora é uma das figuras que mais chamam a atenção mais estudadas dentre os chamados tropos. O interesse particular nessa figura é pelas inúmeras relações que se podem fazer, de forma engenhosa, entre conceitos distantes. A definição de metáfora se assemelha à de tropo, amplamente exposta no item anterior, com o detalhamento de que a metáfora é um tropo por semelhança.

Retomando os teóricos já citados, para Dumarsais “a metáfora é uma figura pela qual se transfere, por assim dizer, a significação própria duma palavra para uma outra significação que apenas lhe convém devido a uma comparação que existe no espírito” (Cf. LE GUERN, 1974, p. 29).

Cohen (1974, p.102) define a metáfora como uma relação de semelhança parcial. Haverá metáfora se o significante e significado possuírem alguma parte ou sema comum. Assim, em "cabeça de alfinete" existe uma relação de

semelhança entre o sentido próprio (cabeça) e o sentido figurado (extremidade), constituída pelo "sema" comum (forma arredondada).

A metáfora é o segundo tropo estudado pelo grupo μ , que a tem como figura central da retórica. Ainda que ela seja a figura mais explorada, usada e compreendida, os mecanismos para sua construção nem sempre são tão evidentes. A metáfora, para o grupo da Retórica Geral, é o resultado de duas sinédoques pela operação de adição e supressão de semas.

Para o grupo (1974, p. 151), a metáfora não é uma substituição de sentido, mas a modificação do conteúdo semântico de um termo. Essa modificação é resultado de duas operações vistas anteriormente: adição e supressão de semas. A metáfora seria o produto de duas sinédoques, ou seja, é o resultado de uma dupla operação lógica.

A metáfora se dá no momento em que dois objetos, por diferentes que sejam, encontram uma classe-limite e figurem juntos. A identidade, a equivalência e a analogia designam o nível relativo da classe-limite. A redução metafórica acontece quando o leitor chega ao terceiro termo, eixo entre os dois outros:

O leitor de poesia elabora de imediato fragmentos de representação segundo o modelo da árvore ou da pirâmide, e procura em qual nível se pode aceitar a equivalência de significados. Desde que consideremos dois objetos, por diferentes que sejam, é sempre possível, percorrendo a pirâmide de classes encadeadas, encontrar uma classe-limite tal que os dois objetos aí figurem juntos, mas sejam separados em todas as classes inferiores (DUBOIS ET ALLI, 1974, p.152).

Essa classe-limite é o ponto de intersecção em que se dá a redução. A metáfora pode ser representada como um termo de partida que passa por um intermediário (ausente do discurso) para chegar a um terceiro. O termo intermediário é a classe-limite ou uma intersecção sêmica.

Nesses termos é que o grupo afirma que a metáfora é o produto de duas sinédoques. O termo intermediário é sinédoque do termo de partida e o termo

de chegada é sinédoque do termo intermediário. “É preciso acoplar duas sinédoques complementares que funcionem de maneira exatamente inversa, determinando uma intersecção entre os termos de partida e de chegada” (*Op. cit.*, p.154).

É importante perceber a diferença entre intersecção e coexistência. Nem sempre a metáfora é possível. Dois semas podem coexistir sem ser uma intersecção porque falta um sema idêntico em dois lexemas diferentes ou de uma parte idêntica em duas totalidades diferentes.

Na decomposição: *bétula-flexível-rapariga* há uma metáfora possível, pois de *bétula* para *flexível* há uma sinédoque generalizante e de *flexível* para *rapariga* há uma sinédoque particularizante. O termo *flexível* é uma intersecção para os dois outros. Já na decomposição de *verde-bétula-flexível* não é possível formar a metáfora porque *bétula* é coexistente para *verde* e *flexível*, mas não realiza a intersecção entre *verde* e *flexível*.

Essa peculiaridade levou à distinção de dois tipos de metáforas: a metáfora conceitual e a metáfora referencial. A metáfora conceitual é semântica e é a supressão e adjunção de semas. É o exemplo da *bétula-flexível-rapariga*.

A metáfora referencial é puramente física e atua sobre a supressão adjunção de partes. No exemplo *barco-véu(velas)-viúva* tem-se a metáfora referencial porque véu (ou vela) faz a intersecção do objeto físico.

A intersecção sêmica pode dar um caráter de empobrecimento à metáfora, então é possível corrigir essa metáfora “pobre” por uma sinédoque extraída na parte não-comum ou por meio de uma nova metáfora. O exemplo perfeito desse processo é a afirmação de Pascal, usada pelo grupo μ para ilustrar o processo: “o homem não é senão um caniço, o mais frágil da natureza, mas é um caniço pensante.”

A relação em *o homem é um caniço pensante* é de uma metáfora, mas o processo é, primeiramente, de redução sinedóquica. A intersecção se dá no

conceito fragilidade, que é uma generalização, em seguida, em *pensante*, o processo é outra particularização. *Caniço pensante* é uma asserção falsa, mas aí está o aspecto essencial da metáfora corrigida.

O grupo apresenta ainda um outro exemplo: *no cimo do cipreste, essa imóvel lança*. Tem-se aqui uma relação metafórica entre *cipreste* e *lança*, uma relação sinedócica entre *cipreste* e *imóvel* e uma terceira relação de oposição distintiva, um oxímoro, em *lança* e *imóvel*. *Lança imóvel*, segundo o grupo, apresentam-se como partes incompatíveis.

As metáforas podem ainda ser apresentadas em duas outras formas: *in absentia* e *in praesentia*. Para os antigos, a verdadeira metáfora é a *in absentia*.

As metáforas *in praesentia* são sempre uma relação de comparação, equivalência, similitude, identidade ou relações derivadas. É uma figura de adjunção que, segundo a lógica proposta, é resultado de uma sinédoque. Podemos tomar como ilustração a sátira:

Ilustre, e reverendo Frei Lourenço,
Quem vos disse, que um burro tão imenso,
Siso em agraz, miolos de pateta
Pode meter-se em réstia de poeta?

(Amado, p. 610, anexo sátira 53):

O atributo comum dos versos acima é *ignorância*. No substantivo *burro* tem-se uma substituição por equivalência: *burro* está em lugar de *um ser humano desprovido de inteligência*. No terceiro verso, temos outra relação de equivalência em *siso em agraz* que está em lugar de *juízo imperfeito*. *Miolos* é sinédoque particularizante para *cérebro* ou *inteligência*. *Miolos de pateta* também são relações de similitude. No quarto verso *réstia* é outra sinédoque particularizante e está em lugar de *assuntos*. Nesses exemplos, a intersecção entre os atributos ou conceitos é bastante evidente e o desvio causado pela metáfora é rapidamente corrigido ou reduzido.

No procedimento *in absentia*, a ausência de uma unidade corresponde à presença de outra. Este procedimento exige uma elevada taxa de redundância no contexto ou uma larga intersecção entre o grau zero e o termo figurado. A metáfora de proporção, tão cara à poesia de engenho e agudeza, é um processo *in absentia*, ou seja, a relação entre conceitos distantes.

O exemplo usado pelo grupo, já citado anteriormente, mas que vale repetir, é o das comparações metafóricas em que se apresenta um processo de transformação em quatro sentenças: (1) Suas faces são frescas como rosas. (2) Suas faces são como rosas. (3) As rosas de suas faces. (4) Sobre seu rosto, duas rosas.

Na primeira sentença tem-se uma comparação metalógica, ou seja, verdadeira, sem anomalias semânticas ou lexicais. No segundo há a supressão do atributo *frescor*, que provoca a formação da figura, é uma metáfora simples. O terceiro exemplo é uma metáfora *in praesentia*, em que *rosas* podem significar tanto o frescor, como a beleza, como a cor. O quarto exemplo é uma metáfora *in absentia*, pois deixa suspenso o ponto de intersecção, os atributos da *face* e das *rosas* estão na relação, mas em meio a outros atributos, ou seja, a classe-limite é muito mais ampla.

Analogia e metáfora

Aristóteles, na Poética definiu metáfora como “a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por analogia” (Cap.XXI, 7). A analogia é um dos pontos mais interessantes da construção metafórica porque permite a relação de conceitos distantes. Quanto mais distantes os elementos da Analogia, mais instigantes são as metáforas. Ainda segundo Aristóteles:

quando o segundo termo está para o primeiro, na proporção em que o quarto está para o terceiro, pois, neste caso, empregar-se-á o quarto em vez do segundo e o segundo em lugar do quarto. Às

vezes também se acrescenta o termo ao qual se refere a palavra substituída pela metáfora. Se disser que a taça é para Dionísio assim como o escudo é para Ares, chamar-se-á taça o escudo de Dionísio e ao escudo, a taça de Ares. O que a velhice é para a vida, a tarde é para o dia. Diremos pois que a tarde é a velhice do dia, e a velhice é a tarde da vida, ou, com Empédocles, o ocaso da vida. Em alguns casos de analogia não existe o termo correspondente ao primeiro (ARISTÓTELES, Poética, CAP. XXI, 11-13).

A analogia, a relação de semelhança entre coisas ou fatos, possibilita a formulação de uma hipótese que é comprovada por indução. O enunciador desenvolve um raciocínio em que a forma mais comum seria: um termo A está para um termo B, assim como C está para D.

O elemento fundamental que unifica a agudeza, segundo Hansen (2004), é a existência da analogia como base das práticas de representação ao mesmo tempo dialética, retórica e poética, revelada como uma novidade oriunda de certa relação de semelhança que o poeta encontra entre conceitos distantes.

Perelman e Tyteca (2005) propõem chamar de *tema* o conjunto dos termos A e B e chamar de *foro* o conjunto dos termos C e D que serviriam para sustentar o raciocínio. Mas a analogia poderia ter apenas três termos fazendo com que um dos termos figurasse duas vezes: B estaria para A assim como C estaria para B. O essencial, numa analogia, seria a confrontação do *tema* com o *foro*. Os autores afirmam:

As analogias desempenham importante papel na invenção e na argumentação, por causa, essencialmente, dos desenvolvimentos e dos prolongamentos que favorecem, a partir do foro, elas permitem estruturar o tema, que situam num âmbito conceitual. (...) Já que o discurso tem de ser verídico, em razão da qualidade daquele de quem ele emana, cumpre que o leitor reencontre o tema, o espírito do foro, que corresponderia a intenções do autor (Perelman e Tyteca, 2005, p. 438).

Os autores tomam a metáfora como derivação da analogia, pois é a convergência de significação, ou seja, a significação própria de um nome transporta-se para outra significação e isso só é possível em virtude da comparação que se dá na mente do receptor. Retomando Perelman e Tyteca, vemos a importância da metáfora na teoria argumentativa:

Afirmar o vínculo entre metáfora e analogia significa retomar uma tradição antiga, a dos filósofos e em especial, dos lógicos. Não poderíamos, neste momento, descrever melhor a metáfora do que a concebendo pelo menos no que tange à argumentação, como uma analogia condensada, resultante da fusão de um elemento do foro com um elemento do tema (*Op.cit.*, p. 453).

A metáfora é a unidade da agudeza, uma analogia condensada. As analogias desempenham importante papel na argumentação por causa dos desenvolvimentos e dos prolongamentos que podem gerar. Na agudeza, a composição lógica é essencial, não é simples jogo ornamental, e a verossimilhança é o núcleo da adequação. Segundo Hansen,

A analogia é uma similitude de relação entre dois objetos, similitude que não se funda sobre propriedades particulares ou partes desses objetos, mas sobre relações recíprocas entre tais propriedades e partes. Assim, um termo análogo é o que convém a muitos outros segundo uma relação em parte idêntica, em parte diferente. (HANSEN, 2006, p.77)

O autor destaca dois tipos de analogias: a de *atribuição* e a de *proporção*. Na analogia de atribuição, vários termos *análogos* são relacionados a um só, que seria o análogo principal. Ela deve induzir o leitor a perceber a congruência na disposição dos termos *análogos*. Não pode haver contrariedades entre os termos, pois produziriam indeterminação da classe ou do gênero referido. Exemplo de analogia de atribuição seria *ardor, fogo, incêndio, chama* relacionados a um termo análogo *paixão*.

Na analogia de proporção não há um termo análogo principal, mas proporções mútuas do tipo A:B::C:D, que efetuam uma unidade entre os análogos. Por

exemplo: *intelecto, intelecção, olho, visão*. Isso pressupõe que cada termo seja pensado logicamente, isto é, como comparação de duas relações entre quatro termos pensados dois a dois.

Hansen (*Op.cit.*, p. 81) focaliza as alegorias em torno de um significado e um significante: a) aquelas que determinam com absoluta clareza a natureza da analogia (alegoria transparente); b) aquelas que determinam de maneira mais ou menos explícita a relação analógica entre o significado figurado e o próprio (alegoria imperfeita); c) as que não determinam a forma com que a analogia opera entre as partes para produzir determinado sentido figurado do sentido próprio (enigma).

Na sátira *ao Vigário da Madre de Deos Manuel Rodrigues*, o enunciador faz uma analogia mais ou menos explícita entre o significante e o significado, uma vez que se comparam os três padres visitantes aos três Reis Magos do tempo do Natal. Na sátira, porém, o intento é que os visitantes vão embora em virtude do gasto que trariam.

1 Padre, a casa está abrasada,
 porque é mais danosa empresa
 pôr três bocas numa mesa,
 que trezentas numa espada:
5 esta trindade sagrada,
 com que toda a casa abafa
 a tomara ver já safa,
 porque à casa não convém
 trindade, que em si contém
 três Pessoas, e uma estafa.

(Amado, 238, anexo sátira25)

Em torno do número *três* o poeta constrói a analogia: *três bocas, trezentas, trindade sagrada, três pessoas*. Ao passo que, na bíblia, a visita dos Reis Magos é bem-vinda, aqui é uma *danosa empresa*. O significante não explícito como tal é *Reis Magos*. Ele usa várias figuras de escolha para caracterizar os padres, mas não usa nominalmente a figura análoga primeira.

Na segunda estrofe vemos uma analogia de proporção: *três pessoas, três coroas, fortuna, casa rasa*.

11 Vós não podeis sem dar pena
 pôr à mesa três Pessoas,
 nem sustentar três coroas
 em cabeça tão pequena:
15 se a fortuna vos condena,
 que vejais a casa rasa
 com gente, que tudo abrasa,
 não sofro, que desta vez
 vos venham coroas três
 fazer princípio de casa.

Neste caso temos os termos A e B (*três coroas e fortuna*) que estão para C e D (*três pessoas e casa rasa*). O raciocínio desenvolvido aqui é de que três pessoas, ou coroas falsas (cabeça pequena) comprometerão a fortuna da casa, ou seja, trarão muitos prejuízos.

É bastante aguda também a analogia em que o poeta articula a noção de prejuízo à figura invertida dos magos, ou seja, não são os bons reis que trazem presentes: se não são magos feiticeiros, *hão de mamar-vos a oferta*,

21 Se estamos na Epifania,
 e os três coroas são Magos,
 hão de fazer mil estragos
 no caju, na valancia:
25 mágica é feitiçaria,
 (...)
29 não vos hão de oferta dar,
 e hão de mamar-vos a oferta.

Aqui temos também outra analogia de proporção: *Epifania* está para *Magos* que está para *feitiçaria* que está para *estrago*. Ainda segundo Perelman e Tyteca:

Há, de todo modo, entre *tema* e *foro* uma relação assimétrica que nasce do lugar por eles ocupado no raciocínio. Ademais, para

haver analogia, *tema* e *foro* devem pertencer a áreas diferentes: quando as duas relações que confrontam pertencem a uma mesma área e podem ser subsumidas sob uma estrutura comum, a analogia é trocada por um raciocínio pelo exemplo ou pela ilustração, pois *tema* e *foro* fornecem dois casos particulares de uma mesma regra (2005, p. 425).

Nas analogias e metáforas desta sátira, podemos ver claramente as relações de tema e foro de que falam Perelman e Tyteca. Foi possível observar que tema e foro pertenciam a áreas diferentes, mas que foram relacionadas de forma que ficou possível entender o raciocínio e atestar a agudeza do poeta.

4.3. METONÍMIA

A definição comum de metonímia, nos dicionários gerais, é de uma figura de retórica “que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado” (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2003).

Ainda segundo o Houaiss, a relação metonímica seria qualitativa (causa, efeito, esfera): matéria por objeto, pessoa por coisa, autor por obra, proprietário por propriedade, morador por morada, continente pelo conteúdo, consequência pela causa, a qualidade pelo qualificado, entre outros.

Para Cherubin (1989), a metonímia é simples variante da sinédoque e fica claro que o que alguns autores definem como metonímia, outros definem como sinédoque:

Se na sinédoque se emprega o nome de uma coisa em lugar do nome de outra nela compreendida, na metonímia, a palavra é

empregada em lugar de outra que sugere, ou seja, em vez de uma palavra, emprega-se outra com a qual tenha qualquer relação por dependência de ideia (CHERUBIN, 1989, p.46).

“Dependência de ideia”, de que fala Cherubin parece bastante vago quando se precisa diferenciar metonímia de sinédoque. Roman Jakobson (2003) propõe a divisão do eixo paradigmático e sintagmático em eixo metafórico e metonímico porque as duas relações principais são de seleção e combinação. Jakobson não considera a sinédoque, uma vez que, na prática o eixo da combinação não sofreria alteração.

Para Le Guern, o desvio metonímico é pouco perceptível porque pertence à isotopia do contexto, não causando nenhuma incompatibilidade semântica, como a necessária na formulação da metáfora. “A metonímia apresenta uma visão fragmentária da realidade pelo realce dado a uma parte do todo” (1974, p. 19).

Os autores dos tratados de retórica não chegaram a uma verdadeira definição, percebiam certa semelhança no contexto, mas não propuseram uma significação precisa. O artigo “metonímia do Dicionário de Littré” é o reflexo fiel desta atitude geral:

Figura pela qual se coloca uma palavra no lugar de outra que faz compreender a sua significação. Neste sentido geral a metonímia seria um nome comum a todos os tropos; mas limitam-na aos empregos seguintes: 1 - a causa pelo efeito; 2 - o efeito pela causa; 3 - o continente pelo conteúdo; 4 - o nome do lugar onde a coisa se realiza pela própria coisa; 5 - o signo pela coisa significada; 6 - o substantivo abstracto pelo concreto; 7 - as partes do corpo, consideradas com o local dos sentimentos e das paixões, pelas paixões e os sentimentos; 8 - o nome do dono da casa pela casa; 9 - o antecedente pelo consequente (Cf. LE GUERN, 1974, p. 30).

A metonímia, pode-se dizer, é um desvio correspondente à relação com a realidade extralinguística, ou, seja, ela incide sobre a referência. A referência

faz parte da cadeia isotópica, não há estranhamento, por isso a metonímia ficou definida como um processo em que há um deslize de referência, uma pequena falha que se recupera facilmente pelo contexto.

Le Guern explora um pouco mais a questão da metonímia a partir do que diz o Grupo μ , já citado acima, sobre ser a metáfora um produto de duas sinédoques, ou seja, se uma *bétula* é transformada metaforicamente em *rapariga*, teremos uma metáfora por meio de uma sinédoque generalizante que vai de *bétula* a *frágil* e depois uma sinédoque particularizante que substitui *frágil* por *rapariga*:

O facto de se aproximar a metáfora e a sinédoque cria uma oposição muito nítida entre esta última e a metonímia, que se definirá, pelo menos parcialmente, como uma mudança de sentido que não é considerada nem sinédóquica nem metafórica. A oposição binária, estabelecida tradicionalmente, entre o grupo metonímia-sinédoque e a metáfora é agora substituída por uma oposição com três elementos. Este sistema dá até a impressão que o afastamento entre metáfora e sinédoque é menor do que o afastamento entre sinédoque e metonímia. (*Op. cit.*, p. 31).

A citação acima sobre o afastamento entre metáfora e sinédoque ser menor que entre metonímia e sinédoque faz sentido quando vemos que, para se chegar ao processo metafórico, o termo sinédóquico e o metafórico precisaram ter um sema comum, um conceito que abrangesse os dois termos. No caso da metonímia não se trata de conceito, mas de referência. Na sinédoque ainda é o conceito que conta, na metonímia é puramente a referência, ou melhor, um deslize na referência.

Le Guern definiu metonímia, então, como um afastamento paradigmático em que a substituição do termo próprio se dá por uma palavra diferente sem, contudo, alterar a interpretação do texto. (*Op. cit.*, p.45).

Além do deslize de referência, a metonímia também foi considerada um caso de elipse em que se suprime o contíguo que completaria a forma, ou seja, em

que se acrescenta ao enunciado o termo explícito da relação que fundamenta o deslize da referência. Neste caso dizer *ouvir Schubert* nada mais seria que uma elipse do termo música. Fica bastante claro que a elipse é um agente do deslize da referência. Quando se diz *gosto de almoçar no Masp*, há claramente um deslize de referência provocado pela elipse do termo *restaurante* que está no sintagma, faz parte da cadeia isotópica. O contexto corrige essa metonímia sem causar nenhum prejuízo à compreensão do sentido.

O grupo da Retórica Geral traz a metonímia como terceiro processo metassemêmico em que, numa definição também bastante generalizada, seria aquela que apresenta entre os termos uma relação de contiguidade espacial, temporal ou causal. O grupo retoma a definição de Dumarsais, bem mais complexa, em que a metonímia é definida como “uma figura de nível constante, onde o substituinte está para o substituído numa relação de produto lógico” (Cf. DUBOIS ET ALII, 1974, p.167).

Na metáfora, há uma intersecção sêmica no plano conceitual ou referencial, o termo intermediário é uma reunião dos dois termos. Na metonímia, o termo intermediário fica co-incluso num conjunto de semas. Outra diferença que o grupo aponta (p.168) é de que a metáfora incide sobre semas denotativos, incluídos na definição dos termos. A metonímia faz intervir semas conotativos, contíguos no interior de um conjunto mais amplo e concorrendo ao mesmo tempo para a definição desse conjunto.

A conotação como mecanismo para explicar a metonímia também é bastante pertinente. É designar um objeto pelo nome do outro. Tomemos a sátira:

31 Sirvam-se do secular,
 que ali está o garbo, o asseio,
 o primor, o galanteio,
 a boa graça, o bom ar:
35 a este lhe hão de falar
 à grade, ao pátio, ao terreiro,
 que o secular todo é cheiro,

(Amado p. 651, anexo sátira 63):

É possível perceber a elipse em (*homem*) *secular* que dá a conotação sexual para secular. Esses termos não têm um conceito comum que geraria uma

intersecção metafórica, eles derivam um do outro, gerando uma continuidade de associações. *Cheiro*, no verso 37, tem uma relação de contiguidade com cheiro agradável e aqui tem conotação de *perfume*. No verso 36, *grade* aqui tem conotação de lugar onde se fazia sexo nos conventos. É o nome do lugar onde a coisa se realiza pela própria coisa. Em contraposição ao fenômeno metafórico, não há em cheiro e perfume uma intersecção, mas uma relação de co-existência.

Como vemos no exemplo acima, as metonímias são o efeito de elipses e têm relação com a conotação do termo naquele contexto. É importante lembrar a necessidade da relação contextual da metonímia, porque é no contexto que se farão as associações e as conotações necessárias à sua compreensão.

Perelman e Tyteca chamam a atenção para o papel argumentativo da figura da metonímia:

as metonímias são figuras de substituição, cujas funções não são essencialmente a da escolha, ainda que possam servir-lhe: "os mortais", para "os homens", é uma maneira de chamar a atenção para uma característica particular dos homens. (...) O que nos parece merecer atenção, tanto quanto a relação estrutural entre os termos substituídos um pelo outro, é ver se existe entre eles um vínculo real e ver qual é ele. Nesse plano, aparecerá uma distinção importante entre figuras de substituição (2005, p. 197).

Do ponto de vista da argumentatividade, é preciso ver qual o papel que uma substituição tem na construção de um discurso mais envolvente e sedutor. As figuras têm um efeito de ornamento, deixam o discurso mais elegante, mas não podem deixar de cumprir o seu papel, ou seja, acarretar força à argumentação.

A metonímia não é meramente uma figura de substituição que tem efeito de escolha, é uma marca da intenção do enunciador que diz *cheiro* em vez de *perfume* e *roda* em vez de *lugar onde se faz sexo*.

4.4. SINÉDOQUES GENERALIZANTE E PARTICULARIZANTE

A sinédoque, em muitos dicionários, é definida como uma variante da metonímia, mas como vimos nos itens anteriores, essa questão é um pouco mais complexa. Para o dicionário Houaiss (2003), a sinédoque baseia-se na relação quantitativa entre o significado original da palavra e o conteúdo ou referente mental. Em linhas gerais, a sinédoque seria tomar a parte pelo todo, o gênero pela espécie, o singular pelo plural, a matéria pelo produto, o concreto pelo abstrato, etc.

No que se refere a conceito, porém, isso não muda muito o que foi chamado anteriormente de metonímia, porque não deixa de ser o que antes era deslize de referência.

Para Cherubin (1989), a sinédoque é uma “comparação de várias coisas simultaneamente” e não seria um tropo perfeito por não oferecer uma translação de sentido, mas sim uma extensão, baseada na relação de contiguidade ou de coexistência para alargar ou restringir a significação normal das palavras.

As duas definições fazem sentido. A questão é reconhecer no texto o que realmente difere a sinédoque. No exemplo de Cherubin: *completou ela quinze janeiros (em lugar de anos)* é sinédoque. No exemplo de Houaiss: *respeite meus cabelos brancos (em lugar de velhice)* é metonímia.

Ainda que seja possível delimitar teoricamente os limites das duas figuras, na prática não é tão simples. Tomemos por sinédoque: 1 – a parte pelo todo e o todo pela parte; 2 – o gênero pela espécie e a espécie pelo gênero; 3 – o abstrato pelo concreto e o concreto pelo abstrato; 4 – o produto pela matéria e a matéria pelo produto. Fica definido como metonímia: 1 – a causa pelo efeito, o efeito pela causa; 2 – o continente pelo conteúdo, o conteúdo pelo continente; 3 – o nome do lugar pela própria coisa; 4 – o antecedente pelo conseqüente.

Essas divisões parecem bastante evidentes, ainda que não fique verdadeiramente clara uma diferença decisiva na operação fundamental que gera uma metonímia ou uma sinédoque, segundo essas definições tradicionais.

Segundo Dumarsais, citado por Le Guern (1974, p.31)

A sinédoque é, pois uma espécie de metonímia, pela qual se atribui uma significação particular a uma palavra, que, no sentido próprio, tem uma significação mais geral; ou pelo contrário se atribui uma significação geral a uma palavra que, no sentido próprio tem apenas uma significação particular. Numa palavra, na metonímia, tomo uma palavra por outra, enquanto na sinédoque tomo o mais pelo menos ou o menos pelo mais.

Para Dumarsais, então, sinédoque é apenas o mais pelo menos e o menos pelo mais, mas não fica a clara a diferença do que é uma palavra pela outra e o menos pelo mais, seria então dizer que a metonímia está contida na sinédoque.

O grupo da Retórica Geral apresentou um estudo da sinédoque um pouco diverso, considerando-a como uma figura de importância maior que os catálogos dão. O ponto principal da sinédoque seria a da *figura que opera as relações entre o todo e as partes, entre o abstrato e o concreto*.

Como dito anteriormente, o grupo propôs que a metáfora seja o resultado de duas sinédoques: uma particularizante e uma generalizante. A sinédoque particularizante que vai do particular ao geral, da parte ao todo, da espécie ao gênero, do menos ao mais. Essa relação dá ao discurso um teor abstrato. O grupo μ afirma ser esta a relação que se tem quando se diz *mortais* em vez de *homens*. Curiosamente a este exemplo, Perelman e Tyteca chamaram de metonímia (2005, p.197).

As sinédoques particularizantes são aquelas que percorrem o caminho inverso e introduzem determinações das quais nem sempre se pode saber se realmente produzem figuras. Dizer *punhal* em vez de *arma* pode não constituir

figura. É importante não perder a noção de desvio. A particularização nem sempre provoca um desvio.

A questão principal, segundo o grupo, é a conservação dos “semas essenciais”. Numa generalização do tipo *punhal-arma-objeto*, o sema essencial *violência* ou *agressividade* se perdeu e com ele o conceito que geraria a figura. Na decomposição sinedóquica é preciso observar se existe a conservação dos semas essenciais ou se existe a distribuição dos semas entre as partes. Um dos dois é necessário para que haja esta figura.

Uma particularização do tipo *ferro* para *punhal* só é possível se no contexto já houver uma redundância semântica que permita tal uso. Os autores fazem o caminho: metal – metal duro – objeto de metal duro – objeto plano de metal duro – lâmina – punhal. Punhal só poderá ser usado em lugar de ferro se o sema da violência-agressividade já estiver no contexto. Na sinédoque particularizante, então, é indispensável a manutenção dos semas essenciais para não se perder o percurso e a referência.

Na sátira *aos capitulares do seu tempo* (Amado, p.195, anexo sátira 01) temos um exemplo muito curioso desse processo de particularização, generalização e intersecção de semas:

1 A nossa Sé da Bahia,
 com ser um mapa de festas,
 é um presépio de bestas,
 se não for estrebaria:

Presépio é figura particularizante porque concentra a ideia do Natal cristão. Trata-se de uma pequena construção em figuras que representam a cena específica com seus vários elementos constituintes: manjedoura, animais, uma criança recém-nascida, um casal, estrelas, cenário noturno. No quarto verso, o termo *estrebaria* faz o caminho inverso, ou seja, transforma um cenário tipicamente natalino em um local comum, um estábulo, onde se abrigam animais como os da cena, burro, cavalo, vaca. *Estrebaria* é o geral, *presépio* é o específico.

Estas duas figuras analisadas na relação da referência são sinédoques. Já em *presépio de bestas* temos uma composição metafórica porque nela estão contidas as duas sinédoques: uma particularizante e uma generalizante que mantém um sema essencial, que faz a comparação. Presépio é a representação física em miniatura dos participantes da cena natalina, que tem como sema essencial a penúria, extrema miséria. Mapa é a representação física em miniatura de um determinado espaço geográfico. Festa é o contrário de penúria: reunião social acompanhada frequentemente de música, dança, bebidas e comidas, o que é o oposto da cena do presépio. *Besta* tem a conotação de lado animal do homem, o dos instintos, da sensualidade, da violência. O sema essencial entre presépio e festa é o sema da luxúria, ou seja, comportamento desregrado com relação aos prazeres do sexo, lascívia, concupiscência. Entre presépio e *besta* o sema essencial é a irracionalidade própria do animal. É sempre o contexto que determina a transição das unidades de significação e a redundância semântica que orienta a compreensão para o particular ou para o geral.

Nos versos seguintes temos mais uma sinédoque particularizante em que se tem a redução do abstrato ao concreto, da parte ao todo.

5 várias bestas cada dia
 vemos, que o sino congrega,
 Caveira mula galega,
 O Deão, burrinha parda,
 Pereira, besta de albarda,

O termo *bestas*, no verso cinco, é generalizante para *mula*, *burrinha* e *besta de albarda*. Não se trata de uma qualificação simples, porque *bestas*, aqui está em sentido figurado e pejorativo (com o diminutivo em *burrinha*), tem conotação de irracional e ignorante.

A palavra *sino* faz a sinédoque da parte pelo todo, ou seja, da construção toda da igreja pelo instrumento localizado na torre. *Sino* também concretiza uma ideia muito mais abstrata de *igreja*: não se trata da construção, mas do corpo

católico na sua generalidade. Pudemos ver novamente os dois caminhos percorridos: *bestas* em sentido generalizante e *sino* em sentido particularizante.

Mário Vilela, no prefácio do livro de Le Guern (1974), resume a problemática da metonímia e da sinédoque:

Sinédoque generalizante ou sinédoque particularizante, o certo é que o mecanismo metonímico coincide (o que aliás, a maioria das definições de sinédoque acusam claramente) com o mecanismo da sinédoque, divergindo apenas em grau, pela sua maior complexidade. Michel Le Guern refere a definição que Dumarsais apresenta de sinédoque, nestes termos: a sinédoque é uma espécie de metonímia pela qual se dá uma significação particular a uma palavra que, no sentido próprio, tem uma significação mais geral; ou, pelo contrário, dá-se uma significação geral a uma palavra que, no sentido próprio, apenas tem uma significação particular.

O que vemos é que o mesmo mecanismo ou operação fundamental que gera a sinédoque, também gera a metonímia, mas sendo a sinédoque uma operação em termos mais abstratos, as relações se tornam conseqüentemente mais complexas. Os exemplos do *sino* e do *presépio*, nos versos acima, são processos que advém da mesma operação fundamental, ou seja, co-existência e o deslize de referência, mas com a diferença da complexidade.

As metonímias, como visto acima, são produto, muitas vezes, de elipses facilmente reconhecíveis como *gosto (da música) de Schubert*. A sinédoque é processo semelhante ao da metonímia, mas com distâncias maiores entre os referentes. *Sino*, na ilustração acima, não representa simplesmente *uma parte pelo todo*, porque esse “todo” não é apenas a construção física do templo, mas *todo o corpo eclesiástico católico*, que é, sem dúvida, de uma abstração e complexidade bem maior.

Le Guern (Opus cit., p. 52) afirma que não se deve atribuir uma importância excessiva a esta diferença entre metonímia e sinédoque, pois tratar-se-ia mais de uma diferença de grau do que de uma diferença de natureza.

Neste caso, é preciso discordar da posição do autor. O que ele considera uma simples “diferença de grau” é aquilo que efetivamente define a sinédoque e lhe dá essência. Se na metáfora há a necessidade de um processo de abstração para compreender a relação de significação, na sinédoque é necessário o conhecimento do contexto e das relações de co-existência das referências. Segundo Le Guern, a metonímia é uma relação evidente, já a metáfora faz intervir um processo de abstração. Pode-se afirmar, categoricamente, que a sinédoque, diferentemente da metonímia, não é uma relação evidente e sim uma relação de abstração, como a metáfora.

Para deixar bastante evidente essa relação de primeiro e segundo grau da relação metonímica e sinédóquica, podemos pegar o exemplo da substituição do conteúdo pelo continente: *João bebeu uma taça de vinho*. Percebemos a figura porque a taça não é feita de vinho e não se pode beber o material que contém o vinho. Grau zero seria *João bebeu o vinho que continha na taça*. O vinho está no primeiro grau. Mas se João diz *entreguei-me às taças e embriaguei-me*, a relação é de um “segundo grau”, um grau acima, uma metonímia mais distante e mais complexa, segundo nosso raciocínio, uma sinédoque.

No exemplo de Pascal, citado pelo grupo da Retórica Geral em que diz *o homem é um caniço pensante* temos claramente uma sinédoque porque a particularização de *homem a caniço* é um processo distante e complexo, vários graus de distanciamento estariam entre essa “parte do todo”.

Portanto, esse será o padrão de definição para os principais tropos presentes nas análises das sátiras selecionadas. Na metáfora, operação fundamental de duas sinédoques, intersecção de semas. Na metonímia, a relação de co-existência de primeiro grau e na sinédoque, relação de co-existência de segundo grau.

4.5. IRONIA

A ironia, ao lado da metáfora, da metonímia e da sinédoque é a quarta figura considerada como *tropo*, ou seja, figuras que incidem na significação do enunciado. Segundo o grupo da Retórica Geral, a ironia é um metalogismo e tem por objetivo *dar a entender o contrário do que foi expresso no discurso*. Muito importante na ironia é o contexto. Sem o contexto não é possível percebê-la.

Segundo Roberto Brandão, “com a ironia, a liberdade no relacionamento das significações fica praticamente restrita à pura oposição. Formulada uma ideia, a outra lhe será necessariamente contrária” (1989, p.21).

Para Perelman e Tyteca (2005, p. 235), a ironia é uma argumentação indireta: “através da ironia quer-se dar a entender o contrário do que se diz - Por que esse rodeio? É que, na realidade, estamos lidando com uma argumentação indireta”.

Mais adiante, os autores falam que a ironia tem também um caráter social porque supõe conhecimentos complementares sobre os fatos em questão, ou seja, está intrinsecamente ligada ao contexto e às relações entre os interlocutores:

Logo, a ironia não pode ser utilizada nos casos em que pairam dúvidas acerca das opiniões do orador. Isto dá à ironia um caráter paradoxal: se a empregam, é porque há utilidade em argumentar; mas, para a empregar, é preciso um mínimo de acordo. (...) A ironia fica ainda mais eficaz quando é dirigida a um grupo bem-delimitado. Apenas a concepção que se faz das convicções de certos meios pode fazer-nos adivinhar se determinados textos são ou não irônicos (PERELMAN E TYTECA, 2005, p.236).

A ironia faz o caminho inverso da metáfora, faz uma comparação pelo oposto. É uma figura muito constante do quotidiano. A ferramenta indispensável para

compreendê-la, como dito, é o contexto. Lausberg faz a distinção entre ironia como tropo de palavra e de pensamento. Como tropo de palavra,

é a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Desse modo a credibilidade do partido que o orador defende, é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário ao seu sentido próprio (LAUSBERG, 2004. p.163).

Como tropo de pensamento a ironia,

é, em primeiro lugar, a ironia de palavra continuada como ironia de pensamento, e consiste desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por um pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários e que, portanto, corresponde ao pensamento do adversário (*Op. cit.*, p. 251)

Como tropo de pensamento a ironia é mais diferenciada de que como tropo de palavra. É preciso distinguir entre dissimulação (*dissimulatio*) e simulação (*simulatio*).

A dissimulação, segundo Lausberg, é o mecanismo em que se procura esconder a opinião do partido a que se pertence. É a ocultação de verdadeiras intenções e sentimentos, é um fingimento. Na sátira abaixo, podemos perceber a dissimulação nas segundas intenções do enunciador:

1 Meninas, pois é verdade,
 não falando por brinquinhos,
 que hoje aos vossos passarinhos
 se concede liberdade:
5 fazei-me nisto a vontade
 de um passarinho me dar,
 e não o deveis negar,
 que espero não concedais,

pois é dia, em que deitais
passarinhos a voar.

(Amado, p.645, anexo sátira 54)

A dissimulação é uma estratégia do enunciador para disfarçar suas intenções que não podem aparecer explicitamente no discurso. A associação de *passarinhos* com os órgãos genitais implica o contexto e os temas muito comuns da sátira seiscentista.

O texto todo é dissimulado, pois tomado ao pé da letra soaria pitoresco ou até infantil. Alguns pontos marcam mais fortemente a dissimulação. O enunciador nomeia as freiras carinhosamente e intimamente por *meninas*, o que não é adequado para a posição social de cada um. Em seguida, usa o operador argumentativo *pois*, que aqui tem o sentido de *então*, na intenção de constatar o fato inegável de que aos *passarinhos das freiras* será dada a liberdade. Não são quaisquer *passarinhos*, mas aos *vossos*. O pronome possessivo é o que relaciona efetivamente *passarinhos* a órgão sexual. *Passarinhos*, é claro, é uma metáfora, que no sema *liberdade* une os dois conceitos: liberdade moral e liberdade física.

No verso 4, a partícula *se* marca a indeterminação do sujeito como forma de amenizar a responsabilidade do sujeito agente pela ação de dar liberdade aos *passarinhos*. A indeterminação em *se concede* faz dessa ação algo bastante natural e corriqueiro, de que ninguém precisa se sentir culpado ou mesmo se sentir pecador. Essa é uma estratégia do enunciador que quer ditar preceitos para beneficiar-se deles.

O outro tipo de ironia citado por Lausberg é a simulação. A simulação é a representação positiva da opinião do adversário, causando efeitos afetivos e, muitas vezes, apresentando-se enfaticamente sem má intenção, dissimulando assim a intenção de agir sobre o outro. Tomemos a sátira:

1 Alto sermão, egrégio, e soberano
 Em forma tão civil, tão erudita,
 Que sendo o pregador um carmelita,

Julguei eu, que pregava um Ulpiano.

(Amado p. 215, anexo sátira 12)

Nestes versos vemos o elogio do enunciador ao sermão de certo mestre que, apesar de ser um *carmelita*, revelou-se um *ulpiano*, um conhecedor de leis e preceitos de se viver honestamente e dar a cada um o que lhe pertence. A ironia está na pressuposição do enunciador que o sermão de um *carmelita* (ordem que acolhe religiosos seculares) não poderia conter o caráter de sábio: um *carmelita* deveria ser o oposto de um Ulpiano. O enunciador simula um elogio com sua suposta surpresa pelo discurso elaborado, mas elogiando o *carmelita* pelo que ele não é (*julguei que pregava*), ele mantém o desprezo efetivo pelo *carmelita* que, pelo senso comum, não poderia discursar tão eloquentemente.

Lausberg ainda distingue dois tipos de ironia: a ironia retórica e a ironia de tática de ação. Na ironia retórica, o enunciador quer que a ironia seja entendida pelo co-enunciador como o contrário do que afirma. Na ironia que emprega uma tática de ação o enunciador usa a dissimulação e simulação para manter o mal-entendido em definitivo. Nos versos abaixo temos um exemplo de ironia retórica:

1 Victor, meu Padre Latino,
 que só vós sabeis latim,
5 era num dia mofino
 de chuva, que as canas rega,
 eis a patente aqui chega,
 e eu por milagre o suspeito
 na Igreja Latina feito,
 para se pregar na grega.

(Amado, p. 216, anexo sátira 13)

Temos aqui uma ironia retórica e explícita. O enunciador simula um elogio, apresenta-se como humilde diante da grandeza do outro, porém todos sabem ser falso. Em *só vós sabeis latim* há uma grande ironia com intenção de provocar a ridicularização. Sendo o latim a língua oficial da igreja, dar-se como convencido de que só o dito Frei é conhecedor do idioma, chega a ser uma

ironia que “dos pecados alheios extrai antes o divertimento amável, levemente desdenhoso, que a reprovação irada” (Hansen, 2005, p. 464).

Outras figuras como a antífrase, o trocadilho, o eufemismo e mesmo a lítotes e o quiasma podem provocar um “efeito de sentido irônico”. Como a ironia depende muito do contexto extralinguístico, ela é, muitas vezes, vista não exatamente como agente ou mecanismo, mas como efeito de sentido de outras figuras.

O trocadilho, nos versos abaixo, mostra exatamente esse efeito de ironia com o sema *cura*, que representa o verbo curar, o substantivo cura, a autoridade católica, dentre outros termos com a terminação em *cura*:

1 O Cura, a quem toca a cura
 de curar esta cidade,
 (Amado, p.208, anexo sátira 02)

Segundo Hansen (2004, p. 79), “na sátira, tais jogos que avaliam os objetos e o contexto discursivo da comunicação são abundantes, invertendo-se situações e tipos pela figura da ironia efetuada nos trocadilhos”. Mais adiante Hansen afirma:

fundados sobre a figura da ironia, tais trocadilhos evidenciam que **a função de uma fala encontra-se preenchida, na recepção, por uma outra fala**, de modo que um significado e um significante, em princípio indissociáveis, são antiteticamente destacados um do outro, produzindo o efeito terminal incongruente e irônico (HANSEN, 2004, p.80, grifo nosso).

Na afirmação de Hansen vemos também a importância do social, da recepção na construção do efeito irônico e, como já citado acima, apenas a concepção que se faz das convicções de certos interlocutores pode fazer-nos entender se determinados textos são ou não irônicos.

Segundo Hansen, a ironia é uma técnica da maledicência satírica e uma questão muito associada ao riso, podendo este ser “com dor e sem dor”. Citando Lausberg quanto aos critérios distintivos do riso nos discursos *ádoxon* (*sem glória, comum, vulgar*) e *parádoxon* (*que tem opinião contrária*), Hansen explica:

Riso com dor e riso sem dor, ridículo e horror são, desta maneira, critérios distintivos do discurso *ádoxon* e *parádoxon* na sátira: como bem escreve Lausberg, o *ádoxon* afeta males morais que não comportam nenhuma classe de jogo, enquanto o *parádoxon* refere-se a coisas em que o jogo está previsto. Assim, como técnica da maledicência satírica, evidencia-se a figura da *ironia* como articulação invertida do mesmo virtuosismo verbal ou tradução negativa de metáforas dos gêneros elevados. A ironia é um dos principais operadores do ataque em poemas que, desenvolvendo a crítica indireta, utilizam tópicos do gênero demonstrativo, como “raça” e “sexo”, de maneira programaticamente inadequada, produzindo efeitos ridículos na recepção (Hansen, 2004, p. 384, grifo do autor).

A exploração do ridículo é o ponto principal de uma grande parte das sátiras a religiosos selecionadas para este trabalho. O discurso figurado das sátiras é eminentemente irônico e muito empenhadas em produzir tanto o riso sem dor como o maledicente com dor. Seja a ironia mais discreta da simulação e da dissimulação, seja a ironia brincalhona, da execração, o discurso maledicente quer sempre de alguma forma expor o satirizado ao ridículo.

5.1. A CONSTRUÇÃO DO ARGUMENTO E AS FIGURAS

A primeira parte desta pesquisa apresentou o aparato teórico para as análises das sátiras que serão apresentadas nesta fase, ilustrando-o com trechos do *corpus* escolhido. Agora veremos com mais detalhes os procedimentos argumentativos que visam a aumentar a adesão do auditório às teses apresentadas.

Para que seu discurso seja persuasivo, o enunciador lança mão de técnicas que dão sustentação ao seu argumento. Essas técnicas serão examinadas do ponto de vista das modalidades, das figuras e do efeito que produzem junto ao auditório.

O ponto de partida de cada sátira será a identificação do argumento, levantamento das isotopias e premissas que dão a ideia das conclusões a que o enunciador quer levar o co-enunciador. Em seguida serão apontados os principais tropos e as modalidades que constituem esse discurso e por que fazem dele um discurso persuasivo.

As figuras mais relevantes são destacadas e relacionadas ao efeito que produzem, ou seja, se são de escolha, presença ou comunhão e ainda qual a importância do efeito em relação ao argumento e à conclusão a que o enunciador sinalizou. Estes efeitos e as marcas devem ser coincidentes para que o discurso seja eficaz.

Ao final de cada sátira, seguirá um quadro resumo com as principais ocorrências de figuras e seu efeito no discurso, e a modalidade discursiva, de modo que se possa ter uma visualização geral dos principais pontos apresentados aqui. Quando as “casas” do quadro resumo estiverem em branco, é porque não se verificou uma ocorrência importante. Quando não está marcada a figura, também fica vazia a casa do efeito predominante.

1- Pondera estando homiziado no Carmo quam gloriosa he a paz da religião. (Amado, p.195)

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 1 | Quem da religiosa vida
não se namora, e agrada,
já tem a alma danada,
e a graça de Deus perdida: | 31 | Há cousa como estar vendo
uma só Mãe religião
sustentar a tanto Irmão
mais, ou menos Reverendo! |
| 5 | uma vida tão medida
pela vontade dos Céus,
que humildes ganham troféus,
e tal glória se desfruta,
que na mesa a Deus se escuta, | 35 | há maior gosto, ao que entendo,
que agradar ao meu Prelado,
para ser dele estimado,
se ao obedecer-lhe me animo,
e depois de tanto mimo
ganhar o Céu de contado! |
| 10 | no Coro se louva a Deus. | | |
| 11 | Esta vida religiosa
tão sossegada, e segura
a toda a boa alma apura,
afugenta a alma viciosa: | 41 | Dirão réprobos, e réus,
que a sujeição é fastio,
pois para que é o alvedrio,
senão para o dar a Deus: |
| 15 | há cousa mais deliciosa,
que achar o jantar, e almoço
sem cuidado, e sem sobrosso
tendo no bom, e mau ano
sempre o pão quotidiano,
e escusar o Padre nosso! | 45 | quem mais o sujeita aos céus,
esse mais livre se vê,
que Deus (como ensina a fé)
nos deixou livre a vontade,
e o mais é mor falsidade,
que os montes de Gelboé. |
| 21 | Há cousa como escutar
o silêncio, que a garrida
toca depois da comida
pare cozer o jantar! | 51 | Oh quem, meu Jesus amante,
do Frade mais descontente
me fizera tão parente,
que fora eu seu semelhante! |
| 25 | há cousa como calar,
e estar só na minha cela
considerando a panela,
que cheirava, e recendia
no gosto de malvasia | 55 | Quem me vira neste instante
tão solteiro, qual eu era,
que na Ordem mas austera
comera o vosso maná!
Mas nunca direi, que lá |
| 30 | na grandeza da tigela! | 60 | virá a fresca Primavera. |

O ARGUMENTO

Nesta sátira de seis décimas, o principal argumento do enunciador é da comparação pelo sacrifício, aquele em que se alega o sacrifício a que é preciso se sujeitar para obter determinado resultado. Aqui, o enunciador compara a

vida viciosa à vida religiosa e apresenta uma crítica a religiosos que se aproveitam das benesses da igreja, sem ter a esperada vocação para a vida sacerdotal. Os cargos eclesiásticos ofereciam muitas facilidades aos religiosos, em recompensa por seus votos solenes de pobreza e de castidade, obrigatórios para as ordens. O enunciador qualifica a vida religiosa como *sossegada e segura*, aquela em que se prestam serviços leves em troca de comida farta.

A comparação entre *ter o céu agora e perder o céu depois* está presente em quase toda a sátira. O conflito está em *alma viciosa e vontade dos céus*. Nos primeiros versos, o enunciador afirma com autoridade, que desfrutar da *graça* de Deus é exatamente perdê-la. Quem não tiver paixão pelo ofício e se beneficiar dele – principalmente na questão dos alimentos – terá sua alma condenada previamente, ou seja, a palavra *alma* carrega um conteúdo semântico de pós-morte. O sujeito está, assim, condenado ao inferno, mesmo antes de morrer.

O tema de vida e pós-vida é construído na cadeia isotópica: na recorrência de semas idênticos. Temos, assim, dois pontos principais: a *religião versus a vida viciosa*.

Vida religiosa	Vida viciosa
boa alma	alma danada (inferno)
vontade dos céus	perder a graça de Deus
livre vontade	escutar o silêncio
mãe religião	solidão
maná	comida
fresca primavera	

A conclusão, a que o enunciador quer conduzir o co-enunciador, é de que a vida religiosa é sedutora, mas tem de ser vivida pela paixão espontânea e disposição natural para os afazeres da igreja. Não se deixar *agradar* pela vida religiosa é nitidamente deixar-se corromper. A premissa apresentada é a de que o religioso vocacionado, de *boa alma*, será apurado enquanto o *vicioso* será afugentado.

AS MODALIDADES

A modalidade de maior incidência nesta sátira é a assertiva epistêmica, em que o enunciador fala categoricamente em certezas e asserções incisivas. Já no início da sátira dá o tom enfático sobre sua opinião.

A assertiva negativa (v.2) tem o valor de contingência, ou seja, *de poder não ser*, mas no verso seguinte, na afirmativa, o enunciador retoma decisivamente a certeza:

quem da religiosa vida
não se namora, e agrada,
já tem a alma danada,
e a graça de Deus perdida:

Do verso 15 ao verso 40, ainda que não haja um ponto de interrogação, podemos ver que se trata da interrogativa. A modalidade interrogativa produz, muito comumente, o efeito de comunhão. Nas comparações que o enunciador faz, ele interage com o co-enunciador conduzindo-o à conclusão pretendida, e consequentemente conquista sua adesão.

há cousa mais deliciosa
que achar o jantar, e almoço
sem cuidado, e sem sobrosso (?)

