

DE GREGÓRIO DE MATOS REPENTISTA E OUTROS IMPROVISOS NA LITERATURA COLONIAL

Rafael Hofmeister de **Aguiar**¹

Ana Lúcia Liberato **Tettamanzy**²

O improviso e da oralidade encontram-se presentes na poesia ibérica, mais destacadamente na literatura medieval e renascentista, continuando a se manifestar na experiência poética no Brasil Colônia. Nela, destacam-se, sobretudo, as figuras de Gregório de Matos e Domingos Caldas Barbosa. Ambos, além de apresentarem uma considerável obra poética que se preservou das vicissitudes do tempo, foram considerados *poetas repentistas* (Silva, 2002) que também se constituíram como violeiros, valendo-se da viola como apoio e acompanhamento do seu versejar. No escopo deste artigo, voltamo-nos para o improviso e a oralidade em Gregório de Matos. Entretanto, cabe destacar que a perspectiva aqui seguida é de uma revisão do cânone, tradicional e colonialmente instituído. Rompe-se, assim, com a visada etno e eurocentrista como definidora do *canon* literário. Tal visada encara as experiências ibéricas por meio da voz durante o período literário denominado de Trovadorismo, em que trovadores, jograis e segréis empostavam seus cantos, muitos deles em desafio (*tenções*), em pleno ato performático, não só como canônicas, mas também como origens de todo lirismo galego, português e castelhano, determinando *topois* sobre os quais se edificariam os versos a partir daí erigidos (Lapa, 1970). Todavia, desconsidera o lugar, na historiografia brasileira, dos cantadores nordestinos que produzem os seus versos pela impostação do improviso em performances junto à viola, já manifestos no Brasil Colônia. Ademais, considera como escritura o que foi voz; em uma postura *scriptocentrista*, afirma que as cantigas trovadorescas foram escritas pelos trovadores, quando nos restam somente cópias de cópias desses poemas, datados de séculos posteriores a sua produção (Lemaire, 1987). Isso tudo como forma de excluir a poesia popular da história da literatura. Por isso, esse trabalho é imbuído de uma outra abordagem, de na compreensão pós-colonial, que prescreve a emergência de rever o

¹ Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Campus Rolante, Brasil.

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

cânone, incluindo a literatura popular na historiografia literária, caminho já abordado por Aguiar (2014, 2015) e Aguiar, Conte e Tettamanzy (2017).

1 GREGÓRIO DE MATOS BIOGRAFADO NO SÉCULO XVIII: O RELATO DE MANUEL PEREIRA RABELO E A NOTÍCIA DE UMA VIOLA FEITA DE CABAÇA

Gregório de Matos (1636-1695) teria sido o primeiro poeta brasileiro a ser biografado. O uso do condicional “teria sido” na frase anterior dá-se pelo fato de Adriano Espínola (2000) afirmar que o poeta e o seu biógrafo, o licenciado Manuel Pereira Rabelo, teriam sido a mesma pessoa. Considero essa hipótese pouco provável, o que abordarei na sequência deste texto. Neste primeiro momento, todavia, procuramos trazer ao leitor as informações sobre o poeta na biografia que coadunam com a tese que defendemos: a de um Gregório de Matos improvisador.

O título da biografia – *Vida do excelente poeta lírico o doutor Gregório de Matos Guerra* – anuncia um tom encomiástico: o objetivo de Rabelo é louvar o poeta por ele admirado. Dessa forma, na abertura do seu relato, ele afirma:

Abreviarei a vida de um poeta pouco cuidadoso de estendê-la nos espaços da eternidade, que franqueou as portas; escrevendo costumes do Doutor Gregório de Matos Guerra Mestre de toda poesia lírica por especial decreto da natureza; cujo entusiástico furor pudera só retratar-se dignamente: porque de forma menos viva desconfia a equidade de tão excelente material (Rabelo, 2013: 23).

Por trás do rebuscamento da linguagem do biógrafo, advêm dados importantes. Em primeiro lugar, revela um Gregório de Matos que não preservou as suas composições poéticas, o que se relaciona com a inexistência de cópias autógrafas dos poemas, mas, mesmo com o desleixo do poeta, ocorreu a permanência da sua obra através da profusão de códices apócrifos que resistiram à ação do tempo³ e que, desde a empreitada de James Amado com a edição da *Obra poética completa* (1999 [1968]), é editada e disponibilizada a um público mais amplo⁴. Em segundo lugar, beirando o

³ O filólogo José Pereira da Silva fornece um levantamento desses códices no artigo *Noticias sobre os códices de Gregório de Matos guardados na Biblioteca Nacional e na coleção Celso Cunha*, disponível em http://www.filologia.org.br/anais/anais_032.html.