Nos versos acima o enunciador convida o co-enunciador a fazer a comparação e concluir que não há coisa melhor que ter tudo sem maior esforço.

AS FIGURAS

Uma *vida medida* (v.05) é uma figura de escolha porque é a caracterização de uma vida cheia de limites, na exata dimensão dos direitos e deveres impostos por uma entidade superior (*vontade dos céus*), cheia de paradoxos, em que os valores aceitos da sociedade mundana estão invertidos: humildes são

vitoriosos e desfrutam do prazer e saciedade, como na metáfora *troféus* (v.07). Em *troféus* tem-se uma figura de comunhão porque remete à citação bíblica: *os primeiros serão os últimos, os últimos serão os primeiros*.

Nos versos 19 e 20 temos uma das mais belas metáforas de proporção: *pão quotidiano* está para *o pão nosso de cada dia*, assim como *Padre nosso* está para *Pai Nosso*. O enunciador toma as partes da oração e relaciona o mundano com o divino: *pão quotidiano* é a versão mundana e viciosa de *o pão nosso de cada dia*, assim como *Padre nosso* também é a versão viciosa para *Pai nosso*. Ainda que seja um ponto de exclamação no final do verso 20, podemos perceber que se trata de uma interrogativa, pois no verso 15, o enunciador inicia uma comparação: *há cousa mais deliciosa (?)*. Somando-se a oração do Pai Nosso, muito popular do cristianismo, à modalidade interrogativa, fica clara a figura de comunhão, pois provocam, evidentemente, um efeito de interação com o auditório.

Podemos ver outra metáfora de proporção na elaboração dos versos 21 a 26: *Escutar o silêncio* e *calar* estão para *solidão*, assim como *minha cela* está para *prisão*. Nestas metáforas agudas, o enunciador constrói seus argumentos referentes ao custo da sujeição à vida religiosa em troca de acomodação e comida. *Solidão* e *prisão* significam situações em que se vive afastado do mundo ou isolado em meio a um grupo social. Esse ponto é importante no desenvolvimento do raciocínio do enunciador, que contrapõe o benefício do sustento a uma vida solitária e infeliz.

Nos versos 32 e 33, o enunciador retoma a questão do sustento e relaciona a igreja com *Mãe*. *Mãe* está para *Irmão*, assim como *Frade* está para *mais ou menos Reverendo*. Mas a relação que deveria ser de *mãe* e *filhos* está aqui desvirtuada em *irmão* que, apesar do parentesco consanguíneo, não contém a mesma carga afetiva, de sentimentos maternos. *Irmão* tem parentesco direto com mãe, mas não conota a mesma relação de sustento entre mãe e filho. *Irmão* é também título comum dos frades que não exercem os cargos superiores, por isso no verso seguinte, a depreciação em *mais ou menos Reverendo*.

O verbo *sustentar* é a chave na relação entre essas metáforas. É esperado que a mãe busque o sustento de seus filhos, mas não de seus irmãos. O enunciador inicia essas décimas na modalidade interrogativa: *Há cousa como estar vendo! (?)* e essa modalidade é um chamamento ao co-enunciador, para que ele compartilhe da opinião de que é muito conveniente não ser filho ou ser mais ou menos reverendo. Mais uma vez, essas metáforas deixam claro o efeito de comunhão com o auditório.

No verso 40, o enunciador usa a palavra *Céu* como um local onde reina a felicidade e a harmonia. Mas não no sentido de *paraíso*, para onde vão, segundo a crença, as boas almas depois da morte: céu aqui é bem-estar completo e imediato. Essa metáfora representa uma figura de presença, reforça o argumento da sujeição às benesses. Já no verso 45, *céus* é figura de substituição para vontade de *Deus*. No verso 47, entre parênteses há uma sinédoque *fé* por conexão com *religião*.

Dos versos 43 ao 50, o enunciador trata da questão da liberdade em oposição à sujeição. Propõe-se a premissa: o livre arbítrio só serve se o homem se sujeita à vontade de Deus. São relacionados *sujeição* com *liberdade* e *vontade* com *falsidade*.

Em seguida, no verso 50, o enunciador compara a falsidade à batalha de Gelboé, em que não se podia fazer a distinção entre o lado verdadeiro e o falso de um exército. A confusão entre o bem e o mal fez o mal vencer, e Saul é morto. Muito sutilmente, podemos depreender daqui que o enunciador põe em questão a capacidade dos religiosos de distinção entre vontade e liberdade. Essa figura é uma forte marca de comunhão porque faz referência a um contexto bíblico e também ao IV Sermão de Santo Antônio, de Padre Viera, em que diz:

Deu-se a fatal batalha dos campos de Gelboé, e posto que na confusão dos grandes exércitos, quando se combatem, apenas se conhecem a distinção de homens a homens, como Saul avultava tanto entre a multidão, sobre ele carregou todo o peso da batalha,

e nele se empregaram todas as setas. (...) Os sete montes daquela cidade, em um dos quais nasceu Santo Antonio, todos são montes de Gelboé. Ali está encantada a fatalidade dos que fez a natureza ou a fortuna maiores que os outros. (VIEIRA, 2003, p. 431).

No verso 57, o enunciador usa a palavra *Ordem*, com sentido duplo, ou seja, no efeito de congregação e austeridade. A metáfora é a intersecção entre os dois sentidos. É uma figura de presença porque condensa dois sentidos de forma bastante sutil. Esta figura também poderia ser considerada uma antanáclase, uma vez que essa mesma palavra tem som similar e sentidos diferentes.

Nos versos 58 e 60, o enunciador fez mais uma relação de proporção entre *maná* e *primavera*. Maná, segundo a Bíblia, foi o alimento miraculosamente fornecido aos israelitas em sua travessia do deserto. Essa é também uma figura de comunhão porque remete ao conhecimento bíblico do interlocutor. No verso 60, *fresca primavera* está em relação de oposição a *árido deserto* que vem subentendido no sentido de *maná*. Depreende-se dessa relação que a vida religiosa pode ser um *maná no deserto*, mas nunca será a *fresca primavera* ou ainda, que tal vida pode ser o sustento para o corpo, mas não será para a alma.

No caso das sinédoques, temos nesta sátira muitos casos importantes. Nos versos 9 e 10 temos uma interessante construção: *mesa* é uma sinédoque generalizante para toda a comida que se tem, para todas as refeições. *Coro* é sinédoque particularizante de um dos locais da igreja de onde se cantam hinos. Portanto, *mesa* está para *escutar* e *coro* está para *louvar*. É interessante observar que *escutar* é passivo, *louvar* é ativo. Podemos depreender desses versos que, pela comida (representada aqui por *mesa*), os religiosos “se submetem passivamente” aos desígnios da igreja, e depois cumprem o seu “papel ativo” de no *coro* (representando os hinos sacros) louvar a Deus. *Mesa* e *Coro* são os dois lados paradoxais da vida religiosa: louvor em troca de comida.

Em *Boa alma e alma viciosa* (vs.13 e 14), o substantivo *alma* representa a

parte espiritual do ser humano. A palavra *alma* está em lugar de *pessoa*. Alma é a totalidade das atividades características da vida: pensamento, emoções, independentes em relação à materialidade do corpo. Nesse sentido, o enunciador generaliza o corpo e a alma como um todo corrompido, quando diz *alma viciosa*. Segundo os preceitos, só o corpo material pode ser vicioso, não a alma, que deveria ser livre de desejos e necessidades. Esta figura tem o efeito de escolha porque é uma caracterização dos tipos de religiosos de que fala o texto.

No verso 17, o enunciador usa o substantivo *cuidado* em lugar de trabalho, ocupação. Esta figura tem efeito de presença quando associado à *sobrosso* (sensação de ameaça, inquietude) e *bom e mau ano*, no verso 18. *Ano* aqui é sinédoque particularizante para *tempos de fartura e de carência*.

Nos versos 16 e 17 temos as substituições metonímicas em que se percebem as relações de contiguidade e que dão a ideia de conjunto. *Jantar* e *almoço* fazem parte do conjunto refeições, que também abrange *comida*, no verso 23.

No verso 27, a palavra *panela* está em lugar do seu conteúdo que seria *comida* e *malvasia* no sentido de *uvas doces*. Esse processo metonímico é de figura de presença porque associa os sentidos do olfato (*cheirava*) e do paladar (*gosto de*) e trazem à mente do co-enunciador os prazeres do comer e beber.

A ironia também é bastante importante nesta sátira. Do verso 34 ao 39, vemos o enunciador apresentar argumentos contrários ao que vinha expondo até então. Em *agradar ao meu Prelado, para ser dele estimado* contradiz a sua crítica aos frades. É como se ele estivesse tomando a voz de um co-enunciador religioso, planejando seus atos para, como diz o verso 40, *ganhar o céu de contado* (imediato), ou seja, o paraíso na terra. A figura que se pode perceber neste caso é a da ironia. É a ironia de simulação, que parece ser uma representação positiva. É de grande eficácia na comunhão com o auditório porque é preciso do contexto para entendê-la. O enunciador e co-enunciador precisam estar em sintonia para entender a contrariedade e a simulação do enunciado.

Em toda a sátira há o metalogismo da *parrésia* em que se dizem coisas aparentemente ofensivas, mas que constituem advertência. Essa figura provoca um forte efeito de presença do argumento porque soa intimidador. O co-enunciador que se dispõe a ouvir ou ler esta sátira pode sentir o peso da afirmação.

Outra figura de presença é a *anástrofe* (v.01), ou seja, inversão leve da ordem gramatical, que, neste caso, apenas influi na métrica. Mas como a métrica é uma marca de presença, assim consideramos todas essas distinções.

A figura do *oxímoro* (v. 21 e 22) em *escutar o silêncio* causa estranheza, soa como paradoxo e por isso tem um forte efeito de presença, porque interrompe o ciclo esperado e conhecido e insere a imprevisibilidade. Pode-se depreender daqui que o prazer do silêncio, é o prazer do *descanso*, em oposição ao *trabalho* de louvor.

No verso 31, há a figura da *hendíades*, que consiste em usar dois substantivos, quando o usual seria um substantivo e um adjetivo, como fez o enunciador em *na grandeza da tigela* em vez de *na tigela grande*. Essa figura também poderia ser um epíteto, pois *grandeza* qualifica *tigela*, como se esta tivesse uma importância maior do que usualmente tem, ou seja, *grandeza* aqui está ligada a *valor* e não *tamanho*. A *grandeza da tigela* compensa o custo da penitência. O efeito de presença desta figura é muito vigoroso, pois valida e confirma o argumento do enunciador de que os religiosos se deixam corromper em troca de casa e sustento.

A *prolepse* nos versos 41 e 42 é uma clara figura de comunhão, pois o enunciador toma como “sua” a voz de outrem, antecipando a objeção do co-enunciador. O impacto desse argumento, porém, está no fato de que *répobros* (os banidos da sociedade) e *réus* são aqueles a quem a sociedade não dá valor algum. Disso podemos depreender que os religiosos são passíveis de julgamento até de condenados, de pessoas cuja opinião seria inexpressiva.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeito predominante
1	quem da religiosa vida	Anástrofe		Presença
2	não se namora, e agrada,	Parrésia	ASS / ALET	Presença
3	já tem a alma danada,	Parrésia	ASS / EPIST	Presença
4	e a graça de Deus perdida:	Parrésia	ASS / EPIST	Presença
5	vida tão medida	metáfora	ASS / EPIST	Escolha
6	vontade dos céus	metáfora	ASS / EPIST	Presença
7	que humildes ganham troféus,	metáfora	ASS / EPIST	comunhão
8	e tal glória se desfruta	metáfora	ASS / EPIST	Escolha
9	que na mesa a Deus se escuta	sinédoque	ASS / EPIST	Presença
10	e no Coro se louva a Deus	sinédoque	ASS / EPIST	Presença
11	Esta vida religiosa			
12	tão sossegada, e segura			
13	a toda a boa alma apura	sinédoque	ASS / EPIST	Presença
14	afugenta a alma viciosa:	sinédoque	ASS / EPIST	Presença
15	há cousa mais deliciosa		INT	
16	que achar o jantar, e almoço	metonímia	INT	presença
17	sem cuidado, e sem sobrosso	sinédoque	INT	presença
18	tendo no bom, e mau ano	sinédoque	INT	presença
19	sempre o pão quotidiano	metáfora	INT	comunhão
20	e escusar o Padre nosso!	metáfora	INT	comunhão
21	Há cousa como escutar	oxímoro	INT	Presença
22	o silêncio, que a garrida	oxímoro	INT	Presença
23	toca depois da comida	metonímia	INT	Presença
24	pare cozer o jantar!	metonímia	INT	presença
25	há cousa como calar,	metáfora	INT	Presença
26	estar só na minha cela	metáfora	INT	Escolha
27	considerando a panela,	metonímia	INT	Presença
28	que cheirava, e recendia		INT	
29	no gosto de malvasia	metonímia	INT	escolha
30	na grandeza da tigela!	hendíades	INT	presença
31	Há cousa como estar vendo		INT	
32	uma só Mãe religião	metáfora	INT	presença
33	sustentar a tanto Irmão	metáfora	INT	presença
34	mais, ou menos Reverendo!	metáfora	INT	presença
35	há maior gosto, ao que entendo,	Ironia	INT	comunhão
36	que agradar ao meu Prelado,	Ironia	INT	comunhão
37	para ser dele estimado,	Ironia	INT	comunhão
38	se ao obedecer-lhe me animo,	Ironia	INT	comunhão
39	e depois de tanto mimo	Ironia	INT	comunhão
40	ganhar o Céu de contado!	metáfora	INT	Escolha

41	Dirão réprobos, e réus,	prolepse	ASS / EPIST	comunhão
42	que a sujeição é fastio,	prolepse	ASS / EPIST	comunhão
43	pois para que é o alvedrio,		INT	
44	senão para o dar a Deus:		INT	
45	quem mais o sujeita aos céus,	metáfora	ASS / EPIST	Escolha
46	esse mais livre se vê,		ASS / EPIST	
47	que Deus (como ensina a fé)	sinédoque	ASS / EPIST	presença
48	nos deixou livre a vontade,		ASS / EPIST	
49	e o mais é mor falsidade,		ASS / EPIST	
50	que os montes de Gelboé.	metáfora		comunhão
51	Oh quem, meu Jesus amante,		ASS / EPIST	presença
52	do Frade mais descontente			presença
53	me fizera tão parente,	metáfora	ASS / EPIST	presença
54	que fora eu seu semelhante!		ASS / EPIST	presença
55	Quem me vira neste instante		ASS / EPIST	
56	tão solteiro, qual eu era,	metáfora	ASS / EPIST	Escolha
57	que na Ordem mas austera	metáfora		presença
58	comera o vosso maná!	metáfora	ASS / EPIST	comunhão
59	Mas nunca direi, que lá		ASS / EPIST	
60	virá a fresca Primavera.	metáfora	ASS / EPIST	presença

Considerando a incidência, temos um grande número de figuras de presença, que faz com que o argumento do enunciador fique muito evidente e manifesto, dando sustentação às premissas que se propôs a provar. As figuras de presença, como o próprio nome diz, mantêm na consciência do interlocutor a presença do argumento, a qualidade que impressiona e que chama a atenção do co-enunciador, daí o fato de serem predominantes.

2 - A MAGNIFICÊNCIA COM QUE OS MORADORES DAQUELA VILA RECEBERAM O DITO SENHOR COM VÁRIOS ARTIFÍCIOS DE FOGO POR MAR, E TERRA CONCORRENDO PARA A DESPESA O VIGÁRIO. (Amado, p.201)

1 Apareceram tão belas
no mar canoas, e truzes,
que se o céu é mar de luzes,
o mar era um céu de estrelas:
5 era uma armada sem velas
movida de outro elemento,
era um prodígio, um portento
ver com tanto desafogo
esta navegar com fogo,
10 se outras arribam com vento.

Sua Ilustríssima estava
assustado sobre absorto,
porque via um rio morto
o fogo, em que se abrasava:
15 grande cuidado lhe dava ver,
que o mar morria então
infamado na opinião,
e como um judeu queimado,
sendo, que o mar é sagrado,
20 que inda é mais que ser cristão.

Lá no vale ardia o ar,
e por ser, comua a guerra,
no mar há fogo de terra,
na terra há fogo do mar:
25 toda a esfera a retumbar
fazia correspondência,
e com alegre aparência
luzia na ardente empresa
fogo do ar por alteza,
30 e do mar por excelência.

Em cima as rodas paravam,
que varia a fortuna toda
desandava a sua roda,
e as do fogo não paravam:
35 os mestres se envergonhavam,
que era Lourenço, e Diogo:
e eu vi, que a Lourenço logo
a face se quebrantava,
com que a mim mais me queimava
40 o seu rosto, que o seu fogo.

41 Deu-se fogo em conclusão
a uma roda de encomenda,
foi como a minha fazenda,
que ardeu num abrir de mão:
45 estava em meio do chão
um rasto, para que ardesse
uma câmara, e parece,
que uma faísca caiu,
disparou: quem jamais viu,
50 que o fogo em câmeras desse.

Era grande a multidão
do Clero, e dos Seculares,
que a graça destes folgares
consiste na confusão:
55 Sua Ilustríssima então
se foi, que o fogo não zomba,
aqui queima, ali arromba:
segue-lhe o vigário os trilhos,
que as rodas não tinham filhos
60 mas pariam muita bomba.

A gente ficou pasmada,
porque viu a gente toda,
que era a resposta da roda
de bombarda respostada:
65 ficou a turba enganada,
porque enfim nos perturbar-nos:
mas todos nos alegamos,
que isto somos, e isso fomos,
que então alegres nos pomos
70 quando mais nos enganamos.

Entre o desar, e entre o risco
a noite alegre passou:
que mais noite! se a gabou
té o Padre São Francisco:
75 nas mais paróquias foi cisco,
foi sombra, foi ar, foi nada
do nosso Prelado a entrada,
e a desconfiança é vã
de o Cura ter bolsa chã,
80 se a vontade é tão sobrada.

O ARGUMENTO

Nesta sátira existem dois pontos principais: o primeiro é a questão da Inquisição, tratada com muita ênfase na relação com o fogo: *Deu-se fogo em conclusão* (v.41). O segundo é uma situação vexatória nas “rodas”, o local nos conventos onde as freiras mantinham relações sexuais com homens: *as rodas não tinham filhos mas pariam muita bomba* (vs. 59 e 60).

O tipo de argumento bastante presente aqui é o da comparação. As comparações são feitas por meio de figuras e de metáforas que constroem um cenário de uma situação a que se assemelha. Aqui tem-se a cena do fogo que purifica os heréticos.

O fogo, nesta sátira, tem o papel do inquisidor e aparece nos versos 9, 14, 23, 24, 29, 34, 40, 41, 50, 56 associado, inclusive à palavra *guerra*. O enunciador compara a Inquisição a uma guerra do fogo contra o mar: *era uma armada sem velas* (v. 5), *navegar com fogo* (v.9), *que o mar morria então* (v.16). A Inquisição como instrumento repressor da igreja católica era tema das sátiras maledicentes que tinham o intuito de corrigir vícios, ou melhor, apontá-los apenas para a exposição do infrator e sua conseqüente ridicularização.

No verso 71, *entre o desar, e entre o risco*, o enunciador mostra a comparação do risco da morte (pela Inquisição) e o desar ou ato vergonhoso nas rodas: *e as do fogo não paravam: os mestres se envergonhavam* (vs.34 e 35). Não haveria punição como o do “judeu queimado” para as práticas lascivas das freiras e religiosos desvirtuados, mas a comparação das situações numa mesma sátira mostra a equivalência no merecimento da punição.

O enunciador fala do fogo como o próprio “ser inquisidor” que vence o mar, e que atua como juiz da luxúria do clero. Nos primeiros versos da sátira, fica bastante claro o argumento da comparação do poder e da superioridade da igreja contra o não-cristão. A partir do verso 31, o enunciador introduz o outro tema da sátira: a conduta dos religiosos junto às “grades”, que chegaram a ser reformadas para dificultar a chegada de homens, conforme carta do

governador Câmara Coutinho, de 19.06.1691 à autoridade religiosa sobre as freiras do convento de Santa Clara:

Por carta de Vossa Majestade de 18 de março do ano passado me manda Vossa Majestade saber se as grades dos locutórios das Freiras estão em distância de seis palmos craveiros, tapando-se as rodas dos locutórios de pedra e cal que é o mesmo que os Prelados Regulares ordenaram; e se tem mandado executar nos Conventos das Freiras das Freguesias e juntamente não consinta haver amizades ilícitas no Convento das Freiras desta Cidade, e que além das leis que nestas matérias estão postas, o evitem pelo caminho que mais medita a prudência, ajudando ao Arcebispo nesta matéria em tudo o que estiver no meu poder. As grades estão como Vossa Majestade manda. As rodas do locutório fechadas. As Freiras vivem, como convém, de que tenho muito particular cuidado (Cf. HANSEN, 2004, p. 447).

A análise desta sátira nos permite inferir que “o fogo teria exposto a conduta das freiras e freiráticos nas rodas e nas grades provocando um grande constrangimento”. O que é bastante visível é que o fogo que ora estava em combate no mar, agora vem para as câmaras, como nos versos 48-50: *que uma faísca caiu, disparou: quem jamais viu, que o fogo em câmeras desse.*

Não há qualquer evidência de que seja fato: fato apenas é a narração do enunciador na intenção de expor uma situação e fazer um paralelo com a repressão da Inquisição. Aqui podemos perceber um outro tipo de argumento que é o da *reciprocidade*. Segundo Perelman e Tyteca:

Os argumentos de reciprocidade visam aplicar o mesmo tratamento a duas situações correspondentes. A identificação das situações, necessária para que seja aplicável a regra de justiça, é aqui indireta, no sentido de que requer a intervenção da noção de simetria. Uma relação é simétrica, em lógica formal, quando sua proposição conversa l_{he} é idêntica, ou seja, quando a mesma relação pode ser afirmada tanto entre *b* e *a* como entre *a* e *b* (PERELMAN E TYTECA, 2005, p. 250).

Na proposição A, teríamos *o fogo que queima o judeu*, e na proposição B, teríamos *o fogo não zomba, aqui queima, ali arromba*. Essa é a simetria do argumento da reciprocidade: para o enunciador trata-se do mesmo fogo metafórico que queima os desvirtuados.

O fogo nos remete a duas paixões: o *temor* e a *impudência*. Nos primeiros versos, mais relacionados à Inquisição, como em *Sua Ilustríssima estava assustado sobre absorto, porque via um rio morto* (vs. 11-13), há a expressão do medo em *assustar* e *morrer*. “É o teatro pedagógico do medo” (Hansen, 2004, p.233). A vergonha pode ser percebida nos versos 61 e 62: *a gente ficou pasmada, porque viu a gente toda*.

Podemos fazer um levantamento da cadeia isotópica em torno dessas duas paixões e assim temos temor e impudência que estão em relação antagônica, pois a impudência remete à falta de temor:

Temor (fogo)	Impudência
Arder	Envergonhar
Queimar	Ter filhos
Bomba / bombarda	Parir
Faísca	Desar
Guerra	Desconfiança
Armada	Infamar
Rio morto	Vontade
Arrombar	
Risco	

Veja-se que *parir bomba* (v.60) está nos versos relacionados à impudência, mas é um termo relacionado primeiramente à guerra. Já *infamado* (v.17) está nas estrofes relacionadas à guerra, ligado ao termo *opinião*. Esses dois termos mostram a conexão habilmente construída pelo enunciador entre os dois pontos da sátira, que tem aqui claramente o intuito de difamar e denunciar.

MODALIDADES

Esta sátira tem a modalidade assertiva epistêmica na grande maioria dos seus versos. As declarações de certeza são enfáticas e recebidas pelo co-enunciador como verdades inquestionáveis. Temos assertiva alética, que exprime uma possibilidade, somente em alguns versos, como nos 3 e 4, em que aparece associado o operador argumentativo “se”, que expressa uma relação lógica do tipo: se A, então B: *que se o céu é mar de luzes, o mar era um céu de estrelas*. Nos versos 47 e 48 o enunciador apresenta outra possibilidade no verbo *parecer*. Com isso podemos ver que a narração da cena vexatória pode ser apenas um “ouvir dizer”.

Nos versos 59 e 60, o enunciador apresenta uma improbabilidade (crer não ser: *que as rodas não tinham filhos*), mas no verso seguinte usa o operador “mas” para retomar a certeza (crer ser): *mas pariam muita bomba*. Estes são pequenos detalhes muito importantes na análise que quer chegar à intenção do enunciador.

Nos versos 19 e 20 (*sendo, que o mar é sagrado, que inda é mais que ser cristão*), tem-se também a modalidade assertiva, que consideramos aqui como axiomática, porque se trata de uma afirmação que não exige prova para que se considere verdadeira, mas é verdadeira por dedução e não por demonstração. É uma questão de crenças e de valores.

Outra questão de valor apresenta-se nos versos 67 e 70 (*mas todos nos alegamos, quando mais nos enganamos*): o enunciador usa o operador argumentativo “mas”, que muda a direção do argumento mostrando que o que antes era reprovação, agora é aceitável. O enunciador mostra-se condescendente com a situação, pois o pecado do outro salienta a virtude do honesto.

FIGURAS

O motivo da sátira teria sido uma noite de festa com fogos de artifício que teriam causado despesas ao vigário. Mas o texto que resulta desse motivo faz alusão a dois outros cenários construídos por meio de alegorias.

A primeira alegoria, ou seja, uma representação de uma ideia abstrata por meio de atributos que sugerem essa abstração, é o cenário de uma guerra. Como dito acima, na citação de Hansen, a Inquisição foi muito associada a *sol* e *fogo*. Aqui o enunciador faz alegoria a uma batalha do sol contra o mar, em que o sol, o grande inquisidor, sai vencedor, e o herege, como o judeu, termina queimado.

Na segunda parte da sátira a alegoria é de uma festa, de uma noite alegre, em que, segundo a didascália, fogos de artifício causaram despesa exagerada para a recepção à autoridade eclesiástica. Daqui depreende-se uma situação vexatória relacionada às “rodas” ou “grades” do convento.

As figuras desta sátira remetem aos contrários, aos opostos, como dito anteriormente, ao antagonismo entre temor e impudência, representados no quadro acima.

No verso 2, *canoas*, embarcação frágil, de pequeno porte, está em oposição à *armada*, que é uma expedição militar de grande porte. *Armada sem velas* é metáfora para uma batalha irreal, *movida de outro elemento* (v.6), que não os quatro considerados, à época, como os geradores da vida: fogo, ar, terra e água. Essa sátira chama a atenção pela narração em pretérito imperfeito em grande parte dos versos e isso faz lembrar a *ekphrasis*, a *falsa fictio*, pois, segundo Hansen, os preceitos são verossímeis, mas são narrados de forma incrível.

A ekphrasis, a falsa fictio narra o que não é; sua audiência sabe disso e a ouve bem justamente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível. Como exercício de eloquência, a ekphrasis é uma pragmática: evidencia justamente a habilidade do orador que espanta a audiência com a narração da falsa fictio tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos topoi da memória partilhada (HANSEN, 2006, p.86).

O enunciador relata um evento fictício com vivacidade de fato ocorrido. A *armada* é possível, mas não *sem velas* ou formada de *canoas*, ou ainda nas expressões *o mar morria* (v.16) e *toda a esfera a retumbar* (v. 25). Como dito na citação, o efeito é possível porque é criado na imaginação do interlocutor.

A figura do *quiasmo* aparece nos versos 3, 4, 22 e 23 e, além do efeito de sentido, de provocar a antítese, tais versos são também de um notável valor estético. Em *se o céu é mar de luzes, o mar era céu de estrelas* há um efeito de espelho, em que as águas do mar refletem o brilho das estrelas. O recurso é linguístico, mas o efeito é visual. Nos versos *no mar há fogo de terra, na terra há fogo de mar*, tem-se a representação da guerra dos cristãos contra os hereges.

Na expressão *armada sem velas* (v. 5), tem-se uma metáfora para uma guerra frágil, sem consistência, sem motivo, talvez? É interessante fazer essas associações e, apesar de não podermos nos esquecer que a *persona satírica* nunca é imprudente em relação aos dogmas católicos, algumas analogias chamam a atenção, como *rio* e *canoa*, *mar* e *armada*. *Rio morto* é alusão a Mar Morto, local sagrado, junto à Terra Santa. *O mar é sagrado* (v.19), *mais sagrado que o cristão* (v.20), mas *o mar morria*. Podemos associar que a guerra que mata o mar é uma guerra infame, questão de opinião. A Inquisição, a “guerra santa” pode ser infame e pequena como a “canoa na imensidão do mar”.

No verso 40, *mais me queimava seu rosto que seu fogo*, o enunciador usa *fogo* como metáfora para *excitação sexual* e, *seu rosto me queimava* também é metáfora, pois é uma associação à vermelhidão na face que normalmente a vergonha provoca.

Nos versos 42 e 43, *roda* está metaforicamente no lugar de *sexo combinado* e *fazenda* está igualmente em lugar de *mulher bonita* e *vistosa*. No verso 63, em *que era a resposta da roda*, é metáfora para a consequência das atitudes praticadas junto às grades.

Outra figura interessante nesta sátira é a *sinestesia*, que foi usada como representação da dor, nos versos 21 e 46, no verbo *arder*. Esta figura tem um forte efeito de presença porque pretende provocar sensações físicas de dor, ardência que ficam diretamente associados a temor.

21	Lá no vale ardia o ar,
46	um rasto, para que ardesse

Nos versos 75 e 76 temos novamente a figura da alusão, associada à *gradação*: *nas mais paróquias foi cisco, foi sombra, foi ar, foi nada*. Estes versos são uma imitação do final de um soneto de Gôngora, de 1583: *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*.

Nos versos 63 e 64 o enunciador faz um trocadilho com *resposta* e *roda*, *bombarda repostada* associando, como na estrofe anterior, *roda* e *bomba*. Nos versos 65 e 67 associa *turba* (povo vulgo, populacho) *enganada* com *perturbar-nos*, provocando uma combinação de palavras com semelhança fônica, a figura da *paronomásia*. Também o trocadilho ou a antanáclase nos versos 67 e 69 em *todos nos alegamos, que então alegres nos pomos*. *Pomos* tanto pode ser do verbo (nós pomos), como “pomo”, seio de mulher, com o sentido erótico do sexo nas rodas.

A metonímia aparece em *toda a esfera a retumbar* (v.25), num sentido hiperbólico de terra e também em *segue-lhe o vigário os trilhos* (v.58), no sentido de caminho. No primeiro caso é uma generalização, no segundo uma particularização.

A *alegoria* é uma figura de comunhão porque precisa partilhar com o co-enunciador o cenário criado, para que o enigma possa ser desvendado. Nesta sátira os dois enigmas principais são articulados de forma que um se desenvolve no outro.

Também a *alusão* é uma figura de comunhão porque remete a um conhecimento que está fora do texto. A localização do Mar Morto é ignorada

pela grande maioria do auditório, mas como local bíblico é de conhecimento partilhado de todos os católicos. Quanto à citação de Gôngora, também é uma figura de comunhão, que exige do co-enunciador a experiência da poesia espanhola do século XVII. Aqui temos uma intertextualidade, ou seja, a presença de um texto em outro e, neste, caso, explícita.

As figuras da metáfora, metonímia, do quiasmo, dos trocadilhos, da paronomásia, sinestesia e antanáclase representam um suporte para os duplos sentidos, as analogias distantes com as quais o enunciador quer brincar. A força do argumento está, frequentemente, na sutileza das figuras de presença, que se articulam como ferramentas da intenção do enunciador.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeitos
1	Apareceram tão belas		ASS / EPIS	
2	no mar canoas, e truzes,	metáfora		presença
3	que se o céu é mar de luzes,	quiasmo	ASS / ALET	presença
4	o mar era um céu de estrelas:	quiasmo	ASS / ALET	presença
5	era uma armada sem velas	metáfora	ASS / EPIS	presença
6	movida de outro elemento,	metáfora		escolha
7	era um prodígio, um portentoso		ASS / EPIS	
8	ver com tanto desafogo		ASS / EPIS	
9	esta navegar com fogo,		ASS / EPIS	
10	se outras arribam com vento.		ASS / EPIS	
11	Sua Ilustríssima estava	antonomásia	ASS / EPIS	escolha
12	assustado sobre absorto,			
13	porque via um rio morto	alusão	ASS / EPIS	comunhão
14	o fogo, em que se abrasava:		ASS / EPIS	
15	grande cuidado lhe dava ver,	hipérbato	ASS / EPIS	
16	que o mar morria então	alusão	ASS / EPIS	comunhão
17	infamado na opinião,			
18	e como um judeu queimado,			
19	sendo, que o mar é sagrado,		ASS / AXIO	
20	que inda é mais que ser cristão.		ASS / AXIO	
21	Lá no vale ardia o ar,	sinestesia	ASS / EPIS	presença
22	e por ser, comua a guerra,		ASS / ALET	
23	no mar há fogo de terra,	quiasmo	ASS / EPIS	presença
24	na terra há fogo do mar:	quiasmo	ASS / EPIS	presença
25	toda a esfera a retumbar	metonímia		presença
26	fazia correspondência,		ASS / EPIS	

27	e com alegre aparência			
28	luzia na ardente empresa	epíteto	ASS / EPIS	presença
29	fogo do ar por alteza,			
30	e do mar por excelência.			
31	Em cima as rodas paravam,	metáfora	ASS / EPIS	presença
32	que varia a fortuna toda	hipérbole	ASS / EPIS	escolha
33	desandava a sua roda,		ASS / EPIS	
34	e as do fogo não paravam:		ASS / EPIS	
35	os mestres se envergonhavam,		ASS / EPIS	
36	que era Lourenço, e Diogo:		ASS / EPIS	
37	e eu vi, que a Lourenço logo		ASS / EPIS	
38	a face se quebrantava,	metáfora	ASS / EPIS	presença
39	com que a mim mais me queimava	metáfora	ASS / EPIS	presença
40	o seu rosto, que o seu fogo.	metáfora		presença
41	Deu-se fogo em conclusão		ASS / EPIS	
42	a uma roda de encomenda,	metáfora		presença
43	foi como a minha fazenda,	metáfora	ASS / EPIS	presença
44	que ardeu num abrir de mão:		ASS / EPIS	
45	estava em meio do chão		ASS / EPIS	
46	um rasto, para que ardesse	sinestesia		presença
47	uma câmara, e parece,		ASS / ALET	
48	que uma faísca caiu,		ASS / ALET	
49	disparou: quem jamais viu,		ASS / EPIS	
50	que o fogo em câmeras desse.		ASS / EPIS	
51	Era grande a multidão	hipérbole	ASS / EPIS	escolha
52	do Clero, e dos Seculares,			
53	que a graça destes folgares	enálage		escolha
54	consiste na confusão:		ASS / EPIS	
55	Sua Ilustríssima então	antonomásia		escolha
56	se foi, que o fogo não zomba,	prosopopeia	ASS / EPIS	presença
57	aqui queima, ali arromba:		ASS / EPIS	
58	segue-lhe o vigário os trilhos,	metonímia	ASS / EPIS	presença
59	que as rodas não tinham filhos	metáfora	ASS / EPIS	presença
60	mas pariam muita bomba.	metáfora	ASS / EPIS	presença
61	A gente ficou pasmada,		ASS / EPIS	
62	porque viu a gente toda,		ASS / EPIS	
63	que era a resposta da roda	metáfora	ASS / EPIS	presença
64	de bombardas respostada:	trocadilho		presença
65	ficou a turba enganada,		ASS / EPIS	
66	porque enfim nos perturbar-nos:	antanáclase	ASS / EPIS	presença
67	mas todos nos alegramos,		ASS / EPIS	
68	que isto somos, e isso fomos,		ASS / EPIS	
69	que então alegres nos pomos	antanáclase	ASS / AXIO	presença

70	quando mais nos enganamos.		ASS / AXIO	
71	Entre o desar, e entre o risco	anáfora		escolha
72	a noite alegre passou:		ASS / EPIS	
73	que mais noite! se a gabou		ASS / EPIS	
74	té o Padre São Francisco:			
75	nas mais paróquias foi cisco,	gradação	ASS / EPIS	comunhão
76	foi sombra, foi ar, foi nada	alusão	ASS / EPIS	comunhão
77	do nosso Prelado a entrada,			
78	e a desconfiança é vã		ASS / EPIS	
79	de o Cura ter bolsa chã,	antonomásia	ASS / ALET	escolha
80	se a vontade é tão sobrada.	enálage	ASS / ALET	escolha

O quadro acima nos mostra que as figuras com efeito de presença são a maioria nesta sátira e estão associadas à modalidade epistêmica do *crer saber*. Sendo assim, fica evidente que o enunciador teceu seus argumentos de forma que a figura sustenta a convicção dos argumentos apresentados que oram falam da Inquisição ora do sexo nas grades.

3 - OBRIGADOS OS ORDENANDOS A CANTAR O CANTO CHAM DESAFINARAM PERTURBADOS A VISTA DO PRELADO, E OS OBRIGOU, A QUE ESTUDASSEM OS SETE SIGNOS. CELEBRA O POETA ESTE CASO, E LOUVA A PREDICA, QUE FEZ SUA ILUSTRÍSSIMA. (AMADO, p.203)

- | | |
|--|--|
| 1 Senhor; os Padres daqui
por b quadro, e por b mol
cantam bem ré mi fá sol,
cantam mal lá sol fá mi:
5 a razão, que eu nisto ouvi,
e tenho para vos dar,
é, que como no ordenar
fazem tanto por luzir,
cantam bem para subir,
10 cantam mal para baixar. | 21 Os Padres cantaram mal
como está já pressuposto,
e inda assim vos deram gosto,
que eu vi no riso o sinal.
25 foi-se logo cada qual
direito às suas pousadas
a estudar nas tabuadas
da música os sete signos,
não por cantar a Deus hinos,
30 mas por vos dar badaladas. |
| 11 Porém como cantariam
os pobres perante vós?
tão bem cantariam sós,
quão mal, onde vos ouviam:
15 quando o fabordão erguiam
cad'um parece, que berra,
e se um dissona, o outro erra,
mui justo me pareceu,
que sempre à vista do Céu
20 fique abatido, o que é terra. | 31 Vós com voz tão doce, e grata
enleastes meus sentidos,
que ficaram meus ouvidos,
engastados nessa prata:
35 tanto o povo se desata
ouvindo os vossos espíritos!
que com laudatórios gritos
dou eu fé, que uma Donzela
disse, qual outra Marcela,
40 o cântico Beneditos. |

○ ARGUMENTO

Essa sátira pretende produzir dois tipos de efeito: o chamado *riso sem dor*, o deboche, e também o efeito *maledicente*. O riso sem dor se refere a uma crítica debochada à educação dos padres e sua disputa vaidosa para obtenção de benesses. A outra crítica, em tom maledicente, não é tão explícita e tem conotação sexual, pois trata da relação íntima dos padres com as “donzelas” e “Marcelas”.

O principal tipo de argumento adotado pelo enunciador é da *comparação*. São em geral apresentados como constatações de fato, enquanto a relação de igualdade ou de desigualdade afirmada só constitui, em geral, uma pretensão do orador, pois o critério de medição está ausente (Perelman e Tyteca, 2005,

p.275). O enunciador compara o resultado desastroso da música com a vaidade dos padres: *é, como no ordenar, fazem tanto por luzir, cantam bem para subir, cantam mal para baixar*, ou seja, na sua vida de ordenados, os sacerdotes querem “brilhar” sempre mais, mas se acertam em algumas coisas, passam por situações vexatórias em outras.

Ao contrário do que diz o enunciador nos versos 21 e 22 *já era pressuposto que cantassem mal*, na verdade, era de se esperar que os padres cantassem bem, pois a educação religiosa era bastante rígida e minuciosa, também no que se referia à música, pois a liturgia católica é composta por muitas partes cantadas, salmos e hinos. As habilidades musicais eram muito prezadas porque a liturgia era bastante solene.

Fica claro que os padres esforçam-se para conseguir algum benefício extra de seus superiores: em vez de “dar ordens”, “seguir as ordens”, ser subserviente para subir os degraus da hierarquia católica. Tais degraus estão marcados nos graus da sequência musical.

Com isso o enunciador introduz, em primeiro lugar, a ideia do pecado capital da vaidade e, em segundo, o da luxúria. Assim como a música tem sete signos (v. 28), são sete os pecados capitais. Por um lado, o enunciador sustenta a opinião de que os padres recebem gratuitamente boa educação intelectual, moral, musical, entre outras, e não estão à altura do que recebem.

Já a conotação sexual fica clara nos versos *que com laudatórios gritos dou eu fé, que uma donzela disse, qual outra Marcela, o cântico Beneditos* (vs.37-40) e na simulação *cantam bem para subir, cantam mal para baixar*, que representa o movimento sexual.

Nos versos 11 e 12 há uma mudança de orientação na condução dos argumentos: é introduzido aqui um argumento que pode ser considerado como o que Perelman e Tyteca chamaram de *argumento da direção*. É um

encadeamento de situações para dirigir o raciocínio do co-enunciador à conotação sexual, que se pode perceber em várias partes dessa sátira. Neste caso, o enunciador quer levar à conclusão de *que sempre à vista do céu fique abatido, o que é terra*, ou seja, vistos do céu, não passam de prazeres mundanos.

As paixões aristotélicas presentes nesta sátira são a vergonha, o desprezo e a impudência. A vergonha, segundo Meyer, é uma paixão-resposta “à imagem que formamos do outro, sobretudo do que o outro experimenta a nosso respeito” (Meyer, Introdução à *Retórica das Paixões*, p.41). Nessa sátira, os padres se viram em situação vexatória, como nos versos *cad'um parece, que berra, e se um dissona, o outro erra*, mas em relação ao enunciador a paixão que se percebe é a do desprezo. O desprezo é a paixão daquele que se acha superior: Segundo Meyer (*Op. cit.*, p. 48):

Nessa superioridade ostensiva, existe a necessidade de aumentar a distância. Mas o desprezo não passa disso, afirma Aristóteles. Pressupõe que o outro não merece as boas coisas que tem porque, realmente, é inferior a seu próprio destino, por assim dizer. Seria possível a B subir de posição?

Fica bastante claro, nessa sátira, que o sentimento do enunciador em relação aos padres é o do desprezo, não só por cantarem mal, mas por almejarem subir de posição, para satisfazer a vaidade e por se entregarem aos prazeres da carne.

Segundo Meyer, a vergonha faz assimilar a diferença, “já a impudência, faz anular o olhar do outro, que pouco importa” (*Op. cit.*). Segundo Aristóteles, a vergonha é certa tristeza ou perturbação com respeito aos vícios presentes, a impudência é certo desdém e indiferença por esses mesmos vícios. Nesta sátira, a vaidade está ligada à vergonha e a luxúria está ligada à impudência. A cadeia isotópica refere-se, portanto a dois pecados identificados: a vaidade e a luxúria, assim temos:

Vaidade / vergonha Cantar bem / cantar mal Luzir Dar gosto Vista do céu	Luxúria / impudência Subir/ baixar / erguer Berrar / grito / (sete) signos Terra (abatido) Fabordão Badaladas Voz doce Donzela / Marcela
--	---

AS MODALIDADES

A modalidade discursiva mais presente nesta sátira é a assertiva epistêmica, *declaração do saber ser*. No domínio do saber, o enunciador faz suas conjecturas a respeito das duas situações: do vexame musical e da prática sexual. Nos versos 11 e 12 a modalidade é a interrogativa volitiva: não no sentido do domínio do *não saber ser*, mas do *querer saber*. Aqui também aparece a conjunção coordenativa “porém”, como o operador argumentativo que introduz a mudança de direção, apresentando uma oposição que sugere a crítica em relação à formação dos padres frente à ignorância do povo comum.

A mudança de direção também tem o significado de chamar a atenção do co-enunciador para a questão sexual levantada nas “entrelinhas”. Também no verso 30 há outro operador argumentativo que reforça a ideia da adversidade: *não por cantar a Deus hinos, mas por vos dar badaladas*. A intenção dos padres não seria agradecer a Deus, mas ter um ótimo desempenho na frente do prelado e poder gozar dos prazeres da carne.

Nos versos 5, 18, 24 e 38, o enunciador se posiciona em primeira pessoa no texto: *a razão, que eu nisto ouvi, mui justo me pareceu, que eu vi no riso o sinal e dou eu fé* são assertivas axiomáticas, pois têm caráter de valoração, são os julgamentos do enunciador no que se refere à sua percepção de motivo e fatos, de justiça e de crença.

AS FIGURAS

Também nessa sátira, os argumentos podem ser percebidos por meio de figuras. Nos primeiros versos *por b quadro*, e *por b mol*, temos um trocadilho: a

letra *b* isolada representa a nota *Si*, que pode ser natural (bequadro) ou bemol (meio tom abaixo), ou seja, meio tom acima, meio tom abaixo. O trocadilho faz a brincadeira do *cantar bem para subir, cantar mal para baixar*. Aqui sentimos o efeito de comunhão: é preciso entender o contexto e ter alguma noção de teoria musical para absorver o conteúdo.

Nos versos 3 e 4 *cantam bem ré mi fá sol, cantam mal lá sol fá mi*, temos a figura da metonímia, pois as notas identificadas não representam necessariamente ré, mi, fá, sol e lá, mas sim uma escala ascendente e descendente. As notas então representam uma parte dessas escalas. É uma figura de presença porque dá ênfase ao elemento musical, que é um dos temas das sátira: subir e descer.

Nos versos 9 e 10 há uma oposição entre duas ideias fazendo um paralelo entre *bem* e *mal*, *subir* e *descer*. Essa antítese também tem efeito de presença porque enfatiza a brincadeira com os paralelos.

Nos versos 11, 12, 13 e 14 o enunciador usa a figura da *subjeção*, aquela em que o orador interroga o adversário e antes que este responda, o enunciador já tem a réplica: *porém como cantariam os pobres perante vós? tão bem cantariam sós, quão mal, onde vos ouviam*. Esta figura tem efeito de comunhão, pois é um diálogo com o co-enunciador. Ainda que esta pergunta tenha um co-enunciador direto, ela se dirige a todos os interlocutores desse discurso que vão repetir a pergunta na voz do enunciador.

No verso 15, *fabordão* é uma metáfora para pênis, porque, em música, é um *falso-bordão*, e *bordão* é *cajado grosso*. Nessa metáfora fica bastante clara a conotação sexual que o enunciador quer com uma segunda leitura dos versos *cantam bem para subir, cantam mal para descer*.

A figura de presença marcada na enálage, nos versos 16 e 17, também tem uma função importante, pois na troca do tempo verbal do pretérito perfeito (erguiam) para o presente em *berra* e *erra*, o enunciador faz chamar a atenção para esses versos, em cuja metáfora está a chave para a compreensão menos explícita da sátira.

Nos versos 19 e 20, *céu* e *terra* são metáforas para as coisas divinas e mundanas. Elas remetem à paixão do desprezo, em que o enunciador olha de cima para baixo, de um lugar superior e considera que os satirizados nunca estarão à sua altura, pois, como dito acima, o desprezo é a paixão daquele que se acha superior.

No verso 24, há uma ironia em *que eu vi no riso o sinal* em que o enunciador quer mostrar certa cumplicidade com seu co-enunciador direto. A ironia é uma figura de comunhão porque remete à situação, que precisa ser do conhecimento dos envolvidos. Quando o enunciador diz “ter entendido um sinal”, os co-enunciadores precisam também compartilhar desse “sinal”.

No verso 28, *sete signos* seriam, literalmente, os sinais gráficos, as notas musicais principais. Mas aqui representam também os sete pecados capitais, dentre eles, a vaidade e a luxúria. No verso 30, a metáfora aparece em *badaladas*, ou seja, a pancada do badalo no sino. “Badalo” é também o órgão sexual masculino, portanto badaladas tem conotação sexual. Essas metáforas são de presença porque concentram a força do argumento e exigem do co-enunciador a sutileza para entender as conotações menos explícitas.

Dos versos 31 ao 34 o enunciador se mostra bastante elogioso, comparando o som desafinado dos cantores com a voz doce do prelado. De um modo geral o elogio não passa de ironia: *voz tão doce que enleia os sentidos* tem teor de sedução que culmina em “gritos, donzelas e Marcelas”. Laudatórios gritos é um paradoxo, pois gritos não são para o louvor, mas estão relacionados aqui a sexo. Gritos estão relacionados também com “berrar”, no verso 16, que por sua vez está relacionado com “erguer o bordão”. Essas figuras são um forte efeito de presença do argumento da conduta lasciva dos religiosos.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeitos
1	Senhor; os Padres daqui			
2	por b quadro, e por b mol	trocadilho		presença

3	cantam bem ré mi fá sol,	metonímia	ASS / EPIS	presença
4	cantam mal lá sol fá mi:	metonímia	ASS / EPIS	presença
5	a razão, que eu nisto ouvi,		ASS / AXIO	
6	e tenho para vos dar,		ASS / EPIS	
7	é, que como no ordenar		ASS / ALET	
8	fazem tanto por luzir,		ASS / EPIS	
9	cantam bem para subir,	antítese	ASS / EPIS	presença
10	cantam mal para baixar.	antítese	ASS / EPIS	presença
11	Porém como cantariam	subjeção	INT / VOLI	comunhão
12	os pobres perante vós?	subjeção		comunhão
13	tão bem cantariam sós,	subjeção	ASS / EPIS	comunhão
14	quão mal, onde vos ouviam:	subjeção	ASS / EPIS	comunhão
15	quando o fabordão erguiam	metáfora	ASS / EPIS	
16	cad'um parece, que berra,	enálage		presença
17	e se um dissona, o outro erra,	enálage		presença
18	mui justo me pareceu,		ASS / AXIO	
19	que sempre à vista do Céu	metáfora		presença
20	fique abatido, o que é terra.	metáfora	ASS / ALE	presença
21	Os Padres cantaram mal		ASS / EPIS	
22	como está já pressuposto,		ASS / ALE	
23	e inda assim vos deram gosto,		ASS / EPIS	
24	que eu vi no riso o sinal.	ironia	ASS / AXIO	comunhão
25	foi-se logo cada qual		ASS / EPIS	
26	direito às suas pousadas			
27	a estudar nas tabuadas		ASS / EPIS	
28	da música os sete signos,	metáfora		presença
29	não por cantar a Deus hinos,		ASS / EPIS	
30	mas por vos dar badaladas.	metáfora	ASS / EPIS	presença
31	Vós com voz tão doce, e grata	antanáclase		comunhão
32	enleastes meus sentidos,	ironia	ASS / AXIO	comunhão
33	que ficaram meus ouvidos,	ironia	ASS / ALE	comunhão
34	engastados nessa prata:	ironia		comunhão
35	tanto o povo se desata		ASS / ALE	
36	ouvindo os vossos espíritos!	paradoxo		
37	que com laudatórios gritos	paradoxo		presença
38	dou eu fé, que uma Donzela	metáfora	ASS / AXIO	presença
39	disse, qual outra Marcela,	antonomásia	ASS / EPIS	presença
40	o cântico Beneditos.	metáfora		presença

A maioria dos efeitos das figuras é o de presença, mas podemos perceber um número relativamente maior de figuras com efeito de comunhão. O enunciador

precisa ter os argumentos sempre bem evidentes no texto para poder marcar as suas intenções. A modalidade assertiva, da declaração, da afirmação, do *saber ser* também é uma marca das convicções apresentadas pelo enunciador de que a vaidade e a luxúria são os temas dessa sátira e têm o objetivo de fazer rir, provocar o sentimento de desprezo pela inferioridade viciosa dos padres no que se refere à educação e à conduta moral.

4 - AOS MISSIONÁRIOS, À QUEM O ARCEBISPO D. FR. JOÃO DA MADRE DE DEUS RECOMENDAVA MUYTO AS VIAS SACRAS, QUE ENCHENDO A CIDADE DE CRUZES CHAMAVAM DO PÚLPITO AS PESSOAS POR SEUS NOMES, REPREENDENDO, À QUEM FALTAVA. (Amado, p. 206)

- 1 Via de perfeição é a sacra via,
Via do céu, caminho da verdade:
Mas ir ao Céu com tal publicidade,
Mais que à virtude, o boto à hipocrisia.

- 5 O ódio é d'alma infame companhia,
A paz deixou-a Deus à cristandade:
Mas arrastar por força, uma vontade,
Em vez de perfeição é tirania.

- 9 O dar pregões do púlpito e indecência,
Que de Fulano? venha aqui sicrano:
Porque o pecado, o pecador se veja:

- 12 E próprio de um Porteiro d'audiência,
E se nisto maldigo, ou mal me engano,
Eu me submeto à Santa Madre Igreja.

O argumento

Nesta sátira maledicente, o enunciador faz severa crítica à conduta de religiosos que querem levar o povo à igreja por meio de imposição. Ele compara a atitude dos missionários à tirania quando expõe seus fiéis à ridicularização, ao denunciar os “desobedientes” publicamente: *porque o pecado, o pecador se veja* (v. 11).

O primeiro tipo de argumento usado aqui, para construir o sentido do enunciado é o da *comparação*. Neste argumento, como definem Perelman e Tyteca, a relação de igualdade ou desigualdade constitui uma pretensão do orador.

Nos primeiros versos, o enunciador faz a identificação do objeto do discurso: *a Via-Crucis é o caminho da verdade, mas tem sido praticada de forma hipócrita*, conforme o juízo do enunciador. A partir desse raciocínio, os argumentos são

construídos por meio de duas comparações principais: a verdade em oposição à falsidade, a força em oposição à vontade. Para sustentar as comparações de oposição, o enunciador ainda usa os termos *ódio*, *força* e *tiranía* em oposição à *paz*, *vontade* e *perfeição*.

Dos versos 9 ao 12, o enunciador usa o argumento *pragmático*, que contém considerações de ordem prática, declarando o ato e sua consequência. O vínculo é de causa e efeito: *um porteiro de audiência dá pregões e faz o chamamento de fulano e sicrano, pois praticando o pecado, que seja o indivíduo pecador denunciado*. Neste argumento o enunciador conduz o co-enunciador para a causa e consequência, segundo sua opinião.

Já nos versos 13 e 14, o enunciador usa o argumento do *sacrifício*: *se nisto maldigo, ou mal me engano, eu me submeto à Santa Madre Igreja*. Estes versos soam como desafio, pois o enunciador tem certeza do que diz, a ponto de submeter-se à Inquisição. Segundo os valores apresentados pelo enunciador, o cristão deve ir às celebrações religiosas por vontade própria e não à força, posição bastante corajosa àquela época, pois a liberdade religiosa não existia e a prática era compulsória.

O tema dessa sátira é a *vontade perfeita* (para cumprir as práticas católicas) em oposição à *força tirana* (conduta dos religiosos) e pode-se ver a solidez do argumento construído sobre duas matrizes isotópicas: *vontade* (conduta consciente de querer, escolher, decidir), e *afeto* (valores e sentimentos). As vontades podem ser positivas ou negativas assim como os afetos. O quadro ajuda na visualização das isotopias:

Vontade positiva	Vontade negativa	Afeto positivo	Afeto negativo
Perfeição Paz	Tiranía	Virtude Verdade	Hipocrisia Ódio Indecência Pecado

Como dito anteriormente, segundo o Grupo μ , as isotopias dividem-se em três grandes categorias fundamentais: as da linguagem (*logos*), as do universo (*cosmos*) e as do homem (*anthropos*). Tanto a *vontade* como o *afeto* são isotopias da categoria *anthropos*. Sendo essencialmente humanas, estão ligadas às paixões.

Segundo as paixões de Aristóteles, o enunciador mostra aqui principalmente a indignação: um sentimento de repulsa diante da injustiça. Neste caso, não exatamente da injustiça, mas daquilo que o enunciador julga como incorreto. O sentimento de indignação é coerente com a tirania, hipocrisia, ódio e indecência. A paixão contrária seria a calma, coerente com a paz.

AS MODALIDADES

A modalidade discursiva mais presente neste soneto é a assertiva, aquela em que o enunciador se posiciona no texto por meio do *saber ser*. No texto dessa sátira podemos ver que, na maioria dos versos, a modalidade é a epistêmica (domínio da certeza). Ainda que tais afirmações sejam de caráter opinativo, o enunciador as apresenta como verdades e saberes evidentes. Essa modalidade tem, nessa sátira, o efeito de presença do argumento, pois é um saber ser persuasivo e categórico.

No verso 2, *caminho da verdade* é uma questão de valor,, portanto remete à modalidade axiomática. Para o cristão católico, a representação da paixão de Cristo é uma verdade dogmática, ligada intrinsecamente à crença. Não se trata de uma verdade irrefutável, mas de um conceito amplamente aceito. O efeito proporcionado é de comunhão porque apela para verdades e convicções partilhadas.

Ainda na modalidade assertiva, nos versos 3 e 7 o enunciador usa a conjunção coordenativa “mas” que introduz uma mudança de direção das ideias apresentadas nos versos 1 e 2. Esse operador argumentativo opõe *publicidade* à *perfeição*. No verso 13, a conjunção subordinativa “se” faz novamente mudar a direção do discurso: agora uma hipótese. Com isso, o enunciador, certo de

suas convicções, faz o desafio do sacrifício, caso suas presunções estejam incorretas. Ao considerar a hipótese, o enunciador se submete ao julgamento do auditório, e isso tem efeito de comunhão.

No verso 10, o enunciador reproduz a fala do religioso por meio das modalidades interrogativa e injuntiva. A interrogativa tem aqui efeito de ordem, está mais para o tipo *querer saber que não saber ser*. Essas modalidades mostram a comunhão com o auditório, pois incitam a participação do co-enunciador: responder a uma pergunta ou obedecer a uma ordem.

AS FIGURAS

Neste soneto, o termo *via* tem muita importância porque é sobre ele que o enunciador constrói seu raciocínio. *Via* representa três sentidos diferentes: *Via Crúcis*, *caminho* e *conduta*. No primeiro verso, em *via de perfeição é a sacra via*, o enunciador exalta a grandeza da via-sacra, representação da paixão, mas ao inverter a posição para *sacra via*, depreende-se uma nova significação para o termo, tanto do *via* do início do verso quanto do termo do final. O primeiro *via* tem significado de caminho e o segundo de conduta.

Via de perfeição é metáfora para *conduta irrepreensível*, e isso se pode perceber pela anástrofe, ou seja, inversão do termo *via* do final do verso. Se não estivesse invertido, o primeiro *via* seria apenas uma qualificação valorosa. A partir desse jogo de significação, o enunciador conduz seu argumento para a conclusão desejada: *sacra via* não é simplesmente *Via Crúcis*, mas sim o caminho da liberdade.

Essas metáforas são figuras de presença porque é nelas que se concentra a força do argumento. Numa (aparente) simples alteração de posição, construiu-se uma figura que tem bastante relevância para uma segunda significação que fica encoberta: o caminho é perfeito, a prática é imperfeita.

No segundo verso, temos uma analogia do tipo A está para C assim como B está para D: *via* está para *caminho* assim como *céu* está para *verdade*.

Portanto, *via* e *caminho*, *céu* e *verdade* fazem proporção perfeita. *Caminho*, no sentido denotativo, é ligação terrestre entre dois ou mais lugares. Aqui tem conotação de entendimento e afeição religiosa.

No terceiro verso, *céu* é metáfora para *igreja* e *publicidade* é metáfora para *divulgação indiscreta e constrangedora*. Mais uma vez, a analogia se compõe em A:C e B:D, ou seja, *céu* está para *virtude* e *publicidade* está para *hipocrisia*.

No verso 12, o enunciador qualifica a celebração não como Via Crúcis, mas como *pregão*, ou seja, divulgação de produtos gritada ou cantada livremente. Essa figura, associada à *publicidade*, no terceiro verso, mostra nitidamente o conceito de comércio da fé. Esta metáfora é figura de comunhão, porque remete à passagem do Evangelho em que Jesus expulsa os vendilhões do templo.

Indecência faz a rima com *audiência*, ou seja, sessão de tribunal em que se fazem interrogatórios para fins de julgamento, sinalizando que tais condutas difamatórias por parte dos missionários são inadequadas e vão contra a verdade. Esta é uma rima de presença que evidencia o argumento.

No verso 5, em *o ódio é d'alma infame companhia*, o enunciador faz uma sinédoque na relação de *alma* com o *ser humano*, ou seja, uma *parte* abstrata pelo *todo* (abstrato mais material). O ser humano pode sentir ódio, mas não pode ter o ódio como companhia. Temos aqui uma relação bastante abstrata. Companhia está para ódio quase numa relação alotópica. Mas podemos depreender o sentido de *presença* ou *sentimento constante*. No verso 6, o enunciador usa termo *paz*, que completa, por conexão sinedóquica, o significado de seu oposto, que seria *guerra*. Guerra é o efeito do ódio. O ódio é um afeto, a guerra é uma vontade, como vimos no quadro acima. Essa relação revela-se muito importante, porque guerra e paz são efeitos das ações humanas, que são consequências de seus afetos.

No verso 7, em *mas arrastar por força, uma vontade*, o enunciador constrói outra sinédoque no termo *vontade*. Vontade aqui está no sentido de *pessoa*.

Essa relação é muito interessante porque o enunciador não se refere às pessoas como a matéria, que sofre a força física coercitiva, mas aos seus afetos, seus sentimentos. Assim como ele usou alma (abstrato) em lugar de ser humano (matéria física), aqui ele usou vontade (abstrato) em lugar de pessoa (matéria física). Essas sinédoques mostram exatamente o posicionamento do enunciador, que conclui no verso 8, com a comparação: *em vez de perfeição é tirania*.

No último verso, *Santa Madre Igreja* é sinédoque generalizante para Inquisição, pois o Tribunal do Santo Ofício representava apenas uma parte da igreja e não o seu todo. Interessante também é o uso do termo *Madre* (mãe), como apelo à figura feminina. Isso remete à crença de que a mãe nunca abandona seu filho, ainda que ele se engane. O enunciador tem consciência da força de seus argumentos e também das convicções, desafiando aquele que discordasse.

No verso 10, *fulano* e *sicrano* representam sujeitos que o enunciador não quer determinar nominalmente. É um tipo de antonomásia em que se usa um nome comum em lugar de um nome próprio.

No verso 11, a figura da enálage em *porque o pecado, o pecador se veja* é uma figura de discordância de posição gramatical e tem a ênfase como resultado.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeitos
1	Via de perfeição é a sacra via,	Anástrofe	ASS / EPIS	presença
2	Via do céu, caminho da verdade:	metáfora		presença
3	Mas ir ao Céu com tal publicidade,	metáfora	ASS / EPIS	presença
4	Mais que à virtude, o boto à hipocrisia.	elipse	ASS / EPIS	presença
5	O ódio é d'alma infame companhia,	sinédoque	ASS / EPIS	presença
6	A paz deixou-a Deus à cristandade:	pleonasma		presença
7	Mas arrastar por força, uma vontade,	sinédoque	ASS / EPIS	presença
8	Em vez de perfeição é tirania.	comparação	ASS / EPIS	presença
9	O dar pregões do púlpito e indecência,	metáfora	ASS / EPIS	comunhão
10	Que de Fulano?	antonomásia	INT / EPIS	comunhão

11	venha aqui sicrano:	antonomásia	INJ / DEON	comunhão
	Porque o pecado, o pecador se veja:	enálage	OPT / DEON	presença
12	E próprio de um Porteiro d'audiência,	metáfora	ASS / EPIS	escolha
13	E se nisto maldigo, ou mal me engano,	-	ASS / ALET	-
14	Eu me submeto à Santa Madre Igreja.	sinédoque	ASS / VOLI	comunhão

Observando as ocorrências no quadro acima, podemos concluir que a modalidade epistêmica, dos domínios do saber, está associada aos efeitos de presença, que aparecem na maioria das ocorrências. Esta sátira, portanto, apesar de tratar de questões de valor religioso, foi apresentada de forma menos apaixonada e mais crítica, com os argumentos quase-lógicos da comparação e do sacrifício, e o argumento pragmático, baseado na estrutura do real.

5 - AO CURA DA SÉ QUE ERA NAQUELLE TEMPO, INTRODUZIDA ALI POR DINHEIRO, E COM PRESUNÇÕES DE NAMORADO SATIRIZA O POETA COMO CRIATURA DO PRELADO. (Amado , p. 208)

1 O Cura, a quem toca a cura
de curar esta cidade,
cheia a tem de enfermidade
tão mortal, que não tem cura:
5 dizem, que a si só se cura
de uma natural sezão,
que lhe dá na ocasião
de ver as Moças no eirado,
com que o Cura é o curado,
10 e as Moças seu cura são.

11 Desta meizinha se argüi,
que ao tal Cura assezoado
mais lhe rende o ser curado,
que o Curado, que possui,
15 grande virtude lhe influi
o curado exterior:
mas o vício interior
Amor curá-lo procura,
porque Amor todo loucura,
20 se a cura é de louco amor.

21 Disto cura o nosso Cura,
porque é curador maldito,
mas ao mal de ser cabrito
nunca pôde dar-lhe cura:
25 É verdade, que a tonsura
meteu o Cabra na Sé,
e quando vai dizer "Te
Deum laudamus" aos doentes,
se lhe resvale entre dentes,
30 e em lugar de Te diz me.

31 Como ser douto cobiça,
a qualquer Moça de jeito
onde pôs o seu direito,
logo acha, que tem justiça:
35 a dar-lhe favor se atiça,
e para o fazer com arte,
não só favorece a parte,
mas toda a prosápia má,
se justiça lhe não dá,
40 lhe dá direito, que farte.

41 Porque o demo lhe procura
tecer laços, e urdir teias,
não cura de almas alheias,
e só do seu corpo cura:
45 debaixo da capa escura
de um beato capuchinho
é beato tão maligno
o cura, que por seu mal
com calva sacerdotal
50 é sacerdote calvino.

51 Em um tempo é tão velhaco,
tão dissimulado, e tanto,
que só por parecer santo
canoniza em santo um caco:
55 se conforme o adágio fraco
ninguém pode dar, senão
aquilo, que tem na mão,
claro está que no seu tanto
não faria um ladrão santo,
60 senão um Santo Ladrão.

61 Estou em crer, que hoje em dia
já os cânones sagrados
não reputam por pecados
pecados de simonia:
65 os que vêem tanta ousadia,
com que comprados estão
os curados mão por mão,
devem crer, como já creram,
que ou os cânones morreram,
70 ou então a Santa unção.

O ARGUMENTO

Esta sátira é uma crítica acirrada à conduta moral e sexual do referido pároco, que, na função de curador, tira proveito de seu cargo para obter favores sexuais e financeiros. O sema *cura*, que aparece em todas as décimas e em vários versos é polissêmico e produz efeitos de sentido diferentes, tanto pelos empregos do termo como pelos trocadilhos.

O principal argumento aqui é o que Perelman e Tyteca chamaram de *argumento do antimodelo*. Enquanto o *modelo* é uma conduta, um comportamento particular que estimula a imitação, o *antimodelo*, como contraste, é o que se afasta dela. O efeito de contraste é obtido quando se avaliam as consequências deploráveis:

no argumento do antimodelo incentiva-se a distinguir-se de alguém, sem que nem sempre se possa inferir daí uma conduta precisa. Muitas vezes é por referência implícita a um modelo que será possível certa determinação dessa conduta. (...) Por demover do que ele faz, o antimodelo, ao adotar uma conduta, a transforma, voluntária ou involuntariamente, em paródia e às vezes em provocação (PERELMAN E TYTECA, 2005, p.418).

O modelo de conduta está implícito na *doxa*, nos valores admitidos como bons e virtuosos. No caso dos sacerdotes, espera-se a castidade, a caridade, a honestidade, probidade, honradez, etc. O antimodelo é referência implícita a esses valores, que nesta sátira estão usurpados.

As paixões associadas à sátira são a indignação e a impudência. É bastante perceptível a ideia de censura e de desaprovação transmitida pelo enunciador em relação à situação que descreve. A indignação, segundo Aristóteles, é o sentimento de injustiça em relação a alguém que possui algo de que não é merecedor. A impudência é a indiferença à censura. A paixão associada ao *ethos* desse discurso é propriamente a indignação causada pela indiferença do outro em relação aos valores admitidos.

O enunciador se posiciona no discurso como um conhecedor dos valores de sua época, das virtudes e desvirtudes. O verbo *curar* refere-se à *enfermidade*, porém aqui é enfermidade moral, pois o Cura é autoridade religiosa, não médica. Vemos que a isotopia da desvirtude é bem maior, mas os seus contrários estão presentes na mente do co-enunciador, por isso o argumento é de *anti-modelo*:

Vício	Virtude
Enfermidade / Loucura	Amor
Pecado / cobiça	Santa unção
simonia	justiça
velhaco / dissimulado	curar
mal / maligno / maldito / mortal	
Ladrão / demo	

Toda a sátira é construída em torno do verbo *curar* e do nome do cargo eclesiástico, numa brincadeira com trocadilhos. A crítica, porém, é forte e maledicente no que se refere à simonia (comércio de coisas espirituais), a ponto de chamar o referido religioso de ladrão e beato maligno, e de acusá-lo inclusive, de sacerdote calvino, talvez a maior ofensa, mas, seguramente, apenas por conveniência. Toda acusação ou qualificação tem na recepção a referência: o modelo de religioso piedoso não é o que se tem aqui. Aqui está o anti-modelo.

MODALIDADES

A modalidade discursiva mais presente neste discurso é a assertiva, em que o enunciador faz declarações, com força de verdade, mesmo quando pareçam questões de opinião. No início da sátira, porém, o enunciador usa a modalidade assertiva deôntica, que expressa um *dever fazer*, uma prescrição:

O Cura, a quem toca a cura
de curar esta cidade.

Nesta prescrição o enunciador apresenta as atribuições do pároco, seu dever, sua responsabilidade, para contrastar com sua improbidade. Em seguida o

enunciador começa com as afirmativas epistêmicas, como por exemplo:

13 mais lhe rende o ser curado
 que o Curado, que possui

Aqui podemos ver um enunciador incisivo, que fala com autoridade e convicção, o que dá ao seu discurso um caráter verdadeiro, que leva o auditório a também ficar tocado pela indignação e conseqüentemente ser convencido.

Outra modalidade, a alética, no verso 4, também é bastante incisiva para mostrar a certeza de uma impossibilidade:

3 cheia a tem de enfermidade
 tão mortal, que não tem cura:

Vemos que o enunciador é categórico e está excluindo qualquer chance de restabelecimento, a *enfermidade* é decisivamente *mortal*. Nos versos 24 e 56, a modalidade marca também uma posição muito definida do enunciador em que dá a sentença de impotência ao objeto do discurso, ao Cura:

23 mas ao mal de ser cabrito
 nunca pôde dar-lhe cura:
 (...)
56 ninguém pode dar, senão
 aquilo, que tem na mão,

Estas mudanças de modalidade marcam uma posição em relação a valores. O enunciador expressa categoricamente suas certezas e o que considera impotência e impossibilidade. No verso 53 aparece também uma modalização do “parecer”, em que o parecer e não ser revelam apenas proximidade com a verdade, ou seja, uma falsidade:

53 que só por parecer santo
 canoniza em santo um caco:

Interessante é que enunciador imprime uma certeza no parecer: *ele parece*

santo. Mas o *parecer* sem o *ser* caracteriza o que é falso.

Dos versos 61 ao 63, o enunciador não está falando do pároco, mas da igreja, que não se importaria com os pecados de simonia, questão delicada da venda de indulgências. Aqui o enunciador é um pouco menos incisivo ao mostrar “um crer não ser”, que atesta uma improbabilidade em *não reputam por pecados*.

61 Estou em crer, que hoje em dia
 já os cânones sagrados
 não reputam por pecados
 pecados de simonia:

Essa “improbabilidade” em vez da impossibilidade ou da impotência é uma marca do cuidado com os dogmas. Criticar os desvirtuados não causava tanto desconforto quanto criticar a instituição. Nessa marca da improbabilidade, o enunciador apenas chama a atenção para o pecado, mas não o condena.

AS FIGURAS

As principais figuras dessa sátira são os trocadilhos, que produzem ironia, presente em quase todas as décimas. A polissemia de *cura* produz primeiramente a metataxe poliptoto, ou seja, uma mesma palavra em diferentes formas gramaticais:

18 Amor curá-lo procura,
 porque Amor todo loucura,
 se a cura é de louco amor.
 Disto cura o nosso Cura,
22 porque é curador maldito,

Cura aparece como verbo *curar*, como substantivo *cura* (restabelecimento), *Cura* (pároco), *Curado* (paróquia) e *curador* (que exerce a curadoria e que faz sarar), como adjetivo *curado*, e como parte das palavras *procura* e *loucura*, produzindo ainda a aliteração, combinações sonoras harmônicas, que neste caso é figura de presença, porque mantém a sonoridade do termo principal em toda a sátira. Segundo Hansen,

Na sátira, tais jogos que avaliam os objetos e o contexto discursivo da comunicação são abundantes, invertendo-se situações e tipos pela figura da ironia efetuada nos trocadilhos. Por exemplo, inventando-se que certo padre calvo é "sacerdote calvino", acusação violenta de heresia dirigida a clérigo pós-tridentino contemporâneo da Inquisição; ainda, afirmando que o mesmo cura, culpado dos males da Cidade, ocupa-se de moças que "seu cura são". (...). O trocadilho "calvo/calvino" aplicado a padre só funciona, neste sentido, em sociedade católica em luta contra a heresia reformada, pressupondo a partilha de um mesmo dogma pela recepção para que a ironia ou a agressão se façam entender (HANSEN, 2004, p.79, grifos do autor).

No verso 3, *enfermidade* é metáfora para uma afeição moral, a desvirtude, como doença social e fraqueza de caráter individual. Essa metáfora está associada à sinédoque generalizante *cidade*, no verso 2, que representa as *pessoas daquele local*, mas não fisicamente, como dito acima, e sim nas suas afeições morais. Essa figura também tem efeito de presença porque nela se concentra grande parte da força do argumento, ou seja, a enfermidade moral dos habitantes.

No verso 7, *sezão* (febre intermitente) associada a *natural* tem conotação de excitação sexual, porque febres não são naturais. Aqui a *sezão* é provocada pela visão das *moças no eirado*, portanto não se trata de febre (enfermidade), mas, por analogia, calor, animação. *Eirado* por sua vez pode ter conotação de *fase de engorda*, ou tempo em que as moças ficam maduras para a vida sexual. *Sezão* também tem efeito de presença, pois nesse vocábulo concentra-se o argumento da lascívia do pároco em relação às atividades sexuais, bem como *eirado*, que tem conotação de estarem prontas (as moças) para o "abate" (sexual).

No verso 10, um outro trocadilho gera uma antanáclase, ou seja, iguais no som, diferentes no sentido. Em *as Moças seu cura são*, pode-se ouvir *coração*, porque seu está no masculino e não no feminino, como seria o correto para a palavra *cura*. Esta figura mostra que, para o pároco, o que importa é a afeição, os sentimentos carnis pelas figuras femininas. Aqui temos uma analogia

construída com *enfermidade e loucura, amor e coração*. Todos esses termos estão relacionados a *moças e vício interior*. Outra analogia está em ser apenas *aparência externa* (do curado que possui) e *vício interno* (louco amor). Essas analogias dão base às metáforas de proporção, que são também figuras de presença.

A mudança de ordem dos semas *cura e amor*, nos versos 19 e 20 também é resultado do trocadilho:

porque Amor todo loucura,
se a cura é de louco amor.

Esse trocadilho gera aqui a figura da antimetábole, que tem grande efeito expressivo em que amor é loucura e a cura (da loucura) é louco amor. A mudança da ordem dos vocábulos da primeira oração resulta em sentido diferente na segunda oração.

O termo *cabrito*, no verso 23, faz referência a indivíduo mulato ou de pele bem morena. Nas sátiras era comum, para efeito de desqualificação do satirizado, chamá-lo “negro”, portanto homem, não honrado, não discreto. E para este *mal*, o de ser “descendente de escravos”, não haveria solução (*cura*). Estas figuras podem ser classificadas como figuras de escolha, pois visam exclusivamente a uma caracterização do pároco, pouco tendo a relacionar com o argumento da enfermidade moral.

No verso 26, o termo *cabra* também está relacionado a *mestiço*, associando o posto na Sé metonimicamente ao corte de cabelo (*tonsura*) semelhante ao dos clérigos. Portanto, se um mulato está na Sé, não é por méritos, mas por seu corte de cabelo. Essa também é uma caracterização do pároco, portanto uma figura com efeito de escolha.

Outro trocadilho está nos versos em latim *Te Deum laudamus* (v.27) e o *me* (v.30). Mas este *me* não está somente em oposição a *Te*: o som aberto (té) pode levar a dizer *mé* (aberto) em onomatopeia com o som do berrar do

cabrito. Aqui temos uma figura de comunhão porque o co-enunciador precisa conhecer o Te Deum e associar o som ao berrar do animal.

No verso 31, o enunciador continua a desqualificação do pároco afirmando que o Cura tem a *cobiça* de ser muito erudito, ter muitos conhecimentos, mas efetivamente não os teria. Aqui o enunciador associa *justiça* com *direito*. Para o enunciador, a justiça não permitiria que alguém de má procedência (*prosápia má*, v.38) pudesse *achar que tem justiça* (v. 34). Para o enunciador o direito foi dado ao Cura, mas não a justiça. Aqui as metáforas também têm efeito de escolha porque visam, mais uma vez, a desqualificação do pároco no que se refere a seus conhecimentos e sua procedência, mas não estão ligadas diretamente à questão da conduta moral.

Na quinta décima, o enunciador fala em demônio (demo), o grande inimigo de Cristo, aquele que faz conspirações (metáfora *urdir teias*) contra a salvação da humanidade (metáfora *curar almas alheias*). No final da décima há o trocadilho com *sacerdote Calvino*, de *capa escura e maligna*, como a grande ameaça aos cristãos e à igreja. Aqui as relações têm efeito de presença porque estão associadas às questões da desvirtude moral ou heresia.

Na sexta décima, o enunciador fala da farsa que seria o tal pároco (velhaco, dissimulado), que, com pretensões de autoridade religiosa, acredita poder conceder privilégios (na metáfora “canonizar em santo”) a outrem. No final da décima, a figura do quiasmo faz menção ao ladrão que morreu ao lado de Jesus Cristo na cruz, chamado, posteriormente de Santo Ladrão. O pároco não passaria de um ladrão santo, ironicamente, é claro. Aqui as metáforas e as ironias têm efeito de presença porque estão diretamente relacionadas à questão do pecado da venda de indulgências e simonia.

Na sétima décima, o enunciador chama a atenção da igreja para a observância das regras, dos cânones sagrados. *Santa unção* é o último dos sete sacramentos e é oferecido àquele que está em fase terminal da vida. *Santa unção* é uma metáfora para a cura dos males que assolam a igreja, como o comércio de bens espirituais que, associada à venda de indulgências, foi um

dos questionamentos que a igreja católica sofreu na época da Reforma Luterana. Os últimos versos também têm efeito de presença porque são uma conclusão muito forte de que a igreja abandona os preceitos, permitindo a simonia e o envolvimento sexual dos religiosos.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeitos
1	O Cura, a quem toca a cura	trocadilho	ASS / DEON	presença
2	de curar esta cidade,	sinédoque	ASS / DEON	presença
3	cheia a tem de enfermidade	metáfora	ASS / EPIS	presença
4	tão mortal, que não tem cura:	trocadilho	ASS / ALET	presença
5	dizem, que a si só se cura	trocadilho	ASS / ALET	presença
6	de uma natural sezão,	metáfora		presença
7	que lhe dá na ocasião		ASS / EPIS	
8	de ver as Moças no eirado,	metáfora	ASS / EPIS	presença
9	com que o Cura é o curado,	trocadilho	ASS / EPIS	presença
10	e as Moças seu cura são.	antanáclase	ASS / EPIS	presença
11	Desta meizinha se argüi,		ASS / EPIS	
12	que ao tal Cura assezoado	trocadilho		presença
13	mais lhe rende o ser curado,	trocadilho	ASS / EPIS	presença
14	que o Curado, que possui,	trocadilho	ASS / EPIS	presença
15	grande virtude lhe influi		ASS / EPIS	
16	o curado exterior:	metáfora		presença
17	mas o vício interior	metáfora		presença
18	Amor curá-lo procura,	metáfora	ASS / EPIS	presença
19	porque Amor todo loucura,	antimetábole		presença
20	se a cura é de louco amor.	antimetábole	ASS / ALET	presença
21	Disto cura o nosso Cura,	trocadilho	ASS / EPIS	escolha
22	porque é curador maldito,	trocadilho	ASS / AXIO	escolha
23	mas ao mal de ser cabrito	metáfora	ASS / EPIS	escolha
24	nunca pôde dar-lhe cura:		ASS / ALET	
25	É verdade, que a tonsura	metonímia	ASS / EPIS	escolha
26	meteu o Cabra na Sé,	metáfora	ASS / EPIS	escolha
27	e quando vai dizer "Te		ASS / EPIS	
28	Deum laudamus" aos doentes,	alusão	ASS / EPIS	comunhão
29	se lhe resvale entre dentes,		ASS / EPIS	
30	e em lugar de Te diz me.	onomatopeia	ASS / EPIS	comunhão
31	Como ser douto cobiça,	anástrofe	ASS / EPIS	escolha
32	a qualquer Moça de jeito			
33	onde pôs o seu direito,		ASS / EPIS	
34	logo acha, que tem justiça:		ASS / AXIO	
35	a dar-lhe favor se atija,		ASS / EPIS	

36	e para o fazer com arte,	metáfora	ASS / EPIS	escolha
37	não só favorece a parte,	metáfora	ASS / EPIS	escolha
38	mas toda a prosápia má,	metáfora	ASS / EPIS	escolha
39	se justiça lhe não dá,	metáfora		escolha
40	lhe dá direito, que farte.	metáfora	ASS / EPIS	escolha
41	Porque o demo lhe procura	apócope	ASS / EPIS	presença
42	tecer laços, e urdir teias,	metáfora	ASS / EPIS	presença
43	não cura de almas alheias,	metáfora	ASS / EPIS	
44	e só do seu corpo cura:		ASS / EPIS	
45	debaixo da capa escura	metonímia		presença
46	de um beato capuchinho			
47	é beato tão maligno		ASS / EPIS	
48	o cura, que por seu mal			
49	com calva sacerdotal	trocadilho		presença
50	é sacerdote calvino.	trocadilho	ASS / EPIS	presença
51	Em um tempo é tão velhaco,		ASS / EPIS	escolha
52	tão dissimulado, e tanto,			escolha
53	que só por parecer santo		ASS / ALET	
54	canoniza em santo um caco:	metáfora	ASS / EPIS	presença
55	se conforme o adágio fraco	metáfora		comunhão
56	ninguém pode dar, senão		ASS / ALET	
57	aquilo, que tem na mão,		ASS / EPIS	
58	claro está que no seu tanto		ASS / EPIS	
59	não faria um ladrão santo,	quiasmo	ASS / EPIS	presença
60	senão um Santo Ladrão.	quiasmo	ASS / EPIS	presença
61	Estou em crer, que hoje em dia		ASS / EPIS	
62	já os cânones sagrados	metáfora		presença
63	não reputam por pecados		ASS / EPIS	presença
64	pecados de simonia:	anadiplose		presença
65	os que vêem tanta ousadia,		ASS / EPIS	
66	com que comprados estão		ASS / EPIS	
67	os curados mão por mão,	metáfora		
68	devem crer, como já creram,		ASS / ALET	
69	que ou os cânones morreram,	metáfora	ASS / EPIS	presença
70	ou então a Santa unção.	metáfora		presença

A grande maioria das figuras é de presença porque o enunciador tem a intenção de deixar bastante claro o ponto principal de seu argumento: a enfermidade moral que assola a cidade e a desvirtude do pároco de cobrar por serviços que deveriam ser gratuitos. Na acusação de simonia e de

relacionamento com mulheres, as figuras têm efeito de presença. Nas desqualificações do pároco, as figuras têm efeito de escolha.

A modalidade mais presente também é a assertiva (declarativa) epistêmica porque o enunciador se posiciona com firmeza e certeza do que pretende dizer.

6 - AO MESMO COM PRESUNÇÕES DE SÁBIO, E ENGENHOSO
(Amado, p. 229)

- 1 Este Padre Frisão, este sandeu
Tudo o demo lhe deu, e lhe outorgou,
Não sabe musa , que estudou,
Mas sabe as ciências, que nunca aprendeu.

- 5 Entre catervas de asnos se meteu,
E entre corjas de bestas se aclamou,
Naquela Salamanca o doutorou,
E nesta salacega floresceu.

- 9 Que é um grande alquimista, isso não nego,
Que alquimistas do esterco tiram ouro,
Se cremos seus apógrafos conselhos.

- 12 E o Frisão as Irmãs pondo ao pespego,
Era força tirar grande tesouro,
Pois soube em ouro converter pentelhos.

O ARGUMENTO

O tipo de argumento mais presente nesta sátira é o da superação. Nesse argumento, há um desenvolvimento da intensidade do que se pretende provar. Percebemos aqui que o enunciador quer ir sempre mais longe, fortalecendo a sua convicção gradativamente. De início, o enunciador qualifica o padre como *sandeu*, um mero ignorante, que não sabe o propósito de seus estudos. Termina, por fim, a compará-lo a grande alquimista.

Nos versos dos primeiros quartetos, eram os verbos *estudar* e *aprender*, depois vieram *aclamar-se*, *doutorar* e *florescer*. No primeiro terceto a afirmação *ser grande alquimista* e *tirar ouro*; no último terceto *o saber converter em ouro*. Percebe-se um aumento dos valores no processo gradativo de *estudar* até *tirar ouro*. Dessa forma, o enunciador desenvolve a qualificação do dito padre afirmando que *estudou*, *não aprendeu*, *doutorou* e *floresceu* na arte da alquimia e que se tornou capaz de transformar um material de nenhum valor no metal mais precioso e valioso de todos. É claro que esta construção é irônica, e a

chave está nas analogias como *Frisão* (animal) e *esterco* (excremento do animal), *alquimia* (ciência do demo) e *apógrafos conselhos* (crença na conversão). A cadeia isotópica é construída, então, em torno de dois conceitos: o que é verdadeiro e o que é falso, conforme a tabela:

Verdadeiro (conhecimento)	Falso (ignorância)
Ouro	Conselho (apógrafo)
Ciência	Alquimia
Musa (arte)	Esterco
Salamanca	Salacega
Tesouro	Pentelho

A tabela acima mostra as equivalências que o enunciador constrói nesta sátira, como por exemplo: alquimia não é ciência, e o que o padre produz não é arte, é esterco. Se esterco é excremento animal e *frisão* é uma raça de cavalos, portanto, o padre é um animal que produz esterco. O padre sabe não conhecer ciências, mas o demônio o transforma em alquimista.

Alquimia é a busca pelo remédio “contra todos os males físicos e morais”, um tipo de magia que depende mais da crença que da experiência. Esse conceito será desenvolvido pelo enunciador por meio das metáforas em que faz analogia de *alquimia* e *crença*, *ouro* e *esterco*.

Dentre as paixões, percebe-se o sentimento de desprezo do enunciador em relação ao seu objeto. Vemos uma linguagem bastante expressiva na qualificação do padre: *sandeu*, *animal*, *asno*, *besta* e *alquimista*. Essas qualificações estão relacionadas à sabedoria *versus* ignorância. O desprezo é a desvalorização daquilo que o outro tem. Portanto, Salamanca, local onde o padre se doutorou, uma das melhores universidades do mundo à época, é usada como trocadilho “sala manca” e “sala cega”. Esse trocadilho é uma tentativa de desvalorização do valor inegável de Salamanca.

Outra paixão também relacionada à sabedoria e à ignorância, que podemos perceber nesta sátira, é a inveja. Se por um lado o desprezo é a desvalorização do que o outro tem, a inveja é própria dos iguais. É um pesar perturbador ante o sucesso de pessoa semelhante, não de pessoa indigna. O enunciador

reconhece os estudos e ciências a que seu satirizado teve acesso: estudou possivelmente artes e ciências em Salamanca, a ponto de ter um título de doutor, mas logo depois o enunciador diz: *que é um grande alquimista, isso não nego* (v.9), ou seja, reconhece apenas sua capacidade para o que não tem valor, mas admite que estão em condições iguais.

MODALIDADES

A modalidade dessa sátira é a assertiva epistêmica (do *crer ser*, das certezas) em quase sua totalidade, com apenas uma mudança para a assertiva alética (v. 9), quando faz a figura da enálage, em que fica subentendido, a forma verbal do subjuntivo no verbo “ser”: *que seja um grande alquimista*. Aqui fica expressa uma possibilidade. Outra assertiva alética aparece no verso 11, agora com valor de contingência, ou seja, do *poder ser*, marcada pelo operador argumentativo “se” condicional que, na relação lógica quer dizer que “se A então B”, ou seja, se acreditamos nos apógrafos conselhos, então vemos que esterco é ouro.

Perelman e Tyteca chamam a atenção para a questão das assertivas negativas. No verso 3, o enunciador brinca com o *não saber* e o *saber, estudar e nunca aprender*. A negativa dá bastante ênfase a essa assertiva, fazendo seu argumento ficar mais forte do que se dissesse, por exemplo, *ignora a musa*. No verso seguinte o enunciador usa o operador argumentativo “mas” na intenção de mudar a direção, usando agora a afirmativa (*mas sabe*) e depois a negativa, no final, (*nunca estudou*). Esse jogo com a negativa produz um forte efeito da presença do argumento do enunciador de que o satirizado não seria sábio como se apresenta.

AS FIGURAS

As figuras do epíteto em *frisão* e *sandeu* têm claramente um efeito de escolha para a caracterização do satirizado. É interessante notar que nos versos 5 e 6, o enunciador fala de *asnos* e *bestas*, mas não como uma qualificação do

padre, e sim dos seus convivas. *Frisão* é um cavalo de raça, *asno* e *bestas* são animais muito menos valorizados, sem qualquer prestígio. Nessas qualificações podemos ver o posicionamento do enunciador em relação ao satirizado: considera-o um animal, mas admite que é um animal de boa raça, que se doutorou em Salamanca.

No verso 3, *musa*, entidade de características divinas para inspiração artística, é uma sinédoque particularizante para *arte*, agudeza, capacidade de criação engenhosa. No verso seguinte, outra figura em *ciências*, que, no plural, produz uma sinédoque generalizante para disciplinas, matérias ou áreas do conhecimento em geral. Essas sinédoques têm efeito de presença porque contrapõem arte e ciência, numa analogia com sensibilidade e experiência.

Nos versos 5 e 6, os termos *catervas de asnos* e *corjas de bestas*, as metáforas representam o ambiente formado por pessoas vis, de má conduta e grosseiras. Como dito acima, são figuras de escolha porque ajudam na caracterização e qualificação do padre.

No verso 7, Salamanca, representa metonimicamente o local onde estudou, ficando subentendido que seja a Universidade de Salamanca. No verso 8, o enunciador faz um trocadilho com *manca* e *cega*, que representariam deformidades ou deficiências nos locais onde o satirizado teria estudado e posto em prática seus conhecimentos. Sala cega representa o local atual onde vive, o ambiente de pessoas ignorantes, que não querem enxergar a verdade.

Nos tercetos, o enunciador faz as analogias mais interessantes desta sátira, em que vários termos se relacionam contribuindo para um mesmo argumento: a crença das pessoas faz com que vejam ouro em lugar de esterco. As analogias: *ciência* está para o *tesouro* como a *alquimia* está para o *esterco*. A *crença* está para *alquimia* assim como *conselho* está para *esterco*.

Essas analogias nos fazem depreender que a verdadeira *alquimia* é a crença ingênua, que converte aquilo que não tem valor algum em algo estimável.

No último terceto, temos ainda a conotação sexual, em que o padre novamente chamado de *frisão*, agora usa sua sabedoria para conquistar as mulheres. Aqui, o enunciador procura ironicamente desmerecer o seu satirizado que compara seu tesouro a pelos pubianos.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeitos
1	Este Padre Frisão, este sandeu	epíteto	ASS / EPIS	escolha
2	Tudo o demo lhe deu, e lhe outorgou,	apócope	ASS / EPIS	presença
3	Não sabe musa , que estudou,	sinédoque	ASS / EPIS	presença
4	Mas sabe as ciências, que nunca aprendeu.	sinédoque	ASS / EPIS	presença
5	Entre catervas de asnos se meteu,	metáfora	ASS / EPIS	escolha
6	E entre corjas de bestas se aclamou,	metáfora	ASS / EPIS	escolha
7	Naquela Salamanca o doutorou,	metonímia	ASS / EPIS	presença
8	E nesta salacega floresceu.	trocadilho	ASS / EPIS	presença
9	Que é um grande alquimista, isso não nego,	enálage	ASS / ALET	escolha
10	Que alquimistas do esterco tiram ouro,	metáfora	ASS / EPIS	presença
11	Se cremos seus apógrafos conselhos.	metáfora	ASS / ALET	presença
12	E o Frisão as Irmãs pondo ao pespego,	epíteto	ASS / EPIS	escolha
13	Era força tirar grande tesouro,	metáfora	ASS / EPIS	presença
14	Pois soube em ouro converter pentelhos.	metáfora	ASS / EPIS	presença

Pudemos ver, nas principais figuras desta sátira, que elas têm forte valor argumentativo porque sua construção está sempre associada à intenção do enunciador. As analogias e metáforas são construídas sutilmente para levar o co-enunciador à conclusão pretendida: crer em apógrafos conselhos leva à cegueira.

Notamos que não se identificou nenhuma figura de comunhão. Percebemos a participação do auditório em *cremos* (v.11), quando o enunciador se junta aos co-enunciadores. Mas aqui não há efetivamente uma figura, é apenas uma marca da comunhão. Há algumas ocorrências das figuras com efeito de escolha, mas a maioria ainda são figuras de presença porque o argumento aqui é muito forte e não muito aparente. Desvendar as analogias é um convite do enunciador ao auditório.

7 - A FR. TOMAS D'APRESENTAÇÃO PREGANDO EM TERMOS LACONICOS A PRIMEYRA DOMINGA DA QUARESMA. (Amado, p.243)

- 1 Padre Tomás, se Vossa Reverência
Nos pregar as Paixões desta arte mesma,
Viremos a entender, que na Quaresma
Não há mais pregador do que vossência.

- 5 Pregar com tão lacônica eloquência
Em um só quarto, o que escrevo em resma,
À fé, que o não fazia Frei Ledesma,
Que pregava uma resma de abstinência.

- 9 Quando pregar o vi, vi um São Francisco,
Senão mais eficaz, menos chagado,
E de o ter por um Anjo estive em risco.

- 12 Mas como no pregar é tão azado,
Achei, que no evangélico obelisco
É Cristo no burel ressuscitado.

ARGUMENTO

O motivo da sátira é o desinteresse do padre satirizado em fazer um sermão condizente com as pregações dos domingos da quaresma. O Evangelho do primeiro domingo fala das tentações. O enunciador faz uma brincadeira com a palavra *quaresma* e com dois significados do verbo *pregar*: no sentido de fazer sermão e de prender com pregos.

Nesta sátira, o enunciador usa o argumento da comparação para expor sua opinião sobre o objeto do discurso. Segundo Perelman e Tyteca, neste argumento, a ideia de mediação está presente, mesmo que qualquer critério para realizar efetivamente a mediação esteja ausente. “São constatações de fato, enquanto a relação de igualdade ou de desigualdade afirmada só constitui, em geral, uma pretensão do orador” (Perelman e Tyteca, 2005, p.274).

O enunciador compara ironicamente o sermão do Frei Tomás a São Francisco de Assis, cujo sermão era tido como simples e direto, porém muito persuasivo e eficaz. Na ilustração da sátira com São Francisco, o enunciador usa duas qualificações: de ser o referido santo conhecido por sua eficácia discursiva e ser sempre representado por pintores com feridas nas mãos.

Os conceitos dessa sátira não são distantes, mas associam-se por contiguidade e não por similaridade. Então temos: quaresma, Paixão, abstinência, chagas e, associado a chagas, o termo crucifixão, ou seja, pregação na cruz. Esses termos formam a cadeia isotópica do “sofrimento”.

Por outro lado, temos pregação, no sentido de sermão, arte eloquente e eficaz, que formam a cadeia isotópica do prazer e do deleite. Podemos depreender, então, uma cadeia isotópica que opõe as afeições pessoais do deleite e do sofrimento, como sendo:

Deleite

Arte
Eloquência
Eficácia
Ressurreição

Sufrimento

paixão
abstinência
chaga
crucifixão

Temos então uma pregação de crucifixão e uma pregação de ressurreição. Tem-se o tempo da quaresma e o tempo da Páscoa. Tem-se o Cristo crucificado e o Cristo ressuscitado, numa relação de eloquência em oposição a laconismo.

A paixão que mais se aproxima aqui é o desprezo, no tom bastante insolente e desdenhoso do enunciador, que elogia ironicamente denotando o sentimento de desdém e inferioridade do satirizado.

MODALIDADES

A modalidade mais presente nesta sátira também é a assertiva epistêmica, a modalidade da certeza. O enunciador é enfático e categórico na maioria dos

versos, deixando bastante claro seu posicionamento. Em alguns momentos, porém, temos a assertiva alética, que mostra duas situações diferentes: uma possibilidade, como em *viremos a entender, que na Quaresma* (v.3) e, em seguida, uma improbabilidade em *não há mais pregador do que vossência* (v.4). Essas modalidades produzem efeito de valoração, pois é a opinião e o julgamento do enunciador que aparecem nesses versos.

Nos versos 5 e 6, o enunciador simula a modalidade interrogativa na intenção de uma interjeição, em que fica subentendida a sua dúvida em relação à capacidade do satirizado de pregar satisfatoriamente em tão pouco tempo: *pregar com tão lacônica eloquência, em um só quarto, o que escrevo em resma(?)*. Usando o verbo no infinitivo no início do verso, tem-se um posicionamento mais interrogativo ou duvidoso em relação ao verbo no presente do indicativo (escrevo), que é categórico.

Outra assertiva alética aparece no verso 10, em *senão mais eficaz, menos chagado*, em que o enunciador admite outra possibilidade para, em seguida, retomar a epistêmica em *e de o ter por um Anjo estive em risco*. Porém, *estar em risco* é uma possibilidade de perigo, por isso podemos considerar que seja da modalidade alética.

FIGURAS

A figura que impera em toda a sátira é, principalmente, a ironia, pois o enunciador questiona a capacidade de alguém falar, de forma superficial, sobre as tentações de Jesus no deserto, numa sociedade repleta de vícios.

Tem-se aqui a ironia que Lausberg (Cf. cap.4) chamou de ironia de simulação, aquela em que o enunciador faz uma representação positiva do satirizado, simulando não ter má intenção. Essa ironia fica bastante evidente no verso 10, em que diz *senão mais eficaz, menos chagado*, em que se tenta produzir uma ideia de compensação com o *mais* e *menos*, mas na verdade os dois pontos são negativos.

No verso 2, em *paixões*, temos uma sinédoque generalizante para os sofrimentos dos últimos dias da vida de Jesus Cristo. *Paixões da arte*, no plural, pode representar também as paixões aristotélicas, uma vez que o enunciador fala em eloquência. De qualquer forma é uma relação abstrata do todo pela parte. Tem efeito de presença porque está diretamente ligada ao argumento da arte como prazer e deleite.

Lacônica eloquência, no verso 5, é a figura do oxímoro, em que se aproximam um adjetivo de um substantivo que não combinam, melhor, que são praticamente opostos, pois um discurso eloquente apresenta todas as suas partes bem desenvolvidas e bem distribuídas. Já um discurso lacônico é conciso, breve e superficial. A figura do oxímoro aqui também tem efeito de presença porque nela se concentra o ponto central do argumento da eloquência, em oposição a laconismo.

No verso 6, o enunciador faz trocadilho com *quar(to)* e *resma*. A palavra quaresma aparece fragmentada, numa alusão ao discurso lacônico que pode ser o discurso cheio de falhas e sem a devida sequência, proferida pelo frade satirizado. O trocadilho tem efeito de comunhão porque seu efeito depende da participação do co-enunciador. É como uma charada, que só tem graça se for compartilhada.

Mas a palavra *resma*, que aparece também no verso seguinte, tem um significado próprio, ou seja, são quinhentas folhas e aqui seria metáfora para assunto muito longo e demorado, como deveria ser um sermão de quaresma. *Um quarto* pode representar *um quarto de hora*, ou seja, um discurso proferido em quinze minutos, quando deveria ter pelo menos uma hora para falar da tentação e da abstinência. *Resma de abstinência* então é metáfora para discurso longo sobre os preceitos e deveres do tempo da quaresma. O efeito que se percebe mais fortemente nessas figuras é o de presença porque concentram o argumento da eloquência.

No verso 9, o enunciador introduz a comparação do frei satirizado com a figura de São Francisco: *quando pregar o vi, vi um São Francisco*. “Ver” pregar em

lugar de “ouvir” representa a brincadeira de prender com pregos, a segunda conotação do verbo pregar.

Neste terceto há uma representação metonímica e irônica das qualidades discursivas atribuídas a São Francisco, e isso percebemos no artigo indefinido “um” São Francisco, em vez do artigo definido. A chaga é representação metonímica dos sofrimentos do referido santo. Essas figuras também têm efeito de presença porque o argumento da comparação está na ilustração de São Francisco.

No verso 10, em *o ter por um Anjo* é uma metáfora para mensageiro entre Deus e os homens, mas *estar em risco* é uma ironia, pois tem a conotação negativa de *correr perigo*. Anjo tem efeito de escolha porque caracteriza o satirizado, mas a ironia depende do co-enunciador e do contexto, portanto seu efeito é de comunhão.