⁴ Entre essas iniciativas, encontra-se a publicação, em cinco volumes, do códice Asensio-Cunha, editado por Hansen e Moreira (2013). Entre os méritos dessa edição, está a perspectiva de apresentar o códice tal

topos da falsa modéstia (Curtius, 1996), o licenciado confessa poder “só retratar dignamente”, ou seja, honestamente, a “excelente matéria” que é a vida e a obra de Matos. Assim, nas duas manifestações que abrem o escrito, há uma exaltação do bardo baiano, preservando, ao longo do relato, até nos lances de desdita, o tom encomiástico, fidedigno ao título da biografia. Todavia, essa fidedignidade à exaltação do biografado não necessariamente é fiel à vida levada pelo sujeito sobre quem discorre, pois, como alerta Burke (1997), as biografias renascentistas – tempo histórico não tão distante de Rabelo e que deveria ainda preservar algumas marcas na época do biógrafo gregoriano – são repletas de “*topoi*, anedotas sobre uma pessoa já contadas sobre outras pessoas” (Burke, 1997: 84).

Rabelo (2013: 28) afirma que Gregório de Matos faz parte de um “triumvirato sapiente” do Brasil seiscentista composto também por Eusébio de Matos, irmão do poeta, e Antônio Vieira. A inclusão nesse grupo seletivo se dá pela “boa educação” recebida. Em tal perspectiva, é importante assinalar, para além do quadro pintado pelo biógrafo sobre o poeta, a educação musical que recebera – dado que será muito importante no decorrer deste estudo.

Gregório e seu irmão Eusébio foram treinados musicalmente já no ambiente familiar, o que não era incomum, pois a educação das famílias abastadas da colônia incluía alguma instrução musical, muitas vezes realizada à viola. Como exemplo disso, Salvador Correia de Sá e Benevides, o brasileiro mais poderoso do século XVII, fez questão de que seu filho e suas duas filhas aprendessem a tocar viola com o pernambucano Francisco Rodrigues Penteadado (Budasz, 2004: 9).

Na citação, Budasz (2004) alerta para a instrução musical não só de Gregório e de Eusébio de Matos como também de todos filhos da elite colonial do século XVII. Talvez, isso tenha influenciado a perspectiva poético-musical da obra gregoriana, fazendo com que ele, nos seus estudos em Coimbra, desenvolvesse a verve versificadora – sem contar a possível improvisação ao som da viola, que será abordada no decorrer do texto.

Aliás, teria sido a inclinação poético-satírica o motivo de desdita de Gregório de Matos em Portugal. Segundo as palavras do biógrafo, “o Doutor Gregório de Matos caiu da graça do Soberano à persuasão de algum prejudicado em suas sátiras” (Rabelo,

qual teria sido reunido pelo licenciado Rabelo, trazendo a numeração original dos poemas e as páginas em que se encontram no manuscrito.

2013: 30). Assim, desgostoso, retorna o poeta para a Bahia, berço natal que menospreza.

[...] passou o Doutor Gregório de Matos de uma corte de sábios, que o respeitavam grande, a uma colônia de presumidos, que o aborreciam crítico: experimentando por pior desta condição a troca desigual de entregar-se nos braços da mesma pátria, onde o mais purificado sempre tem o desar de o haverem visto menino. E como aquele, que olhou para o sol, que qualquer sombra lhe parece abismo, assim a ele com a vista próxima de Lisboa se representavam infernos as confusões da Bahia por indignas, e cavilosamente bárbaras (Rabelo, 2013 p. 33).

Como expõe o licenciado, há uma mudança abrupta de ambiente sociocultural para o bardo. Em outras palavras, ele vê-se obrigado a abandonar a Lisboa culta que lhe respeitava pelo talento jurídico e poético para estabelecer-se na colônia, onde as aparências imperavam e seus “dons” eram desconsiderados. Nesse contexto, tudo o que se passava na Bahia seiscentista era visto com maus olhos por Matos, uma vez que convivera em um ambiente, segundo a perspectiva de Rabelo, de superioridade civilizatória, representada na narrativa pela imagem do “sol”, transformando toda vivência colonial em barbárie e, desse modo, motivo de sátira.

Envolto daquilo que julga ser as sombras bárbaras da civilização europeia, Gregório de Matos propõe-se à correção dos costumes através da poesia satírica. Antes de qualquer postura libertadora, ele é imbuído pelo conservadorismo moralista, mesmo que não siga tais preceitos na vida privada. Assim, a concepção de moralidade do poeta é semelhante, guardadas as devidas proporções, à do seu contemporâneo Antônio Vieira: ambos pretendem corrigir a sociedade colonial. No entanto, conforme o relato do licenciado, “veio a dizer o grande Padre Antônio Vieira, que maior fruto faziam as sátiras de Matos, que as missões do Vieira” (Rabelo, 2013: 33-34). Entretanto, por que as sátiras de Gregório de Matos produziam mais “frutos” que os sermões do jesuíta?