No último terceto, o enunciador retoma ironicamente, fazendo a brincadeira de que o discurso era tão bom que não era nem o Frei tampouco São Francisco, naquele hábito humilde e grosseiro era o próprio Cristo ressuscitado.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeitos
1	Padre Tomás, se Vossa Reverência			
2	Nos pregar as Paixões desta arte mesma,	sinédoque	ASS / ALET	presença
3	Viremos a entender, que na Quaresma		ASS / ALET	
4	Não há mais pregador do que vossência.	Enálage	ASS / EPIS	
5	Pregar com tão lacônica eloquência	oxímoro	INTERR	presença
6	Em um só quarto, o que escrevo em resma,	elipse/metáfora	INTERR	comunhão
7	À fé, que o não fazia Frei Ledesma,		ASS / EPIS	
8	Que pregava uma resma de abstinência.	metáfora	ASS / EPIS	presença
9	Quando pregar o ví, vi um São Francisco,	metonímia	ASS / EPIS	presença
10	Senão mais eficaz, menos chagado,	metonímia	ASS / ALET	presença
11	E de o ter por um Anjo estive em risco.	metáfora	ASS / EPIS	escolha / comunhão
12	Mas como no pregar é tão azado,	ironia	ASS / EPIS	presença
13	Achei, que no evangélico obelisco	metonímia	ASS / EPIS	presença
14	É Cristo no burel ressuscitado.	metonímia	ASS / EPIS	presença

Nesta sátira, os efeitos das figuras são na maioria de presença porque ajudam a manter na mente do co-enunciador os principais pontos do argumento que sustentam a tese que o enunciador quer provar: o discurso do frei é fraco e não condiz com o que a situação exige.

8 - A CERTO FRADE, QUE QUERENDO EMBARCAR-SE PARA FORA DA CIDADE, FURTOU UM CABRITO, O QUAL SENDO CONHECIDO DA MAI PELO BERRO O FOI BUSCAR DENTRO DO BARCO, E COMO NÃO TEVE EFEITO O DITO ROUBO, TRATOU LOGO DE FURTAR OUTRO, E O LEVOU ASSADO. (Amado, p.255)

1 De fornicário em ladrão
se converteu Frei Foderibus
o lascivo em mulieribus,
o mui alto fodinchão:
5 foi o caso, que um verão
tratando o Frade maldito
de ir da cidade ao distrito,
querendo a cabra levar,
para mais a assegurar,
10 embarcou logo o cabrito.

11 Mas a cabra esquiva, e crua
a outro pasto já inclinada
não quis fazer a jornada,
nem que a faça cousa sua:
15 balou uma, e outra rua
com tal dor, e tal paixão,
que respondendo o mamão
alcançou todo o distrito
nas respostas do cabrito
20 o codilho do cabrão.

21 Estava ele muito altivo
com seu jogo bem assaz,
porém, por roubar sem ás
perdeu bolo, cabra, e chibo:
25 porque sem pôr pé no estrivo
saltou na barca do Alparca,
e dizendo desembarca
saiu co filho a correr,
porque então não quis meter
30 com tal cabrão pé em barca.

31 O Frade ficou num berro,
porque temia o maldito
se não levasse o cabrito,
de achar, que lhe pegue um perro:
35 e por não cair nesse erro
num rebanho em boa fé
outro, a quem o Frei Caziqui,
quando ele dizia mihi,
39 ele respondia mé.

40 Do mé desaparecido
foi logo o dono avisado,
que o Frade lhe havia achado
antes dele o haver perdido:
e sendo o sítio corrido,
45 se achou, que a modo de pá
num forno o cabrito está,
que o Frade é destro ladrão
porém nesta ocasião
saiu-lhe a fornada má.

ARGUMENTO

Neste pequeno relato de um furto, o enunciador mostra o lado vicioso dos frades e outros religiosos que, além da conduta sexual inadequada, praticavam

pequenos delitos. Com um tom bastante brincalhão, o enunciador apresenta seu argumento de que a situação constrangedora a que o frade se submeteu é vexatória e merecedora de repúdio e indignação.

O argumento mais presente nesta sátira é o pragmático, aquele em que é possível apreciar um ato ou um acontecimento consoante suas consequências favoráveis ou desfavoráveis.

Nesta sátira, o enunciador apresenta uma consequência que faz com que o co-enunciador identifique a causa que o levará ao julgamento dos valores, como nos versos abaixo:

31 O Frade ficou num berro,
 porque temia o maldito

Aqui vemos que o enunciador conduz à conclusão de que o satirizado deve *temer o maldito*, pois a atitude que dá causa a este temor é digna de vergonha perante o juízo do senso comum. Nos versos 42 e 43, é apresentada uma das causas do temor e da vergonha:

42 que o Frade lhe havia achado
 antes dele o haver perdido:

Com a brincadeira do *achar antes de perder*, toca-se na questão da conduta, de tomar para si o que é alheio. Nestes versos, o enunciador não impõe o julgamento, ao contrário, deixa o co-enunciador tirar a sua conclusão com base nos valores.

A paixão que se associa a esta sátira é também a da indignação. Sente-se indignação em relação a pessoas que são ambiciosas e ávidas de certas vantagens. A forma cômica com que esta sátira é apresentada, não faz o sentimento de indignação ser menor. Podemos ver que, nos primeiros versos, o tom era bem mais agressivo, ainda que os trocadilhos causassem riso.

Nos primeiros versos, o enunciador qualifica o satirizado como *fornicador*. Ainda que fornicção esteja bastante relacionada à impudência, aqui o enunciador está qualificando o satirizado numa aparente expressão de indignação.

Em muitas sátiras é possível perceber um contraponto entre lados positivos e negativos de um determinado tema. Aqui a cadeia isotópica traz, na sua totalidade, referências às desvirtudes: por um lado tem-se a coragem e a vontade para o delito, por outro a falta de habilidade.

Coragem	Inabilidade
converter em ladrão	roubar
querer levar	perder
embarcar o cabrito	saltar (sem por o pé)
Altivo	desembarcar
assaz	
fazer desaparecer	
assar	

Com base nessas isotopias, vemos que o enunciador desqualifica o satirizado tanto na moralidade como na imoralidade. *Converter* tem conotação religiosa de *não crente para crente*, mas aqui o enunciador usa o verbo *converter* de uma imoralidade para outra: antes fornicário, agora ladrão.

MODALIDADES

A modalidade dominante nesta sátira é também a assertiva ou declarativa. Uma vez que o enunciador relata um acontecimento, ele está na modalidade do *saber ser* ou *crer saber*.

Nesta sátira, é interessante observar a importância dos operadores argumentativos. Vemos que, nas primeiras décimas, o enunciador estava no tema da coragem, como visto acima no quadro das isotopias. No verso 11, com a conjunção adversativa “mas”, o enunciador muda a direção do discurso para a inabilidade:

11 Mas a cabra esquiva, e crua
a outro pasto já inclinada

Nos versos abaixo, podemos perceber também essa mudança de direção do tema da coragem para a inabilidade:

21 Estava ele muito altivo
23 *porém*, por roubar sem ás
47 que o Frade é destro ladrão
porém nesta ocasião
saiu-lhe a fornada má.

Nos últimos versos também o enunciador afirma a coragem e direciona para a inabilidade com o operador “porém”. Esta sátira faz uma relação entre *querer* e o *poder* e nesse querer fazer, mas não poder fazer ou não saber fazer é que o enunciador fundamenta o seu argumento de que o referido frade é competente para o sexo e incompetente para os delitos. Tanto a competência como a incompetência são características negativas para o satirizado.

Figuras

Esta sátira brinca bastante com *trocadilhos*, *aliteração* e *onomatopeia*. Nos primeiros versos, o enunciador usa a figura da *paragoge* para criar os vocábulos conforme a sua necessidade. A figura é um metaplasmo por adjunção em que um sufixo é acrescentado dando um novo significado ao termo: *fornicário*, *foderibus* e *fodinchão* são acréscimos ao sema *fornicação*.

No verso 3, *em mulieribus* (do latim *entre as mulheres*) é um trocadilho com *foderibus* no verso anterior. Essa construção potencializa as rimas que produzem o efeito cômico. Essas figuras têm efeito de escolha porque têm o intuito de caracterizar o satirizado.

Também no verso 6, *Frade maldito* é um epíteto, uma caracterização do objeto do discurso e tem efeito predominante de escolha.

No verso 11, temos em *cabra crua* uma sinédoque, um deslize de referência, pois *crua* está em lugar de *viva*. É uma relação muito interessante de conexão. O animal seria morto e assado no futuro. Estar assado é um estágio posterior ao ser morto. Percebemos, então, a relação linear e sintagmática em estar vivo, ser morto, estar cru e ser assado.

No verso 12, *a outro pasto já inclinada* há também outro desvio de referência: *pasto* tem uma relação de conexão com proprietário. Portanto, a cabra pertence a um criador, dono de um pasto e não diretamente ao pasto.

Jornada, no verso 13, sugere trajeto definido. Um animal não tem como querer ou não querer fazer um determinado trajeto. Portanto *fazer a jornada* é metáfora para *obedecer*. É uma metáfora simples (*in praesentia*) porque só estabelece uma relação de equivalência.

Do verso 15 ao 19 aparece a figura da personificação ou prosopopeia em que se dão sentimentos ou características humanas a seres não-humanos. *Sentir paixão* e *responder* não são compatíveis com atitudes de animais. E é por isso que acaba causando a comicidade. Segundo Bergson (2005, p.2), “o cômico não existe fora daquilo que é estritamente humano”, por isso dizer que o animal responde ou sente paixão causa o riso, e o riso vem do querer ver o que é humano no animal. Essas figuras têm efeito de comunhão, porque o humano se reconhece na comicidade vinda da sua comparação com o animal. Segundo Aristóteles, o homem é o único ser que ri.

No verso 15, *balar* significa *berrar*, o grito do animal. No verso 18, completando o verso 15, há uma hipérbole em *alcançar todo o distrito*, uma vez que, por mais alto que seja o som do balar da cabra, não poderia atravessar a cidade e chegar a outro distrito. Essas figuras têm efeito de presença porque ao causar estranheza, chamam a atenção para o argumento.

Nos versos 22 e 23, há uma construção metafórica *in absentia*, em que o termo análogo principal não está presente:

22 com seu jogo bem assaz
porém, por roubar sem ás

Aqui se faz uma analogia com jogo de cartas. Ás é a primeira carta do baralho e ao mesmo tempo quer dizer *indivíduo esperto*. Neste caso, *roubar sem ás* é ser primário. É entrar num jogo sem as condições necessárias para bem jogá-lo. Essa é uma forte figura de presença porque sustenta o argumento de que o frade é ladrão incompetente.

No verso 24, *bolo* remete a *jogo* no verso 22 por meio da aliteração.. Essa referência faz associação com *perda do jogo*, metáfora para uma má empreitada. Portanto *perdeu bolo, cabra, e chibo*.

Nos versos 26, 27 e 30, o enunciador faz aliteração na repetição dos fonemas de *barca, desembarca*, em barca dando um sentido de oscilação associado ao verso 25: *sem pôr pé no estrivo*. Essas aliterações são metaplasmo por adjunção e também têm efeito de presença, não são apenas figuras de harmonia.

Em *o Frade ficou num berro* temos mais uma sinédoque em que o enunciador faz uma conexão com os substantivos *berro* e *susto*. O berro pode gerar o susto, portanto há uma relação de contiguidade. Ainda percebe-se uma inadequação em relação ao verbo ficar, que produz uma enálage. Essas figuras têm efeito de presença, porque estão relacionadas ao argumento da inabilidade.

Temer o maldito no verso 32, é uma figura com duplo significado: temer o cabrito ou temer a consequência. Nesse sentido também tem efeito de presença porque instiga o co-enunciador a desfazer a ambiguidade.

Do verso 36 ao 40, as rimas de *fé* com *mé* e *Caziqui* com *mihi*, imitam o som dos animais. Essas onomatopeias, assim como a prosopopeia propiciam a comunhão com o auditório, no efeito lúdico que produzem.

Nos versos 42 e 43, *achar antes de perder* é um paradoxo e tem forte efeito de presença porque não diz explicitamente que se trata de um furto, apenas sugere, e isso faz o co-enunciador deduzir a sutileza e ironia da acusação. Trata-se de uma ironia dissimulada porque o enunciador quer esconder a verdadeira opinião. Ainda que em outros versos haja a acusação explícita, aqui o enunciador fala de forma irônica.

No verso 46, há uma metonímia do todo pela parte em *num forno o cabrito está*. Essa metonímia é interessante ao ser comparada com a sinédoque do verso 11, em que o enunciador fala em *cabra crua*: a sinédoque é figura mais abstrata em que as relações de conexão são mais distantes. Na metonímia, a relação é bem mais facilmente perceptível.

Nos versos finais, há metáforas em *destro* e *fornada*. *Destro* é uma metáfora simples de equivalência, mas *fornada* faz a intersecção entre o *produto do que se assa num forno* e *empreitada*. A intersecção está na metonímia do verso 46, pois *cabrito* é o termo análogo para *fornada* no sentido de *alimento* e de *empreitada*. Essas figuras têm efeito de presença porque resumem a temática da sátira: o frade não teve sucesso na primeira tentativa, mas é de fato um infrator e, ainda que tivesse o sucesso na segunda tentativa, o furto lhe foi descoberto.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeito predominante
1	De fornicário em ladrão	paragoge		escolha
2	se converteu Frei Foderibus	paragoge	ASS / EPIS	escolha
3	o lascivo em mulieribus,	trocadilho		escolha
4	o mui alto fodinchão:	paragoge		escolha
5	foi o caso, que um verão		ASS / EPIS	
6	tratando o Frade maldito	epíteto	ASS / EPIS	escolha
7	de ir da cidade ao distrito,		ASS / EPIS	
8	querendo a cabra levar,	anástrofe	ASS / VOLIT	presença
9	para mais a assegurar,		ASS / EPIS	
10	embarcou logo o cabrito.		ASS / EPIS	
11	Mas a cabra esquiva, e crua	sinédoque	ASS / EPIS	presença
12	a outro pasto já inclinada	sinédoque	ASS / EPIS	presença
13	não quis fazer a jornada,	metáfora	ASS / VOLIT	presença
14	nem que a faça cousa sua:		ASS / ALET	

15	balou uma, e outra rua	enálage	ASS / EPIS	
16	com tal dor, e tal paixão,	prosopopeia		comunhão
17	que respondendo o mamão	prosopopeia	ASS / EPIS	comunhão
18	alcançou todo o distrito	hipérbole	ASS / EPIS	presença
19	nas respostas do cabrito	prosopopeia	ASS / EPIS	comunhão
20	o codilho do cabrão.			
21	Estava ele muito altivo	anástrofe	ASS / EPIS	presença
22	com seu jogo bem assaz,	metáfora		presença
23	porém, por roubar sem ás	metáfora	ASS / EPIS	presença
24	perdeu bolo, cabra, e chibo:	metáfora	ASS / EPIS	presença
25	porque sem pôr pé no estrivo	metáfora	ASS / EPIS	presença
26	saltou na barca do Alparca,	aliteração	ASS / EPIS	presença
27	e dizendo desembarca	aliteração	ASS / EPIS	presença
28	saiu co filho a correr,		ASS / EPIS	
29	porque então não quis meter		ASS / VOLIT	
30	com tal cabrão pé em barca.	aliteração		presença
31	O Frade ficou num berro,	sinédoque	ASS / EPIS	presença
32	porque temia o maldito	antanáclase	ASS / EPIS	presença
33	se não levasse o cabrito,		ASS / EPIS	
34	de achar, que lhe pegue um perro:		ASS / EPIS	
35	e por não cair nesse erro			
36	num rebanho em boa fé	metáfora		comunhão
37	outro, a quem o Frei Caziqi,			comunhão
38	quando ele dizia mihi,	onomatopeia	ASS / EPIS	comunhão
39	ele respondia mé.	onomatopeia	ASS / EPIS	comunhão
40	Do mé desaparecido	onomatopeia		comunhão
41	foi logo o dono avisado,		ASS / EPIS	
42	que o Frade lhe havia achado	paradoxo / ironia	ASS / EPIS	presença
43	antes dele o haver perdido:	paradoxo / ironia	ASS / EPIS	presença
44	e sendo o sítio corrido,			
45	se achou, que a modo de pá			
46	num forno o cabrito está,	metonímia	ASS / EPIS	presença
47	que o Frade é destro ladrão	metáfora	ASS / EPIS	presença
48	porém nesta ocasião			
49	saiu-lhe a fornada má.	metáfora	ASS / EPIS	presença

Vemos que também aqui há uma predominância das figuras com efeito de presença porque o argumento é forte, mas também as figuras de comunhão aparecem de forma mais expressiva, porque sendo mais lúdica, tem um propósito maior de comunhão com o auditório.

9 - A D. CATHERINA PRELADA, QUE FOY NO MOSTEYRO DE ODIVELLAS, E AGORA PORTEYRA PEDE O POETA HUMA GRADE (Amado, p. 648).

- 1 Parabém seja à vossa Senhora
Ser da Chave dourada dessa glória,
Que há de dar-nos sem obra meritória
Por graça só da sua fidalguia.

- 5 Se, quando o céu monástico regia,
Deixou de seu juízo tal memória,
Quanto mais, que o reger, dará vã glória
Estar abrindo a glória cada dia.

- 9 Qualquer alma, que à glória se avizinha,
Contente aceita, alegre se acomoda
Com toda glória não: cuma casinha.

- 12 Não dê Vossenhoria a glória toda,
Mas bem vê, que à crueldade se encaminha,
Que, sendo Caterina, dê a roda.

ARGUMENTO

A intenção do enunciador é fazer um galanteio exaltando os valores da freira, para continuar obtendo dela o objeto desejado, a *roda*, mais precisamente o sexo nas grades. Ao congratular a prelada, que agora seria responsável pela *chave dourada*, o enunciador pede a ela que não faça *crueldade* e que *sendo Caterina, dê a roda*. Sendo a mesma Caterina, que não se furte de receber a *obra meritória*.

Podemos perceber aqui o argumento do desperdício. Esse argumento, dentre outros empregos, é aquele que incita alguém a continuar uma ação começada até o êxito final: quem tem um talento, deve utilizá-lo da forma mais ampla possível. Vejamos o que diz Perelman e Tyteca a respeito:

Poderíamos aproximar deste todos os argumentos que alegam

uma oportunidade que não se deve perder, um meio que existe e do qual é preciso servir-se. Empregar-se-á o mesmo argumento para incentivar alguém, dotado de um talento, de uma competência, de um dom excepcional, a utilizá-lo na medida mais ampla possível (PERELMAN E TYTECA, 2005, p.318).

O argumento do enunciador é de que ela deve dar o que ele deseja, só pela graça da *fidalgua* e que não vale a pena deixar de dar a roda por ser agora a *dona da chave*.

Vemos que a isotopia desse soneto se concentra em dois conceitos: juízo e pecado. Conhecendo os preceitos católicos da época, podemos opor juízo a pecado, ainda que o enunciador não faça essa oposição. O juízo está mais para oposto de prazer:

Juízo	Desvario (Pecado)
chave dourada	glória (convento)
obra meritória	alma
céu monástico	casinha
memória	roda

A paixão associada a esta sátira é o favor. O enunciador pede a roda à prelada como quem precisa de um favor e como uma habilidade especial da freira. Segundo Aristóteles,

Seja, então, favor o serviço pelo qual, diz-se, aquele que possui concede ao que tem necessidade, não em troca de alguma coisa, nem com o fim de obter alguma vantagem pessoal, mas no interesse do favorecido; o favor é grande, se prestado a alguém muito necessitado, ou se se trata de grandes e difíceis serviços, ou se o benfeitor é o único ou o primeiro a fazê-lo, ou aquele que por excelência o faz. (ARISTÓTELES, 2003, p.49)

Poderíamos também associar à paixão da compaixão, quando o enunciador fala de crueldade, mas a compaixão seria o sentimento da satirizada em relação ao enunciador.

MODALIDADES

Como na maioria das sátiras, a modalidade aqui também é a assertiva epistêmica, do *crer ser* e *crer saber* enfáticos. Mas a incidência de dois versos na modalidade injuntiva e na optativa chama a atenção.

Como dito antes, segundo Perelman e Tyteca, a modalidade injuntiva do *fazer* depende mais da ascendência que o enunciador tem sobre aquele que sofre as ordens. Neste caso, as injuntivas têm a mesma força que as optativas, pois expressam mais um desejo que uma ordem:

3	Que há de dar-nos sem obra meritória
12	Não dê Vossenhoria a glória toda,

A negativa no verso 12 expressa um *dever não fazer*, uma interdição, mas como dito acima, depende mais da ascendência do enunciador sobre o co-enunciador. Essa ascendência fica clara no verso 3, onde a optativa expressa um desejo com muita probabilidade de realização, o que se percebe em *sem obra meritória*, ou seja, sem muito esforço.

No verso 13, a adversativa “mas” introduz uma situação contrária à probabilidade expressa no verso 3:

Mas bem vê, que à crueldade se encaminha,

Nesse verso, então, vemos que o enunciador exerce alguma influência sobre o enunciatário porque no *bem vê* o enunciador está impondo algo como: *você sabe tanto quanto eu, você sabe muito bem*, etc. No verso 5, aparece outro operador argumentativo, o “se” que expressa uma condicional:

Se, quando o céu monástico regia,
Deixou de seu juízo tal memória,

Nessa assertiva alética, há a expressão de uma possibilidade ou até de uma incerteza do tipo *não crer ser*, exatamente quando o tema da sátira passa do desvario ao juízo.

FIGURAS

Essa sátira é muito interessante porque é inteiramente metafórica. Temos aqui uma forte conotação sexual, pois *dar a roda* é metáfora para ter relações sexuais junto às grades do convento.

No primeiro verso, o epíteto (vossa Senhoria) faz as honrarias à freira que é tratada como *fidalga* e mulher nobre. *Fidalguia* é metáfora para a generosidade lasciva em relação aos desejos da *persona satírica* (enunciador).

Em torno da palavra *chave dourada dessa glória*, constroem-se as outras metáforas: primeiramente *chave* não é só o objeto que abre ou fecha portas, mas o instrumento da decisão de fazer concessões sexuais. *Dourada* remete a grande valor. Portanto, *chave dourada* é um bem material e emocional que abre as portas dos favores. Ainda no segundo verso, o termo *glória* representa a permissão, a decisão ou o conjunto de favores sexuais a conceder.

No verso 3, o termo *obra meritória* é metáfora para merecimento. Mas o *ser merecedor*, neste caso, é corresponder aos propósitos da freira, e nada tem a ver com merecimento como resultado de uma atitude digna ou grandiosa. *Obra meritória* pode ser metáfora, então, para desempenho sexual.

No verso 4, *por graça* remete à *vontade*. A concessão do ato sexual está diretamente condicionada ao desejo da freira por sexo. Se o desejo pelo ato for grande, ela será *fidalga* e cederá ao enunciador.

No verso 5, *céu monástico* pode ser metáfora para o porteiro anterior, que tivesse *regência* mais austera com relação à permissividade das freiras com os freiráticos. No verso 6, *juízo* e *memória* são metáforas para discernimento e conhecimento da conduta regrada, esperada para a condição das mulheres em conventos.

No verso 9, *alma, que à glória se avizinha* é metáfora para pessoa que está perto do convento, ou seja, das *glórias*, dos favores sexuais que as freiras concediam. No verso seguinte, o enunciador mostra que qualquer benevolência das freiras é recebido com contentamento e que, não precisa ser

uma *mansão com chave dourada*, aceita-se alegremente uma *casinha*. *Casinha* aqui é metáfora para órgão sexual feminino.

Nos últimos versos, o enunciador suplica a concessão da freira, que ao negar-se estaria sendo cruel e conclui que, sendo ainda a mesma Catarina (antes de ser porteira), deve dar a roda, ou seja, oferecer-se ao sexo.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeitos
1	Parabém seja à vossa Senhoria	epíteto	OPT	presença
2	Ser da Chave dourada dessa glória,	metáfora	ASS / ALET	presença
3	Que há de dar-nos sem obra meritória	metáfora	OPT	presença
4	Por graça só da sua fidalguia.	metáfora		presença
5	Se, quando o céu monástico regia,	metáfora	ASS / ALET	presença
6	Deixou de seu juízo tal memória,	metáfora	ASS / ALET	presença
7	Quanto mais, que o reger, dará vã glória		ASS / EPIS	
8	Estar abrindo a glória cada dia.	metáfora	ASS / EPIS	presença
9	Qualquer alma, que à glória se avizinha,	sinédoque	ASS / EPIS	presença
10	Contente aceita, alegre se acomoda		ASS / EPIS	
11	Com toda glória não: cuma casinha.	metáfora	ASS / EPIS	presença
12	Não dê Vossenhoria a glória toda,	metáfora	INJ	presença
13	Mas bem vê, que à crueldade se encaminha,		ASS / EPIS	
14	Que, sendo Caterina, dê a roda.	metáfora	INJ	presença

Como vimos, essa sátira é inteiramente metafórica e tem indiscutível conotação sexual, do primeiro ao último verso. As figuras todas têm efeito de presença porque estão totalmente interligadas com o argumento do favor sexual.

10 - A HUMA FREYRA QUE IMPEDIO A OUTRA MANDAR HUM VERMELHO AO POETA DE PRESENTE, DIZENDO, QUE À HAVIA SATYRIZAR. (Amado, p.663)

- 1 Ó vós, quem quer que sejais,
que nem o nome vos sei,
Freira, a quem nunca falei,
e tão mal de mim falais:
5 porque à fome me matais,
sem vos dar motivo algum?
pois querendo mandar-me um
vermelho uma Freira guapa,
vós me destes sem ser paga
esse dia de jejum.
- 11 Não quisestes porfiosa,
que se me mandasse o peixe,
formando para isso um feixe
de razões de bem má prosa:
15 a Freirinha era medrosa,
e vós, que o peixe intentastes
livrar de tantos contrastes,
de sátiro me arguístes,
e satírica não vistes,
que então me satirizastes.
- 21 Sendo o conselho tão tosco,
tão bem a Freira o tomou,
que o peixe me não mandou,
por não se espinhar convosco:
25 mas vós que tendes conosco,
comigo, e minha talia?
e se o peixe vos doía,
em que eu agora me escaldo,
se o fazíeis pelo caldo,
30 o caldo eu vo-lo daria.
- 31 Oh: faz a um cuspir no chão
uma sátira o Doutor:
satiriza um Pica-flor,
quanto mais a um peixarrão:
35 homem de tal condição
não se lhe dá de comer,
e tem pouco que entender,
que o Doutor já fraco, e velho
se há de comer o vermelho
por força o há de morder
- 41 Pois destes tão mal conselho,
rogo ao demo, que vos tome,
por deixar morrer à fome
um pobre faminto velho:
45 rogo ao demo, que ao seu relho
vos prenda com força tanta,
que nunca arredeis a planta,
e que a espinha muita, ou pouca,
que me tirastes da boca,
se vos crave na garganta.
- 51 Assim como isto é verdade,
que pelo vosso conselho
perdi eu o meu vermelho,
percai vós a virgindade:
que vo-la arrebate um frade;
55 mas isto que praga é?
praza ao demo, que um cobé
vos plante tal mangará,
que parais um Paiaiaí,
60 mais negro do que um Guiné.

ARGUMENTO

O argumento mais presente nesta sátira é o *ad personam*, pois o enunciador faz uma desqualificação direta da freira satirizada, visando a um ataque

pessoal. Neste caso, podemos perceber que a função da linguagem predominante é a expressiva. Trata-se mais de uma opinião inflamada que de uma declaração. Como a imprecação, ou seja, o desejo expresso de que algo de mau aconteça (praga, maldição) é a figura geral desse discurso, podemos perceber um envolvimento mais apaixonado do enunciador com o auditório.

No início das décimas, o orador apresenta questionamentos pela sua inocência e pela injustiça que teria sofrido. Nesta construção, usa o argumento do desperdício, aquele em que se mostra, entre outros, um sentimento de pesar por uma obra quase perfeita, não chegar ao sucesso:

5 porque à fome me matais,
 sem vos dar motivo algum?

Podemos ver que o enunciador questiona a *razão* de matá-lo e não a *existência* da razão. Quanto ao motivo, ele afirma que não haveria qualquer um. Esse é, portanto o argumento do desperdício ao inverso. Aqui o enunciador questiona o motivo da punição se não haveria infração, levando o co-enunciador a concluir que seria desperdício deixá-lo à fome sem necessidade ou motivo. Nos versos 9 e 10, o enunciador conduz novamente à noção de desperdício:

9 vós me destes sem ser paga
 esse dia de jejum.

Já nos versos 18, 19 e 20, o argumento é o da reciprocidade, em que se aplica o mesmo tratamento a situações correspondentes:

18 de sátiro me arguístes,
 e satírica não vistes,
 que então me satirizastes.

Nestes versos, o enunciador compara a condição de reciprocidade na produção satírica, ou seja, se ela o considerou satírico, também ela foi satírica. O mesmo tipo de argumento tem-se nos versos 53 e 54, em que o enunciador

“roga a praga” para a referida freira, no intento de mostrar a correspondência mútua:

53 perdi eu o meu vermelho,
 percai vós a virgindade:

No final da sátira, o argumento é eminentemente o *ad personam* porque são imprecensões do orador para com a figura satirizada, ou seja, o co-enunciador direto.

A paixão que se percebe nesta sátira é a cólera, aquela em que há uma forte irritação contra um indivíduo particular. “A toda cólera se segue certo prazer proveniente da esperança de vingar-se; é agradável, com efeito, pensar que se obterá o que se deseja” (Aristóteles, Retórica das Paixões, p. 7).

59 que parais um Paiaia,
 mais negro do que um Guiné.

Podemos ver nesta imprecensão certa satisfação do enunciador pelo infortúnio desejado. Não se trata do prazer da realização, mas de poder proferir tal praga.

Quanto à cadeia isotópica, temos dois pontos principais: a culpabilidade e a inculpabilidade. O enunciador se diz inocente enquanto responsabiliza a freira por seu infortúnio. Podemos identificar, assim, os elementos para a construção do argumento por meio da isotopia:

Culpabilidade	Inculpabilidade
Calúnia	Inocência (sem dar motivo)
Condenação à fome	condição frágil – Pica-flor
Conselho tosco	fraco , velho, pobre e faminto

Na construção das isotopias, vemos um enunciador que se posiciona em condição frágil e injustamente condenado. Apresenta a freira como caluniadora, injusta e manipuladora.

MODALIDADES

Dentre as modalidades mais presentes, vemos que é também a declarativa, ou seja, a assertiva epistêmica, em que se fazem afirmações com caráter de certeza a respeito de determinado objeto. Nos versos 7 e 41, o operador “pois” apresenta uma justificativa para o afirmado anteriormente. É interessante notar que o enunciador quer expor a situação ao co-enunciador, colocando-se em situação de vítima:

7 pois querendo mandar-me um
vermelho uma Freira guapa,

Já no verso 41, o enunciador quer justificar a sua própria atitude de “rogar praga” à freira:

41 Pois destes tão mal conselho,
rogo ao demo, que vos tome,

Nos versos acima vemos que o enunciador justifica o castigo que quer que seja imposto à freira, explicando a natureza de suas imprecções. Nos versos 27, 29 e 39, o enunciador usa o “se”, que introduz uma oração condicional e uma nova situação à sátira:

27 e se o peixe vos doía,
em que eu agora me escaldo,
se o fazíeis pelo caldo,
o caldo eu vo-lo daria.
39 se há de comer o vermelho
por força o há de morder

A forte impressão que se tem com esses condicionais é que existe uma conotação sexual nesses versos, em que o enunciador sugere que a freira queria ter relação sexual com a *persona* satírica. *Peixe* seria, então, *pênis* e *caldo* seria *esperma*. No verso 33, também temos uma conotação sexual para *pica-flor* em oposição à *peixarrão*:

33 satiriza um Pica-flor,
 quanto mais a um peixarrão:

Essa conotação sexual é plausível, pois nos versos finais o enunciador faz todas as suas maldições relacionadas à questão sexual. Segundo Hansen (2004, p.452), *cará* e *chouriços* têm conotação sexual óbvia, ou "vermelho", nome de peixe está apto para o trocadilho obscuro.

As outras modalidades que temos nesta sátira são o reflexo de um discurso menos argumentativo e mais expressivo. Retomemos os versos 5 e 6 da modalidade interrogativa:

5 porque à fome me matais,
 sem vos dar motivo algum?

Quando o enunciador faz esse questionamento, ele busca a comunhão com o auditório, porque dá abertura para outras opiniões. Mas como dito acima, essa interrogativa em particular, não dá ao co-enunciador a oportunidade de resposta à pergunta que seria a mais importante, ou seja, *qual o motivo de a fome matar*. O que está em questão é que o enunciador se coloca efetivamente como inocente no que se refere aos motivos de sua punição, e abre ao co-enunciador uma questão mais periférica. Tomemos os versos 25 e 26:

25 mas vós que tendes conosco,
 comigo, e minha talia?

Nos versos acima, o enunciador é bastante desafiador apresentando, com essa interrogativa, a assertiva de que a intromissão da freira não é bem-vinda nem adequada. Nesse sentido, podemos perceber que não se trata de uma

pergunta para ser respondida, mas de uma pergunta retórica, que mais se refere à resposta de que a freira nada teria a ver com a situação.

No verso 56, o enunciador, depois de “rogar uma praga”, questiona também numa pergunta retórica:

55 que vo-la arrebate um frade;
 mas isto que praga é?

Essa interrogativa é uma interação com o auditório que, questionado sobre o que seria um castigo para freira, é levado à conclusão que ser arrebatada por um frade não seria um castigo, mas um prêmio ou uma recompensa.

FIGURAS

Em linhas gerais, a figura predominante da sátira é a impreciação, em que o enunciador faz maldições e vociferações contra a freira que lhe causou o dia de jejum. Por um lado, a situação expressa nesta sátira é bastante clara: o enunciador se sente injustiçado por uma freira que proíbe sua subordinada de dar-lhe uma refeição. Este parece ser o cenário principal, mas, por outro lado, há uma conotação encoberta em meio à sua aparente simplicidade. O termo *pica-flor*, no verso 33, remete a uma outra sátira (anexo 62) absolutamente voltada ao envolvimento sexual do enunciador com as freiras. A intenção de apresentar uma segunda interpretação se concentra nos metassememas.

No verso 8, *o vermelho* é, metonimicamente, *o peixe*, mas metaforicamente é o órgão sexual que tem cor avermelhada. Neste caso, podemos considerar também a possibilidade de uma sinédoque, como um segundo grau da metonímia, como um deslize de referência: peixe-vermelho-avermelhado-órgãos genitais. As relações se dão por contigüidade.

No verso 9, a metáfora *sem ser paga* está associada à remuneração e, por extensão de sentido, à gratificação e à vantagem. Percebemos aqui também uma relação mais de contigüidade que de semelhança. Temos, então, uma

metáfora formada de uma sinédoque particularizante: de *pagamento* à *remuneração*, e uma sinédoque generalizante: de *remuneração* à *vantagem*. Esse deslize de referência aqui chama a atenção para o argumento e tem forte efeito de presença. Outro ponto interessante é que *ser pago* é *receber remuneração de alguém*. O enunciador afirma que nenhuma autoridade superior teria dado à freira a incumbência, devidamente remunerada, pela tarefa. Isso também dá força ao argumento aumentando o sentimento de presença.

Nos versos 5 (*porque à fome me matais*) e 10 (*esse dia de jejum*) aparece a figura da hipérbole, que provoca uma intensificação da privação do enunciador em relação à comida, e que gera no co-enunciador um sentimento de injustiça. Essas hipérbolés têm o efeito de presença porque intensificam o argumento da culpa da freira, mas, por outro lado, também produzem efeito de comunhão porque provocam o sentimento de piedade: colocando-se na posição de vítima, o enunciador tem maior empatia dos co-enunciadores. Nos versos 43 e 44, temos mais um exemplo:

43 por deixar morrer à fome
 um pobre faminto velho:

Aqui também as hipérbolés têm efeito de comunhão para aumentar no co-enunciador o sentimento de piedade em relação ao enunciador, que se apresenta com três adjetivos depreciativos: *pobre*, *faminto* e *velho*. Esse é um recurso muito expressivo, pois, além de marcar a presença do argumento, intensifica a comunhão com o auditório que se solidariza com o enunciador.

Nos versos 12 e 13, o enunciador faz a aliteração de *peixe* com *feixe* e constrói uma bela metáfora em *feixe de razões*, em que o termo análogo entre *peixe* e *feixe* seria *rede*, que não aparece, mas que faz a semelhança e a intersecção dos sentidos dos dois termos. *Rede* associa-se a *peixe* por conexão e a *feixe* por semelhança. Neste caso não se trata de uma rima simples, mas de uma metáfora aguda.

11 Não quisestes porfiosa,
que se me mandasse o peixe,
formando para isso um feixe
de razões de bem má prosa:

Razão e *prosa* são termos aparentemente bastante distantes, mas existe uma relação entre os dois, proposta pelo enunciador: *razão* e *prosa* pertencem, por um lado, à categoria do *entendimento e comunicação de ideias* e, por outro, pertencem à categoria das afeições: *razão* é uma afeição moral ligada à justiça. *Prosa* relaciona-se à afeição pessoal e está ligada, entre outros, à vaidade. *Prosa* rima com *porfiosa* (porfia), que liga-se à competição e rivalidade. Não é, portanto, só uma aliteração, é um metassemema por adjunção que produz a relação distante entre os termos *porfiosa*, *razão* e *prosa*. Podemos depreender nestes termos, o argumento do texto: a injustiça sofrida pelo enunciador, a *rivalidade* entre o enunciador e o co-enunciador direto (a freira) e a vaidade, como afeição que se relaciona com os dois.

Nas relações acima, vemos que as rimas apresentam um conteúdo mais abstrato, mais distante e, conseqüentemente, agudo e engenhoso.

Nos versos abaixo temos os termos *espinha* e *espinhar*. *Espinha* refere-se a *peixe* e *espinhar-se* a *ferir-se*:

24 por não se espinhar convosco:
 (...)
48 e que a espinha muita, ou pouca,
 que me tirastes da boca,
 se vos crave na garganta.

A *espinha* é a coluna vertebral do peixe, usado aqui de forma denotativa e conotativa. O verbo *espinhar-se* (provocar irritação, agastar-se) vem de *espinho* (órgão axial ou apendicular, duro e pontiagudo). O enunciador faz, então, a conexão de irritação com *espinho*, *peixe* (termo análogo que não aparece), com *boca* e com *garganta*, sendo que, ora o *espinho* é comida, ora é matéria que fere.

Tirar da boca é metáfora para *privação*, enquanto *cravar na garganta* é punição. Mais uma vez as metáforas dão o efeito de presença do argumento que coloca o enunciador como injustiçado por alguém que merece castigo.

Nos versos abaixo, temos as metáforas de conotação sexual, em que *peixe* agora tem associação com *pênis* por associação com *espinho*, definido acima como *órgão axial ou apendicular, duro e pontiagudo*.

27 e se o peixe vos doía,
 em que eu agora me escaldo,
 se o fazíeis pelo caldo,
 o caldo eu vo-lo daria.

Percebe-se, então, a relação de peixe (que dói) e *caldo* que *eu daria*. Essas metáforas têm forte efeito de presença porque mostram o argumento que está subentendido nas entrelinhas e que atestam a habilidade do enunciador. Nos versos 15 e 17, ele usa a figura da ironia, também no sentido de dar conotação sexual e de fazer a comparação dos contrastes: *freirinha* no diminutivo e (*vós*) freira (superiora) que quer o *peixe* (*sexo*). A freirinha era medrosa, a superiora, em contraste, corajosa, pois *tinha intenção de ter o peixe*.

15 a Freirinha era medrosa,
 e vós, que o peixe intentastes
 livrar de tantos contrastes,

O *contraste* de que o enunciador fala no verso 17 completa-se no contexto, por isso a figura da ironia tem efeito predominantemente de comunhão, pois o co-enunciador precisa reconhecer o que não está dito para ter a compreensão do sentido.

No verso 56, na interrogação *mas isto que praga é?*, na figura da apófase, ou seja, refutação do que se acaba de dizer, temos novamente uma figura de comunhão, em que o enunciador se dirige aos co-enunciadores para que esses lhe deem a confirmação de que a impreciação não seria praga, mas benefício.

Vs	Expressão	Figura	MDL	Efeito predominante
1	Ó vós, quem quer que sejais,	epexegese (aposto)	ASS / ALET	escolha
2	que nem o nome vos sei,		ASS / EPIS	
3	Freira, a quem nunca falei,	poliptoto	ASS / EPIS	escolha
4	e tão mal de mim falais:	poliptoto	ASS / EPIS	escolha
5	porque à fome me matais,	hipérbole	INT	comunhão
6	sem vos dar motivo algum?		INT	
7	pois querendo mandar-me um		ASS / EPIS	
8	vermelho uma Freira guapa,	metonímia/ metáfora		presença
9	vós me destes sem ser paga	metáfora	ASS / EPIS	presença
10	esse dia de jejum.	hipérbole		comunhão
11	Não quisestes porfiosa,	metáfora	ASS / EPIS	presença
12	que se me mandasse o peixe,		ASS / EPIS	
13	formando para isso um feixe	metáfora	ASS / EPIS	presença
14	de razões de bem má prosa:	metáfora		presença
15	a Freirinha era medrosa,	ironia	ASS / EPIS	comunhão
16	e vós, que o peixe intentastes	ironia	ASS / EPIS	comunhão
17	livrar de tantos contrastes,	ironia	ASS / EPIS	comunhão
18	de sátiro me arguístes,		ASS / EPIS	
19	e satírica não vistes,	epíteto	ASS / EPIS	presença
20	que então me satirizastes.		ASS / EPIS	
21	Sendo o conselho tão tosco,		ASS / EPIS	
22	tão bem a Freira o tomou,		ASS / EPIS	
23	que o peixe me não mandou,		ASS / EPIS	
24	por não se espinhar convosco:	metáfora	ASS / EPIS	presença
25	mas vós que tendes conosco,		INT	
26	comigo, e minha talia?		INT	
27	e se o peixe vos doía,	metáfora	ASS / EPIS	presença
28	em que eu agora me escaldo,		ASS / EPIS	
29	se o fazíeis pelo caldo,	metáfora	ASS / EPIS	presença
30	o caldo eu vo-lo daria.	metáfora	ASS / EPIS	presença
31	Oh: faz a um cuspir no chão		INJ	
32	uma sátira o Doutor:	metáfora		
33	satiriza um Pica-flor,	metáfora	INJ	
34	quanto mais a um peixarrão:			
35	homem de tal condição			
36	não se lhe dá de comer,		ASS / EPIS	
37	e tem pouco que entender,		ASS / EPIS	
38	que o Doutor já fraco, e velho			
39	se há de comer o vermelho	metáfora	ASS / ALET	presença
40	por força o há de morder		OPT	
41	Pois destes tão mal conselho,		ASS / EPIS	

42	rogo ao demo, que vos tome,		ASS / EPIS	
43	por deixar morrer à fome	hipérbole	ASS / EPIS	comunhão
44	um pobre faminto velho:	hipérbole		comunhão
45	rogo ao demo, que ao seu relho		ASS / EPIS	
46	vos prenda com força tanta,		ASS / EPIS	
47	que nunca arredeis a planta,	metáfora	ASS / EPIS	presença
48	e que a espinha muita, ou pouca,	metáfora/metonímia		presença
49	que me tirastes da boca,	metáfora	ASS / EPIS	presença
50	se vos crave na garganta.	metáfora	ASS / EPIS	presença
51	Assim como isto é verdade,		ASS / EPIS	
52	que pelo vosso conselho			
53	perdi eu o meu vermelho,	metáfora	ASS / EPIS	presença
54	percai vós a virgindade:	metáfora	OPT	presença
55	que vo-la arrebate um frade;		OPT	
56	mas isto que praga é?	apófase	INT	comunhão
57	praza ao demo, que um cobé	imprecação	OPT	comunhão
58	vos plante tal mangará,	imprecação	OPT	comunhão
59	que parais um Paiaia,	imprecação	OPT	comunhão
60	mais negro do que um Guiné.	imprecação		comunhão

Como dito anteriormente, essa sátira é bastante expressiva e apresenta um equilíbrio maior entre as figuras de efeito de presença e as de efeito de comunhão. Também as modalidades trazem uma maior variedade, aparecem mais as modalidades optativa e interrogativa.

Quando o efeito de comunhão é mais presente, a sátira é mais apaixonada, mais aberta às emoções e à participação do auditório, como pudemos ver claramente. A estratégia do enunciador é bastante enfática: fazer-se de injustiçado, para somar à sua voz, a voz do auditório em todas as imprecações que profere.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa apresentou possibilidades de análise das sátiras seiscentistas atribuídas a Gregório de Matos sob a ótica da argumentação e mostrou que há tanta argumentatividade no texto poético quanto em outras modalidades discursivas. Refletiu-se sobre a argumentação no âmbito do verossímil, do plausível, do provável e verificou-se que a Nova Retórica é instrumento também para a análise poética.

Este estudo explorou a proposta de Perelman e Tyteca, no que diz respeito aos tipos de argumentos e aos efeitos predominantes das figuras, bem como a proposta do grupo μ , de Liège, que as estuda do ponto de vista das operações que lhe dão origem.

O discurso satírico do século XVII tem uma linguagem particular dentro do que se convencionou chamar de poesia de engenho e agudeza, em que a imitação era a arte. A sociedade colonial brasileira era retratada nas sátiras como um ambiente de muitos desvarios e de decadência moral, principalmente por parte dos religiosos, de quem mais cabia exigir. O poema satírico, então, tinha um efeito moral: a ridicularização do satirizado reforçava os preceitos morais aceitos e consagrados.

A sátira mostra – sem a pretensão de ser considerada *fato* – a falta de temperança dos religiosos e seu envolvimento sexual com escravas e freiras, bem como o “sexo nas grades”, praticado pelas freiras com os freiráticos, além de muitos temas relacionados à honestidade e conduta social dos padres. Neste período, o Tribunal do Santo Ofício ainda está atuante e a igreja tem um forte papel repressor. A sátira, então, como um discurso eminentemente epidítico, do louvor e da censura – mais da censura – tinha como objetivo a correção dos vícios.

O enunciador das sátiras era ora ousado, ora ameaçador e calunioso, a verdade é que é um discurso sedutor. Deixando-se construir pelo auditório, por

suas expectativas e experiências afetivas, o enunciador buscou diminuir as distâncias para conquistar a adesão.

O gênero epidítico promovia maior interação com a literatura que com argumentação, porque era o espaço do virtuosismo do orador. Mas como vimos, segundo Perelman e Tyteca, esse discurso constitui uma parte central da arte de persuadir. Neste trabalho pudemos ver que, mesmo o texto sendo literário, está presente nele uma grande força argumentativa: no louvor ou na censura, o enunciador apresenta um argumento que será construído para agir sobre os outros. A eficácia dessa argumentação depende do reconhecimento de valores, que estão, por sua vez, ligados a afetos.

No caso das sátiras, o convencimento e a persuasão constituem um agir sobre a opinião e, efetivamente sobre as emoções e afetos do auditório, que se deixa envolver pela via da comicidade. O cômico era a “deformação adequada do feio”, ou seja, a comédia e a sátira eram a base das desproporções proporcionais, da engenhosidade na produção de relações harmônicas de análogos extremos. A regra era a imitação, mas a construção engenhosa de relações entre conceitos distantes era a verdadeira arte barroca.

A comicidade é um fator muito importante no estudo das sátiras, mas foi possível ver que não se dependia dela para se ter um discurso persuasivo. A comicidade atrai para a adesão, mas o que persuade são os argumentos habilmente construídos.

Esta pesquisa mostrou a maneira com que o enunciador fazia uso de diferentes tipos de argumentos para obter o efeito desejado. Quando a intenção era a crítica, o argumento mais usado era o pragmático e o da comparação. Quando a intenção era apresentar mais enfaticamente os vícios, o argumento usado é o do antimodelo e o *ad personam*. Quando a intenção era a sensibilização do auditório, o argumento era o do sacrifício ou do desperdício. Isso prova que as sátiras, no seu objetivo de corrigir vícios, eram absolutamente eficazes.

Nesse sentido, as modalidades observadas nas sátiras são coerentes com o objetivo do enunciador. Quando a intenção era o *fazer crer* e impor a força do argumento, a modalidade era a assertiva: a relação de coordenação e subordinação representava um papel importante na argumentação porque promovia relações lógicas de equilíbrio e desequilíbrio entre os enunciados. Quando a intenção era a comoção do auditório, as modalidades optativa, injuntiva e interrogativa apareciam com maior recorrência, na intenção de promover comunhão com auditório e motivar interação e provocar emoções.

Também relacionado ao argumento, foi possível identificar o tipo de paixão que se depreende do discurso. Nestas sátiras, as paixões da indignação, impudência, do temor, da inveja, da cólera, da vergonha podiam ser percebidas, de forma que o *ethos* do enunciador ficava presente no discurso mobilizando o *pathos*, que também se sensibiliza por essas paixões.

O discurso poético é figurado por excelência. As figuras dão vida ao texto, produzindo efeito sonoro, rítmico e retórico. Num primeiro momento, as figuras causam impacto e estranhamento e, posteriormente, são assimiladas. Pudemos ver que as metáforas geniais, sinédoques, metonímias e ironias representam a intenção do enunciador de transgredir as convenções e manipular as regras em favor de um formato plástico e retórico pretendido. Pudemos ver que composições alótopas, que geram enunciados logicamente não coerentes, podem ser recuperados pelas figuras, que exercem o papel de conectores de isotopias. Elas provocam o sentimento de desvio e de correção, num duplo movimento de criação e redução, que dão direção às relações de sentido.

A Retórica nomeou exaustivamente os casos em que se pode perceber o desvio. O Grupo da Retórica Geral mostrou as quatro formas básicas de operações que geram as figuras, ou seja, se o desvio age sobre o sentido ou sobre a forma, sobre a palavra ou sobre a frase, e, por fim, a Nova Retórica, sem contradizer os estudos antigos, propõe que figuras são argumentativas, quando acarretando mudança de perspectiva, seu emprego pareça normal em

relação à nova circunstância. Uma mesma figura pode produzir efeitos de *escolha*, *presença* ou *comunhão* em diferentes textos e contextos.

Mesmo sendo a sátira seissentista um discurso específico, cujos preceitos retóricos são muito particulares de uma época, foi possível verificar que a Nova Retórica dispõe de recursos eficazes para estudar qualquer tipo de texto, a qualquer tempo, sob uma perspectiva atual. Ao associar os estudos do Grupo μ às classificações perelmanianas, vemos que as teorias se completam e dão vigor ao que ficou desacreditado por muito tempo como mera “retórica”, num sentido bastante restrito.

De forma especial, esperamos que esta pesquisa tenha acrescentado algo aos estudos das figuras, no que diz respeito à compreensão das metáforas agudas e da relação da sinédoque e da metonímia. As figuras são tão importantes para a poesia como para qualquer outro tipo de texto.

Estudar o argumento e o agir sobre os outros em um discurso “fechado em si” foi um desafio e espera-se ter contribuído para os estudos da argumentação em textos poéticos e, de forma especial, do poema barroco, tão negligenciado pelos compêndios de Literatura Brasileira.

Em resumo, o objetivo desta pesquisa foi o de propor um estudo da argumentação em texto poético e mostrar que o agir sobre os outros por meio do discurso – cujo alvo é a adesão – constituiu a técnica argumentativa explorada de forma extraordinária por esse poeta (supostamente Gregório de Matos), tão genial quanto o período literário em que viveu.

Bibliografia principal

AMADO, James. (org.) **Gregório de Matos Guerra – Crônica do Viver Baiano Seiscentista**. São Paulo: Record, 1999.

AMOSSY, Ruth (org.) **Imagens de Si no Discurso – a construção do Ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica** Trad.: Manuel Alexandre Junior. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

_____. **Arte Poética**. Trad.: Antonio Pinto de Carvalho. 17ª Ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. **Retórica das Paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ÁVILA, Affonso (org.) **Barroco: Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria do Discurso – Fundamentos Semióticos**. 3ª ed. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

_____. **Teoria Semiótica do Texto**. 4ª ed. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

BERGSON, Henri. **Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic**. New York: Dover Publications, 2005.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. 4ª Ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 41ª ed., São Paulo: Cultrix, 2003.

BRAIT, Beth. **Ironia em Perspectiva Polifônica**. 2ª Ed., Campinas: Editora Unicamp, 2008.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **As Figuras de Linguagem**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Poética e Poesia no Brasil (Colônia)**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

CALMON, Pedro. **A Vida Espantosa de Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1983.

CAMPOS, Geir. **Pequeno Dicionário de Arte Poética**. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

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

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes. **Poesia de Agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick, e MAINGUENEAU Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

CHERUBIN, Sebastião. **Dicionário de Figuras de Linguagem**. São Paulo: Pioneira, 1989.

CÍCERO. **Retórica a Herênio**. Trad.: Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. 4ª ed., São Paulo: Ática, 1989.

COHEN, Jean. **A Plenitude da Linguagem: teoria da poeticidade**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

_____. **Estrutura da Linguagem Poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____ et alii. **Pesquisas de Retórica**. Trad.: Leda Pinto Maфра Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975.

DUBOIS, Jacques et alii (Grupo μ de Liège). **Retórica Geral**. São Paulo: Cultrix e Edusp, 1974.

_____. **Retórica da Poesia. Leitura Linear e Leitura Tabular**. São Paulo: Cultrix e Edusp, 1980.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das Ciências da Linguagem**. Lisboa: Dom Quixote, 1975.

FIORIN, José Luiz. **Em Busca do Sentido – Estudos Discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FONTANIER, Pierre. **Les Figures du Discours**. Paris: Flammarion, 1977.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa. Um estudo de plágio e criação intertextual**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GRACIÁN, Baltasar. **A Arte da Prudência**. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2006.

GREIMAS, A.J. **Semântica Estrutural**. Trad.: Haquira Osakabe e Izidor Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência Moral e Agir Comunicativo**. Trad. Guido A. Almeida. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1989.

HANSEN, João Adolfo. A doutrina conceptista do cômico no Trattato de' Ridicoli. In.: MATOS et alii, **A Presença de Castello**. São Paulo: Humanitas, 2003a.

HANSEN, João Adolfo. (org). **Antonio Vieira – Cartas do Brasil**. São Paulo: Hedra, 2003b.

_____. **A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. 2ª ed., Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. **Alegoria – Construção e Interpretação da Metáfora**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006a.

_____. **Categorias Epidíticas da Ekphrasis**. São Paulo: Revista USP, n.71, p.85-105, setembro/novembro 2006b.

_____. Sobre as letras coloniais, a historiografia e a crítica literária. In.: GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene e RAUER, Antonio Rodrigues. **O Universal e o Regional**. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.

JAKOBSON, Roman **Poética em Ação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.

KURZ, Gerhard. **Metapher, Allegorie, Symbol**. 6.Auflage, Göttingen: Kleine Reihe Verlag, 2009.

LAKOFF, George and JOHNSON, Mark. **Methaphors – We Live by**. Chicago and London: The University of Chicag Press, 2003.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

_____. **Manual de Retórica Literária: Fundamentos de uma Ciencia de la Literatura**. Madri: Editorial Gredos, 1990.

LE GUERN, Michel. **Semântica da Metáfora e da Metonímia**. Trad.: Graciete Vilela. Porto: Livraria Telos Editora, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o Discurso Literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Elementos de Linguística para o Texto Literário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O Contexto da Obra Literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Cenas da Enunciação**. Curitiba, Criar, 2006.

MAYORAL, José Antonio. **Figuras Retóricas - Teoria de La Literatura y Literatura Comparada**. Madri: Editorial Síntesis, 1994.

MANELLI, Mieczyslaw. **A Nova Retórica de Perelman. Filosofia e Metodologia para o Século XXI**. São Paulo: Manole, 2004.

MEYER, Michel. **A Retórica**. São Paulo: Ática, 2007a.

_____. **Questões de Retórica: Linguagem, Razão e Sedução**. Lisboa: Edições 70, 2007b.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

MOYSÈS, Massoud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo, Cultrix, 1974.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. (Org). **Discurso, Argumentação e Produção de Sentido**. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____. (Org). **Retóricas de Ontem e de Hoje**. 2ª ed. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

PÉCORA, Alcir (Org). **Antonio Vieira – Sermões**. São Paulo: Hedra, 2003.

PERELMAN, Chaïm. **Retóricas**. Trad.: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____ e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação. A Nova Retórica**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLANTIN, Christian. **A Argumentação. História, Teorias, Perspectivas**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Loyola, 2005.

ROTH, Wolfgang. A Metáfora: um Conceito na Encruzilhada das Disciplinas Filológicas. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org). **Discurso, Argumentação e Produção de Sentido**. São Paulo: Humanitas, 2006.

QUINTILIAN. **The Institute of Oratoria**. Translation by H.E. Butler. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.

SALVADOR, José Gonçalves. **Cristãos-Novos - Jesuítas e Inquisição**. São Paulo: Edusp, 1969.

_____. José Gonçalves. **Cristãos-Novos – Povoamento e Conquista do Solo Brasileiro (1530-1680)**. São Paulo: Editora Pioneira e Ed. Universidade de São Paulo, 1976.

SARAIVA, José Antonio. **O Discurso Engenhoso. Estudos sobre Vieira e outros Autores Barrocos**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SPINA, Segismundo. **A Poesia de Gregório de Matos**. São Paulo, Edusp, 1995.

TESAURO, Emanuele. **Argúcias Humanas. II Cannocchiale Aristotelico**. Ouro Preto: Revista do IFAC, (4): 03-10, dez.1997.

_____. **Tratado dos Ridículos**. Trad.: Claudia de Luca Nathan. Campinas: Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, IEL - Universidade Estadual de Campinas, 1992.

TRASK, R. L. **Dicionário de Linguagem e Linguística**. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Poética**. Trad. Carlos Veiga Ferreira. Lisboa: Teorema, 1986.

VASQUES, Américo Ramon. **As Modalidades Linguísticas na Argumentação de Editoriais Jornalísticos**. Tese de Doutorado. USP, 2000.

Bibliografia complementar

Aristóteles. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARROS, Diana Luz Pessoa (Org.) **Os Discursos do Descobrimento**. São Paulo: Edusp, 2000.

BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (orgs) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em Torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 15ª ed., São Paulo: Cultrix. 2003.

BELLENGER, Lionel. **A Persuasão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

BOTERO, João. **Da Razão de Estado**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.

BRAIT, Beth. (org.) **Bakhtin – Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CALLOU, Dinah e LEITE, Yonne. **Iniciação à Fonética e à Fonologia**. 10ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CHALHUB, Samira. **Funções da Linguagem**. 11ª ed., São Paulo: Ática, 2003.

CRYSTAL, David. **Dicionário de Linguística e Fonética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

COSERIU, Eugenio. **O Homem e sua Linguagem**. Trad. Carlos A. Fonseca e Mario ferreira. Rio de Janeiro:Presença, 1982.

CUNHA, Celso e CINTRA Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 3ª Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4ª Ed., Rio de Janeiro: Lexicon Editora, 2010.

DISCINI, Norma. **O Estilo nos Textos**. São Paulo: Contexto, 2003.

DUCROT, Oswald. **Princípios de Semântica Linguística: Dizer e não Dizer**. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **Provar e Dizer. Leis Lógicas e Leis Argumentativas**. São Paulo: Global Editora, 1981.

_____. **O Dizer e o Dito**. Campinas: Pontes Editores, 1987.

FÁVERO, Leonor Lopes. **Coesão e Coerência**. 10ª ed., São Paulo: Ática, 2005.

FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da Enunciação**. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1999.

_____. **Elementos de Análise do Discurso**. 12ª ed., São Paulo: Contexto, 2004.

_____ (org.) **Introdução à Linguística. I – Objetos Teóricos**. 4ª ed., São Paulo: Contexto, 2005

_____ (org.) **Introdução à Linguística. II – Princípios de Análise**. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2003.

_____. **Linguagem e Ideologia**. 8ª ed., São Paulo: Ática, 2004.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2007.

_____ e ZILBERBERG, Claude. **Tensão e Significação**. Trad. Ivã Lopes et alii. São Paulo: Humanitas, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 12ª ed., São Paulo: Loyola, 2005.
GREIMAS, A.J. et alii. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1972

_____ et alii. **Ensaio de Semiótica Poética**. Trad. Heloysa L. Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

GUIMARÃES, Elisa. **A Articulação do Texto**. São Paulo: Ática, 1990.

HEINEMANN, Wolfgang u. VIEHWEGER, Dieter. **Textlinguistik. Eine Einführung**. Tübingen: Max Niermeyer Verlag, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 26ª Ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ILARI, Rodolfo, e GERALDI, João Wanderlei. **Semântica**. 10ª Ed., São Paulo: Ática, 2004.

KOCH, Ingedore Villaça. **Argumentação e Linguagem**. 2ª. ed., São Paulo: Cortez, 1987.

_____ e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Texto e Coerência**. São Paulo: Cortez, 1989.

_____. **A Coesão Textual**. 2ª. ed., São Paulo: Contexto, 1990.

_____. **O Texto e a Construção dos Sentidos**. 7ª. ed., São Paulo: Contexto, 2003.

_____. **A Inter-ação pela Linguagem**. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **Introdução à Linguística Textual**. São Paulo: Contexto, 2006.

KOPPERSCHMIDT, Josef. **Argumentationstheorie zur Einführung**. Hamburg: Junius Verlag, 2000.

LOPES, Ivã Carlos, e HERNANDES, Nilton (orgs). **Semiótica Objetos e Práticas**. São Paulo: Contexto, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. 4ª ed., São Paulo: Cortez, 2005.

MAYER, Michel. **Lógica, Linguagem e Argumentação**. Lisboa: Editorial Teorema, 1992.

MOYSÈS, Massoud. **A Criação Literária – Poesia**. 12ª Ed., São Paulo: Cultrix, 1993.

MOREIRA, Marcello. **Teorias Editoriais e a Produção de uma Edição Hipertextual da Tradição de Gregório de Matos e Guerra**. In: I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial. Rio de Janeiro, 2004.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. Crise e Identidade Nacional em Vieira. In: **Actas do Congresso Internacional Terceiro Centenário da Morte do Padre Antonio Vieira**. 3v. Braga/Portugal: 1999, p.1683-1693 (Separata).

_____. A Teoria Perelmaniana e a Questão da Afetividade. In: OLIVEIRA, Eduardo Chagas (org.) **Chaïn Perelman: Direito, Retórica e Teoria da Argumentação**. Feira de Santana - Universidade Estadual de Feira de Santana – Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Filosofia, 2004. p.129-140.

_____. O Estatuto das Palavras em Vieira na Expressão do Profetismo. Revista do GEL nº 03, 2006, p. 09-23

PLETT, Heinrich F. **Einführung in die Rhetorische Textanalyse**. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 2001.

SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: F.T.D. 1967.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. 15ª Ed., São Paulo: Cultrix, 1989.

SILVA, Dinorá Fraga, e VIEIRA, Renata (Orgs). **Ciências Cognitivas em Semiótica e Comunicação**. São Leopoldo, Ed. Unisinos, 1999.

STÖLZGEN, Karsten. **Ethos und Pathos in der Rhetorik des Aristoteles**. In: Seminar für Allgemeine Rhetorik. Universität Tübingen, Grin Verlag, 2000.

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica através das Letras**. 2ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VAN DIJK, Teun A. **Cognição, Discurso e Interação**. 6ª ed., São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **Discurso e Poder**. São Paulo: Ed. Contexto, 2008.

WERLE, Marco Aurelio e BATTEAUX, Charles. **As Belas-Artes Reduzidas a um Mesmo Princípio**. Trad.: Natalia Maruyana. São Paulo: Humanitas, 2009.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e Poética do Sentido**. Trad. Ivã Lopes et alii. São Paulo: Edusp, 2006.

Anexo –

SÁTIRAS A RELIGIOSOS

ANEXO – SÁTIRAS A RELIGIOSOS

01 – p. 195 - AOS CAPITULARES DO SEU TEMPO.

A nossa Sé da Bahia,
com ser um mapa de festas,
é um presépio de bestas,
se não for estrebaria:
várias bestas cada dia
vemos, que o sino congrega,
Caveira mula galega,
o Deão burrinha parda,
Pereira besta de albarda,
tudo para a Sé se agrega.

02 - p. 195

PONDERA ESTANDO HOMIZIADO NO CARMO QUAM GLORIOSA HE A PAZ DA RELIGIÃO.

- 1 Quem da religiosa vida
não se namora, e agrada,
já tem a alma danada,
e a graça de Deus perdida:
uma vida tão medida
pela vontade dos Céus,
que humildes ganham troféus,
e tal glória se desfruta,
que na mesa a Deus se escuta,
no Coro se louva a Deus.
- 2 Esta vida religiosa
tão sossegada, e segura
a toda a boa alma apura,
afugenta a alma viciosa:
há cousa mais deliciosa,
que achar o jantar, e almoço
sem cuidado, e sem sobrosso
tendo no bom, e mau ano
sempre o pão quotidiano,
e escusar o Padre nosso!
- 3 Há cousa como escutar
o silêncio, que a garrida
toca depois da comida
pare cozer o jantar!
há cousa como calar,
e estar só na minha cela
considerando a panela,
que cheirava, e recendia
no gosto de malvasia
na grandeza da tigela!
- 4 Há cousa como estar vendo
uma só Mãe religião
sustentar a tanto Irmão
mais, ou menos Reverendo!
há maior gosto, ao que entendo,
que agradar ao meu Prelado,
para ser dele estimado,
se ao obedecer-lhe me animo,
e depois de tanto mimo
ganhar o Céu de contado!
- 5 Dirão réprobos, e réus,
que a sujeição é fastio,
pois para que é o alvedrio,
senão para o dar a Deus:
quem mais o sujeita aos céus,
esse mais livre se vê,
que Deus (como ensina a fé)
nos deixou livre a vontade,
e o mais é mor falsidade,
que os montes de Gelboé.
- 6 Oh quem, meu Jesus amante,
do Frade mais descontente
me fizera tão parente,
que fora eu seu semelhante!
Quem me vira neste instante
tão solteiro, qual eu era,
que na Ordem mas austera
comera o vosso maná!
Mas nunca direi, que lá
virá a fresca Primavera.

03 - p. 197

AO ILUSTRÍSSIMO SENHOR D. Fr. MANUEL DA RESSURREIÇÃO.

Subi a púrpura já, raio luzente
Do sol Americano, que em dourado
Dossel o Tibre vos verá sagrado
Dar um dia leis à sua corrente.

Entonces da Tiara a vossa frente,
E vosso Patriarca coroado
Um redil deveremos, e um cajado
Às vossas claves, e a seu zelo ardente.

Subi a cumes tão esclarecidos,
ó vos, de cuja remendada capa
sombras são já purpúreos resplandores.

Em quem divinamente reunidos
Os brasões de Seráfico, e de Papa
Verão os vossos dous Progenitores.

04 - p.201

A MAGNIFICÊNCIA COM QUE OS MORADORES DAQUELA VILA RECEBERAM O DITO SENHOR COM VÁRIOS ARTIFÍCIOS DE FOGO POR MAR, E TERRA CONCORRENDO PARA A DESPESA O VIGÁRIO.

1 Apareceram tão belas
no mar canoas, e truzes,
que se o céu é mar de luzes,
o mar era um céu de estrelas:
era uma armada sem velas
movidada de outro elemento,
era um prodígio, um portentoso
ver com tanto desafogo
esta navegar com fogo,
se outras arribam com vento.

2 Sua Ilustríssima estava
assustado sobre absorto,
porque via um rio morto
o fogo, em que se abrasava:
grande cuidado lhe dava ver,
que o mar morria então
infamado na opinião,
e como um judeu queimado,
sendo, que o mar é sagrado,
que inda é mais que ser cristão.

3 Lá no vale ardia o ar,
e por ser, comua a guerra,
no mar há fogo de terra,
na terra há fogo do mar:
toda a esfera a retumbar
fazia correspondência,
e com alegre aparência
luzia na ardente empresa
fogo do ar por alteza,
e do mar por excelência.

4 Em cima as rodas paravam,
que varia a fortuna toda
desandava a sua roda,
e as do fogo não paravam:
os mestres se envergonhavam,
que era Lourenço, e Diogo:
e eu vi, que a Lourenço logo
a face se quebrantava,
com que a mim mais me queimava
o seu rosto, que o seu fogo.

5 Deu-se fogo em conclusão
a uma roda de encomenda,
foi como a minha fazenda,
que ardeu num abrir de mão:
estava em meio do chão
um rasto, para que ardesse
uma câmara, e parece,
que uma faísca caiu,
disparou: quem jamais viu,
que o fogo em câmaras desse.

6 Era grande a multidão
do Clero, e dos Seculares,
que a graça destes folgares
consiste na confusão:
Sua Ilustríssima então
se foi, que o fogo não zomba,
aqui queima, ali arromba:
segue-lhe o vigário os trilhos,
que as rodas não tinham filhos
mas pariam muita bomba.

7 A gente ficou pasmada,
porque viu a gente toda,
que era a resposta da roda
de bombarda respostada:
ficou a turba enganada,
porque enfim nos perturbar-nos:
mas todos nos alegramos,
que isto somos, e isso fomos,
que então alegres nos pomos
quando mais nos enganamos.

8 Entre o desar, e entre o risco
a noite alegre passou:
que mais noite! se a gabou
té o Padre São Francisco:
nas mais paróquias foi cisco,
foi sombra, foi ar, foi nada
do nosso Prelado a entrada,
e a desconfiança é vã
de o Cura ter bolsa chã,
se a vontade é tão sobrada.

05 - p. 203

OBRIGADOS OS ORDENANDOS A CANTAR O CANTO CHÃO DESAFINARAM PERTURBADOS A VISTA DO PRELADO, E OS OBRIGOU, A QUE ESTUDASSEM OS SETE SIGNOS. CELEBRA O POETA ESTE CASO, E LOUVA A PREDICA, QUE FEZ SUA ILUSTRÍSSIMA.

1 Senhor; os Padres daqui
por b quadro, e por b mol
cantam bem ré mi fá sol,
cantam mal lá sol fá mi:
a razão, que eu nisto ouvi,
e tenho para vos dar,
é, que como no ordenar
fazem tanto por luzir,
cantam bem para subir,
cantam mal para baixar.

2 Porém como cantariam
os pobres perante vós?
tão bem cantariam sós,
quão mal, onde vos ouviam:
quando o fabordão erguiam
cad'um parece, que berra,
e se um dissona, o outro erra,
mui justo me pareceu,
que sempre à vista do Céu
fique abatido, o que é terra

3 Os Padres cantaram mal
como está já pressuposto,
e inda assim vos deram gosto,
que eu vi no riso o sinal.
foi-se logo cada qual
direito às suas pousadas
a estudar nas tabuadas
da música os sete signos,
não por cantar a Deus hinos,
mas por vos dar badaladas.

4 Vós com voz tão doce, e grata
enleastes meus sentidos,
que ficaram meus ouvidos,
engastados nessa prata:
tanto o povo se desata
ouvindo os vossos espíritos!
que com laudatórios gritos
dou eu fé, que uma Donzela
disse, qual outra Marcela,
o cântico Beneditos.

06 - p. 206 AOS MISSIONÁRIOS, À QUEM O ARCEBISPO D. FR. JOÃO DA MADRE DE DEUS RECOMENDAVA MUYTO AS VIAS SACRAS, QUE ENCHENDO A CIDADE DE CRUZES CHAMAVAM DO PÚLPITO AS PESSOAS POR SEUS NOMES, REPREENDENDO, À QUEM FALTAVA.

Via de perfeição é a sacra via,
Via do céu, caminho da verdade:
Mas ir ao Céu com tal publicidade,
Mais que à virtude, o boto à hipocrisia.

O ódio é d'alma infame companhia,
A paz deixou-a Deus à cristandade:
Mas arrastar por força, uma vontade,
Em vez de perfeição é tirania.

O dar pregões do púlpito e indecência,
Que de Fulano? venha aqui sicrano:
Porque o pecado, o pecador se veja:

E próprio de um Porteiro d'audiência,
E se nisto maldigo, ou mal me engano,
Eu me submeto à Santa Madre Igreja.

07 - p.207

A CERTO PROVINCIAL DE CERTA REGIÃO QUE PREGOU O MANDATO EM TERMOS TA, RIDÍCULOS QUE MAIS SERVIU DE MOTIVO DE RISO, DO QUE DE COMPAIXÃO.

1 Inda está por decidir,
meu Padre Provincial,
se aquele sermão fatal
foi de chorar, se de rir:
cada qual pode inferir,
o que melhor lhe estiver,
porque aquela má mulher
da perversa sinagoga
fez no sermão tal chinoga,
que o não deixou entender.

2 Certo, que este lava-pés
me deixou escangalhado,
e quanto a mim foi traçado
para risonho entremez:
eu lhe quero dar das três
a outro qualquer Pregador,
seja ele quem quer que for,
já filósofo, ou já letrado,
e quero perder dobrado,
se fizer outro pior.

3 E vossa Paternidade,
pelo que deve à virtude,
de tais pensamentos mude,
que prega mal na verdade:
faça atos de caridade,
e trate de se emendar,
não nos venha mais pregar,
que jurou o Mestre Escola,
que por pregar pare Angola
o haviam de degradar.

AO CURA DA SÉ QUE ERA NAQUELE TEMPO, INTRODUZIDA ALI POR DINHEIRO, E COM PRESUNÇÕES DE NAMORADO SATIRIZA O POETA COMO CRIATURA DO PRELADO.

- 1 O Cura, a quem toca a cura
de curar esta cidade,
cheia a tem de enfermidade
tão mortal, que não tem cura:
dizem, que a si só se cura
de uma natural sezão,
que lhe dá na ocasião
de ver as Moças no eirado,
com que o Cura é o curado,
e as Moças seu cura são.
- 2 Desta mezinha se argüi,
que ao tal Cura assezoado
mais lhe rende o ser curado,
que o Curado, que possui,
grande virtude lhe influi
o curado exterior:
mas o vício interior
Amor curá-lo procura,
porque Amor todo loucura,
se a cura é de louco amor.
- 3 Disto cura o nosso Cura,
porque é curador maldito,
mas ao mal de ser cabrito
nunca pôde dar-lhe cura:
É verdade, que a tonsura
meteu o Cabra na Sé,
e quando vai dizer "Te
Deum laudamus" aos doentes,
se lhe resvale entre dentes,
e em lugar de Te diz me.
- 4 Como ser douto cobiça,
a qualquer Moça de jeito
onde pôs o seu direito,
logo acha, que tem justiça:
a dar-lhe favor se atixa,
e para o fazer com arte,
não só favorece a parte,
mas toda a prosápia má,
se justiça lhe não dá,
lhe dá direito, que farte.
- 5 Porque o demo lhe procura
tecer laços, e urdir teias,
não cura de almas alheias,
e só do seu corpo cura:
debaixo da capa escura
de um beato capuchinho
é beato tão maligno
o cura, que por seu mal
com calva sacerdotal
é sacerdote calvino.
- 6 Em um tempo é tão velhaco,
tão dissimulado, e tanto,
que só por parecer santo
canoniza em santo um caco:
se conforme o adágio fraco
ninguém pode dar, senão
aquilo, que tem na mão,
claro está que no seu tanto
não faria um ladrão santo,
senão um Santo Ladrão.
- 7 Estou em crer, que hoje em dia
já os cânones sagrados
não reputam por pecados
pecados de simonia:
os que vêem tanta ousadia,
com que comprados estão
os curados mão por mão,
devem crer, como já creram,
que ou os cânones morreram,
ou então a Santa unção.

09 - p. 210

AO ILUSTRÍSSIMO D. FR. JOÃO DA MADRE DE DEOS MUDANDO-SE PARA O SEU NOVO PALÁCIO, QUE COMPROU.

Sacro Pastor da América florida,
Que para o bom regímen do teu gado
De exemplo fabricastes o cajado,
E de fruta te sene a mesma vida.

Outros tua virtude esclarecida
Cantem: mas teu palácio por sagrado
Cante Apolo de raios coroado
Na musa humilde de álamos cingida.

Gusano a tua folha me alimente,
Tua sombra me ampare peregrino,
Passarinho o teu ramo me sustente.

Tecerei tua historia em ouro fino,
De meus versos serás templo freqüente,
Onde glórias te cante de continuo.

10 - p.211

O DEÃO ANDRÉ GOMES CAVEIRA SE INTRODUZIU DE TAL MODO COM ESTE PRELADO EM DESABONO DO POETA, QUE ESTIMULADO O DITO FEZ O SEGUINTE.

MOTE

O mundo vai-se acabando,
cada qual olhe por si,
porque dizem, que anda aqui
uma Caveira falando.

1 Chegou o nosso Prelado
tão galhardo, e tão luzido,
tão douro, e esclarecido,
tão nobre, e tão ilustrado,
e não houve Prebendado,
que para o ir enganando
se lhe não fosse chegando;
mas só Caveira asnaval
é, quem co Prelado val:
O mundo vai-se acabando.

2 Como não há de acabar-se,
se uma Caveira tão feia
ao Prelado galanteia
a risco de enamorar-se!
onde se viu galantear-se
o roxete carmesi
pela caveira de Heli?
não é mentira, é verdade;
pois para seguridade
cada qual olhe por si.

3 Olhe por si cada qual,
e não se dêem por seguros,
sabendo, que anda extramuros
esta Caveira infernal:
ela anda pelo arrebald,
e dacolá para aqui,
eu por mil partes a vi:
o leigo, o frade, e o monge
não a imaginem de longe,
Porque dizem, que anda aqui.

4 Aqui anda, e aqui está
rosnando sempre entre nós,
Deão com cara de algoz,
e pertensões de Bispá:
ele é, o que os pontos dá,
e os vícios vai acusando
com zelo torpe, e nefando,
com que nos bota a perder:
porque quem não há de crer
Uma Caveira falando.

COMO ACREDITOU ESTE PRELADO MAIS OS MEXERICOS DE CAVEIRA, DO QUE AS LISONJA DO POETA, LHE FEZ ESTA SÁTIRA.

- 1 Eu, que me não sei calar,
mas antes tenho por mímica,
não purgar-se qualquer língua
a risco de arrebrantar:
vos quero, amigo, contar,
pois sois o meu secretário,
um sucesso extraordinário,
um caso tremendo, e atroz;
porém fique aqui entre nós.
- 2 Do Confessor Jesuíta,
que ao ladrão do confessado
não só absolve o pecado,
mas os furtos lhe alcovita:
do Percursor da visita,
que na vanguarda marchando
vai pedindo, e vai tirando,
o demo há de ser algoz:
porém fique aqui entre nós.
- 3 O ladronaço em rigor
não tem para que o dizer
furtos, que antes de os fazer,
já os sabe o confessor:
cala-os para ouvir melhor,
pois com ofício alternado
confessor, e confessado
ali se barbeiam sós:
porém fique aqui entre nós.
- 4 Aqui o Ladrão consente
sem castigo, e com escusa,
pois do mesmo se lhe acusa
o confessor delinqüente:
ambos alternadamente
um a outro, e outro a um
o pecado, que é comum
confessa em comua voz:
porém fique aqui entre nós.
- 5 Um a outro a mor cautela
vem a ser neste acidente
confessor, e penitente,
porque fique ela por ela:
o demo em tanta mazela
diz: faço, porque façais,
absolvo, porque absolvais,
pacto inopinado pôs;
porém fique aqui entre nós.
- 6 Não se dá a este Ladrão
penitência em caso algum,
e somente em um jejum
se tira a consolação:
ele estará como um cão
de levar a bofetada:
mas na cara ladrilhada
emenda o pejo não pôs:
porém fique aqui entre nós.
- 7 Mecânica disciplina
vem a impor por derradeiro
o confessor marceneiro
ao pecador carapina:
e como qualquer se inclina
a furtar, e mais furtar,
se conjura a escavacar
as bolsas um par de enxós:
porém fique aqui entre nós.
- 8 O tal confessor me abisma,
que releve, e não se ofenda,
que um Frade Sagrado venda
o sagrado óleo da crisma:
por dinheiro a gente crisma,
não por cera, havendo queixa,
que nem a da orelha deixa,
onde crismando a mão pôs:
porém fique aqui entre nós.

9 O tal confessor me abisma,
que releve, e não se ofenda,
que um Frade Sagrado venda
o sagrado óleo da crisma:
por dinheiro a gente crisma,
não por cera, havendo queixa,
que nem a da orelha deixa,
onde crismando a mão pôs:
porém fique aqui entre nós.

10 Que em toda a Franciscania
não achasse um mau Ladrão,
quem lhe ouvisse a confissão,
mais que um padre da panhia!
nisto, amigo, há simpatia,
e é, porque lhe veio a pêlo,
que um atando vá no orelho,
e outro enfiando no cós:
porém fique aqui entre nós.

11 Que tanta culpa mortal
se absolva! eu perco o tino,
pois absolve um Teatino
pecados de pedra, e cal:
quem em vida monacal
quer dar à Filha um debate
condenando em dote, ou date
vem a dar-lhe o pão, e a noz;
porém fique aqui entre nós.

12 As Freiras com santas sedes
saem condenadas em pedra,
quando o ladronaço medra
roubando pedra, e paredes:
vós, amigo, que isto vedes,
deveis a Deus graças dar
por vos fazer secular,
e não zote de albernoz:
porém fique aqui entre nós.

12 - p.215 LOUVA O POETA O SERMÃO, QUE PREGOU CERTO MESTRE NA FESTA, QUE A JUSTIÇA FAZ, AO ESPIRITO SANTO NO CONVENTO DO CARMO NO ANO 1686.

Alto sermão, egrégio, e soberano
Em forma tão civil, tão erudita,
Que sendo o pregador um carmelita,
Julguei eu, que pregava um Ulpiano.

Não desfez Alexandre o nó Gordiano,
Co'a espada o rompeu (traça esquisita)
Soltais na forma legal, e requisita
Soltais o nó do magistrado arcano.

Ó Príncipes, Pontífices, Monarcas,
Se o Mestre excede a Bártoles, e Abades
Vesti-lhe a toga, despojai-lhe alparcas.

Rompam-se logo as leis das Majestades,
Ouçam Ministros sempre os Patriarcas,
Pois mais podem, que leis, autoridades.

Quisestes tosquear o vosso gado,
E saístes do intento tosqueado;
Não vos cai em capelo,
O que o provérbio tantas vezes canta,
Que quem ousadamente se adianta.
Em vez de tosquear fica sem pêlo?
Intentastes sangrar toda a comarca,
Mas ela vos sangrou na veia d'arca
Pois ficando faminto, e sem sustento,
Heis de buscar a dente qual jumento
Erva para o jantar, e para a ceia,
E se talvez o campo a escasseia,
Mirrado heis de acabar no campo lhano,
Fazendo quarentena todo o ano:
Mas então poderá vossa porfia
Declarar aos Fregueses cada dia.

Sois tão grande velhaco,
Que a pura excomunhão meteis no saco:
Já diz a freguesia,
Que tendes de Saturno a natureza,
Pois os Filhos tratais com tal crueza,
Que os comeis, e roubais, qual uma harpia;
Valha-vos; mas quem digo, que vos valha?
Valha-vos ser um zote, e um canalha:
Mixelo hoje de chispo,
Ontem um passa-aqui do Arcebispo.
Mas oh se Deus a todos nos livrara
De Marão com poder, vilão com vara!
Fábula dos rapazes, e bandarras,
conto do lar, cantiga das guitarras.

Enquanto vos não parte algum corisco,
Que talvez vos despreza como cisco,
E fugindo a vileza desse couro,
Vos vai poupando a cortadora espada,
Azagaia amolada,
A veloz seta, o rápido pelouro:
Dizei a um confessor dos aprovados,
Vossos torpes pecados,
Que se bem o fazeis, como é preciso
Fareis um dia cousa de juízo:
E uma vez confessado,
Como vos tenha Deus já perdoado,
Todos vos perdoaremos
Os escândalos mil, que de vós temos,
E comendo o suor de vosso rosto
Dareis a Deus prazer, aos homens gosto.

AO VIGÁRIO ANTÔNIO MARQUES DE PERA DA ENCOMENDADO NA IGREJA DA Va DE S. FRANCISCO AMBICIOSO, E DESCONHECIDO.

- | | | | |
|---|--|---|--|
| 1 | Da tua Perada mica
não te espantes, que me enoje,
porque é força, que a entoje
sendo doce de botica:
o gosto não se me aplica
a uma conserva afamada,
e em botes tão redomada,
que sempre por ter que almoces,
achas para tão maus doces
a tutia preparada. | 5 | Deram-te as primeiras linhas
versos de tão baixa esfera,
que o seu menor erro era
serem feitos às Negrinhas:
com estas mesmas pretinhas,
por mais que te desbatizes,
gastaste os bens infelizes
do Marquês fino herbolário,
porque todo o Boticário
é mui rico de raízes. |
| 2 | Se tua Tia arganaz
te fez essa alcomonia,
com colher não te faria,
com espátula te faz:
criaste-te de rapaz
co pingue dessas redomas,
e hoje tal asco lhe tomas,
que tendo uma herança rica
hás raízes da botica,
contudo não tens, que comas. | 6 | Sendo um zote tão supino,
és tão confiado alvar,
que andas por i a pregar
geringonças ao divino:
pregas como um capuchino,
porque essa traça madura
um curado te assegura,
crendo Sua Senhoria,
que a botica te daria
as virtudes pare a cura. |
| 3 | Teu juízo é tão confuso,
que quando a qualquer cristão
lhe entra o uso de rezão,
de então lhe perdeste o uso:
sempre foste tão obtuso,
que já desde estudante
te tinham por um doudete,
porque eras visto por alto,
na fala falso contralto,
na vista fino falsete. | 7 | Mas ele se acha enganado,
porque vê evidentemente,
que os botes para um doente
são, mas não pare um curado:
entraste tão esfaimado
a comer do sacrifício,
que todo o futuro ofício
cantaste sobre fiado,
pelo tirar de contado
ao dono do benefício. |
| 4 | Correndo os anos cresceste,
e se dizia em sussurro,
que era o teu crescer de burro,
pois cresceste, e aborreceste:
logo em tudo te meteste,
querendo ser eminente
nas artes, que estuda a gente,
mas deixou-te a tua asnia
Abel na filosofia,
na poesia inocente. | 8 | Nenhuma outra cousa é
este andar dos teus alparques,
mais que ser Filho de Marques
vizinho da Santa Sé:
outro da mesma ralé
tão Marques, e tão bribante
te serve agora de Atlante,
porque para conjurer-se,
é facil de congregar-se
um com outro semelhante. |

AO PADRE DAMASO DA SILVA PARENTE DO POETA, E SEU OPOSTO, HOMEM DESBOCADO, E PRESUNÇOSO COM GRANDES IMPULSOS DE SER VIGÁRIO, SENDO POR ALGUM TEMPO EM NOSSA SENHORA DO LORETO.

Dâmaso, aquele madraço,
 que em pés, mãos, e mais miúdos
 pode bem dar seis, e ás
 ao major Frisão de Hamburgo:
 Cuja boca é mentideiro,
 onde acode todo o vulgo
 a escutar sobre la tarde
 las mentiras como punho:
 Mentideiro freqüentado
 de quantos senhores burros
 perdem o nome de limpos
 pela amizade de um sujo.
 Cuja língua é relação
 aonde acham os mais puros
 para acusar um fiscal
 para cortar um verdugo.
 Zote muito parecido
 aos vícios todos do mundo,
 pois nunca os alheios corta,
 sem dar no seu próprio escudo:
 Santo Antônio de baeta,
 que em toda a parte do mundo
 os casos, que sucederam,
 viu, e foi presente a tudo:
 O Padre papa jantares,
 hóspede tão importuno,
 que para todo o banquete
 traz sempre de trote o bucho:
 Professo da providência,
 que sem lograr bazaruco,
 para passar todo um ano
 nem dous vinténs faz de custo:
 Que os amigos o sustentam,
 e lhe dão como de juro
 o jantar, quando lhes cabe
 a cada qual por seu turno.
 Essa vez, que tem dinheiro,
 que é de sete em sete lustros:
 três vinténs com um tostão,
 ou dous tostões quando muito:
 Com um vintém de bananas,
 e de farinha dous punhos,
 para passar dia, e meio
 tem certo o pão, e conduto:
 Lisonjeiro sem recato
 adulador sem reбуço,
 que por papar-lhe um jantar
 de um sacristão faz um Núncio:

De um Tambor um General,
 um Branco de um Mamaluco,
 de uma senzala um palácio,
 e um galeão de um pantufo.
 Em passando a ocasião,
 tendo já repleto o bucho,
 desanda co'a taramela,
 e a todos despe de tudo:
 Outro sátiro de Esopo,
 Que co mesmo bafo astuto
 Esfriava o caldo quente,
 E aqueitava o frio punho:
 O Zote, que tudo sabe
 O grande Jurisconsulto
 Dos Litígios fedorentos
 Desta cidade monturo:
 O Bártolo de improviso,
 O subitâneo Licurgo,
 Que anoitece um sabe-nada,
 E amanhece um sabe-tudo:
 O Letrado grátis dato,
 e o que com saber infuso
 quer ser Legista sem mestre,
 canonista sem estudo:
 Agraduado de douto
 na academia dos burros,
 que é braba universidade
 para doutorar brandúzios:
 desaforado sem susto,
 entremetido sem riso,
 e sem desar abelhudo:
 Filho da puta com dita,
 alcoviteiro sem lucro,
 cunhado do Mestre-Escola,
 parente que preza muito.
 Fraquíssimo pelas mãos,
 e valentão pelo vulto,
 no corpo um grande de Espanha,
 no sangue escória do mundo.
 Este tal, de quem falamos,
 como tem grandes impulsos
 de ser batiza-crianças,
 para ser soca-defuntos:
 A Majestade d'El-Rei
 tem já com mil esconjuros
 ordenado, que o não colem
 nem numa igreja de juncos.

Ele por matar desejos
 foi-se ao adro devoluto
 da Senhora do Loreto,
 onde está Pároco intruso:
 Ouvir é um grande prazer,
 e vê-lo é um gosto sumo,
 quando diz "os meus fregueses"
 sem temor de um abrenuntio.
 Item é um grande prazer
 nas manhãs, em que madrugou
 vê-lo repicar o sino,
 para congregar o vulgo.
 E como ninguém acode,
 se fica o triste mazulo
 em solitária estação
 dizendo missa aos defuntos:
 Quando o Frisão considero,
 o menos que dele cuido,
 é ser Pároco boneco
 feito de trapos imundos.

18 - p. 226

RETRATO DO MESMO CLÉRIGO.

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | <p>Pois me enfada o teu feitio,
 quero, Frisão, neste dia
 retratar-te em quatro versos
 as maravi, maravi, maravilhas.
 Ouçam, olhem,
 venham, venham, verão
 o Frisão, da Bahia,
 que está retratado
 às maravi, maravi, maravilhas.</p> | 3 | <p>A boca desempenada
 é a ponte de Coimbra,
 onde não entram, nem saem,
 mais que mentiras.
 Ouçam, olhem,
 venham, venham, verão
 o Frisão da Bahia
 que está retratado
 às maravi, maravi, maravilhas.</p> |
| 2 | <p>A cara é um fardo de arroz,
 que por larga, e por comprida
 é ração de um Elefante
 vindo da Índia.
 Ouçam, olhem,
 venham, venham, verão
 o Frisão da Bahia,
 que está retratado
 às maravi, maravi, maravilhas</p> | 4 | <p>Não é a língua de vaca
 por maldizente, e maldita,
 mas pelo muito, que corta
 de Tiriricas.
 Ouçam, olhem,
 venham, venham, verão
 o Frisão da Bahia,
 que está retratado
 às maravi, maravi, maravilhas.</p> |

- 5 No corpanzil torreão
a natureza prevista
formou a fresta da boca
para guarita.
Ouçam, olhem,
venham, venham, verão
o Frisão da Bahia,
que está retratado
às maravi, maravi, maravilhas.
- 6 Quisera as mãos comparar-lhe
às do Gigante Golias,
se as do Gigante não foram
tão pequeninas.
Ouçam, olhem,
venham, venham, verão
o Frisão da Bahia,
que está retratado
às maravi, maravi, maravilhas.
- 7 Os ossos de cada pé
encher podem de relíquias
para toda a cristandade
as sacristias.
Ouçam, olhem,
venham, venham, verão
o Frisão da Bahia,
que está retratado
às maravi, maravi, maravilhas.
- 8 É grande conimbricense,
sem jamais pôr pé em Coimbra,
e sendo ignorante sabe
mais que galinha.
Ouçam, olhem,
venham, venham, verão
o Frisão da Bahia,
que está retratado
às maravi, maravi, maravilhas.
- 9 Como na lei de Mafoma
não se argumenta, e se briga
ele, que não argumenta,
tudo porfia.
Ouçam, olhem,
venham, venham, verão
o Frisão da Bahia,
que está retratado
às maravi, maravi, maravilhas

19 - p. 228

AO MESMO CLÉRIGO APELIDANDO DE ASNO AO POETA

Padre Frisão, se vossa Reverência
Tem licença do seu vocabulário
Para me pôr um nome incerto, e vário,
Pode fazê-lo em sua consciência:

Mas se não tem licença, em penitência
De ser tão atrevido, e temerário
Lhe quero dar com todo o Calendário,
Mais que a testa lhe rompa, e a paciência.

Magano, infame, vil alcoviteiro,
Das dodas corretor por dous tostões,
E enfim dos arreiaços alveitar:

Tudo isto é notório ao mundo inteiro,
Se não seres tu obra dos culhões
De Duarte Garcia de Bivar.

20 - p. 229

AO MESMO COM PRESUNÇÕES DE SÁBIO, E ENGENHOSO.

Este Padre Frisão, este sandeu
Tudo o demo lhe deu, e lhe outorgou,
Não sabe musa, que estudou,
Mas sabe as ciências, que nunca aprendeu.

Entre catervas de asnos se meteu,
E entre corjas de bestas se aclamou,
Naquela Salamanca o doutorou,
E nesta salacega floresceu.

Que é um grande alquimista, isso não nego,
Que alquimistas do esterco tiram ouro,
Se cremos seus apógrafos conselhos.

E o Frisão as Irmãs pondo ao pespego,
Era força tirar grande tesouro,
Pois soube em ouro converter pentelhos.

21 - p. 230

A OUTRO CLÉRIGO AMIGO DO FRIZÃO, QUE SE DIZIA ESTAR AMANCEBADO DE PORTAS ADENTRO COM DUAS MULHERES COM UMA NEGRA, E OUTRA MULATA.

- 1 A vós, Padre Baltasar,
vão os meus versos direitos,
porque são vossos defeitos
mais que as areias do mar:
e bem que estais num lugar
tão remoto, e tão profundo
com concubinato imundo,
como sois Padre Miranda,
o vosso pobre tresanda
pelas conteiras do mundo.
- 2 Cá temos averiguado,
que os vossos concubinatos
são como um par de sapatos
um negro, outro apolvilhado:
de uma, e outra cor calçado
saís pela porta fora,
hora negra, e parda hora,
que um zote camaleão
toda a cor toma, senão
que a da vergonha o não cora.

- 3 Vossa luxúria indiscreta
é tão pesada, e violenta,
que em dous putões se sustenta
uma Mulata, e uma Preta:
c'uma puta se aquieta
o membro mais desonesto,
porém o vosso indigesto,
há mister na ocasião
a negra para trovão,
e a parda para cabresto.
- 4 Sem uma, e outra cadela
não se embarca o Polifemo,
porque a negra o leva a remo,
e a mulata o leva a vela:
ele vai por sentinela,
porque elas não dêem a bomba;
porém como qualquer zomba
do Padre, que maravilha,
que elas disponham da quilha,
e ele ao feder faça tromba.

- | | | | |
|---|---|----|---|
| 5 | <p>Elas sem mágoa, nem dor
 lhe põem os cornos em pinha,
 porque a puta, e a galinha,
 têm o ofício de pôr:
 ovos a franga pior,
 cornos a puta mais casta,
 e quando a negra se agasta,
 e c'ó Padre se disputa,
 lhe diz, que antes quer ser puta,
 que fazer com ele casta.</p> | 8 | <p>Há bulhas minto renhidas
 em havendo algum ciúme,
 porque ele sempre presume
 de as ver sempre presumidas:
 mas elas de mui queridas
 vendo, que o Padre de borra
 em fogo de amor se torra,
 andam por negar-lhe a graça
 elas com ele de massa,
 se ele com elas à porra.</p> |
| 6 | <p>A negrinha se pespega
 c'um amigão de corona,
 que sempre o Frisão se entona,
 que ao maior amigo apega:
 a mulatinha se esfrega
 c'um mestiço requeimado
 destes do pernil tostado,
 que a cunha do mesmo pau
 em obras de bacalhau
 fecha como cadeado.</p> | 9 | <p>Veio uma noite de fora,
 e achando em seu vitupério
 a mulata em adultério
 tocou alarma por fora:
 e por que pegou com mora
 no raio do chumbo ardente,
 foi-se o cão seguramente:
 que como estava o coitado
 tão leve, e descarregado
 se pôde ir livremente.</p> |
| 7 | <p>Com toda esta cornualha
 diz ele cego do amor,
 que as negras tudo é primor,
 e as brancas tudo canalha:
 isto faz a erva, e palha,
 de que o burro se sustenta,
 que um destes não se contenta
 salvo se lhe dão por capa
 para a rua numa gualdrapa,
 para a cama uma jumenta.</p> | 10 | <p>Porque é grande demandão
 o senhor zote Miranda,
 que tudo, o que vê demanda,
 seja de quem for o chão:
 por isso o Padre cabrão
 de continuo está a jurar
 que os cães lhe hão de pagar,
 e que as fadas, que tem dado,
 lhas hão de dar de contado,
 e ele as há de recadar.</p> |

22 - p.233

AO PADRE MANUEL ALVARES CAPELÃO DA MARAPÉ REMOQUEANDO AO POETA UMA PEDRADA QUE LHE DERAM DE NOITE ESTANDO SE PROVENDO: E PERGUNTANDO-LHE PORQUE SE NÃO SATIRIZAVA DELA! ESCANDALIZADO, E PICADO, PORQUE O POETA HAVIA SATIRIZADO OS CLÉRIGOS, QUE VINHAM DE PORTUGAL.

- | | | | |
|---|---|---|--|
| 1 | <p>Não me espanto, que você,
 meu Padre, e meu camarada,
 me desse a sua cornada
 sendo rês de Marapé:
 mas o que lhe lembro, é,
 que se acaso a carapuça
 da sátira se lhe aguça,
 e na testa se ajustou,
 a chuçada eu não lhe dou,
 você se meta na chuça.</p> | 2 | <p>E se por estes respeitos
 diz, que versos não farei
 à pedrada, que eu levei
 quando fazia os meus feitos:
 agora os dará por feitos,
 pois eu de boga arrancada
 a uma, e outra pedrada
 os faço, à que levei já,
 e à que agora você dá,
 que é inda maior pedrada.</p> |
|---|---|---|--|

3 Era pelo alto serão,
fazia um luar tremendo,
quando eu estava fazendo
ou câmara, ou vereação:
não sei, que notícia então
teve um Moço, um boa-peça,
pôs-se à janela com pressa
tão sem propósito algum,
que quis ter comigo um
quebradeiro de cabeça.

4 Cum torrão na mão se apresta,
e tirando-o com seu momo
me fez o memento homo,
pondo-me a terra na testa:
fez-me uma pequena fresta,
de que arto Sangue corria,
mas eu disse, quem seria
um Médico tão sem lei,
que primeiro me purguei,
do que levasse a sangria.

5 Ergui-me com pressa tanta,
que um amigo me gritou,
inda agora se purgou,
tão depressa se levanta?
Sim, Senhor, de que se espanta?
Se este Médico, este tramposo
é médico tão forçoso,
que faz levantar num dia
depois de curso, e sangria
ao doente mais mimoso.

6 Este caso, e desventura
foi na verdade, contado,
e sendo eu por mim curado,
o Moço me deu a cura:
com uma, e outra brabura
jurei, e prometi, que
lhe daria um pontapé:
mas o Moço acautelado
me deixou calamocado
para servir a você.

23 - p. 234

ENTRA AGORA O POETA A SATIRIZAR O DITO PADRE.

1 Reverendo Padre Alvar,
basta, que por vossos modos
saís a campo por todos
os Mariolas de altar?
mal podia em vos falar,
quem notícia, nem suspeita
tem d'asno de tão má seita:
mas como vos veio ao justo
a sátira, estais com susto,
de que por vós fora feita.

2 Convosco a minha camena
não fala, se vos não poupa,
porque sois mui fraca roupa
para alvo da minha pena:
se alguém se queima, e condena,
por que vê, que os meus apodos
vão frisando por seus modos,
ninguém os tome por si,
um pelo outro isso si,
que assim frisarão com todos.

3 Vós com malícia veloz
aplicai-o a um coitado,
que este tal terá cuidado
de vo-lo aplicar a vós:
desta aplicação atroz
de um por outro, e outro por um,
como não livrar nenhum,
ninguém do Poeta então
se virá a queixar, senão
do poema que é comum.

4 Bonetes na minha mão,
como os lanço ao ar direitos,
caindo em vários sujeitos
nuns servem, e noutros não:
não consiste o seu senão,
nem menos está o seu mal
na obra, ou no oficial,
está na torpe cabeça,
que se ajusta, e endereça
pelos moldes de obra tal.

5 E pois, Padre, vos importa
nos meus moldes não entrar,
deveis logo endireitar
a cabeça, que anda torta:
mas sendo uma praça morta,
e um zotíssimo ignorante
vir-vos-á a Musa picante
a vós, Padre mentecapto,
de molde como sapato,
e ajustada como um guante.

6 Outra vez vos não metais
sentir alheios trabalhos,
que dirão, que comeis alhos
galegos, pois vos queimais:
e porque melhor saibais,
que os zotes, de que haveis dor,
são de abatido valor,
vede nos vossos sentidos,
quais serão os defendidos,
sendo vós o defensor.

24 - p. 236

AO PADRE MANUEL DOMINGUES LOUREIRO QUE REHUSANDO IR POR CAPELÃO PARA ANGOLA POR ORDEM DE SUA ILUSTRÍSSIMA, FOI AO DEPOIS PREZO, E MALTRATADO, PORQUE RESISTIU AS ORDENS DO MESMO PRELADO.

1 Para esta Angola enviado
vem por força do destino,
um marinheiro ao divino,
ou mariola sagrado:
com ser no monte gerado
o espírito lhe notei,
que com ser besta de lei,
tanto o ser vilão esconde,
que vem da vila do conde
morar na casa d'El-Rei.

4 O Mestre, ou o capitão
(diz o Padre Fr. Orelo),
que há de levar um capelo,
se não levar capelão:
vinha branco, e negro pão
diz, que no mar fez a guerra,
pois logo sem razão berra,
quando na passada mágoa
trouxe vinho como água,
e farinha como terra.

2 Por não querer embarcar
com ousadia sobeja
atado das mãos da Igreja
veio ao braço secular:
a empuxões, e a gritar
deu baque o Padre Loureiro:
riu-se muito o carcereiro,
mas eu muito mais me ri,
pois nunca Loureiro vi
enxertado em Limoeiro.

5 Com gritos a casa atroa,
e quando o caso distinga,
quer vomitar na moxinga,
antes que cagar na proa:
querer levá-lo a Lisboa
com brandura, e com carinho,
mas o Padre é bebedinho,
e ancorado a porfiar
diz, que não quer navegar
salvo por um mar de vinho.

3 No argumento, com que vem
da navegação moral,
diz bem, e argumenta mal,
diz mal, e argumenta bem:
porém não cuide ninguém,
que com tanta matinada
deixou de fazer jornada,
porque a sua teima astuta
o pôs de coberta enxuta,
mas mal acondicionada.

6 Aquentou muito a História
sobre outras ações velhacas
ter-lhe aborcado as patacas .-
o magano do Chicória:
mas sendo a graça notória,
diz o Padre na estacada,
que ficarão a pancada,
quando um, e outro desfeche
se o Loureiro de escabeche,
o Chicória de selada.

25 - p. 238

AO VIGÁRIO DA MADRE DE DEOS MANUEL RODRIGUES QUEIXA O POETA DE TEZ CLÉRIGOS QUE LHE FORAM A CASA PELA FESTA DO NATAL, ONDE TAMBÉM ELE ESTAVA E COM GALANTARIA O PERSUADE, A QUE SACUDA OS HOSPEDES FORA DE CASA PELO GASTO, QUE FAZIAM.

- | | | | |
|---|--|---|--|
| 1 | Padre, a casa está abrasada,
porque é mais danosa empresa
pôr três bocas numa mesa,
que trezentas numa espada:
esta trindade sagrada,
com que toda a case abafa
a tomara ver já safá,
porque à casa não convém
trindade, que em si contém
três Pessoas, e uma estafa. | 3 | Se estamos na Epifania,
e os três coroas são Magos,
hão de fazer mil estragos
no caju, na valancia:
mágica é feitiçaria,
e a terra é tão pouco esperta,
e a gentinha tão incerta,
que os três a vosso pesar
não vos hão de oferta dar,
e hão de mamar-vos a oferta. |
| 2 | Vós não podeis sem dar pena
pôr à mesa três Pessoas,
nem sustentar três coroas
em cabeça tão pequena:
se a fortuna vos condena,
que vejais a casa rassa
com gente, que tudo abrasa,
não soffro, que desta vez
vos venham coroas três
fazer princípio de casa. | 4 | O incenso, o ouro, a mirra
que eles vos hão de deixar,
é, que vos hão de mirrar,
se vos não defende um irra:
o Crasto por pouco espirra,
porque é dado a valentão,
e se lhe formos à mão
no comer, e no engolir,
aqui nos há de frigir
como postas de cação. |

26 - p. 239

AOS MESMOS PADRES HOSPEDES ENTRE OS QUAIS VINHA O Pe PERICO, QUE ERA PEQUENINO.

Vieram Sacerdotes dois e meio
Para a casa do grande sacerdote,
Dous e meio couberam em um bote,
Notável carga foi para o granjeiro.

O barco, e o Arrais, que ia no meio,
Tanto que em terra pôs um, e outro zote,
Se foi buscar a vida a todo o trote,
Deixando a carga, o susto, e o recreio.

Assustei-me em ver tanta clerezia,
Que como o trago enfermo de remela,
Cuidei, vinham rezar-me a agonia.

Porém ao pôr da mesa, e postos nela,
Entendi, que vieram da Bahia
Não mais que por papar a cabidela.

27 - p. 240 AO MESMO VIGÁRIO GALANTEIA O POETA FAZENDO CHISTES DE UM MIMO, QUE LHE MANDARA BRITES UMA GRACIOSA COMADRE SUA, ENTRE O QUAL VINHA PARA O POETA UM CAJÚ.

- | | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | Ao Padre Vigário a flor,
ao pobre Doutor o fruto,
há nisto, que dizer, muito,
e dirá muito o Doutor:
tenho por grande favor,
que a título de compadre
deis, Brites, a flor ao Padre:
mas dando-me o fruto a mim,
o que se me deu assim,
é força, que mais me quadre. | 4 | Porque na testa vos entre
o mistério, que isto encerra,
quem me dá o fruto da terra,
me pode dar do seu ventre:
e porque se reconcentre
este vaticínio imundo
no vosso peito fecundo,
digo qual bem augureiro,
que quem me deu o primeiro,
me pode dar o segundo. |
| 2 | Quadra-me, que o fruto influa,
que uma flor, que eu não queria,
Se dê, a quem principia
e o fruto, a quem continua:
se o fruto faz, que se argua,
que eu sou o dono da planta,
a flor seja tanto, ou quanta,
sempre o dono a quer perdida,
porque pelo chão caída
faz, que o fruto se adianta. | 5 | O Padre andou muito tolo
em vos estimar a flor,
porque era folha o favor,
e o meu todo era miolo:
com meu favor me consolo
de sorte, e tão por inteiro,
que afirmou por derradeiro,
que um favor, e outro suposto,
eu levo de vós o gosto,
e o Padre vigário o cheiro. |
| 3 | Quem é do fruto Senhor
sabe as Leis d'agricultura,
que todo o fruto assegura,
e despreza toda a flor:
e inda que chamam favor
dar a sua flor a Dama
àquele, por quem se inflama
eu entendo de outro modo,
e ao fruto mais me acomodo,
que honra, e proveito se chama. | 6 | Eu do Vigário zombei,
porque vejo, que levou
uma flor, que se murchou,
e eu o fruto vos papei:
este exemplo lhe gravei,
y este desengaño doy
dela dicha, em que me estoy
cantando a su flor ansi,
que ayer maravilla fui,
y oy sombra mia aun no soy. |

28 - p.242

AO CELEBRE FR. JOANICO COMPREENDIDO EM LISBOA EM CRIMES DE SODOMITA.

Furão das tripas, sanguessuga humana,
cuja condição grave, meiga, e pia,
sendo cristel dos Santos algum dia,
hoje urinol dos presos vive ufana.

Fero algoz já descortês profana
Sua imagem do nicho da enxovia,
Que esse amargoso traje em profecia
Com a lombriga racional se dana.

Ah, Joanico fatal, em que horóscopos,
Ou porque à costa, ou porque à vante deste,
Da camandola Irmão quebraste os copos.

Enfim Papagaio humano te perdeste,
Ou porque enfim darias nos cachopos,
Ou porque em culis mundi te meteste.

29 - p.242

A FR. PASCAL QUE SENDO ABADE DE N. S. DAS BROTAS HOSPEDOU ALI COM GRANDEZA A D. ANGELA, E SEUS PAIS, QUE FORAM DE ROMARIA À AQUELE SANTUÁRIO.

Prelado de tan alta perfeccion,
Que supo em un aplauso, en un festin
Congregar en su casa um serafin
Cercado de tan alta relacion:

Ya mas tenga en su cargo dissension,
Ni en sus Fraylecitos vea motin:
Ninguno Hijuelo suyo sea ruin,
Y los crie en su santa bendicion.

Llena estè la cosina de sarten,
Y siempre el refectorio abunde en pan,
Que bien merece Frayle tan de bien.

A quien el sacro bago se le dan
Regir la casa santa de Belém,
Y que ya sela quite al soliman.

30 - p.243 A FR. TOMAS D'APRESENTAÇÃO PREGANDO EM TERMOS LACONICOS A PRIMEYRA DOMINGA DA QUARESMA.

Padre Tomás, se Vossa Reverência
Nos pregar as Paixões desta arte mesma,
Viremos a entender, que na Quaresma
Não há mais pregador do que vossência.

Pregar com tão lacônica eloquência
Em um só quarto, o que escrevo em resma,
À fé, que o não fazia Frei Ledesma,
Que pregava uma resma de abstinência.

Quando pregar o vi, vi um São Francisco,
Senão mais eficaz, menos chagado,
E de o ter por um Anjo estive em risco.

Mas como no pregar é tão azado,
Achei, que no evangélico obelisco
É Cristo no burel ressuscitado.

31 - p.244

UM AMIGO DESTE RELIGIOSO PEDIU AO POETA SUAS APROVAÇÕES SOBRE A MESMA PREDICA, A PEDITÓRIO DO MESMO PREGADOR NESTE.

MOTE

Louvar vossas orações
é próprio do Pregador,
e a mim me dá mais temor
o Pregador, que os sermões.

- 1 Só o vosso entendimento
vos pode Tomás louvar,
e eu se pudera imitar
qualquer vosso pensamento:
para mostrar seu talento
fez um círculo em borrões
Apeles com dous carvões;
quem vira uma risca vossa?
Riscai vós, para que eu possa
Louvar vossas orações.
- 2 A causa é melhor, que o efeito
na boa filosofia,
e assim é vossa energia
menor, que o vosso sujeito:
logo se no humano peito
não há alcançar o primor
nas obras de tal autor,
mal a causa alcançarão,
pois o pregar do sermão
É próprio do Pregador.
- 3 Se louvo vossa alta idéia,
sou culpado em me atrever,
e sou culpado em meter,
a fouce em seara alheia:
nesta empresa, em que receia
entrar o engenho major,
entra o néscio sem pavor,
porque a louca valentia
dá ao néscio a ousadia,
E a mim me dá mais temor.
- 4 Ou cobarde, ou atrevido,
ou ousado, ou não ousado
hei de dizer empenhado,
o que calava entendido:
um amigo a vós rendido
pede a vossas orações
as minhas aprovações,
e eu calando lhe obedeço,
porque fique em maior preço
O Pregador, que os sermões.

32 - p. 245

O MESMO AMIGO PEDIU AO POETA EM OUTRA OCASIÃO LHE GLOSASSE ESTE MOTE, CUJA MATÉRIA FOI HAVER TRIUNFADO O DITO FR. TOMAS DE CERTA OPOSIÇÃO CAPITULAR.

MOTE

Nuvens, que em oposição
o sol querem desluzir,
seus raios sabem sentir
por ser seu cuidado em vão.

- 1 No Céu pardo de Francisco
pardo à força de nublados
há vapores humilhados,
e soberbos com seu risco:
o soberbo ao sol arisco
se põe, e o humilhado não,
e o sol menos queima então
as nuvens, que chegar vê
em acatamentos, que
Nuvens, que em oposição.
- 2 As nuvens, que se lhe opõem
com tão néscio atrevimento,
o sol de um raio violento
queima, abrasa, e descompõe:
tudo o mais o sol dispõe
pare o manter, e cobrir
criar, e reproduzir,
e com razão não tem fé
co'as nuvens ingratas, que
O sol querem desluzir.

3 O sol por sua altivez,
e nativo luzimento
não recebe abatimento
e abatê-lo é louca empresa:
quando se atreve a vileza
do vapor, que o vai seguir
na nuvem, que o quer cobrir,
se a subir não tem desmaios,
ao resistir dos seus raios
Seus raios sabem sentir

4 Sentem com tanto pesar,
que têm por melhor partido
não haver ao sol subido
que subir para baixar:
era força escarmentar
na queda de Faetão,
e na Icária perdição,
que estes outros se arruinaram,
quando ao sol subir cuidaram,
Por ser seu cuidado em vão.

33 - p.247

AO SOBREDITO RELIGIOSO DESDENHANDO CRITICO DE HAVER GONÇALO RAVASCO, E ALBUQUERQUE NA PRESENÇA DE SUA FREIRA VOMITADO HUMAS NÁUSEAS, QUE LOGO COBRIU COM O CHAPEU.

1 Quem vos mete, Fr. Tomás,
em julgar as mãos de amor,
falando de um amator
que pode dar-vos seis e ás?
Sendo vós disso incapaz,
quem vos mete, Fr. Franquia,
julgar, se foi policia
o vômito, que arrotastes,
se quando vós o julgastes,
vomitastes uma asnia:

4 O que sabeis, Frei Garrafa,
é a traça, e a maneira,
com que estafais uma Freira,
dizendo, que vos estafa:
vós saís com a manga gafa
do palangana, e tigela
d'ovos moles com canela,
e tão mal correspondeis,
que esse tempo, que a comeis,
são as têmporas para ela.

2 Sabeis, por que vomitou
aquele amante em jejum?
lembrou-lhe o vosso budum,
e a lembrança o enjoou;
e porque considerou,
que o tal budum vomitado
era um fedor refinado,
por não ver poluto um céu,
o cobriu com seu chapéu,
e em cobri-lo o fez honrado.

5 Item sabeis tresladar
falto de próprios conselhos
de trezentos sermões velhos
um sermão para pregar:
e como entre o pontear,
e cirgir obras alheias
se enxergam vossas idéias,
mostrais pregando de falso,
que sendo um Frade descalço,
andais pregando de meias.

3 Vós sois um pantufo em zancos,
mais oco do que um tonel,
e se estudais no burel,
entendereis de tamancos:
que as ações dos homens brancos,
tão brancos como Furão,
não as julga um maganão
criado em um oratório,
julgador de refeitório,
que dá o nosso Guardião.

6 E pois vossa Reverência
quis ser julgador de nora,
tenha paciência, que agora
se lhe tira a residência:
e inda que a minha clemência
se há com dissimulação,
livre-se na relação
dos cargos, em que é culpado
ser glutão como um capado,
como um bode fodinchão

A CERTO FRADE NA VILA DE SAM FRANCISCO, A QUEM UMA MOÇA FINGINDO-SE AGRACEDIDA À SEUS REPETIDOS GALANTEIOS, LHE MANDOU EM SIMULAÇÕES DE DOCE UMA PANELA DE MERDA.

- 1 Reverendo Frei Antônio
se vos der venérea fome,
praza a Deus, que Deus vos tome,
como vos toma o demônio:
uma purga de antimônio
devia a moça tomar,
quando houve de vos mandar
um mimo, em que dá a entender,
que já vos ama, e vos quer
tanto, como o seu cagar.
- 2 Fostes-vos mui de lampeiro
vós, e os amigos de cela
ao miolo da panela,
e achastes um camareiro:
metestes a mão primeiro,
de que vos desenganásseis,
e foi bem feito, que achásseis,
cagalhões, que então sentistes,
porque aquilo, que não vistes,
quis o demo, que cheirásseis.
- 3 A hora foi temerária,
o caso tremendo, e atroz,
e essa merda para vós
se não serve, é necessária:
se a peça é mui ordinária,
eu de vós não tenho dó:
e se não dissei-me: é pó
mandar-vos a ponto cru
a Moça prendas do cu,
que tão vizinho é do có?
- 4 Se vos mandara primeiro
o mijo num panelão,
não ficáreis vós então
mui longe do mijadeiro:
mas a um Frade malhadeiro
sem correia, nem lacerda,
que não sente a sua perda,
seu descrédito, ou desar,
que havia a Moça mandar,
senão merda com mais merda?
- 5 Dos cagalhões afamados
diz esta plebe inimiga,
que eram de ouro de má liga
não dobrões, porém dobrados:
aos Fradinhos esfamiados,
que abrindo a panela estão,
daí por cabeça um dobrão,
e o mais mandai-o fechar;
que por isso, e por guardar,
manhã serei guardião.
- 6 Se os cagalhões são tão duros,
tão gordos, tão bem dispostos, é,
porque hoje foram postos,
e ainda estão mal maduros:
que na enxurrada dos tais
é de crer, que abrandem mais,
porque a Moça cristãmente
não quer, que quebreis um dente,
mas deseja, que os comais.

O CERTO FRADE QUE GALANTEANDO DUAS SENHORAS NO CONVENTO DE ODIVELAS, LHE ENTREGOU HABITO, E MENORES PARA UM FINGIDO ENTREMEZ, E CONHECENDO O CHASCO, EM ALTA NOITE DEU EM CANTAR O MISERERE, BORRANDO, E OURINANDO TODO O PALRATÓRIO, PELO QUE A ABADESSA LHE DEU OS SEUS HÁBITOS, E SUA LANTERNA PARA SE RETIRAR À LISBOA.

- 1 Reverendo Frei Carqueja,
quentárida com cordão,
magano da religião,
e mariola da Igreja:
Frei Sarna, ou Frei Bertoeja,
Frei Pirtigo, que o centeio
moes, e não dás receio,
Frei Burro de Lançamento,
pois que sendo um Frei Jumento,
és um jumento sem freio.
- 2 Tu, que nas pardas cavernas
vives de um grosso saial,
és carvoeiro infernal,
pois andas com saco em pernas:
lembram-te aquelas fraternas,
que levaste a teu pesar,
quando a Prelada Bivar
por culpa, que te cavou,
de dia te desfradou
para à noite te expulsar.
- 3 Pela dentada, que Adão
deu no vedado fruteiro,
de folhas fez um cueiro,
e cobriu seu cordavão:
a ti o querer ser glutão
de outra maçã reservada,
ao vento te pôs a ossada,
mas com diferença muita,
que se nu te pôs a fruta,
tu não lhe deste a dentada.
- 4 De José se diz cad'hora,
que o fez um seno de chapa
deixar pela honra a capa
nas mãos da amante senhora:
tu na mão, que te namora,
por honra, e por pundonor
deixas hábito, e menor,
mas com desigual partido,
que José de acometido,
e tu de acometedor.
- 5 Desfradado em conclusão
te vistes em couro puro,
como vinho bem maduro,
sendo, que és um cascarrão:
era pelo alto serão,
quando a gente às adivinhas
viu entre queixas mesquinhas
na varanda um Frade andeiro
saído do Limoeiro
a berrar pelas casinhas.
- 6 Como Galeno na praça
apareceste ao luar
pobre, roubado do mar,
que era ver-te um mar de graça:
quando um pasma, e outro embaça;
não me tenham por visão,
frade sou inda em cueiros,
tornei-me aos anos primeiros,
e Bivar foi meu Jordão.

- 7 Porque luz se te não manda,
tu por não dar num ferrolho,
dizem, que abriste o teu olho,
que é cancela, que tresanda:
chovias por uma banda,
e por outra trovejavas,
viva tempestade andavas,
porque à comédia assistias,
que era tramóia fingias,
e na verdade o passavas.
- 8 Ninguém há, que vitupere
aquele lanço estupendo,
quando o teu pecado vendo
tomaste o teu miserere:
mas é bem, que me exaspere
de ver, que todo o sandeu,
que nos tratos se meteu
de Freiras, logo confessa,
que isso lhe deu na cabeça,
e a ti só no cu te deu.
- 9 Dessa hora temerária
ficou a grade de guisa,
que se até ali foi precisa,
desde então foi necessária:
tu andaste como alimária,
mas isso não te desdoura,
porque fiado na coura
da brutesca fradaria
estercaste estrebaria,
o que gostas manjedoura.
- 10 Que és frade de habilidade,
dás grandíssima suspeita,
pois deixas câmara feita,
o que foi té agora grade:
tu és um corrente Frade
nos lances de amor, e brio,
pois achou teu desvario
ser melhor, e mais barato,
do que dar o teu retrato,
pôr na grade o teu feitio.
- 11 Corrido enfim te ausentaste,
mas obrando ao regatão,
pois levaste um lampião
pela cera, que deixaste:
sujamente te vingaste
Frei Azar, ou Frei Piorno,
e estás com grande sojorno,
e posto muito de perna,
sem veres, que essa lanterna
te deram, por dar-te um corno.
- 12 O com que perco o sentido,
é ver, que em tão sujo tope
levando a Freira o xarope
tu ficaste o escorrido:
na câmara estás provido
e de ruibarbo com capa,
mas lembro-te Frei Jalapa,
que por cagar no sagrado
o cu tens excomungado,
se não recorres ao Papa.
- 13 Muito em teus negócios medras
com furor, que te destampa,
pois sendo um louco de trampa,
te tem por louco de pedras:
é muito, que não desmedras,
vendo-te trapo, e farrapo,
antes co'a Freira no papo,
como no sentido a tinhas,
parece, que a vê-la vinhas,
pois vinhas com todo o trapo.
- 14 Tu és magano de lampa,
Bivar é Freira travessa,
a Freira pregou-te a peça,
mas tu armaste-lhe a trampa:
se o teu cagar nunca escampa,
nunca estie o seu capricho,
e pois tê pregou, Frei Mixo,
chame-se por todo o mapa
ela travessa de chapa,
e tu magano de esguicho.

A CERTO FRADE, QUE QUERENDO EMBARCAR-SE PARA FORA DA CIDADE, FURTOU UM CABRITO, O QUAL SENDO CONHECIDO DA MAI PELO BERRO O FOI BUSCAR DENTRO DO BARCO, E COMO NÃO TEVE EFEITO O DITO ROUBO, TRATOU LOGO DE FURTAR OUTRO, E O LEVOU ASSADO.

- 1 De fornicário em ladrão
se converteu Frei Foderibus
o lascivo em mulieribus,
o mui alto fodinchão:
foi o caso, que um verão
tratando o Frade maldito
de ir da cidade ao distrito,
querendo a cabra levar,
para mais a assegurar,
embarcou logo o cabrito.
- 2 Mas a cabra esquiva, e crua
a outro pasto já inclinada
não quis fazer a jornada,
nem que a faça cousa sua:
balou uma, e outra rua
com tal dor, e tal paixão,
que respondendo o mamão
alcançou todo o distrito
nas respostas do cabrito
o codilho do cabrão.
- 3 Estava ele muito altivo
com seu jogo bem assaz,
porém, por roubar sem ás
perdeu bolo, cabra, e chibo:
porque sem pôr pé no estrivo
saltou na barca do Alparca,
e dizendo desembarca
saiu co filho a correr,
porque então não quis meter
com tal cabrão pé em barca
- 4 O Frade ficou num berro,
porque temia o maldito
se não levasse o cabrito,
de achar, que lhe pegue um perro:
e por não cair nesse erro
num rebanho em boa fé
outro, a quem o Frei Caziqi,
quando ele dizia mihi,
ele respondia mé.
- 5 Do mé desaparecido
foi logo o dono avisado,
que o Frade lhe havia achado
antes dele o haver perdido:
e sendo o sítio corrido,
se achou, que a modo de pá
num forno o cabrito está,
que o Frade é destro ladrão
porém nesta ocasião
saiu-lhe a fornada má.

37 - p. 256 A CERTO FRADE QUE PREGANDO MUITOS DESPROPÓSITOS NA MADRE DE DEOS FOI APEDREJADO PELOS RAPAZES, E SE FINGIU DESMAIADO POR ESCAPAR: MAS DEPOIS FURTANDO AO POETA UM BORDÃO, E AO ARPISTA DA FESTA UM CHAPÉU SE RETIROU: POREM SABENDO-SE DO FURTO LHE FOI AO CAMINHO TIRAR DAS MÃOS UM MULATO DE DOMINGOS BORGES.

- 1 Reverendo Padre em Cristo,
Fr. Porraz por caridade,
Padre sem paternidade
salvo a tem pelo Anticristo:
não me direis, que foi isto,
que dizem, quando pregastes,
tão depressa vos pagastes,
que antes que o sermão findara
tanto cascalho embolsastes.
- 2 Pregastes tanta parvoíce
de tolo, e de beberrão,
que o povo bárbaro então
entendeu, que era louquice:
quis-vos seguir a doudice,
e posto no mesmo andar,
em lugar de persignar
uma pedrada vos prega,
que a testa ainda arrenega
de tal modo de pregar.
- 3 Aqui-d'El-Rei me aturdistes,
e como um Paulo pregáveis,
entendi, quando gritáveis,
que do cavalo caístes:
vós logo me desmentistes,
dizendo, não tenho nada,
fingí aquela gritada,
porque entre tantos maraus
com seixos, limões, e paus
não viesse outra pedrada.
- 4 Bem creio eu, Peralvilho,
que sois cavalo de Troia,
e fazeis uma tramóia
co'a morte no garrotilho:
mas se perdendo o codilho,
que ganhais a mão, dizeis,
a vós o engano fazeis,
porque se quem compra, e mente,
se diz, que na bolsa o sente,
vós na testa o sentireis.
- 5 Vendo-vos escalavrado
o Vigário homem do céu
em casa vos recolheu,
por vos salvar no sagrado:
vós sois tão desaforado,
que não quisestes cear,
não mais que pelo poupar,
sendo que sois tão má preia,
que lhe poupastes a ceia,
por lhe roubar o jantar.
- 6 Fostes-vos de madrugada,
deixando-lhe aberta a porta,
mas a porta pouco importa,
importa a casa roubada:
fizestes uma trocada,
que só a pudera fazer
um beberrão a meu ver,
d'um por outro chapéu podre,
que trocar odre por odre
venha o demo a escolher.
- 7 Ficou o Mestre solfista
sem chapéu destro, ou sinistro,
e ainda que na arpa é destro,
vós fostes maior arpista:
quem por ladrão vos alista,
saiba, que sois mau ladrão,
que não perdendo ocasião,
lá em cima na vossa estada,
levastes a bordoada,
cá em baixo o meu bordão.
- 8 Tomastes do rio a borda,
e vendo os amigos Borges,
que leváveis tais alforjes,
trataram de dar-vos corda:
mas vendo, que vos engorda,
mais do que a vaca, o capim,
puseram-vos um selim,
um freio, e um barbicacho,
porque sendo um burro baio
logreis honras de rocim.

- 9 Vendo-vos ajaezado,
pela ocasião não perder,
botastes logo a correr
atrás das éguas mangado:
apenas tínheis chegado
de Caípe à casaria,
quando um Mulataço harpia
arrogante apareceu,
e vos tirou o chapéu
sem vos fazer cortesia.
- 10 Tirou-vos o meu cajado,
porque sois ladrão tão mau,
que levastes o meu pau,
que não serve a um barbado:
e vendo-vos despojado
dos furtos deste lugar
vos pusestes a admirar,
de que um Mulato valente
de vos despir se contente,
podendo-vos açoutar.
- 11 Nunca vós, borracho alvar,
a pregar-nos vos metais,
que se a rapazes pregais,
eles vos lá hão de pregar:
tratai logo de buscar
alguma Dona Bertola,
para pregar pela gola,
como aqui sempre fizestes,
que esse é o pregar, que aprendestes,
do que podeis pôr escola.
- 12 E guardai-vos, maganão
bêbado, jeribiteiro,
de tornar a este oiteiro
fazer vossa pregação:
que o Mestre Pantaleão,
e o Doutor, a quem roubastes,
e os mais, que aqui encontrastes
vos esperam com escarbas.
para arrancar-vos as barbas,
se é que a vinho as não pelastes.

38 - p. 260

INDO CERTO FRADE A CASA DE UMA MERETRIZ LHE PEDIU ESTA QUINZE MIL REIS DANTEMÃO PARA TIRAR HUMAS ARGOLAS, QUE TINHA EMPENHADAS.

Quinze mil-réis dantemão
Cota a pedir-me se atreve,
o diabo a mim me leve,
se ela val mais que um tostão:
que outra fêmea de canhão,
por seis tostões, que lhe dei
toda a noite a pespeguei,
e a quem faz tal peditório
Borrório.

Ora está galante o passo;
Menina, não me direis,
se vos deu quinze mil-réis,
quem vos tirou o cabaço?
fazeis de mim tão madraço,
que vos dê tanto dinheiro
por um triste parrameiro,
que está junto ao cagatório?
Borrório.

Quereis argolas tirar
Co'as moedas, que são minhas?
para tirar argolinhas
só lança vos posso dar;
vós pedis por pedinchar
sem vergonha, nem receio,
como se eu tivera cheio
de dinheiro um escritório:
Borrório.

Saís muito à vossa Mãe
nos costumes de pedir,
e eu em não contribuir
me pareço com meu Pai:
essa petição deixai;
quereis sustentar-vos só
vossa Mãe, e vossa Avó,
e todo o mais avolório?
Borrório.

Vindes a mui ruim mato,
Menina, fazer a lenha,
que outra fêmea mais gamenha
mo fazia mais barato:
buscai outro melhor pato;
quereis depenar, a quem
a penas segura tem
a ração do refeitório?
Borrório.

Quereis, que o Prelado astuto
me tome conta da esmola,
e que a bom livrar dê a sola?
que tal faça! fideputo:
eu não sou amba macuto,
nem sou tampouco matreiro,
que vós comais o dinheiro,
e eu fique de gorgotório?
Borrório.

Vós quereis sem mais nem mais,
que no sermão de repente
eu faça chorar a gente,
para que vós vos riais?
tão ruim alma me julgais,
que para as vossas cobiças
tome capelas de missas,
e que chore o Purgatório?
Borrório.

Ora enfim vós a pedir,
e eu Cota a vo-lo negar,
ou vós havei de cansar,
ou eu me hei de sacudir:
com que venho a inferir
destas vossas petições,
que heis de pedir-me os culhões,
a parvoíce, e zimbório
Borrório

39 - p. 262 SATIRIZA OUTRO CASO DE UMA NEGRA QUE FOI ACHADA COM OUTRO FRADE, E FOI BEM MOÍDA COM UM BORDÃO POR SEU AMASIO, POR CUJA CAUSA SE SAGROU, E SE FINGIU MANCA DE UM PÉ.

1 Nunca cuidei do burel,
nem menos do seu cordão,
que fosse tão cascarrão,
tão duro, nem tão cruel:
mas vós como sois novel,
e ignorais o bom, e o mau,
e o que tirastes do escote
foi ver, que era o seu picote
tão duro como um bom pau

2 Vós fostes bem esfregada
do burel esfregador,
mas depois o pão do amor
vos deixou mais bem pisada:
no bananal enramada
vos atastes ao cordão,
que vos fez a esfregação;
depois quem vos vigiou,
nas costas vos assentou
as costuras cum bordão.

3 Fingistes-vos mui doente,
e atastes no pé um trapo,
sendo a doença o marzapó
do Franciscano insolente:
enganastes toda a gente
fingidamente traidora,
mas eu soube na mesma hora,
que nos tínheis enganado,
e por haver-vos deitado,
fingis deitar-vos agora.

4 Eu sinto em todo o rigor
os vossos sucessos maus,
pois levastes com dois paus
um do Frade, outro do amor:
qual destes paus foi pior
vós nos haveis de dizer,
que eu não deixo de saber,
que sendo negras, ou brancas
é sempre um só pau de trancas
pouco para uma mulher.

5 Não vades ao bananal,
que e cousa escorregadia,
e eis de levar cada dia
lá no có, cá no costal:
sed libera nos a mal
dizei no vosso rosário,
e se o Frade é frandulário,
vá folgar a seu convento,
que vós no vosso aposento
tendes certo o centenário.

6 Muito mal considerastes,
no que o sucesso parou,
que o Frade vos não pagou,
e vós em casa o pagastes:
tal miserere levastes,
que vos digo na verdade,
fora melhor dá-lo ao Frade
porque é maior indecência
dá-lo a vossa negligência,
que à sua Paternidade.

40 - p. 264 A CERTO FRADE QUE TRATAVA COM UMA DEPRAVADA MULATA POR NOME VICENCIA QUE MORAVA JUNTO AO CONVENTO, E ATUALMENTE Á ESTAVA VIGIANDO DESTE CAMPANÁRIO.

1 Reverendo Fr. Sovela,
saiba vossa Reverência,
que a caríssima Vivência
põe cornos de cabidela:
tão vária gente sobre ela
vai, que não entra em disputa,
se a puta é mui dissoluta,
sendo, que em todos os povos
a galinha põe os ovos
e põe os cornos a puta.

3 Do alto verá você
a puta sem intervalos
tangida de mais badalos,
que tem a torre da Sé:
verá andar a cabra mé
berrando atrás dos cabrões,
os ricos pelos tostões
os pobres por piedade,
os leigos por amizade,
os Frades pelos pismões.

2 Se está vossa Reverência
sempre à janela do coro,
como não vê o desaforo
dos Vicências co'a Vicência?
como não vê a concorrência
de tanto membro, e tão vário,
que ali entra de ordinário?
mas se é Frade caracol,
bote esses cornos ao sol
por cima do campanário.

4 Verá na realidade
aquilo, que já se entende
de uma puta, que se rende
às porcarias de um Frade:
mas se não vê de verdade
tanto lascivo exercício,
é, porque cego do vício
não lhe entra no oculorum
o secula seculorum
de uma puta de abinitio.

41 - p. 265

AO LOUCO DESVANECIMENTO, COM QUE ESTE FRADE TIRANDO ESMOLAS CANTAVA REGAÇANDO O HABITO POR MOSTRAR AS PERNAS, COM PRESUNÇÕES DE GENTIL HOMEM, BOM MEMBRO, E BOA VOZ.

Ouve, Magano, a voz, de quem te canta
Em vez de doces passos de garganta
Amargos pardieiros de gasnate:
Ouve, sujo Alparcate,
As aventuras vis de um Dom Quixote
Revestido em remendo de picote.

Remendado dos pés até o focinho
Me persuado, que és Frade Antoninho:
Por Frei Basílio saís de São Francisco,
E entras Frei Basilisco,
Pois que deixas à morte as Putas todas,
Ou já pela má vista, ou pelas fodas.

Tu tens um membralhaz aventureiro,
Com que sais cada trique ao terreiro
A manter cavalhadas, e fodengas,
Com que as putas derrengas;
Valha-te: e quem cuidara, olhos de alpistre,
Que seria o teu membro o teu enristre!

Gabas-te, que se morrem as Mulatas
Por ti, e tens razão, porque as matas
De puro pespegar, e não de amores,
Ou de puros fedores,
Que exalam, porcalhão, as tuas bragas,
Com que matas ao mundo ou as estragas.

Dizem-me, que presumes de três partes,
E as de Pedro serão de malas artes:
Boa voz, boa cara, bom badalo,
Que é parte de cavalo:
Que partes podes ter, vilão agreste,
Se não sabes a parte, onde nasceste?

Vestido de burel um salvajola
Que partes pode ter? de mariola:
Quando o todo é suor, e porcaria,
A parte que seria?
Cada parte budum, catinga, e lodos,
Que estas as partes são dos Frades todos.

Não te desvaneça andar-te a puta ao rabo,
Que Joana Lopes dormirá c'o diabo;
E posto que a Mangá também forniques,
Que é moça de alfiniques,
Supõe, que tinha então faminta a gola,
E que te quis mamar o pão da esmola.

Não hão mister as putas gentilezas,
Que arto bonitas são, arto belezas:
O que querem somente, é dinheiro,
E se as cavalgas tu, pobre sendeiro,
É, porque dando esmolas, e ofertório,
Quando as pespegas, geme o refeitório.

Prezas-te de galã, bonito, e pulcro,
E os fedores da boca é um sepulcro
A cães mortos te fede a dentadura,
E se há puta, que te atura
Tais alentos de boca, ou de traseiro,
É porque tu as incensas com dinheiro.

O hábito levantas no passeio,
E cuidas, que está nisso o galanteio,
Mostras a perna mui lavada, e enxuta,
Sendo manha de puta
Erguer a saia por mostrar as pernas,
Com que és hermafrodita nas cavernas.

Tu és Filho de um sastre de bainhas,
E botas muito mal as tuas linhas,
Pois quando fidalgão te significas,
A ti mesmo te picas,
E dando pontos em grosseiro pano,
Mostras pela entertela, que és magano.

Torna em teu juízo, louco Durandarte,
Se algum dia o tiveste, a quem tornar-te;
Teme a Deus, que em tão louco desatino
De algum celeste signo
Hei medo, que um badalo se despeça,
E te rompa a cabaça, ou a cabeça.

Se és Frade, louva ao Santo Patriarca,
Que te sofre calçar-lhe a sua alparca,
Que juro a tal, se ao século tornaras,
Nem ainda te fartaras
De ser um tapanhuno de carretos,
Por não ser mariola, onde há pretos.

42 - p. 267 AO MESMO FRADE TORNA A SATIRIZAR O POETA, SEM OUTRA MATÉRIA NOVA, SENÃO PRESUMINDO, QUE QUEM O DEMO TOMA UMA VEZ SEMPRE LHE FICA UM JEITO.

- 1 Reverendo Fr. Fodaz,
não tenho matéria nova,
de que vos faça uma trova,
mas de antiga tenho assaz:
que como sois tão capaz
de ires de mau a pior,
suponho de vosso humor,
que enquanto a velha, e o frade
sois sempre em qualquer idade
mais ou menos fodedor.
- 2 Na boa filosofia
mais ou menos não difere,
e assim vós que estais, se infere,
na mesma velhacaria:
Lembra-me a mim cada dia
tanto sucesso indecente,
que de vós refere a gente,
que inda que d'outra monção,
sei, que de hoje para então
nada tendes diferente.
- 3 Se o burel, que se remenda,
e o ser frade, e ser vilão
vos fazem mais fodinchão,
como haveis de ter emenda?
Será inútil contenda
querer, que vos emendeis,
pois como vós não deixeis
de ser frade, e ser vilão,
sempre heis de ser fodinchão,
fodereis, mais fodereis.
- 4 Quem a causa não desfaz,
não destrói o seu efeito,
com que vós no hábito estreito
sempre haveis de ser fodaz.
Valha o diabo o mangaz,
que em vendo a pinta, e a franga
aqui, em Jacaracanga,
em público, e em secreto,
se lhe cheira o vaso preto,
logo a porra se lhe emanga.
- 5 De um pirtigo tão velhaco,
que tão súbito se engrossa,
que direi, senão que almoça
vinte picas de Macaco:
membro, que em todo o buraco
se quer meter apressado,
qual arganaz assustado,
fugindo ao ligeiro gato,
que direi, que é membro rato?
Não: porque este é consumado.
- 6 Pois logo que hei de dizer,
como, e com que paridade
porei o membro de um frade,
a quem não farta o foder?
Eu não me sei nisto haver,
nem por que apodo me reja:
mas o mundo saiba, e veja,
que o membro deste mangado
é já membro desmembrado
da justiça, mais da Igreja.

43 - p. 269

A CERTO FRADE QUE INDO PREGAR A UM CONVENTO DE FREIRAS, E ESTANDO COM UMA NA GRADE, LHE DEU TAL DOR DE BARRIGA, QUE SE CAGOU POR SI.

- 1 Ficaram neste intervalo
pagos a Freira, e o Frade,
ela a ele deu-lhe a grade,
que a vós não convém correr
com homem tão despejado,
ele a ela deu-lhe o ralo:
fê-lo ir com tanto abalo
o seu sujo proceder,
que se andar tão desatado,
logo vos há de feder.
- 2 Estas novas enxurradas
fizeram com novo estilo
na casa da grade um Nilo,
catadupa nas escadas:
não foram mal suportadas
dos vizinhos do lugar,
se chegaram a alcançar
(como ouvimos referir)
que os índios perdem o ouvir,
cá perdessem o cheirar.

3 Ao Frade, que assim vos trata,
porque outra vez não se entorne,
mandai, que à grade não torne,
até soldar a culatra:
que escopeta, que não mata,
quando tão junto atirou,
bem mostra, que se errou,
e toda a munição troca,
não rebentou pela boca,
pela escorva rebentou.

4 Neste hediondo tropel
cem mil causas achareis,
que não são para papéis,
posto que as ponha em papel:
o passo foi tão cruel,
que a dizê-lo me tentou:
se bem lastimado estou,
do que deste Frade ouvi,
torne ele mesmo por si,
já que por si se entornou.

5 Do monte Olimpo se conta,
que quando há maior tromento
deixa sua altura isenta,
porque das mais se remonta:
não sei, se vós nessa conta
entrastes, Senhora, então
naquela suja ocasião;
só sei, que o Frade seria,
pelo que dele corria,
monte, mais o limpo não.

6 Deste Frade ouvi dizer,
e é cousa digna de riso,
que tendo-se por Narciso,
fez fonte para se ver:
e deve-se reprender,
Dama bela, se vos praz
o que este Narciso faz,
pois ofende o fino amante,
deixando claro diante,
ver-se no escuro de trás.

7 Foi o Padre aqui mandado
para pregar: grande error!
Não pode ser pregador
um Frade tão despregado:
seja do ofício privado,
e de entre a gente falar,
pois todos vêm alcançar
o seu salvo presumir,
que sendo mau para ouvir,
é pior para cheirar.

**44 - p.347 SANTIGUA-SE O POETA CONTRA OUTROS PATARATAS AVARENTOS,
INJUSTOS, HYPOCRITAS, MURMURADORES, E POR VARIAS MANEIRAS VICIOSOS, O QUE
TUDO JULGA EM SUA PÁTRIA.**

1 Destes, que campam no mundo
sem ter engenho profundo,
e entre gabos dos amigos
os vemos em papa-figos
sem tempestade, nem vento:
Anjo Bento.

2 De quem com Letras secretas
tudo, o que alcança é por tretas,
baculejando sem pejo
por matar o seu desejo
dês de manhã até a tarde:
Deus me guarde.

3 Do que passeia farfante
muito prezado de amante,
por fora luvas, galões,
insígnias, armas, bastões,
por dentro pão bolorento:
Anjo Bento.

4 Destes beatos fingidos
cabisbaixos, encolhidos,
por dentro fatais maganos,
sendo nas caras uns Janos,
que fazem do vício alarde:
Deus me guarde.

5 Que vejamos teso andar,
quem mal sabe engatinhar,
mui inteiro, e presumido,
ficando o outro abatido
com maior merecimento:
Anjo Bento.

6 Destes avaros mofinos,
que põem na mesa pepinos
de toda a iguaria isenta,
com seu limão, e pimenta,
porque diz que queima, e arde:
Deus me guarde.

7 Que pregue um douto sermão
um alarve, um asneirão,
e que esgrima em demasia,
quem nunca já na Sofia
soube pôr um argumento:
Anjo Bento.

8 Deste Santo emascarado,
que fala do meu pecado,
e se tem por Santo Antônio,
mas em lutas co demônio
se mostra sempre cobarde:
Deus me guarde.

9 Que atropelando a justiça
só com virtude postiça
se premie o delinqüente,
castigando o inocente
por um leve pensamento:
Anjo Bento.

45 - p. 352

SACODE A OUTROS, QUE PECCAÇÃO NA PRESUNÇÃO, E ATREVIMENTO INDIGNO.

1 Um vendelhão baixo, e vil
de cornos pôs uma tenda,
e confiado, em que os venda,
corre por todo o Brasil:
para mim de tantos mil
lhe mandei, que me guardasse,
se verdade não falasse
em sobrosso, e com sojorno:
Um corno.

2 Para o Alcaide ladrão
com despejo, e com temor,
que na mão leva o Doutor,
na barriga a Relação:
indo à casa de um Sansão
entra audaz, e confiado,
e faz penhora no estado
da mulher, e seu adornos:
dois cornos.

- 3 Para o escrivão falsário,
que sem chegar-lhe à pousada,
dando a parte por citada,
dá fé, e cobra o salário:
e sendo o feito ordinário,
como corre à revelia,
sai a sentença num dia
mais amarga que piornos:
três cornos.
- 4 Para o Julgador Orate
ignorante, e fanfarrão,
que sendo Conde de Unhão,
já quer ser Marquês de Unhate:
e por qualquer dou-te, ou dá-te
resolve do invés um feito
e assola a torto, e direito
a cidade, e seus contornos:
quatro cornos.
- 5 Para o Judas Macabeu,
que porque na tribo estriba,
foi de Capitão a Escriba,
e de Escriba a Fariseu:
pois no ofício se meteu
a efeito só de comer,
sufrágios, que em vez de os ter,
quer antes arder em fornos:
cinco cornos.
- 6 Para o bêbado mestiço,
e fidalgo atravessado,
que tendo o pernil tostado,
cuida, que é branco castiço:
e de flatos enfermiço
se ataca de jeribita,
crendo, que os flatos lhe quita,
quando os vomita em retornos:
seis cornos.
- 7 Para o Cônego observante
todo o dia. e toda a hora,
cuja carne é pecadora
das completas por diante:
cara de disciplinante,
queixadas de penitente,
e qualquer jimbo corrente
serve para seus subornos:
sete cornos.
- 8 Para as Damas da Cidade
Brancas, Mulatas, e Pretas,
que com sortílegas tretas
roubam toda a liberdade:
e equivocando a verdade
dizem, que são um feitiço,
não o tendo em o cortiço
tanto como caldos mornos:
oito cornos.
- 9 Para o Frade confessor,
que ouvindo um pecado horrendo
se vai pasmado benzendo,
fugindo do pecador:
e sendo talvez pior
do que eu, não quer absolver-me,
talvez porque inveja ver-me
com tão torpes desadornos:
nove cornos.
- 10 Para o Pregador horrendo,
que a Igreja esturgindo a gritos,
nem ele entende os seus ditos,
nem eu também os entendo:
e a vida, que está vivendo,
é lá por outra medida,
e a mim me giza uma vida
mais amarga, que piornos:
dez cornos.
- 11 Para o Santo da Bahia,
que murmura do meu verso,
sendo ele tão perverso,
que a saber fazer faria:
e quando a minha Talia
lhe chega às mãos, e ouvidos
faz na cidade alaridos,
e vai gostá-la aos contornos:
mil cornos.

46 - p. 361 COM VISTA CLARA SACODE OS ENTREMETTIDOS, MENCIONANDO ALGUNS DE SEOS PATRICIOS, QUE MAIS O ENFADAVAM.

A várias pessoas

- 1 Como nada vêem
e andam sempre aos tombos
querem os mazombos
que eu cegue também:
não temo ninguém,
e se os matulões
hão medo a prisões,
eu sou de carona:
forro minha cona
- 2 Olhem para a terra
que está nestes anos
gafa de maganos
que El-Rei o desterra:
O pano da Serra
em sedas trocou
quem lá sempre andou
em uma atafona:
forro minha cona
- 3 Verão um sandeu
que quer sem disputa
ser filho da puta,
por não ser judeu:
se hábitos perdeu
por ser,
a mim todo o povo
de velho me abona:
forro minha cona
- 4 Aquele é de ver,
que apuros aqueles
explica por eles,
quanto quer dizer:
Não posso sofrer
que um tangarumanga
use de pendanga
com língua asneirona:
forro minha cona
- 5 Verão um jumento
de figura rara,
que anda sempre a vara,
por lhe darem vento:
Notável portento
neste tal se enxerga,
pois trás a chomberga
a barba capona:
forro minha cona
- 6 Verão um vilão
na dona montanha
farto de castanha
faminto de pão:
e se bem à mão
com bois e arado
cultivou o prado
de Flora, e Pamona:
forro minha cona
- 7 Clérigo verão
que porque em Cantabra
nasceu de uma cabra
cresceu a cabrão:
Tão fino ladrão
que até a filha alheia
com ser cananéia
furta à mãe putona:
forro minha cona
- 8 Verão um Doutor
em Judá nascido
mais entremetido
que um grande fedor:
Grande assistidor
de Igreja festeira,
que ao longe lhe cheira
como mangerona:
forro minha cona
- 9 Verão um Galego
grande salvajola,
veste à mariola,
anda ao palacego:
Fidalgo Noroego
em cruz de Calvário,
que um certo falsário
nos peitos lhe entona:
forro minha cona
- 10 Verão um inocente,
que a fidalgo vai
e calando o pai
a mãe diz somente:
A este impertinente
lembro-lhe o Godim
do pai matachim,
e a mãe vendilhona:
forro minha cona

11 Verão um pasguate
monstro de ouro, e prata,
que sendo uma pata,
é filho de um gato:
A renda de um trato
pôs por seu regalo
um burro a cavalo
de sela mamona:
forro minha cona

12 Entre outros ladrões
verão um letrado
na mente graduado
de quatro asneirões:
Na cara pontões
na idéia nem ponto,
e ou tonto, ou não tonto,
de rico blasona:
forro minha cona

13 Verão um alvar
fidalgo tendeiro,
que o pai sapateiro
lhe fez o solar:
Cônego ultramar
por duas patacas
ferrou ontem atacas
e hoje se entona:
forro minha cona

14 Verão outro Zote,
a quem Satanás
por culpas de atrás
fará galeote:
O tal sacerdote
só prega a doutrina
da lei culatrina,
que ensina, e abona:
forro minha cona

15 Verão um Guinéu
moço assalvado
fidalgo estirado
por quedas, que deu:
O Góis lhe meteu
sogro do seu jeito
a torto, e direito
nobreza sevona:
forro minha cona

16 Verão um Gavacho
com sede tamanha,
que a palma se ganha
ao maior borracho:
Beca sem empacho
que no mar caiu,
e o mar lhe fugiu
por ser borrachona:
forro minha cona

17 Verão outrossim
entregue ao diabo
um esfolo-rabo
pobre colomim:
Mau vilão, ruim,
duas caras trás
ambas muito más
que tudo inficiona:
forro minha cona

18 Verão borundangas
que o mundo podia
vender à Bahia
três mil bugigangas:
Figurões de mangas
que não vi em meus dias
nas tapeçarias
de Rasa e Pamplona:
forro minha cona.

47 - p. 366 DEFENDE O POETA POR SEGURO, NECESSARIO, E RECTO SEU PRIMEYRO INTENTO SOBRE SATYRIZAR OS VICIOS.

1 Eu sou aquele, que os passados anos
cantei na minha lira maldizente
torpezas do Brasil, vícios, e enganos.

2 E bem que os decantei bastantemente,
canto segunda vez na mesma lira
o mesmo assunto em plectro diferente.

3 Já sinto, que me inflama, ou que me inspira
Talia, que Anjo é da minha guarda,
Dês que Apolo mandou, que me assistira.

4 Arda Baiona, e todo o mundo arda,
Que, a quem de profissão falta à verdade,
Nunca a Dominga das verdades tarda.

5 Nenhum tempo excetua a Crisandade
Ao pobre pegureiro do Parnaso
Para falar em sua liberdade.

6 A narração há de igualar ao caso,
E se talvez ao caso não iguala,
Não tenho por Poeta, o que é Pegaso.

- 7 De que pode servir calar, quem cala,
Nunca se há de falar, o que se sente?
Sempre se há de sentir, o que se fala!
- 8 Qual homem pode haver tão paciente,
Que vendo o triste estado da Bahia,
Não chore, não suspire, e não lamente?
- 9 Isto faz a discreta fantasia:
Discorre em um, e outro desconcerto,
Condena o roubo, e increpa a hipocrisia.
- 10 O néscio, o ignorante, o inexperto,
Que não elege o bom, meu mau reprova,
Por tudo passa deslumbrado, e incerto.
- 11 E quando vê talvez na doce trova
Louvado o bem, e o mal vituperado,
A tudo faz focinho, e nada aprova.
- 12 Diz logo prudentaço, e repousado,
Fulano é um satírico, é um louco,
De língua má, de coração danado.
- 13 Néscio: se disso entendes nada, ou pouco,
Como mofas com riso, e algazaras
Musas, que estimo ter, quando as invoco?
- 14 Se souberas falar, também falaras,
Também satirizaras, se souberas,
E se foras Poeta, poetizaras.
- 15 A ignorância dos homens destas eras
Sisudos faz ser uns, outros prudentes,
Que a mudez canoniza bestas feras.
- 16 Há bons, por não poder ser insolentes,
Outros há comedidos de medrosos,
Não mordem outros não, por não ter dentes.
- 17 Quantos há, que os telhados têm vidrosos,
E deixam de atirar sua pedrada
De sua mesma telha receosos.
- 18 Uma só natureza nos foi dada:
Não criou Deus os naturais diversos,
Um só Adão formou, e esse de nada.
- 19 Todos somos ruins, todos preversos,
Só nos distingue o vício, e a virtude,
De que uns são comensais, outros adversos.
- 20 Quem maior a tiver, do que eu ter pude,
Esse só me censure, esse me note,
calem-se os mais, chitom, e haja saúde.

48 - p. 370 CONTEMPLANDO NAS COUSAS DO MUNDO DESDE O SEU RETIRO, LHE ATIRA COM O SEU APAGE, COMO QUEM A NADO ESCAPOU DA TROMENTA.

Neste mundo é mais rico, o que mais rapa:
Quem mais limpo se faz, tem mais carepa:
Com sua língua ao nobre o vil decepa:
O Velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:
Quem tem mão 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 vazo a tripa,
E mais não digo, porque a Musa topa
Em apa, epa, ipa, opa, upa.

49 - p. 371 TORNA O POETA A DAR OUTRA VOLTA AO MUNDO COM ESTA SEGUNDA CRISI.

- 1 Que ande o mundo mascarado jogando conosco o entrudo, e que cada qual sisudo ande atrás dele esgalgado! que nenhum desenganado este patifão conheça, e que lhe quebre a cabeça para ter dele vitória! Boa história.
- 2 Mas que alguns queiram viver vida tão bruta, e tão fera, como que se não houvera mais que nascer, e morrer: que estes mesmos queiram ser tão nobres, tão absolutos, como desbocados brutos correndo pela carreira! Boa asneira.
- 3 Que haja turcos belicosos filhos da perversidade, havendo na cristandade Monarcas tão poderosos: que não se juntem zelosos para prostrar seus furores, mandando-se embaixadores de eloquência persuasória! Boa história.
- 4 Mas que haja com mais extremos entre cristãos batizados sacrílegos, renegados, ímpios, judeus, e blasfemos: que algum cristão (como vemos) dos tais seja muito amigo, tendo tão grande perigo de pagar-se-lhe a manqueira! Boa asneira.
- 5 Que tantas almas pereçam hoje entre gentios vários, por não haver Missionários, que em convertê-los mereçam: que muitos não se ofereçam para esta santa conquista, bem que o inferno o resista com sugestão dissuasória! Boa história.
- 6 Mas que muitos professores da lei católica, e santa se metam pela garganta dos infernos tragadores: que por uns tristes amores, ou por uns negros tostões vão para eternos tições lá na hora derradeira! Boa asneira.
- 7 Que muitos salvar-se esperem, os bens alheios devendo, e uma ocasião retendo, porque emendar-se não querem: e que jamais considerem, que deixar a ocasião é para uma confissão circunstância obrigatória: Boa história.
- 8 Mas que quando alguns resolvam confessar os seus delitos, que hajam tantos imperitos confessores, que o absolvam: que com eles se revolvam no estígio, que mereceram, porque estes tais absolveram sem disposição inteira: Boa asneira.
- 9 Que no estado secular, onde houve mais de mil Santos, haja hoje tantos, e tantos, que se não sabem salvar: que estes não queiram cuidar na celestial ventura, havendo uma pena dura, eterna, e cominatória! Boa história.
- 10 Mas que nas Religiões alguns Frades maus Letrados sejam de Deus reprovados pelas suas eleições: que andam com perturbações por amor das prelazias, e depois de breves dias se acham na estígia caldeira Boa asneira.

- 11 Que algum Frade, que se cobre na santa comunidade, no tempo, que é pobre frade, não queira ser frade pobre: que ao mesmo tempo lhe sobre o dinheiro equivalente para alcançar facilmente a valia impetratória! Boa história.
- 12 Mas que um Frade de mais fundo por causa de certos mandos se queira meter em bandos, qual se fora vagabundo: que podendo ir cá do mundo ao céu vestido, e calçado, vá descalço, e remendado para uma infernal Leoneira! Boa asneira.
- 13 Que haja pregador noviço, que estude alheios sermões, só para juntar dobrões, porque os ajunta por isso: que cuide muito remisso, que poderá bem pregar sem teologia estudar, ou sem saber a oratória! Boa história.
- 14 Mas que haja mais pregadores, que estudando resolutos, não tratem de colher frutos, porém só de escolher flores: que sendo estes tais doutores preguem conceitos galantes, bem como os representantes na comédia prazenteira? Boa asneira.
- 15 Que os rústicos montanheses não saibam nunca a doutrina, porque também nunca a ensina o Pároco a seus fregueses: que lhes diga muitas vezes patranhas, e histórias tantas, mas nunca as palavras santas, e a doutrina exortatória! Boa história.
- 16 Mas que Amariles mui vã saiba muito bem de cor, toda a cartilha de amor, não a doutrina cristã: que se vá pela manhã na quaresma à confissão, e por não sabê-la então vá para casa à carreira! Boa asneira.
- 17 Que o Juiz pelo respeito profira a sentença absorto, fazendo o direito torto, mas isto a torto, e direito: que cuide, que pode o feito no agravo, ou na apelação melhorar na Relação só pela conservatória! Boa história.
- 18 Mas que o Juiz da ciência por causa de alguns respeitos não faça exame nos feitos, por forrar o da consciência: que o tal com muita insolência por descuido, ou por preguiça não reforme esta injustiça da sentença lisonjeira! Boa asneira.
- 19 Que Juizes mentecaptos sabendo jurisprudência castiguem uma inocência como fez Pôncio Pilatos: que para certos contratos o réu, que a si se condena absolvam de culpa, e pena com uma interlocutória! Boa história.
- 20 Mas que outros com vozes mudas levados da vil cobiça vendam a mesma justiça, como a vendeu o mau Judas: que com razões tartamudas indo de mal em pior não dêem conta ao confessor da sentença trapaceira! Boa asneira.

- 21 Que o Letrado lisonjeiro
venda, fazendo negações
em almoeda as trapaças,
e por muito bom dinheiro:
que diga, que é verdadeiro
porque tem famosas partes
pelas suas grandes artes,
pela cota dilatória!
Boa história.
- 22 Mas que o Ministro o suporte,
porque isto na alçada cabe,
ou pelo que ele só sabe,
tantas dilações não corte:
que primeiro chegue a morte,
e o juízo universal,
do que a sentença final
de uma demanda ligeira!
Boa asneira.
- 23 Que haja causas inda assim
na Legacia piores,
porque entre réus, e entre autores
são causas, que não têm fim:
que se conseguis o fim
de vir em breve um rescrito,
o tempo seja infinito,
e eterna uma compulsória!
Boa história.
- 24 Mas que alguns com tal porfia
queiram com raivas internas,
sendo a parte por eternas
demandas na Legacia:
que hajam muitos cada dia,
que gastem seus benefícios
simples nestes exercícios
trepando uma, e outra ladeira!
Boa asneira.
- 25 Que haja Escrivães que mal lêem
Letra, que bem se soletra,
e que fazendo má Letra,
contudo escrevem mui bem:
que a este dando o parabém
as alvíssaras lhe peçam,
e a estoutro logo despeçam
com ficção consolatória!
Boa história.
- 26 Mas que haja algum, que trabalha
toda a vida sem proveito,
e que logo faça um pleito
sobre dá cá aquela palha:
que queira em civil batalha
perder a fazenda, e vida
nas trapaças consumida,
com quem lhe faz a moedeira!
Boa asneira.
- 27 Que andam muitos em conjuro
para cometerem vícios,
roubando nos seus ofícios,
e com cartas de seguro,
que estes, dos quais eu murmuro,
não vão todos a enforçar,
só porque sabem roubar
com sua astúcia notória!
Boa história.
- 28 Mas que andem muitos espertos
esganados como galgos,
por parecerem fidalgos,
sendo ladrões encobertos:
que estando estes mesmos certos,
que os conhecem muito bem,
não se lhes dêem de ninguém,
nem isto lhes dê canseira!
Boa asneira.
- 29 Que haja médicos, que tratam
só de jogos, e de amores,
sendo como os caçadores,
que vivem só, do que matam:
que estes, que não se recatam,
venham com pressa esquisita,
vão-se, e está feita a visita
depois da purga expulsória!
Boa história.
- 30 Mas que outros, que põem à raça,
e se prezam de estafermos,
não o tomando aos enfermos,
só tomem o pulso à casa:
que haja enfermo, que se abrasa
em febre, e dores mortais,
e que se cure com tais,
que só estudam na frasqueira!
Boa asneira.

31 Que haja Poetas ocultos
nas sombras da poesia,
fugindo da luz do dia.
e que estes se chamem cultos;
que sendo loucos, e estultos,
por natural tenebrosos
queiram, que os chame lustrosos
a fama celebratória!
Boa história.

32 Mas que muitos os defendam
pelos seus gênios bem raros
chamando-os belos, preclaros,
suposto que os não entendam:
que os tais imitar pertendam
a poesia de Angola,
cuja catanga os consola,
qual mandioca negreira!
Boa asneira.

33 Que haja muitos pertendentes,
só porque têm prendas boas
nas arcas, não nas pessoas,
que a todos fazem presentes:
que consigam diligentes,
quanto quer o seu intento,
por lhes dar merecimento
a carta condenatória!
Boa história.

34 Mas que outros mil alentados,
que andaram pelas campanhas
fazendo muitas façanhas,
andem tão esfrangalhados:
que sendo uns pobres coitados
queiram pertender também,
não se lhes dando a ninguém,
que andassem pela fronteira!
Boa asneira.

35 Que um marido perdulário
perca o dote da mulher,
e depois de pouco ter,
gaste mais do necessário:
que se ponha temerário
depois a gritar com ela,
fazendo-lhe a remoela
com a praga imprecatória!
Boa história.

36 Mas que outro com tanto estudo
ame a mulher, que lhe agrada,
que o marido mande nada,
mas que a mulher mande tudo:
que se ponha mui sisudo
em casa a lisonjeá-la,
e que depois vá gabá-la
a seus amigos na feira!
Boa asneira.

37 Que um pai a seu filho ensine
a ser vingativo, e vão,
porém nunca a ser cristão,
nem na cartilha o doutrine:
que o tal Pai se determine
a levá-lo por seu rogo
rapaz à casa do jogo
a pôr-se na pasmatória!
Boa história.

38 Mas que outro mais esquisito,
se o filho só andar ousa,
o permita: é bela cousa!
Sendo rapaz: é bonito!
que o deixe de pequenito
andar em más companhias
para que ele em breves dias
vá cair na ratoeira!
Boa asneira.

39 Que o Pai pela descendência
do filho, ou do seu aumento
meta a filha num convento
freira da conveniência:
que não faça consciência,
se a casá-la o persuade,
de lhe forçar a vontade,
e com ordem peremptória!
Boa história.

40 Mas que o Pai, que filha tem
única, a não vá casar,
por se não desapossar,
se dote lhe pede alguém:
que faça com tal desdém,
que a filha ande às furtadelas
buscando pelas janelas
alguém, que traz cabeleira!
Boa asneira.

41 Que os Pais andem pelos cantos
namorando de contino,
e queiram com este ensino
que os seus filhos sejam Santos:
que eles então façam prantos,
se os vêem mortos numa briga,
vindo de casa da amiga,
e da amante parlatória!
Boa história.

42 Mas que haja Pais de tal sorte,
que seu filho o quer roubar,
o não deixem castigar
para escarmento da Corte:
que se o Ministro de porte
o quer desterrar, então,
o Pai chorando o perdão
lhe solicite, e requeira!
Boa asneira.

43 Que Mãe desde pequenina
ensine a filha a ser vã,
não a doutrina cristã,
sendo cristã sem doutrina:
que a costume de menina
à moda, ao donaire, à gala,
e lhe ensine por amá-la
até cantiga amatória!
Boa história.

44 Mas que outra Mãe sem cautela
a filha crie com vício
sem outro algum exercício
mais, do que o pôr-se à janela:
que queira, que uma donzela
seja honesta, e recolhida,
quando não tem outra vida
mais do que ser janeleira!
Boa asneira.

45 Que alguns queiram Senhoria,
quando aos tais (como se vê)
o tratá-los de mercê
fora muita cortesia:
que ande pois a fidalguia
vendida assim por dinheiro,
só porque há nisso vanglória!
Boa história.

46 Mas que outros tendo tostões
pelo jogo, ou pela dama
arrastados pela lama
andam como uns pedinchões:
que gastassem seus dobrões,
porque quiseram jogar,
e só para namorar
com a patifa terceira!
Boa asneira.

47 Que alguns tanto por seu mal
vistam (por não ser comuns)
de altos, e ricos tissuns,
destruindo o cabedal:
que com porfia fatal
se mostram nisso empenhados,
sendo a noite os seus guisados
azeitonas, e chicória!
Boa história.

48 Mas que outros mil à porfia
por toda a vida o dinheiro
ajuntem, que o seu herdeiro
há de gastar num só dia:
que andem com melancolia
sem comer, e sem cear
para poder ajuntar
todos cheios de lazeira!
Boa asneira.

49 Que haja muitos ateístas,
que pelos costumes seus
não crêem, no que disse Deus
pelos quatro Evangelistas:
que só vivam Dogmatistas,
cuidando por seu prazer,
que há só nascer, e morrer,
não crendo no inferno, e glória!
Boa história.

50 Mas que outros (como se vê)
sejam com hipocrisia
só cristãos por cortesia,
ou fiéis de meia-fé:
que inda que febre lhes dê,
não tratem da confissão,
cuidando, que escaparão
com a amiga à cabeceira!
Boa asneira.

51 Que alguns fantásticos vão,
aos quais o vício consome,
sendo só cristãos no nome,
queiram nome de cristãos:
que aos céus levantando as mãos
esperam com muita fé,
que Deus os salve, sem que
obra tenham meritória!
Boa história.

52 Mas que hipócritas sandeus
andem rezando, e no cabo
a todos leve o diabo
pelo caminho de Deus:
que pelos rosários seus
queiram ser homens de conta,
sem cuidar na estreita, e pronta,
que hão de dar da vida inteira!
Boa asneira.

53 Que haja certas mercancias
não de cousas temporais
mas de outras espirituais,
que se chamam simonias:
que haja, quem todos os dias
com modo tão peregrino
seja Ladrão ao divino
com tão falsa narratória!
Boa história.

54 Mas que o rico prebendado
que postilou nas escolas,
não pague as suas esmolras
ao pobre necessitado:
que por amor do Cunhado,
ou por causa dos Sobrinhos
venha a cair de focinhos
na sempiterna esterqueira!
Boa asneira.

55 Que o riso despreze o pobre,
só porque tem mais vinténs,
sendo o pobre inda sem bens
talvez mais honrado, e nobre:
que por ter dois réis de cobre,
se finja, que vem dos Godos,
quando conhecemos todos,
que é de estirpe pescatória!
Boa história.

56 Mas que o pobre, que não tem,
que comer, ou que gastar,
nem tem sangue, nem solar,
seja soberbo também:
que não tenha um só vintém,
e se inche como pirum,
conhecendo cada um,
que fora a Mãe taverneira!
Boa asneira.

57 Que alguns tanto a gastar venham
na vida de toda a sorte,
que depois chegando a morte,
com que enterrar-se não tenham:
com estes tais, que assim se empenham
em todo o gosto, e prazer,
não cuidem, que hão de morrer,
nem tenham disso memória!
Boa história.

58 Mas que outros com muita lida
edifiquem mausoléus,
mas não morada nos céus,
vão na morte, e vão na vida:
que a soberba sem medida
fique em pedras estampada,
e a pobre da alma coitada
que perneie na fogueira!
Boa asneira.

59 Que aqueles, que não têm renda,
e usam porém de tramóias,
possuam telas, e jóias,
como o que tem a comenda:
que com estes não se entenda,
inda que estejam culpados,
mas que sejam celebrados
na lisonja laudatória!
Boa história.

60 Mas que outros com muitos bens
andem (não sei como o diga)
com a sela na barriga
sem ter um par de vinténs:
que padecendo vaivéns
gastem tudo como tolos,
e em doces, e bolinhos
despejem sua algibeira!
Boa asneira.

- 61 Que os lisonjeiros sem leis
nos palácios muito prontos
aos Reis se vão com mil contos,
por ter mil contos de réis:
que sendo pouco fiéis
tenham glória, e tenham graça
com tão verdadeira traça,
e mentira adulatória!
Boa história.
- 62 Mas que o pobre jovial
chocarreiro de vis traças
queira com fingidas graças
entrar na graça Real:
que quando ele nada val,
entre assim no valimento,
para o seu requerimento
com a gracinha grosseira!
Boa asneira.
- 63 Que haja ingratos descuidados,
os quais nunca as graças dão
do benefício, ou pensão,
sendo uns beneficiados:
que estes andem retirados,
de quem lhes faz tanto bem,
porque as graças lhe não dêem,
que é lei remuneratória!
Boa história.
- 64 Mas que outros muito piores
(quando tal lhes não merecem)
finjam, que eles não conhecem
os seus mesmos benfeitores:
que tendo alguns acredores
queiram livrar do perigo
pelo benfeitor antigo
com a súplica embusteira!
Boa asneira.
- 65 Que haja muitos, que se pintam
de verdadeira piedade,
os quais falando verdade,
nunca falam, que não mintam:
que estes mesmos não consintam,
que os enganem, mas primeiros
se intitulam verdadeiros
com mentira defensiva!
Boa história.
- 66 Mas que tenham fatal ira,
se os apanham, tendo pronta
a verdade por afronta,
e por crédito a mentira:
que com raiva, que delira,
façam na razão teimosa
a verdade mentirosa,
e a mentira verdadeira!
Boa asneira.
- 67 Que juradores parleiros
hajam, que sem medo algum
pela manhã em jejum
comam diabos inteiros:
que eles sejam os primeiros
(bem que a verdade não digam)
que o bom crédito consigam
para toda a rogatória!
Boa história.
- 68 Mas que haja algum, que imprudente
dê credito a seus clamores,
vendo, que são juradores,
pois quem mais jura mais mente:
que logo tão facilmente
se creia com tal loucura,
o que dizem, sendo a jura
da mentira pregoeira!
Boa asneira.
- 69 Que haja muitos, que murmurem
daqueles, que estão ausentes,
e os que ali se acham presentes,
que calados os aturem:
que advertidos não procurem
mudar de conversação
fugindo à murmuração
de uma língua infamatória!
Boa história.
- 70 Mas que outros mil sem receios
não vejam por ter antolhos
a grande trave em seus olhos,
vendo a palha nos alheios:
que estando estes próprios cheios
de lepra, com que se tingem,
olhem para a alheia impingem,
tendo tão grande coceira!
Boa asneira.

- 71 Que versistas a milhares
queiram só por seu regalo
andar no alado cavalo,
devendo ser alveitaires:
que intentem por singulares
todo o aplauso, que mais campã,
e depois saiam na estampa
com uma destampatória!
Boa história.
- 72 Mas que estes de tão má veia,
quando a ignorância lhes sobra,
saindo mal da sua obra,
se metam em obra alheia:
que quando essoutra recreia,
por inveja a satirizem,
e que todo o mundo avisem
da sátira frioleira!
Boa asneira.
- 73 Que haja mil de escornicoques,
que com satíricos modos
zingando estejam de todos:
e que não temam mil coques:
que falando com remoques,
eles não queiram ser tidos
por toleirões, e atrevidos,
tendo uma língua irrisória!
Boa história.
- 74 Mas que outros muitos Orates
da venerável igreja
façam casa de cerveja
com risos, e disparates:
que pareçam bonifrates,
as cabeças meneando,
e acenem de quando em quando
à Dama, que está fronteira!
Boa asneira.
- 75 Que alguém junte cabedais
para testar, o que em breve
diga: o diabo te leve,
porque não deixastes mais:
e que, a quem com razões tais
ao diabo os encomenda
deixe este a sua fazenda
a principal, e acessória!
Boa história.
- 76 Mas que outro rico avarento
(bem que ouro, e prata lhe sobre)
não saiba dar nada ao pobre
com moedas cento a cento:
que deixe em seu testamento
tudo ao mais rico vizinho,
ou quando muito ao Sobrinho,
para andar numa liteira!
Boa asneira.
- 77 Que haja muitos, que às centenas
entre os amigos, e sócios
façam bem os seus negócios,
cometendo mil onzenas:
que conhecendo-se as penas,
que pelo direito têm,
não os demande ninguém
cuma carta citatória!
Boa história.
- 78 Mas que o outro em confiança
diga, que vende o seu trigo
mais barato a seu amigo,
metendo-lhe então a lança:
que o tal lhe faça a fiança
por ser amigo leal,
roubando-lhe o cabedal
essa amizade onzeneira!
Boa asneira.
- 79 Que haja, quem faltando às Leis
seja traidor por um rogo,
não se lhe dando no jogo
nem de Roques, nem de Reis:
que tenha ambições cruéis
sabendo, que inda que cresça,
não levantará cabeça
pela lei impetratória!
Boa história.
- 80 Mas que inda que se atropele,
e de tal se não desvie,
que haja, quem dele se fie,
e quem se troça por ele:
que não tema a sua pele
vendo, que lha surraram
só pela sua ambição
tão fatal, e interesseira!
Boa asneira.

- 81 Que haja muitos pandilheiros,
os quais às mil maravilhas
saibam fazer as pandilhas,
que em Castela são fulheiros:
que só por interesseiros
sejam ladrões mui honrados,
mas nunca são enforcados,
porque isso é graça ilusória!
Boa história.
- 82 Mas que outros sabendo bem
que há no jogo esta destreza,
só por uma sutileza
entreguem tudo, o que têm:
que o cabedal todo dêem
ao tal, que nesta conquista
os está roubando a vista
despacio, mais à ligeira!
Boa asneira.
- 83 Que andem muitos namorados
qual ave de rama em rama
atrás de uma, e outra Dama
morrendo por seus pecados:
que por ter estes cuidados
andem toda a noite escura
só por dizer com ternura
à Dama a jaculatória!
Boa história.
- 84 Mas que alguém pague às espias
para ter Freiras devotas,
e depois de mil derrotas
ande pelas portarias:
que ande este todos os dias
com cargas, e sem carreto,
e tendo-se por discreto
seja o burrinho da feira!
Boa asneira.
- 85 Que os adúlteros adorem
a alheia mulher, que vêem,
e não queiram, que também
outros a sua namorem:
que então neste caso implorem
à Justiça, ou à vingança,
e não queiram sem tardança
outra ação acusatória!
Boa história.
- 86 Mas que uma mulher casada,
sendo o Marido um corisco,
pondo-se a tamanho risco
seja louca enamorada:
que se acaso alguém lhe agrada,
com marido turbulento
busque o seu divertimento
como uma mulher solteira!
Boa asneira.
- 87 Que ande o moço em mau estado
podendo nos anos seus
ser desposado com Deus,
e não co demo amigado:
que não tenha outro cuidado,
mais que em viver absoluto,
tratando só como bruto
desta vida transitória!
Boa história.
- 88 Mas que o velho, que renova
os seus vícios namorando
vá falar à Dama, quando
anda cos pés para a cova:
que este mesmo com corcova
queira ser galã narciso
motivando a gente a riso,
cacundo em grande maneira!
Boa asneira.
- 89 Que haja muitos medianeiros
do mal, que chamam francês
os quais em bom português
dos pecados são terceiros:
que estes muito lambareiros
tenham com todos caída,
e levem tão boa vida,
sendo tão criminatória!
Boa história.
- 90 Mas que estes pobres tolinhos,
de que tratos há do mundo,
caiam no inferno profundo
pelas culpas dos vizinhos:
que por tão feios caminhos
sejam solicitadores,
e se façam Lavradores
de uma infernal sementeira!
Boa asneira.

- 91 Que os valentões arrojados andem feitos tranca-ruas com suas espadas nuas comendo a gente a bocados: que os Ministros alentados se os prendam, quais delinqüentes, digam, que estão inocentes na sentença executória! Boa história.
- 92 Mas que outros andem de noite, morando perto o Juiz, roubando, como se diz, dando em todos muito açoite: e não haja, quem se afoite com quadrilhas agarrá-los, para um algoz cavalgá-los com capuz, e com coleira! Boa asneira.
- 93 Que alguns, bem que os não encanta a música celestial, gastem todo o cabedal em bons passos de garganta: que os tais com gula, que espanta, se o mundo fora guisado o comeram de um bocado, qual pequena pepitória! Boa história.
- 94 Mas que haja, quem facilmente dinheiro fie dos tais, que vai para o vós reais logo todo incontinente: que o credor cuide contente, que bem empregado está, estando o dinheiro já em casa da confeitira! Boa asneira.
- 95 Que andem muitos à porfia, que merecem muito açoite, fazendo do dia noite, da noite fazendo dia: que durmam com demasia té o dia anoitecer, querendo assim bem viver, mas com vida implicatória! Boa história.
- 96 Mas que outros com muito espanto trabalhem sempre à porfia, isto todo o santo dia, inda sendo o dia Santo: que tenham trabalho tanto para poder ajuntar, não tendo para testar nem herdeiro, nem herdeira! Boa asneira.
- 97 Que haja alguns, que se consomem inda com vício mais feio, que por não comer o alheio logo de inveja se comem: que sua ambição não domem, e que dos outros o aumento aos tais sirva de tormento com pena meditatória! Boa história.
- 98 Mas que outros, que se desfazem, porque não têm sendo nobres, façam muito por ser pobres, isto porque nada fazem: que com fome estes se abrasem, que tanto mal ocasiona, sendo a preguiça potrona da pobre da companheira! Boa asneira.
- 99 Que alguém que aqui se consome com a sátira abundante, diga, que está mui picante, mas quem se queima, alhos come: que este por si mesmo a tome, quando eu falando bem claro, a ninguém hoje declaro nesta carta monitória! Boa história.
- 100 Mas que outros por vários modos satirizem muito bem, e sem monir a ninguém queiram declarar a todos que estes tais com mil apodos assim queiram ganhar fama, quando a dos outros se infama, levantada tal poeira! Boa asneira.

101 Que haja sem livros Letrado,
homem, que é pobre, com teima,
poeta, sem muita fleima,
e sem muleta aleijado:
que haja sem funda quebrado,
estudante sem estudo,
cavalheiro sem escudo,
e mestre sem palmatória!
Boa história.

102 Mas que haja nos fracos ira,
e nos que são pobres gula,
que haja médico sem mula,
e fidalgo com mentira:
que haja espingarda sem mira,
sem tesoura cirurgião,
com partidos matassão,
e sem contas merceeira!
Boa asneira.

103 E que eu também queira enfim
no poético exercício,
que entre outros do mesmo ofício
algum diga bem a mim:
que não tema algum malsim,
que fiscalize os meus versos,
e com apodos diversos
diga, que têm muita escória!
Boa história.

104 Mas que eu mesmo furibundo
nisto, que hoje aqui pertendo,
quando a mim me não entendo,
intente emendar o mundo:
que não tendo muito fundo,
para que possa falar,
quanto mais para emendar,
fundar tais acentos queira!
Boa asneira.

105 Que os consoantes se acabem,
tendo eu muito, que escrever,
e de outros mais que dizer,
para que nenhuns se gabem:
que as cousas, que aqui não cabem,
eu as haja de calar,
porque as não pode explicar
minha Musa exortatória!
Boa história.

106 Mas que eu fizesse hoje estudo
para cousas importantes,
por estéreis consoantes,
que não podem dizer tudo:
que algum diga carrancudo,
quando escrevo para todos,
que não falo em cultos modos,
mas em frase corriqueira!
Boa asneira.

50 - p. 595

ESTA SATYRA DIZEM QUE FEZ CERTA PESSOA DE AUCTORIDADE AO POETA, PELO TER SATYRIZADO, COMO FICA DITO, E A PUBLICOU EM NOME DO VIGARIO LOURENÇO RIBEYRO.

1 Hoje a Musa me provoca,
a que bem pelo miúdo
nada cale, e diga tudo,
quanto me vier à boca:
como digo, hoje me toca
meter minha colherada,
que nem sempre ter calada
a boca parece bem:
mas não o saiba ninguém.

2 Parece, que já começo
a dizer alguma cousa,
e para que o mundo me ouça,
já mil atenções lhe peço:
que não sou sábio, confesso,
para falar elegante;
porém digo, andando avante,
que vejamos o desdém;
mas não o saiba ninguém.

- 3 Conheça toda a Bahia,
quem é o sátiro magano,
que lhe há feito tanto dano
desonrando-a cada dia:
pois sem ser de estrebaria,
mais do que um burro esfaimado,
se jacta de grão letrado,
sendo asninho parlafrém:
mas não o saiba ninguém.
- 4 Ser a todos preferido
no saber, é, o que pertende:
porém quem se não entende,
mal pode ser entendido:
mas se é sábio, e advertido,
como em vez de achar ventura
foi topar na cornadura,
que demasiada tem:
mas não o saiba ninguém.
- 5 Quis por ser em tudo novo,
que é somente o que ele quer,
ter consigo uma mulher,
que é também de todo o povo:
eu só nesta parte o louvo
de discreto, e de entendido,
pois que quis ser seu marido
juntamente com mais cem;
mas não o saiba ninguém.
- 6 Como cão, que acha dinheiro,
se contentou da consorte,
que merecendo-lhe a morte,
existe a puta em viveiro:
imaginou ser primeiro,
porém outros antes dele
lhe tinham surrado a pele,
que ele rói d'aquém d'além:
mas não o saiba ninguém.
- 7 Por segundo caracol
se deve já conhecer,
porque lhe há posto a mulher
os cornos, que deita ao sol:
por tal o tenho em meu rol
para o meter em dous fornos,
porque lhe aqueçam os cornos,
e se lhe contem também:
mas não o saiba ninguém.
- 8 De Vulcano sei, que herdou
o saber mui bem malhar,
não a Bártolo ensinar,
como sei, que se gabou:
se dissera; que o forjou
seu Avô estando malhando,
crédito lhe iria dando,
segundo aqui se contém:
mas não o saiba ninguém.
- 9 Nunca soube fazer vesou,
senão como tiririca,
porque como ela é, que pica,
e corta todo o universo:
pica a todos por perverso;
mas foi ele bem picado,
conforme nos hão contado,
os que de Lisboa vêm:
mas não o saiba ninguém.
- 10 Com levar tantos vaivéns
ficou com cara mui leda
letrado de três a moeda,
ou de três por dous vinténs:
só lhe dão os parabéns
outros asnos como ele,
como se ele fosse alguém:
mas não o saiba ninguém.
- 11 Que fora Juiz, se alista
este burro, este asneirão,
e com tal jurisdição
nada teve de Jurista:
e por mais que ser insista
Juiz, como significa,
então maior asno fica,
dos que vão, e dos que vêm:
mas não o saiba ninguém.
- 12 Mui contente, e muito ledo
mostra, que não tem mais trato,
do que arranhar como gato
no Parnaso de Quevedo:
traz o mundo em um enredo
com sátiras tão malditas,
que achando-as em livro escritas
se admiram todos, que as vêem:
mas não o saiba ninguém.

- 13 Todas as tenho contadas
neste Parnaso das Musas,
que ficaram mui confusas,
vendo, que as tinhas furtadas:
ao português retratadas
no castelhano as acharam,
e como mudas ficaram
posto que não vai, nem vem:
mas não o saiba ninguém.
- 14 A todos sátiras fez,
sem ninguém excetuar,
porém não lhe há de faltar,
quem lhe faça desta vez:
se eu estou bem nos meus três,
agora fica talhado,
pois o corte, que lhe hei dado,
parece, que lhe está bem:
mas não o saiba ninguém.
- 15 Que fora Juiz de fora,
diz, que passa na rivera,
mas que fora de Juiz era,
afirmarei eu agora:
porque em seu peito não mora,
nem justiça, nem razão,
pois não está em sua mão
jamais poder falar bem:
mas não o saiba ninguém.
- 16 Mui caro lhe tem custado
o mais do que tem escrito,
pois o não livrou seu dito,
dos que lhe haviam jurado:
o muito, que tem falado,
(se acaso me não engano)
me fez ouvir, que a Fulano
mataram, e eu direi quem:
mas não o saiba ninguém.
- 17 Por debaixo de uma amarra
na Nau, em que se embarcou,
este magano escapou
té sair fora da barra:
e por ver já cousa charra,
o não ter ele vergonha,
é razão, que o descomponha
de quanto à boca me vem:
mas não o saiba ninguém.
- 18 Boca, que males há feito,
bem é, que males se faça,
boca, que para mordança
só parece, que tem jeito:
eu se isto tomar a peito,
juro a Deus onipotente,
não lhe deixar um só dente,
pois que morde, e diz a quem:
mas não o saiba ninguém.
- 19 Já que a todos descompõe,
quis agora por meu gosto,
que ele fosse o descomposto,
para ver se se compõe:
mil males sobre si põe,
quem de todos fala mal,
e assim que já cada qual
me pode dizer amém:
mas não o sabia ninguém.
- 20 De Cristão não é, senão
de herege, tudo, o que obra,
pois nele a heresia sobra,
e lhe falta o ser cristão:
remetê-lo à Inquisição
já uma vez se intentou,
mas bem veis, quem atalhou,
senhores, tão grande bem:
mas não o saiba ninguém.
- 21 Digo-te já de enfadado,
que se fores atrevido,
não só te há de ver perdido,
mas sim de todo acabado:
olha, que o que tens falado,
é mui bastante motivo
para te não deixar vivo,
do teu falar mal te vem:
mas não o saiba ninguém.
- 22 Não cuides me hás de escapar
por mais oculto que estejas,
para que magano vejas,
Há, quem te possa ensinar:
emenda esse teu falar,
corta essa língua mordaz,
vê, que este aviso te faz,
quem ela mordido tem:
mas não o saiba ninguém.

51 - p. 600

ESCANDALIZADO O POETA DA SATYRA ANTECEDENTE, E SER PUBLICADA EM NOME DO VIGARIO DE PASSÉ LOURENÇO RIBEYRO HOMEM PARDO, QUANDO ELLE ESTAVA INNOCENTE NA FACTURA DELLA, E CALLAVA PORQUE ASSIM CONVINHA: LHE ASSENTA AGORA O POETA O CACHEYRO COM ESTA PETULANTE SÁTIRA.

- 1 Um Branco muito encolhido,
um Mulato muito ousado,
um Branco todo coitado,
um canaz todo atrevido:
o saber muito abatido,
a ignorância, e ignorante
mui ufano, e mui farfante
sem pena, ou contradição:
milagres do Brasil são.
- 2 Que um Cão revestido em Padre
por culpa da Santa Sé
seja tão ousado, que
contra um Branco ousado ladre:
e que esta ousadia quadre
ao Bispo, ao Governador,
ao Cortesão, ao Senhor,
tendo naus no Maranhão:
milagres do Brasil são.
- 3 Se a este podengo asneiro
o Pai o alvanece já,
a Mãe lhe lembre, que está
roendo em um tamoeiro:
que importa um branco cueiro,
se o cu é tão denegrado!
mas se no misto sentido
se lhe esconde a negridão:
milagres do Brasil são.
- 4 Prega o Perro frandulário,
e como a licença o cega,
cuida, que em púlpito prega,
e ladra num campanário:
vão ouvi-lo de ordinário
Tios, e Tias do Congo,
e se suando o mondongo
eles só gabos lhe dão:
milagres do Brasil são.
- 5 Que há de pregar o cachorro,
sendo uma vil criatura,
se não sabe da escritura
mais que aquela, que o pôs forro?
quem lhe dá ajuda, e socorro,
são quatro sermões antigos,
que lhe vão dando os amigos,
e se amigos tem um cão:
milagres do Brasil são.
- 6 Um cão é o timbre maior
da Ordem predicatória,
mas não acho em toda história,
que o cão fosse pregador:
se nunca falta um Senhor,
que lhe alcance esta licença
a Lourenço por Lourença,
que as Pardas tudo farão:
milagres do Brasil são.
- 7 Já em versos quer dar penada,
e porque o gênio desbrocha,
como cão a troche-mocha
mete unha e dá dentada:
o Perro não sabe nada,
e se com pouca vergonha
tudo abate, é, porque sonha,
que sabe alguma questão:
milagres do Brasil são.
- 8 Do Perro afirmam Doutores,
que fez uma apologia
ao Mestre da poesia,
outra ao sol dos Pregadores:
se da lua aos resplandores
late um cão a noite inteira
e ela seguindo a carreira
luz sem mais ostentação:
milagres do Brasil são.
- 9 Que vos direi do Mulato,
que vos não tenha já dito,
se será amanhã delito
falar dele sem recato:
não faltará um mentecapto,
que como vilão de encerro
sinta, que dêem no seu perro,
e se porta como um cão:
milagres do Brasil são.
- 10 Imaginais, que o insensato
do canzarrão fala tanto,
porque sabe tanto, ou quanto,
não, senão porque é mulato:
ter sangue de carrapato
ter estoraque de congo
cheirar-lhe a roupa a mondongo
é cifra de perfeição:
milagres do Brasil são.

RESPOSTA DO VIGARIO LOURENÇO RIBEYRO ESCANDALIZADO DE QUE O POETA Ó SATYRIZASSE DO MODO QUE FICA DITO.

- 1 Doutor Gregório Guaranha,
pirata do verso alheio,
caco, que o mundo tem cheio,
do que de Quevedo apanha:
já se conhece a maranha
das poesias, que vendes
por tuas, quando as emendes
traduzir do Castelhana;
não te envergonhas, magano?
- 2 Cuida o mundo, que são tuas
as sátiras, que acomodas,
suponho que a essas todas
pode chamar obras suas:
os rapazes pelas ruas
o andam publicando já,
e o mundo vaia te dá,
quando vê tal desengano
não te envergonhas, magano?
- 3 O soneto, que mandaste
ao Arcebispo elegante
é do Gôngora ao Infante
Cardeal, e o furtaste:
logo mal te apelidaste
o Mestre da poesia
furtando mais em um dia,
que mil ladrões em um ano:
não te envergonhas, magano?
- 4 Cuidas, que os outros não sabem?
O que sabes, é mui pouco,
e assim te gabas de louco
temendo, que te não gabem:
só nos ignorantes cabem
as asneiras, que em ti vemos,
pelas quais te conhecemos
seres das honras tirano:
não te envergonhas, magano?
- 5 Não há no mundo soldado,
cavalheiro, homem ciente,
que tu logo maldizente
não deixes vituperado:
porém dizes mal do honrado
ou por ódio, ou por inveja,
ou porque o teu gênio seja
fazer aos honrados dano:
não te envergonhas, magano?
- 6 Dizes mal alguma vez,
dos que não procedem bem;
mas dirás, que não convém,
por serem, como tu és:
dize do Pai, que te fez,
que bem tens, que dizer dele
o mal, que há na tua pele,
já que ninguém te acha humano:
não te envergonhas, magano?
- 7 Se com sátiras tu só
a todos desacreditas,
trazendo sempre infinitas
no forge de teu Avô:
como não temes, que o pó
te sacuda algum bordão:
pois sabes, que a tua mão
não pega obras de Vulcano!
não te envergonhas, magano?
- 8 Sendo Neto de um Ferreiro
trazes espada de pau,
nisso fazes, berimbau,
o adágio verdadeiro:
porém se em nada és guerreiro,
para que te chamas guerra,
e a fazes a toda a terra
co'a língua, que é maior dano?
não te envergonhas, magano?
- 9 Tua Avó, de quem tomaste
de Guerra o falso apelido
a um, e a outro marido
lhe fez de cornos engaste:
se temes, que te não baste
por agora, o que ela fez,
na tua cabeça vês
milhares deles cada ano:
não te envergonhas, magano?
- 10 Sendo casado em Lisboa,
achava logo qualquer
remédio em tua mulher,
e se provou, era boa:
a fama desta outra soa
não menos que na Bahia;
sendo tua não podia
deixar de ter gênio humano:
não te envergonhas, magano?

- 21 Tens mudado mais estados,
que formas teve Proteu,
não sei, que estado é o teu,
depois de tantos mudados:
sei, que estamos admirados
de te vermos rejeitar
a murça capitular,
para casar como insano:
não te envergonhas, magano?
- 22 A nenhum jurista vês
que logo não vituperes,
chamando-lhe néscio, e queres
contradizer, quanto lês:
eu sei, que mais de uma vez
disseste já na Bahia,
que Bártolo não sabia,
e que era um asno Ulpiano:
não te envergonhas, magano?
- 23 Arrezoando em um feito,
por mofar do Julgador,
fizeste do mal pior,
fazendo torto o direito:
porém se no teu conceito
todos os mais sabem nada,
tua ciência é palhada,
se se vê com desengano:
não te envergonhas, magano?
- 24 Lembra-te, quando o Prelado
pelas tuas parvoíces
decretou, que te despisses
do hábito atonsurado:
não ficaste envergonhado,
porque não há, quem te ponha
na cara alguma vergonha
ante o Povo Baiano:
não te envergonhas, magano?
- 25 Vieste de Portugal
acutilado, e ferido,
e do Burgo socorrido,
a quem pagaste tão mal:
essa sátira fatal
te desterrou a esta terra,
mas cutiladas em guerra
sempre as de o valor humano:
não te envergonhas, magano?
- 26 Admira excessivamente,
que mandando-te aprear
certo homem para te dar
disseste "não sou valente":
mas se és galinha entre gente,
assim havias fazer,
cacarejar, e correr,
que em ti é ofício lhano:
não te envergonhas, magano?
- 27 Fala de ti, que bem tens,
que falar de ti, Gregório,
e a todo o mundo é notório,
que tens males, e não bens:
não queiras pôr-te aos iténs,
com quem sobre castigar-te
sei, que há de esbofetear-te,
e com este desengano,
não te envergonhas, magano?
- 28 Vê, que te quero cascar
por outra sátira agora,
pois nem a ver o sol fora,
queres à porta chegar:
pois sabe, que hás de apanhar
mais de quatro bordoadas,
e com maiores pancatas,
que as do teu papel insano:
não te envergonhas, magano?

53 - p. 610 A CERTO FRADE QUE SE METTEO A RESPONDER À HUMA SATYRA, QUE FEZ O POETA, ELLE AGORA LHE RETRUCO COM ESTOUTRA.

Ilustre, e reverendo Frei Lourenço,
Quem vos disse, que um burro tão imenso,
Siso em agraz, miolos de pateta
Pode meter-se em réstia de poeta?

Quem vos disse, magano,
Que fará verso bom um Franciscano?
Cuidais, que um tonto revestido em sacco
O mesmo é ser poeta, que velhaco?
Seres mestre vós na velhacaria
Vos vem por reta via
De trajard de burel essa libréia,

E o ser poeta nasce de outra veia;
Não entreis em Aganipe mais na barca,
Porque nela co'a mesma vossa alparca
Apolo tem mandado,
Que vos espanquem por desaforado.

Não sabeis, Reverendo Mariola,
Remendado de frade em salvajola,
Que cada gota, que o meu sangue pesa
Vos poderá a quintais vender nobreza?
Falais em qualidade,
Tendo nessas artérias quantidade
De sangue vil, humor meretricano,

Pois nascestes de sêmen franciscano,
E sobre vossa Mãe em tempos francos
Caíram mil tamancos,
De Sorte que não soube a sua pele,
Se vos fundiu mais este, do que aquele:
E nem vós, Frei Monturo, ou Frade Cisco,
Sabeis se filho sois de São Francisco,
Porque sois, vos prometo,
Filho do Santo não, porém seu neto.

Quem vos meteu a vós, vilão de chapa
A tomares as dores do meu mapa,
Se no mapa, que fiz não se esquadrinha
Linha tão má, como é a vossa linha?

Mas como comeis alhos,
Vos queimais, sem chegares aos burralhos;
E se acaso vos toca a putaria,
Que ali pintou a minha fantasia,
Não vos canseis em defender as putas,
Pois sendo dissolutas,
Não vos querem soldado aventureiro,
Querem, que lhe acudais com bem dinheiro;
E querem pelo menos, Frei Bolório,
Que os sobejos lhe deis do refeitório,
Que as dádivas de um Frade
sobejos são da leiga caridade.

E se acaso esforçastes a ousadia
À vista de uma larga companhia,
Ides, Frei Maganão, muito enganado,
Que o capitão pretérito é passado:
Não é cousa possível,
Que vos livre de trago tão terrível;
Tornai em vós, Frei Burro, ou Frei Cavallo,
Que cair sobre vós pode o badalo
De algum celeste signo, que vos abra,
E sem dizer palavra
Vos leve em corpo, e alma algum demônio
Por mau imitador de Santo Antônio;

Confessai vossas culpas, Frei Monturo,
Que anda a morte de ronda pelo muro,
E se na esfera vos topar a puta,
Vos heis de achar no inferno a pata enxuta.

54 - p. 645

ÀS RELIGIOSAS QUE EM HUMA FESTIVIDADE, QUE CELEBRÁRAM, LANÇÁRAM A VOAR VARIOS PASSARINHOS.

Meninas, pois é verdade,
não falando por brinquinhos,
que hoje aos vossos passarinhos
se concede liberdade:
fazei-me nisto a vontade
de um passarinho me dar,
e não o deveis negar,
que espero não concedais,
pois é dia, em que deitais
passarinhos a voar.

55 - p. 645

A D. MARTHA DE CHRISTO PRIMEYRA ABBADEÇA DO DESTERRO GALANTEA O POETA OBSEQUIOSAMENTE.

Ilustríssima Abadessa,
generosa Dona Marta,
que inda que nunca vos vi,
vos conheço pela fama.
Um ludíbrio da fortuna,
epílogo de desgraças
se oferece a vossos pés,
para beijar-vos as plantas.
E bem, que a tão breve pé
sobra uma boca tamanha,
que mal me estará fazer-vos
as adorações sobradas.
Que dissera eu, se vos vira
a beleza dessa cara,
dos corações doce enleio,
suave encanto das almas?
Mas já que nunca vos vi,
por não ter dita tão alta,
a informação, que tirei,
para desejar-vos basta.
Vós sois, Senhora Abadessa,
fruto de tão nobre planta,
que se não nascêreis vós,
mal pudera outro imitá-la.

O que vos peço, é querer-vos
ou que me désseis palavra
de consentir, que vos queira,
que é dom, que não custa nada.
Eu sou um conimbricense
nascido nestas montanhas,
e sobre um ovo chocado
entre gemas, e entre clara.
Servi a Amor muitos anos,
e como sempre mal paga,
tenho a alma sabichona
já de muito escarmentada.
Não tenho medo de vós,
que não sois das namoradas,
dadas a mui pertendidas
pelo meio de falsárias.
Sois uma Freira mui linda,
bem nascida, e bem criada.
e o gabo não vos assuste,
que ninguém gorda vos chama.
A este pobre fradulário
dai qualquer favor por carta,
porque no tardar do prêmio
não perigue a esperança.

56 - p. 647 CELEBRA O POETA O CASO, QUE SUCCEDEU A HUA FREYRA DO MESMO CONVENTO A QUEM OUTRAS FREYRAS TRAVESSAS LHE MOLHARAM O TOUCADO, COM QUE PERTENDIA FALLAR À SUA AMANTE.

- 1 Pelo toucador, clamais,
e em confusão me meteis,
porque se enxuto o quereis
como sobre ele chorais?
quanto mais suspiros dais,
novos extremos fazendo,
vai vosso dano crescendo,
e é mui mal desperdiçado
sobre a perda do toucado
andar pérolas perdendo:
- 2 Mas um peito lastimado,
que tem em pouco essas sobras,
dirá, pois chora por dobras,
que o deixem chorar dobrado:
ditoso o vosso toucado
nas lágrimas, que chorastes,
pois tão bem desempenhastes
as vezes, que vos ornou,
que se até aqui vos toucou,
de pérolas o toucastes.
- 3 Porventura, Nise, achais,
que mais bela a touca estava
ao tempo, que vos toucava,
do que agora a toucais?
não vedes, não reparais,
que aqueles vãos ornamentos
umedecidos, e lentos
de aljôfares derretidos,
o que estão de mui caídos,
isso têm de mais alentos?
- 4 Chorais com razão tão pouca,
que estão todos murmurando,
que andais as toucas lançando
não mais que por uma touca
se por Sílvia ides louca,
porque amante vos anele,
e mais por vós se desvele,
vinde à grade destoucada,
e verá, que de empenhada
botais as toucas por ele.
- 5 Inundais as escarlatas
à guisa da bela aurora,
como se mui novo fora,
que nágua se banhem patas:
se as Profetas, ou Donatas,
que as patas vos mergulharam
tanto a peça celebraram,
zombai das suas invejas,
não se gabem malfazejas,
que de patas nos viraram.

57 -p.648 A D. CATHERINA PRELADA, QUE FOY NO MOSTEYRO DE ODIVELLAS, E AGORA PORTEYRA PEDE O POETA HUMA GRADE.

Parabém seja à vossa Senhoria
Ser da Chave dourada dessa glória,
Que há de dar-nos sem obra meritória
Por graça só da sua fidalguia.

Se, quando o céu monástico regia,
Deixou de seu juízo tal memória,
Quanto mais, que o reger, dará vã glória
Estar abrindo a glória cada dia.

Qualquer alma, que à glória se avizinha,
Contente aceita, alegre se acomoda
Com toda glória não: cuma casinha.

Não dê Vossenhoria a glória toda,
Mas bem vê, que à crueldade se encaminha,
Que, sendo Caterina, dê a roda.

58 - p. 649

REPETIO O POETA A MESMA ROGATIVA DEPOIS DE ALGUM TEMPO.

Minha Senhora Dona Caterina,
Posto que montam pouco os meus engodos,
Agora os junto, e os engrazo todos,
Chamando a minha Mãe minha Menina.

Já sabeis, que me faz fome canina
Lise, de cujos agradáveis modos
Não são para servir de seus apodos
Os astros dessa esfera cristalina.

Tratai de me fartar esta vontade
em uma grade, como em uma boda,
Que é pouco em cada mês uma só grade.

Pois toda a Mãe seus Filhos acomoda,
Adverti, que parece crueldade,
Que sendo Caterina deis a roda.

59 - p. 649

NO DIA EM QUE O POETA EMPRENDEO GALANTEAR HUA FREYRA DO MESMO CONVENTO SE LHE PEGOU O FOGO NA CAMA, E INDO APAGAR-LO, QUEYMOU UMA MÃO.

Ontem a amar-vos me dispus, e logo
Senti dentro de mim tão grande chama,
Que vendo arder-me na amorosa flama,
Tocou Amor na vossa cela o fogo.

Dormindo vós com todo o desafogo
Ao som do repicar saltais da cama,
E vendo arder uma alma, que vos ama,
Movida da piedade, e não do rogo

Fizestes aplicar ao fogo a neve
De uma mão branca, que livrar-se entende
Da chama, de quem foi despojo breve.

Mas ai! que se na neve Amor se acende,
Como de si esquecida a mão se atreve
A apagar, o que Amor na neve incende.

60 - p. 650 QUEYXA-SE HUMA FREYRA DAQUELLA MESMA CASA, DE QUE SENDO VISTA HUA VEZ DO POETA, SE DESCUYDAVA-SE DE À TORNAR A VER.

Quem a primeira vez chegou a ver-vos,
Nise, e logo se pôs a contemplar-vos,
Bem merece morrer por conversar-vos,
E não pode viver sem merecer-vos.

Não soube ver-vos bem, nem conhecer-vos
Aquele, que outra vez deseja olhar-vos,
Pois não caiu nos riscos de tratar-vos,
Quem quer, que lhe queirais por já querer-vos.

Essas luzes de amor ricas, e belas
Vê-las basta uma vez, para admirá-las,
Que vê-las outra vez, será ofendê-las.

E se por resumi-las, e contá-las,
Não se podem contar, Nise, as estrelas,
Nem menos à memória encomendá-las.

61 - p. 650 A HUMA FREYRA QUE NAQUELLA CASA SE LHE APRESENTOU RICAMENTE VESTIDA, E COM UM REGALO DE MARTAS.

De uma rústica pele, que antes dera
A um bruto monte, fez regalo Armida,
Por ser na fera a gala conhecida,
Como na condição já dantes era.

Menos que Armida já se considera
Ser a fera, pois perde a doce vida
Por Armida cruel: e esta homicida
Por vestir a fereza, despe a fera.

Se era negra, e feroz por natureza,
Com tal mão animada a pele goza
De um cordeirinho a mansidão, e a alvura.

Oh que tal é de Armida a mão formosa!
Que faz perder às feras a fereza,
E trocar-se a fealdade em formosura.

62 - p.651 A OUTRA FREYRA, QUE SATYRIZANDO A DELGADA FIZIONOMIA DO POETA LHE CHAMOU PICAFLOR.

Se Pica-flor me chamais,
Pica-flor aceito ser,
mas resta agora saber,
se no nome, que me dais,
meteis a flor, que guardais
no passarinho melhor!
se me dais este favor,
sendo só de mim o Pica,
e o mais vosso, claro fica,
que fico então Pica-flor.

QUEYXA-SE O POETA DAS FUNDADORAS, QUE VIERAM DE EVORA, POR NÃO PODER CONSEGUIR ALGUM GALANTEYO NAQUELLA CASA, E SEREM SOMENTE ADMITTIDOS FRADES FRANCISCANOS.

- 1 Estamos na cristandade?
Sofrer se há isto em Argel,
que um convento tão novel
deixe um leigo por um Frade?
que na roda, ralo, ou grade
Frades de bom, e mau jeito
comam merenda e eito,
e estejam a seu contento
feitos papas do convento,
porque andam co papo feito?
- 2 Se engordar a fradaria
a esta cidade os trouxeram,
melhor fora, que vieram,
sustentar a Infancia:
que importa, que cada dia
façam obras, casas fundem,
se os Fradinhos as confundem
por modo tão execrando,
que quanto elas vão fundando,
tudo os Frades lhes refundem.
- 3 Pelo jeito, que isto leva,
cuidam, que em Évora estão,
onde de Inverno, e Verão
se põem os marrões de ceva:
nenhuma jamais se atreva
sob pena de excomunhão
a cevar o seu marrão,
que se em tais calamidades
me asseguram, que são Frades
arto em cevá-los lhe irão.
- 4 Sirvam-se do secular,
que ali está o garbo, o asseio,
o primor, o galanteio,
a boa graça, o bom ar:
a este lhe hão de falar
à grade, ao pátio, ao terreiro,
que o secular todo é cheiro,
e o Frade a mui limpo ser,
sempre há de vir a feder
ao cepo de um Pasteleiro.
- 5 Em chegando à grade um Frade
sem mais carinho, nem graça,
o braço logo arregança,
e o trespassa pela grade:
e é tal a qualidade
de qualquer Frade faminto,
que em um átomo sucinto
se vê a freira coitada
como um figo apolegada,
e molhada como um pinto.
- 6 O secular entendido,
encolhido e mesurado
não pede de envergonhado,
não toma de comedido:
cortesmente de advertido,
e de humilde cortesão
declara a sua afeição,
e como se agravo fora,
chama-lhe sua Senhora,
chama-lhe, e pede perdão.
- 7 Mas o Frade malcriado,
o vilão, o malhadeiro
nos modos é mui grosseiro,
nos gostos mui depravado:
brama, qual lobo esfaimado,
porque a Freira se destape,
e quer, porque nada escape,
levar logo a causa ao cabo,
e fede como o diabo
ao budum do trape-zape.
- 8 Portanto eu vos admoesto,
que o mimo, o regalo, o doce
o secular vo-lo almoce,
que a um Frade basta um cabresto:
toda Freira de bom gesto
se entregue em toda a maneira
a um leigo, que bem lhe queira,
e faltando ao que lhe pedem,
praza a Deus, que se lhe azedem
os doces na cantareira.

REPETE A QUEYXA INCREPANDO AS CONFIANÇAS DE FR. THOMAZ D'APRESENTAÇÃO, QUE SE INTROMETTIA SOFREGAMENTE NAQUELLA CASA, ONDE O POETA JA TINHA ENTRADA COM D. MARIANNA, FREYRA, QUE BLAZONANDO SUAS ESQUIVANÇAS LHE HAVIA DITO, QUE SE CHAMAVA ORTIGA.

- 1 Nenhuma Freira me quer de quantas tem o Desterro, porque todas são do ferro de Fr. Burro de Almister: que me dá do seu querer, se eu também nenhuma quero: mas o rostinho severo de Soror Madama Urtiga, porque me há de dar fadiga, se tão rendido o venero.
- 2 Que tem Freirinhas tão belas cos pobres dos seculares, que a todos lançam azares, e nunca a sorte cai nelas: deve de vir das estrelas de algum signo peçonhento, que abaixo do firmamento, onde jaz o Escorpião, lhos influi um Fradalhão, que lhes domina o convento.
- 3 Alto: vou-me meter Frade na ordem de Fr. Tomás, serei perpétuo lambaz do ralo, da roda, e grade: mamarei paternidade, Deo gratias se me dará, e apenas se me ouvirá o estrondo do meu tamanco, quando a Freira sobre o banco no ralo me aguardará.
- 4 Daí para a grade iremos, e apenas terei entrado, quando o braço arregaçado aos ofícios nos poremos: e quando nos não chegemos (porque o não consentirá a grade, que longe está) o seu, e o meu coração, porque vá de mão em mão, irá na barca da pá.
- 5 Pela pá irá o meu zás, e o seu pela pá virá, e à força de tanta pá viveremos sempre em paz: serei o maior mangaz, que passou de leigo a demo, e a Frade, que é mor extremo, e será por meu sojorno a pá para ela de forno, e pá para mim de remo.
- 6 Então me virá buscar a Senhora Dona Urtiga, Deo gratias, meu Fr. Fustiga, Deo gratias Sor Rosalgar: então me hei de pôr a olhar, e tão grave me hei de pôr, que quando me diga Amor, esta é a Freira, que dei, dir-lhe-ei, já me purguei, e evacuei esse humor.
- 7 A fé Soror Mariana, que tanto me hei de vingar, que eu mesmo hei de perguntar pela Freira soberana: e há de dizer vossa Mana (digo Soror Florencinha) Senhor Doutor, esta é minha Irmã, a quem você quis, e hei de dizer-lhe, mentis, que esta é uma coitadinha.
- 8 Não sabeis, Soror Florença não sabeis diferencar um Frade de um secular? pois é esta a diferença: tendo o leigo a capa imensa como homem racional nada lhe parece mal, toda a Freira é uma flor: mas em sendo Frei Fedor, a melhor é um cardal.

65 - p. 656

**A MESMA FREYRA D. MARIANNA PELO MESMO CASO DE SE HAVER APPELLIDADO
ORTIGA.**

- | | |
|---|---|
| 1 Como vos hei de abrandar,
se dizeis, que sois Urtiga
salvo se vos açoutar,
porque então heis de ficar
mais branda que uma bexiga. | 5 Eu morro de vos querer,
e tanto em morrer persisto,
que podereis vos fazer,
que não ficasse malquisto
o venturão de vos ver. |
| 2 Outro remédio melhor
sei eu para a formosura,
que faz gala do rigor,
e é não a querer, que amor
se vê, que vos faz mais aura. | 6 Pois sabida a minha morte,
e a sua causa sabida,
fugindo vós de corrida,
todos terão por má sorte
ver-vos, e perder a vida. |
| 3 Mas se isto de não querer-vos,
a dureza há de abrandar-vos,
sempre hei de vir a perder-vos,
que o mesmo é morrer de ver-vos,
que morrer de não falar vos. | 7 Mas eu, que do mal de amor
faço tanta estimação,
não hei de queixar-me não
de tão formoso rigor,
nem de tão bela afeição. |
| 4 Com que a cura de meu mal
é amar, calar, sofrer
que quando o mal é mortal,
se à vida é prejudicial,
será remédio o morrer. | 8 Antes morte tão luzida
com tal gosto a ela corro,
que temo, minha homicida,
que me torne dar a vida
o prazer, com que me morro. |

66 - p. 657

**QUEYXA SE O POETA A MESMA FREYRA DE SUAS INGRATIDÕES
DESPRIMOROSAS, IMITANDO A D. THOMAZ DE NORONHA EM HUM SONETO, QUE FEZ A
CERTA FREYRA, QUE PRINCIPIA "SOROR DONA BARBARA".**

Senhora Mariana, em que vos pes,
Haveis de me pagar por esta cruz,
Porque nisto de cornos nunca os pus,
E sei, que me pusestes mais de três.

Não sei, quem vos tentou, ou quem vos fez
Cruel, que rigor tanto em vós produz,
Pois convosco não val, e em mim não luz
Fé de Tudesco, e amor de Português.

Se contra vós algum delito fiz,
Que do vosso favor fora me traz,
Vós não podeis ser Parte, e mais Juiz.

Não queirais dar contudo a trasbarrás,
Nem vos façais de mim xarrisbarris,
Que me armeis por diante, e por detrás.

67 - p. 658 À MESMA FREYRA JA DE TODO MODERADA DE SEUS ARRUFOS E CORRESPONDENDO AMANTE AO POETA.

A bela composição
dos dous nomes, que lograis,
bem explica, o que cifrai
nessa rara perfeição:
porque sendo em conclusão
por Maria Mar, e sendo
Graças por Ana, já entendo,
que quem logra a sorte ufana
de estar vendo a Mariana
um mar de graça está vendo.

68 - p.658

À MESMA FREYRA EM OCCASIÃO, QUE O POETA À OUVIU CANTAR COM AQUELLA ESPECIAL GRAÇA QUE PARA ISSO TINHA.

Oh quem de uma Águia elevada
tivera uma pena! eu creio,
que só então com fortuna
descrevera a sol tão belo.
Porém se tenho de Fênix
as penas dentro em meu peito
pelo abrasado, em que vivo
sejam chamas, quanto escrevo.
Mas não: sejam lavaredas
à vista desse luzeiro,
que a vista de sol tão claro
escurece um vivo incêndio.
Contudo se o desafio
se permite a todo o peito,
por não estalar esta alma,
coração, desabafemos.
Convosco falo, Senhora,
de minhas atenções centro,
que a voz de um vale humilhado
também chega ao monte excelso
Recebi o sacrifício
de um profundo rendimento,
que as Deidades soberanas
aceitam toscos obséquios.
Não culpeis esta ousadia,
nem crimineis tanto excesso
que o destino de alta estrela
me influi um amante excesso.
Vi esse pasmo, que adoro,
ouvi a voz, que venero,
de ver fiquei sem sentido,
e de ouvir sem pensamentos.
Por ouvir fico enlevado,
e por ver fico suspenso,
se o ver me prendeu o corpo,
o ouvir a alma me tem preso.

Um pasmo de formosura
do corpo é somente enleio,
e a voz mais doce, e canora
é só d'alma firme emprego.
Mas ser cantora suave,
e ser gentil com portento
é ser labirinto, e pasmo
d'alma, e corpo ao mesmo tempo.
Porém se em laços tão doces
for eterno prisioneiro,
não terão prêmio mais alto
meus firmíssimos intentos.
No nome sois mar de graça,
de prendas sois mar imenso,
não permitais, que naufrague
meu arnor sem ter remédio.
Concedei-me um mar bonança,
porto seguro, e sereno,
que a esperança de servir-vos
é âncora de querer-vos.
Na firmeza sou penhasco,
mas pronto a qualquer aceno,
por isso as ondas mais brandas
desse mar serei ligeiro.
O vento do vosso agrado
sopra sobre mim preceitos,
serei baixel, que obediente
voe como um pensamento.
Seguirei o vosso norte,
e por navegar direito,
só esse sol seja o astro,
que eu observe com empenho.
Não haverá tempestade,
por brabo que sobre o vento,
que obrigue a mudar de rumo,
quando em vosso mar navego.

Venham pois de vossas luzes
os mais brilhantes reflexos,
porque possa encher a altura
da viagem dos afetos.
Mandai, que a vossa presença
chegar possa a salvamento,
pois ao mar dessas ternuras
com vento em popa navego.

69 - p. 660

À MESMA FREYRA MANDANDOLHE HUM PRESENTE DE DOCES.

- 1 Um doce, que alimpa a tosse,
cousa muito grande era,
se eu não trocara, e pudera
a doçura pelo doce:
se quisera Amor, que eu fosse
tão digno, e tal me fizera,
que juntos vos merecera
ora o doce, a doçura ora,
maldita a minha alma fora,
se tudo vos não comera.
- 2 Mas há grande distinção.
e discrímen temerário
entre os doces de um almário,
e as doçuras de uma mão:
e quem é tão sabichão
destro no ré mi fá sol
mal pode errar, em seu prol,
quando sabe, que a doçura
se se come, é por natura,
e os mais doces por bemol.
- 3 O que enfim venho a dizer,
é, que se à minha ventura
negais comer da doçura,
doces não hei de comer:
não hei de troca fazer,
mais que a palos me moais,
e se comigo apertais,
que os vossos doces almoce,
é fazer-me a boca doce,
quando a mim é por demais.
- 4 Trocai o doce em favor,
e curai meu mal tão grave
co'aquela ambrósia suave,
com que foi criado o Amor:
o néctar será melhor,
que destilam vossas flores,
que são tão secos favores
são de amor efeitos pecos,
tão mais são amores secos,
como são secos amores.

70 - p. 662 AO MESMO ASSUMPTO.

Senhora minha: se de tais clausuras
Tantos doces mandais a uma formiga,
Que esperais vós agora, que vos diga,
Se não forem muchisimas doçuras.

Eu esperei de amor outras venturas:
Mas ei-lo vai, tudo o que é de amor, obriga,
Ou já seja favor, ou uma figa,
Da vossa mão são tudo ambrósias puras.

O vosso doce a todos diz, comei-me,
De cheiroso, perfeito, e asseado,
E eu por gosto lhe dar, comi, e fartei-me.

Em este se acabando, irá recado,
E se vos parecer glutão, sofrei-me,
Enquanto vos não peço outro bocado.

71 - p. 662

A OUTRA FREYRA QUE ESTRANHOU AO POETA SATYRIZAR AO PE. DAMASO DA SYLVA, DIZENDOLHE QUE ERA HUM CLERIGO TAM BENEMERITO, QUE JA ELLA TINHA EMPRENHADO, E PARIDO DELLE.

Confessa Sor Madama de Jesus,
Que tal ficou de um tal Xesmeninês,
Que indo-se os meses, e chegando o mês,
Parira enfim de um Cônego Abestruz.

Diz, que um Xisgaravis deitara à luz
Morgado de um Presbítero montês,
Cara frisona, garras de Irlandês
Com boca de cagueiro de alcatruz.

Dou, que nascesse o tal Xisgaravis,
Que o parisse uma Freira: vade in paz,
Mas que o gerasse o Senhor Padre! arroz

Verdade pois o coração me diz,
Que o Filho foi sem dúvida algum trás,
Para as barbas do Pai, onde se pôs.

72 - p. 663

A HUMA FREYRA QUE IMPEDIO A OUTRA MANDAR HUM VERMELHO AO POETA DE PRESENTE, DIZENDO, QUE À HAVIA SATYRIZAR.

- 1 Ó vós, quem quer que sejais,
que nem o nome vos sei,
Freira, a quem nunca falei,
e tão mal de mim falais:
porque à fome me matais,
sem vos dar motivo algum?
pois querendo mandar-me um
vermelho uma Freira guapa,
vós me destes sem ser paga
esse dia de jejum.
- 2 Não quisestes porfiosa,
que se me mandasse o peixe,
formando para isso um feixe
de razões de bem má prosa:
a Freirinha era medrosa,
e vós, que o peixe intentastes
livrar de tantos contrastes,
de sátiro me arguístes,
e satírica não vistes,
que então me satirizastes.
- 3 Sendo o conselho tão tosco,
tão bem a Freira o tomou,
que o peixe me não mandou,
por não se espinhar convosco:
mas vós que tendes conosco,
comigo, e minha talia?
e se o peixe vos doía,
em que eu agora me escaldo,
se o fazíeis pelo caldo,
o caldo eu vo-lo daria.
- 4 Oh: faz a um cuspir no chão
uma sátira o Doutor:
satiriza um Pica-flor,
quanto mais a um peixarrão:
homem de tal condição
não se lhe dá de comer,
e tem pouco que entender,
que o Doutor já fraco, e velho
se há de comer o vermelho
por força o há de morder.

5 Pois destes tão mal conselho,
rogo ao demo, que vos tome,
por deixar morrer à fome
um pobre faminto velho:
rogo ao demo, que ao seu relho
vos prenda com força tanta,
que nunca arredeis a planta,
e que a espinha muita, ou pouca,
que me tirastes da boca,
se vos crave na garganta.

6 Assim como isto é verdade,
que pelo vosso conselho
perdi eu o meu vermelho,
percai vós a virgindade:
que vo-la arrebate um frade;
mas isto que praga é?
praza ao demo, que um cobé
vos plante tal mangará,
que parais um Paiaia,
mais negro do que um Guiné.

73 - p. 665 A

CERTA FREYRA QUE EM DIA DE TODOS OS SANTOS MANDOU A SEU AMANTE GRACIOSAMENTE POR PAM POR DEOS HUM CARÁ.

1 No dia. em que a Igreja dá
pão por Deus à cristandade,
tenho por má caridade
dares vós, Freira, um cará:
se foi remoque, oxalá,
que vos dêem a mesma esmola,
que não há mulher tão tola,
que por mais honesta, e grave,
não queira levar o cabe,
se pôs descoberta a bola.

2 Descobristes a intenção,
e o desejo revelastes,
quando o cará encaixastes,
a quem vos pedia o pão:
como quem diz: meu Irmão,
se quem toma, se obrigou
a pagar, o que tomou,
vós obrigado a pagar-me,
ficais ensinado a dar-me
o cará, que vos eu dou.

3 Levado desta seqüela
promete o mancebo já
de dar-vos o seu cará,
porque fique ela por ela:
se consiste a vossa estrela
em dar, o que heis de tomar,
cará não há de faltar,
porque o Moço não repara
em levar a cópia, para
o original vos tornar.

4 Se assim for, que assim será,
fareis um negócio raro,
porque um cará não é caro
se por um outro se dá:
e pois o quer pagar já
sem detença, e com cuidado,
se o quereis ver bem pagado,
há de ser com tal partido,
que por um cará cozido
leveis o meu, que anda assado.

5 Vós pois me haveis de dizer
(assentado este negócio)
se quereis fazer socrócio,
porque comigo há de ser:
de carás heis de cozer
uma boa caldeirada,
e de toda esta tachada
tal conserva heis de tomar,
que vos venhais a pagar
do cará co caralhada.

A OUTRA FREYRA QUE MANDOU AO POETA HUM CHOURIÇO DE SANGUE.

- 1 Conta-se pelos corrilhos
que o Pelicano às titelas
sustenta como morcelas
a puro sangue a seus filhos:
vós, Dona Fábria Carrilhos,
se bem cuidou, e não me engano,
deveis de ser Pelicano,
que enchestes este chouriço
com o sangue alagadiço
desse pássaro magano.
- 2 Com que este chouriço gordo,
tão gordo, e especiado
um filho vosso é criado
co sangue do vosso tordo:
porém tomou mau acordo,
quem quer que o empapelou,
e a dar-mo vos obrigou,
pois não tem caminho enfim,
mandares-me o filho a mim,
que outro Pai vos encaixou.
- 3 O que me dita o toutiço,
é, que o paio se mediu;
e por onde este saiu,
pode entrar qualquer chouriço:
dizeis, que vos não dá disso,
e eu creio, se vos não dá,
mas alguém vo-lo dará,
e que fora o meu quisera,
porque se fartara, e enchera
do sangue, que vai por lá.
- 4 Comi o chouriço cozido
com sossego, e sem empenho,
porque outro chouriço tenho
para pagar o comido:
vós tendes melhor partido,
mais liberal, e mais franco,
pois como em real estanco
tal seguro vos prometo,
que por um chouriço preto
heis de levar o meu branco.
- 5 Sobre vos aventejar
nas cores desta trocada,
vós destes-me uma talhada,
e eu todo vo-lo hei de dar:
se cuidais de mo cortar,
ele é duro de maneira
que a faca mais cortadeira
não fará cousa, que importa,
que o meu chouriço o não corta,
salvo um remoque de Freira.
- 6 Eu o dou por bem cortado
deste primeiro remoque,
que ao vosso mais leve toque
fique de todo esgorado:
então o vosso cuidado
vendo, que tanto me emborco,
e inda assim vos não emporco,
terá por cousa do Olimpo,
que a tripa de um homem limpo
se dê por tripa de porco.
- 7 Muito me soube atalhada
do chouriço inda que preto,
e a ser todo vos prometo,
que a ceia fora dobrada:
mas fora mais acertada
cousa, e de menos trabalho
que dando-vos nisto um talho,
uma lingüiça vos cangue,
que o chouriço coalha o sangue,
e a lingüiça leva o alho.
- 8 Eu sou tão bom conselheiro,
que heis de escolher, o que digo,
porque quem fala comigo,
escolhe em um tabuleiro:
se vos for mais lisonjeiro
o chouriço, que a lingüiça,
dou gosto, e faço justiça:
mas bem sabe quem se abrocha,
que o chouriço a boca atocha,
e a lingüiça o fogo atiça.

PASSANDO DOUS FRADES FRANCISCANOS PELA PORTA DE AGUEDA PEDINDO ESMOLLA, DEO ELA UM PEYDO, E RESPONDEO HUM DELLES ESTAS PALAVRAS "IRRA, PARA TUA THIA"

- 1 Sem tom, nem som por detrás
espirra Águeda à janela,
mas foi espirro de trela,
porque tal estrondo faz:
que um Reverendo Sagaz
lastimado, do que ouvia,
se já não foi, que sentia
ouvia tal ronco ao traseiro,
disse para o companheiro,
"irra para tua Tia".
- 2 Sentiu-se Águeda do irra,
e disse, perdoe, Frade,
quem pede por caridade,
não se agasta com tal birra:
aqui nesta casa espirra
todo o coitado, e coitada;
passe avante, que isto é nada,
e se acaso se enfastia,
será para sua Tia,
ou para seu camarada.
- 3 Basta, que se escandaliza
do meu cu, porque se caga?
Venha cá, boca de praga,
que cousa mais mortaliza?
o peido, que penaliza,
é sorrateiro, e calado:
o peido há de ser falado,
ou ao menos estrondoso,
porque aquele, que é fanhoso,
é peido desconsolado.
- 4 Quantas vezes, Frei Remendo,
dará co meio do cu
peido tão rasgado, e cru,
que lhe fique o rabo ardendo?
perdoe, pois, Reverendo,
não cuidei, tão bem ouvia;
e se esmola me pedia,
aceite-o por caridade,
se não servir para um Frade,
leve-o para tua Tia.

A BRAZIA DO CALVARIO OUTRA MULATA MERETRIZ DE QUEM TAMBEM FALLAREMOS, QUE ESTANDO EM ACTO VENEREO COM HUM FRADE FRANCISCANO, LHE DEO UM ACIDENTE A QUE CHAMÃO VULGARMENTE LUNDUZ, DE QUE O BOM FRADE NÃO FEZ CASO, MAS ANTES FOY CONTINUANDO NO MESMO EXERCICIO SEM DESENCAVAR, E SOMENTE O FEZ, QUANDO SENTIO O GRANDE ESTRONDO, QUE O VAZO LHE FAZIA.

- 1 Brásia: que brabo desar!
vós me cortastes o embigo,
mas inda que vosso amigo,
não vos hei de perdoar:
pusestes-vos a cascar,
e invocastes os Lundus;
Jesus, nome de Jesus!
quem vos meteu no miolo,
que se enfeitiçava um tolo
mais que co jogo dos cus?
- 2 O Fradinho Franciscano
sendo um servo de Jesus,
que lhe dava dos Lundus,
se é mais que os Lundus magano?
tinha ele limpado o cano
quatro vezes da bisarma,
e como nunca desarma
tão robusta artilharia,
dos lundus que lhe daria,
se ele estava co'aquela arma?

- 3 Chegados os tais lundus
os viu no vosso acidente,
que se os vê visivelmente
também lhe dera o seu truz:
desamarrados os cus,
porque o Frade desentese,
foi-se ele, pese a quem pese,
e vós assombrada toda,
perdestes a quinta foda,
e talvez que fossem treze.
- 4 O melhor deste desar
é, que o Padre, que fodia,
quando o jogo lhe acudia,
vos tocava o alvarar:
vos enforcando no ar
esse como a balravento,
então o Frade violento
entrava como um cavalo,
e o cono com tanto abalo
zurrava como um jumento.
- 5 Eu não vi cousa mais vã,
do que o vosso cono bento,
pois com dous dedos de vento
roncava uma Itapoã,
estava agora louçã,
crendo, que salva seria
toda aquela artilharia,
mas vós o desenganastes,
quando o murrão lhe apagastes
com chuva, e com ventania.
- 6 Se achais, que vos aniquilo,
porque mais pede inda o caso,
digo, que há no vosso vaso
as catadupas do Nilo:
e se o vaso vos perfilo
com rio tão hediondo;
crede, que o Nilo redondo
com todas as sete bocas
tem ruído, e vozes poucas
à vista do vosso estrondo.
- 7 Ninguém se espanta, que vós
venteis com tal trovoada,
porque de mui galicada
tendes no vaso comboz:
é caso aqui entre nós,
que se o membro é uma viga,
em tocando na barriga
uma enche, e outra extravasa,
e vaso, que enche, e vaza,
como de marés se diga.
- 8 Tantas faltas padeceis
fora do vaso, e no centro,
que nada ganhais por dentro,
por fora tudo perdeis:
já por isso recorreis
ao demo, a quem vos eu dou,
e tanto vos enganou,
que o Frade o demo sentindo,
dele, (e de vós) foi fugindo,
e co demo vos deixou.
- 9 O demo, que é mui manhoso,
veio então a conjurar-vos,
que à força de espeidorrar-vos
veja o mundo um Frei Potroso:
coitado do religioso
corria com reverência,
nos culhões tendo esquinência
de vossa ventosidade,
mas se a casta tira o Frade,
sei, que há de ter paciência.

A HUMAS FREYRAS OUE MANDÁRAM PERGUNTAR POR OCIOSIDADE AO POETA A DIFIÇÃO DO PRIAPO E ELLE LHES MANDOU DIFINIDO, E EXPLICADO NESTAS DÉCIMAS.

- 1 Ei-lo vai desenfreado,
que quebrou na briga o freio,
todo vai de sangue cheio,
todo vai ensangüentado:
meteu-se na briga armado,
como quem nada receia
foi dar um golpe na veia,
deu outro também em si,
bem merece estar assi,
quem se mete em casa alheia.
- 2 Inda que pareça nova,
Senhora, a comparação,
É semelhante ao Furão,
que entra sem temer a cova:
quer faça calma, quer chova,
nunca receia as estradas,
mas antes se estão tapadas,
para as poder penetrar,
começa de pelejar
como porco às focinhadas.
- 3 Este lampreão com talo,
que tudo come sem nojo,
tem pesos como relajo,
também serve de badalo:
tem freio como cavalo,
e como frade capelo,
é cousa engraçada vê-lo
ora curto, ora comprido,
anda de peles vestido
curtidas já sem cabelo.
- 4 Quem seu preço não entende,
não dará por ele nada,
é como cobra enroscada,
que em aquecendo se estende:
é círio, quando se acende,
é relógio, que não mente,
é pepino de semente,
tem cano como funil,
é pau para tamboril,
bate os couros lindamente.
- 5 É grande mergulhador,
e jamais perdeu o nado,
antes quando mergulhado
sente então gosto maior:
traz cascavéis como Assor,
e como tal se mantém
de carne crua também,
estando sempre a comer,
ninguém lhe ouvirá dizer,
esta carne falta tem.
- 6 Se se agasta, quebra as trelas
como leão assanhado,
tendo um só olho, e vazado,
tudo acerta às palpadelas:
amassa tendo gamelas
doze vezes sem cansar,
e traz já para amassar
as costas tão bem dispostas,
que traz envolto nas costas
fermento de levedar.
- 7 Tanto tem de mais valia,
quanto tem de teso, e relho,
é semelhante ao coelho,
que somente em cova cria:
quer de noite, quer de dia,
se tem pasto, sempre come,
o comer lhe acende a fome,
mas às vezes de cansado
de prazer inteiriçado
dentro em si se esconde, e some.
- 8 Está sempre soluçando
como triste solitário,
mas se avista seu contrário,
fica como o barco arfando:
quer fique duro, quer brando,
tem tal natureza, e casta,
que no instante, em que se agasta,
(qual Galgo, que a Lebre vê)
dá com tanta força, que,
os que tem presos, arrasta.

- 9 Tem uma contínua fome,
e sempre para comer
está pronto, e é de crer,
que em qualquer das horas come:
traz por geração seu nome,
que por fim hei de explicar,
e também posso afirmar,
que sendo tão esfaimado,
dá leite como um danado,
a quem o quer ordenhar.
- 10 É da condição de Ouriço,
que quando lhe tocam, se arma,
ergue-se em tocando alarma,
como cavalo castiço:
é mais longo, que roliço,
de condição mui travessa,
darei, porque não me esqueça,
que é criado nas cavernas,
e que somente entre as pernas
gosta de ter a cabeça.
- 11 É bem feito pelas costas,
que parece uma banana,
com que as mulheres engana
trazendo-as bem descompostas:
nem boas, nem más respostas
lhe ouvirem dizer jamais,
porém causa efeitos tais,
que quem exprimenta, os sabe,
quando na língua não cabe
a conta dos seus sinais.
- 12 É pincel, que cem mil vezes
mais que os outros pincéis val,
porque dura sempre a cal,
com que caia, nove meses:
este faz haver Meneses,
Almadas, e Vasconcelos,
Rochas, Farias, e Teles,
Coelhos, Britos, Pereiras,
Sousas, e Castros, e Meiras,
Lancastros, Coutinhos, Melos.
- 13 Este, Senhora, a quem sigo,
de tão raras condições,
é caralho de culhões
das mulheres muito amigo:
se o tomais na mão, vos digo,
que haveis de achá-lo sisudo;
mas sorumbático, e mudo,
sem que vos diga, o que quer,
vos haveis de oferecer
a seu serviço contudo.

78 - p. 922

MANAS, DEPOIS QUE SOU FREIRA.

MOTE

É do tamanho de um palmo
com dous redondos no cabo.

Manas, depois que sou Freira
apoleguei mil caralhos,
e acho ter os barbicalhos
qualquer de sua maneira:
o do Casado é lazeira,
com que me canso, e me encalmo,
o do Frade é como um salmo
o maior do Breviário:
mas o caralho ordinário
É do tamanho de um palmo.

Além desta diferença,
que de palmo a palmo achei,
outra cousa, que encontrei,
me tem absorta, e suspensa:
é, que dizcorrendo a imensa
grandeza daquele nabo,
quando o fim vi do diabo,
achei, que a qualquer jumento
se lhe acaba o comprimento
Com dous redondos no cabo

**A HUMA NEGRA CHAMADA EVA RECOLHIDA DE HUM CLERIGO EM MARÉ, QUE
ENGANOU AO POETA FAZENDO-O ESPERAR.**

- 1 Não me maravilha não
que a matar-me se me atreva
uma Eva, pois outra Eva
já fez pecar outro Adão:
nem é para admiração,
que quem com lindeza muita
tanto alvedrio desfruta,
o meu desfruitar intente,
nem que com fruta me tente,
sendo eu amigo da fruta.
- 2 Eu me vejo embaraçado
no meio, que hei de tomar,
tudo há de vir a parar
em deixar-me ela esquentado:
darei em desesperado,
irei um dia enforcar-me
com ela, por não matar-me,
e ao faltar sogá d'El-Rei,
algum pêlo lhe acharei,
em que possa espedregar-me.
- 3 Pois me deu palavra, e mão,
creio, que não mentirá,
senão novo não será,
que uma Eva engane a Adão:
alguma serpe, ou dragão
anda por esse pomar,
que veio a Eva enganar,
para ela enganar-me a mim,
coma eu da fruta enfim,
peque embora quem pecar.
- 4 E se o Padre chamar,
que venha estar em juízo,
direi com todo o meu siso,
Senhor, são erros de amar:
esta Eva, ou este azar,
que me destes por mulher,
diz, que Deus havia ser,
quem do seu pomo comesse,
e eu porque Deus parecesse,
co Demo me fui meter.
- 5 Bem sei eu, que era impossível
ser Deus, e fazer pecado,
mas a serpe me há enganado,
ou Eva, que é mais terrível:
esta carne tão sensível,
tão fraca, e tão miseranda
pelo perdão vos demanda:
indulto, indulto, Senhor,
que um preso preso de amor
em artos infernos anda.
- 6 E pois me diz, que serei
o Deus da sua vontade,
ou me fale, ou não verdade
da fruta lhe provarei:
inda que então me verei
dos pés até à carantonha
despido, e cheio de ronha,
posto em tamanha lazeira,
folhas dera-me a figueira
para cobrir a vergonha.
- 7 Se fora do Paraíso
derem comigo em alberca,
como a tal Eva não perca,
vai pouco, em que perca o siso:
basta, que um Anjo Narciso
se não ponha por meu mal
na porta do terreal,
para a entrada defender,
que eu não mereço Anjos ver
estando em culpa mortal.
- 8 E se sobre este desgosto
tiver por condenação,
que vá comer o meu pão
com o suor do meu rosto:
tudo levarei com gosto
por uma Eva tão bela,
tão guardada tão donzela,
que claro está, hei de andar
eu, e ela a trabalhar,
pois hei de trabalhar nela.

9 Em vez de belota má,
que comeram nossos Pais,
teremos melões reais,
que é belota de cá:
cavando aqui, e acolá,
nos verão todos os dias
comer ricas melancias;
inda que seja o bocado
tão trabalhado, e suado,
mais val suor, que sangrias.

10 Eva falta, e Eva mente,
e tem-me enganado enfim,
com que a Eva para mim
é pior, que uma serpente:
a serpente incontinenti
deixou-a Deus condenada,
que andasse sempre arreitada
co'a barriga para o chão,
e eu ponho a Eva a pensão,
que ande de costas virada.

11 Se ela de costas andara,
à fé, que eu a impingira,
à fé, que não me mentira,
nem agora eu me queixara:
se ela me não enganara,
não dera as minhas propostas
respostadas por respostas:
andara, qual sempre andou,
mas pois Eva me enganou
mando, que ande Eva de costas.

80 - P. 1019

A SAGACIDADE CAVILLOSA COM QUE O RELIGIOSO FR. PASCOAL FEZ PRENDER A THOMAZ PINTO BRANDÃO: DÀ O POETA CONTA A HUM AMIGO DA CIDADE DESDE A VILLA DE S. FRANCISCO.

1 Já que entre as calamidades,
em que a fortuna me encerra,
não colho os fruticos da terra,
vos mando outras novidades:
e como nesta as verdades
têm mais que noutra amargor,
será ardil de mercador
embarcá-las além-mar,
porque a risco vão ganhar
dez por cento em seu valor.

2 Sucedem nesta conquista
cada dia sobre os vasos
casos, que por serem casos,
se propõem a um Moralista:
cursava um Frei Algebrista
de certa ordem sagrada
na escola de uma casada,
que lia em falsa cadeira
putaria verdadeira
por postila adulterada.

3 la tomar-lhe a postila
um curioso estudante
secular como um diamante
Moço honrado desta vila:
e como tinha quizila
o Frade no companheiro,
lhe grunhia o dia inteiro
ao pobre do secular,
porque lhe havia encaixar
a pena no seu tinteiro.

4 Não cuide, que temo agouros,
nem creia de mim, que sinta,
que me ande gastando a tinta,
mas não destripe os poedouros:
queria dar-lhe uns estouros
ao pobre do secular,
que como vinha a furtrar,
e lhe convinha o sofrer,
calava só por comer,
comia só por calar.

- 5 Mas o Frade impaciente
com tão leiga sociedade
se vestiu de caridade,
e foi queixar-se ao Regente:
disse, que o Moço insolente
difamava uma casada,
e tinha a vida arriscada,
porque em certa ocasião
o Frade lhe dera ao cão,
e o cão não lhe dera nada.
- 6 O Regente, que encaminha
tudo à boa providência,
suposto que tem prudência,
contudo não adivinha,
entendeu, que a casadinha
era parenta do Frade,
não se enganou em verdade,
porque estando ela co mês,
é parenta, em que lhe pes,
do Frade em sanguinidade.
- 7 Preso enfim o secular,
porque a todos nos espante,
foi o primeiro estudante,
que prendem por estudar:
o que venho a perguntar,
é, quem foi o alcoviteiro,
deste Fradinho embusteiro,
se a prisão, se o Regedor,
ou se acaso o prendedor,
que se diz Manuel Monteiro?
- 8 O preso tudo é gritar,
que se ouve por toda a vila,
que dele tomar postila
têm todos, que argumentar:
o Frade tudo é instar,
que a culpa é muito maligna,
que à popa, ou pela bolina
deve ir numa paviola
o secular para Angola,
porque ele fique na mina.
- 9 Afirma o Preso em verdade,
que àquela escola ruim
ia aprender mau Latim,
por se querer meter frade:
e sua Paternidade
usava de ingratição,
pois sem causa, nem razão,
a quem lhe fez o favor
de o ir desprender de amor,
o tinha posto em prisão.
- 10 Item, que sempre fugia
do Fradinho as encontradas,
pois ia em horas minguadas,
quando o Frade às cheias ia:
que sempre se lhe escondia,
por lhe ouvir, que é sua Prima
e porque ele o não oprima,
tomava em horas traidoras
as lições das outras horas,
e lhe deixava as da Prima.
- 11 Eu vos proponho os motivos
do sucesso, e seus fracassos,
porque quem ignora os casos,
não sabe os nominativos:
eu perco logo os estrivos
com estas filatarias,
pois vejo todos os dias,
que um Frade (seja quem quer)
pelo meio de as perder
assegura as putarias.
- 12 O pobre do secular,
porque o caso vá distinto,
se chama Fulano Pinto,
mas já Pinto de galar:
porém o Frade alveitar,
que eu tenho por macacão,
não entra em publicação,
por que eu perca esse regalo,
pois morro por batizá-lo,
para que morra cristão.

**SATYRIZA O POETA O ENCONTRO, QUE TEVE JOANA GAFEYRA, DE QUEM
FALLAREMOS LARGAMENTE NAS DAMAS DA VILLA DE S. FRANCISCO COM CERTO
FRADE EM UM BANANAL.**

- 1 Um Frade no Bananal,
inda que diga Joana,
que foi despencar banana,
jurarei, que não foi tal:
não foi o Frade ao quintal
para roubar a seu dono,
mas dizem por seu abono,
que foi ao quintal prover-se,
deve crer-se, e entender-se,
que foi prover-se de cono.
- 2 Como havia de ir o Frade
prover-se ao bananal,
se eu sei, que foi ao quintal
com outra necessidade:
que Sua Paternidade
lá fosse, a mim me constou,
mas como a Joana achou
estirada, e tartamuda,
deitou-lhe o Frade uma ajuda,
com que Joana cagou.
- 3 Que cagasse não me espanto,
se a calda o quintal empoça
com seringa um tanto grossa,
e comprida um tanto quanto:
sentiu-se Joana tanto,
que o Frade assim a sacuda,
que chamando, quem lhe acuda
dizia, que na verdade
antes queria do Frade
o xarope, do que ajuda.
- 4 O xarope é cordial,
e ajuda é culatrina
xarope é cousa divina,
a ajuda é cousa infernal,
nunca eu fora ao bananal!
mas quem havia de crer,
que o Frade lá fosse ter,
para que ali me sacuda,
e não deixasse uma ajuda,
com que eu pudesse viver.
- 5 Ele me fez de maneira,
quando o canudo metia,
que eu cuidei, que me dormia
cum tronco de bananeira:
enquanto na derradeira
o licor semi correr
da calda, me pus a crer,
e cri, que em toda a verdade
o Frade como bom Frade
vinha ajudar-me a morrer.
- 6 Mas logo senti a minguá,
quando a dizer me esforçava
Jesus, ele me tapava
a boca com toda a língua:
nunca a piedade minguá,
se não num grosso saial,
e foi este Frade tal,
que me impediu, que falasse,
porque Deus mais não chamasse,
que o demo do bananal.
- 7 Que fosse ajuda não sei,
e só sei. que apuros topes
me deu o rei dos xaropes,
e não xarope de rei:
o Frade é Frade sem lei,
e de consciência torta,
pois na minha mesma horta,
quando a sua seringada
me houvera deixar curada,
então me deixou mais morta.
- 8 Morrera em todo o rigor
desta feita excomungada,
se a força da vardascada
não me absolve meu Senhor:
o Frade como traidor
com outro a fuga confere
e porque mais me exaspere,
cruzou o charco salgado,
porque sendo o excomungado
levasse eu o miserere.

82 - p. 1091 COMO NÃO PÔDE O POETA LOGRAR, LHE DIZIA ESTAS, E OUTRAS INJURIAS, COMO O FOY O SER APANHADA NO BANANAL COM HUM FRADE COMO JÁ DISSEMOS: MAS ELLA ATRAVESSADA GRACIOSAMENTE COM O POETA, LHE FAZIA CARRANCAS TODAS AS VEZES, QUE O VIA.

Não posso cobrar-lhes medo,
Joana, aos vossos focinhos,
que como sois tão formosa,
cede à verdade o fingido.
Tanta olhadura através
tanto focinho torcido,
tanto pescoço empinado,
tanto esquelhado beicinho:
São modos tão estrangeiros,
alheios, e peregrinos
das perfeições naturais
do vosso rosto divino;
Que jamais podem fazer
no meu peito amante, e fino
retorceder as tenções,
nem arribar os desígnios.
Sempre caminhando avante,
nunca deixando o caminho
ando atrás de ver, se posso
chegar a vosso cativo.
Se me ferrais esta cara
cum favorzinho de riso,
me hei de rir de farto então
do mundo, e seus regozijes.
Hei de pôr-me a rir então
de sorte, que a riso fito
me hão de ter em todo o orbe
por Demócrito dos risos.
Olharei para Beleta,
e me rirei dos meninos,
que a andam sempre beliscando
qual Mona com seus bugios.
Olharei para Apolônia,
e de a ver entre os corrilhos

de tanta canastra honrada,
que é a nobreza do sítio.
Rirei de ver cada um
ir-se daqui despedido,
entonces mais carregado,
porque entonces mais vazio.
A eles pelas estradas
suspirando pelo sítio,
a ela pêlos oiteiros
zombando de tais suspiros.
A eles tomando o tole
para o sertão fugitivos,
tanto fugindo dos anos,
como da conta fugindo.
A ela por capoeiras
estreando cos meninos
a baetinha dos pobres
a Serafina dos ricos.
Para a Úrsula olharei
e rirei de a ver no Sítio
parafusando caralhos
pela tarraxa do embígo.
Rirei de versos amantes,
rirei de ver os queridos,
que tendo-se-por ditosos,
são em seus gostos mofinos.
E só feliz eu serei
se logro os vossos carinhos,
e me plantais nesta cara
da vossa boca um beijinho.
Tende-me na vossa graça,
e a queixa se torne em riso,
a malquerença em amor,
e o desfavor em carinho.

83 - p. 1093

PINTA O POETA AS PORQUEYRAS DE HUM FRADE, E SEUS DEPRAVADOS MODOS EM MATÉRIAS AMOROSAS, SATYRIZANDO DE CAMINHO A TREZ MOÇAS IRMÃAS DA VILA DE SAM FRANCISCO, QUE À TANTO SE INCLINAVÃO

A vós digo, Putinhas franciscanas,
Convosco falo, manas,
Ouvi pacito, e respondi-me quedo,
Que quero me digais certo segredo;
Por que com Frades vos dormis aos pares
E tendes ódio aos membros seculares?

Não sois vós outras lâminas de prata,
Que na oficina grata,
Em que o seu malho o senhor Pai batia,
Saístes animada argentaria?
Pois como em tais diáfanos argentos
Engastais tantos membros fedorentos?

Era qualquer de vós prata sem liga,
E hoje, não sei, se diga,
Liga fazeis co chumbo vil de um Frade,
Que dá com chumbo, e faz a caridade;
Oh infaustas moças na mofina raras,
Que fazem tais baratos de tais caras!

Que esperais, que vos dê, ou vos proveja
Um magano da Igreja,
O lixo eclesiástico do mundo,
Que é senão um Franciscano imundo,
De cujas bragas nos avisa o cheiro,
Que ali o cepo vem do Pasteleiro.

O Frade porqueirão esfamiado
Apenas tem entrado,
Quando sem mais razão, nem mais palavra
Pega, arregança, emboca, e escalavra:
Não gasta a voz, não se detém, nem pode,
Arremete, cavalga, impinge, e fode.

O secular, que é todo almiscarado,
Já do amor obrigado
Faz à Dama um poema em um bilhete,
Cobarde o faz, tímido o remete;
Se lhe responde branda, alegre o gosta,
E se tirana, estima-lhe a resposta.

Vai no outro dia passear à Dama,
Por quem amor o inflama,
E sendo o intento ver a Dama bela,
Passa-lhe a rua, e não lhe vê à janela,
Que está primeiro em um galã composto,
O crédito da Dama, que o seu gosto.

Depois de muitos anos de suspiros,
De desdêns, de retiros,
Desprezos, desapegos, desenganos,
Constâncias de Jacob, serviço de anos
Fazem, com que da Dama idolatrada
Lhe vem recado, em que lhe dá entrada.

Com tal recado alvoroçado o Moço
Quer morrer de alvoroço,
E entregue todo ao súbito desvelo
Enfeita a cara bem, penteia o pêlo,
Galante em cheiros, e em vestir flamante
Parece um cravo de arrocheia andante.

À rua sai, e junto ao aposento
Do adorado portento,
Onde cuidou gozar da Dama bela,
Se lhe manda fazer pé de janela;
Aceita-o ele, e livre do desmaio
De amorosos conceitos faz ensaio.

Querido ídolo meu, Prenda adorada,
(Lhe diz com voz turbada)
Se para um longo amor é curta a vida,
Meu amor vos escusa de homicida;
De que serve matar-me rigorosa,
Quem tantas setas tira de formosa?

Dai-me essa bela mão, Ninfa prestante,
E nesse rutilante
Ouro em madeixas de cabelo undoso
Prendei o vosso escravo, o vosso esposo;
Não peço muito não, e se o peço,
Amor, minha senhora, é todo excesso.

É modo Amor, que nunca teve modo,
Amor é excesso todo,
E nessa mão de neve transparente
Pouco pede, quem ama firmemente:
Dai-me por mais fineza, que os favores
São leite, e alimento dos amores.

Responde-lhe ela com um brando riso,
E no mesmo improvisado
Ai (lhe diz) que acordou meu Pai agora,
Amanhã nos veremos, ide embora;
Fecha a janela, e o Moço mudo, e quedo
Fica sobre um penedo, outro penedo.

Fará isto um Fradinho Franciscano?
Fará isto um magano,
Que em casos tais quer ir com tudo ao cabo,
E fede ao budum como o diabo?
Um Frade porqueirão, e esfamiado
Não fia nos primores tão delgado.

Pois Putas sujas, desaventuradas,
Que não vedes a grande diferença,
Que vai de uma fodença a outra fodença?
Ora em castigo igual a tais maldades
Praza o Amor, que vos fodam sempre
Frades.

84 - p. 1096 FESTEJA UMA PIPA DE VINHO, QUE ENTROU NO CONVENTO DE S. FRANCISCO DAQUELLA VILLA.

- 1 Na nova Jerusalém,
na nossa Cidade Santa,
onde São Francisco planta
mais virtudes, que ninguém:
veio sobre um palafrem
um Rabi rubi empipado,
que por nos ser prometido,
foi com ramos aplaudido,
e entre palmas festejado.
- 2 O Pissarro Sacristão
ia com a cruz alçada,
que é cerimônia forçada
em tão alta procissão:
para os tocheiros então
dous leigarrões convocamos,
que por seus nomes chamamos
o Rabelo, e o Doutor,
que a Dominga do Tabor
transfigurou na de Ramos.
- 3 Criam os mais fariseus,
que o vinho das malvasias
era em verdade o Messias
esperado pêlos seus:
por esta causa os sandeus,
como o vinho entrava já,
cuidando, que era o Maná,
qualquer com galhofa interna
com seu ramo de taverna
lhe ia cantando hosaná.
- 4 Como a procissão chegasse
ao refeitório, e ali
esperasse o tal Rabi
por um burro, que o levasse,
não faltou naquela classe
um burro de boa ideia,
que trazendo a taça cheia,
soube mudar o Senhor
dentre as glórias do Tabor
às bodas de Galiléia.
- 5 O nosso Miguel Ferreira
por ser do corpo pigmeu
fez figura de Zaqueu
trepado sobre a figueira:
vendo a sua borracheira,
e haver já bebido um tacho,
lhe disse o Rabi, Borracho,
descendo, que desta vez
tendo entrado português
hás de sair um gavacho.

85 - p. 1116 A CUSTODIA NUNES DALTRO, QUE EM CASA DO VIGÁRIO DA MADRE DE DEOS O HAVIA CURADO DE HUMA CIÁTICA QUE PADECIA EM HUM QUADRIL COM TREZ FACAS QUENTES.

- 1 Creio, Senhor Surgião,
que esta dor, que padecia,
era uma grande heresia,
e vós sua inquisição:
dor de tão má condição,
que sendo-lhe o fogo dado
me deixou tão descansado,
creio, pois fogo a curou,
que o meu eu hereticou,
se com razão foi queimado.
- 2 Se a dor era no quadril,
que me tinha tão cansado,
deixa-me agora o cuidado
do que dirão no Brasil:
entre bocas mais de mil
mais de mil falsos cômputo,
mas já nisto não disputo,
que diga a gente padeira,
vendo queimar-me a traseira,
que ma queimaram por puto.

3 Mas saiba este povo louco,
porque atrás me não carcoma,
que eu não peço de Sodoma,
nem de Gomorra tampouco:
o Céu, por Juiz invoco,
que este achaque tão iníquo
ganhei desde tamanico,
e agora maior de idade
passou à ventosidade
repassada em mal galico.

4 Achaque fora: esta vez
quem de mim se lastimou,
um bom Português queimou,
por livrar um mal francês:
queimou-me com facas três,
por me tirar a mazela,
e usando a maior cautela
sebo na parte me untou,
e como a quilha ensebou,
me mandou pôr logo a vela.