De difícil resposta, a pergunta acima propicia, ao menos, algumas inferências. Consideramos significativo o fato de ambos terem utilizado da voz para propagação de suas palavras: Vieira através dos sermões no púlpito e Matos dos poemas pelos espaços públicos da Bahia seiscentista. Qual a diferença discursiva, todavia, entre os dois? Enquanto o pregador se vale da prosa, o poeta proclama versos. Mesmo que o missionário empregue, por exemplo, diversos recursos inerentes às figuras de linguagem, esses procedimentos retóricos só mimetizam, parcialmente, a ludicidade poética, o que, diversamente, o satirista atinge. Mesmo que os ouvintes só se

comprazam com o sabor dos ritmos e das rimas, eles o guardam na memória, preservando, em certa medida, a forma (embora o conteúdo fique em segundo plano); diferentemente, na prosa, o *como* foi pronunciado perde espaço para a mensagem. Assim, o estético e o estésico acompanham a recepção dos versos gregorianos, prescrevendo a conjunção emotiva entre sujeito e discurso através da dimensão lúdica do ser humano (Huizinga, 2012), o que a prosa “racionalista” de Vieira, apesar de todo o seu intento, transforma em disjunção.

Determinante na conjunção entre a vocalização dos versos por Matos e a sua audição, há a perspectiva não só do entrelaçamento entre poesia e música como também do peregrinar do poeta, tornando movente a sua voz em performance. Conquanto os dois aspectos sejam indissociáveis, pretendemos delongar a visada sobre a relação poesia-música para, a partir dessa abordagem, considerar um Gregório de Matos *performer errante*.

A relação entre música e poesia no autor seiscentista dá-se, no entendimento que tenho, a partir do uso de um instrumento musical como parceiro da versificação. Partindo dessa compreensão, consideramos importante acercar-se da notícia sobre a viola de cabaça de que fala Rabelo (2013).

Com estas prendas fazia apreço particular de uma viola, que por suas curiosas mãos fizera de cabaço, frequentado divertimento de seus trabalhos: e nunca sem ela foi visto nas funções a que seus amigos o convidaram; recreando-se muito com a brandura suave de suas vozes. Por esta viola, que havia deixado na Madre de Deus, fazia extremos tais, receando, que sem ela o embarcassem: que o vigário Manuel Rodrigues, a quem feriam na alma suas desgraças, prontamente lha mandou com um liberal donativo para as cordas dela (Rabelo, 2013: 41).

Nesse ponto da narrativa, talvez já se encontre o poeta alcunhado como *Boca do Inferno*, pois se encontra em pleno limiar do degredo para Angola. Em outras palavras, a índole satírica que ofendeu algum poderoso lisboeta causou desconforto nos poderosos da sociedade local. Em tal perspectiva, como pária do projeto colonial (ou de um projeto de poder na colônia), o poeta é “convidado” a se retirar, o que aceita para evitar destino capital. Enquanto o embarque não chega, ele clama a viola: o que, hipoteticamente, imbrica poesia e música em um fazer performático em improvisado ou não.

Inúmeros estudos foram realizados sobre a viola e o Brasil Colônia. Todos aqueles que consultei (Pessoa, 2017; Budasz, 2004; Gonçalves, 2015) volviam a

Gregório de Matos. Embora nenhum declarasse o poeta conservador baiano como o introdutor do canto à viola no Brasil, não apresentavam ninguém que pudesse ter sido precursor antes dele.

Desde os tempos do Brasil colônia, a viola é um instrumento muito popular e com características de construção e execução de cunho criativo de um povo em formação. Essa informação se evidencia pelo fato de que até Gregório de Mattos, o “boca do inferno”, figura bastante popular na História do Brasil, tocara o instrumento (Pessoa, 2017: 22).

O trecho acima foi retirado do estudo sobre o improviso com a viola caipira abordada em uma perspectiva histórica por Almir Pessoa. Confiando no pesquisador brasileiro, sabemos que a viola foi desde o início da colonização um instrumento de sociabilização e manutenção da sociabilidade. Nessa compreensão, segundo o mesmo autor, a viola se encontrava “ora a serviço do sagrado, com padres acompanhando-se nas cantigas de devoção, ora a serviço do profano, nos toques dos violeiros da época, incluindo o próprio Gregório de Mattos” (Pessoa, 2017: 22)⁵. Ademais, devido a essa dupla funcionalidade da viola, servindo aos ofícios do sagrado e do profano, alcançando especial relevância social, a fabricação artesanal do instrumento era recorrente no Brasil Colônia.

Muito provavelmente, os violeiros não esperavam por violas vindas de *luthiers* europeus, fazendo com que na construção dos instrumentos utilizassem materiais e recursos disponíveis do Brasil colônia, como cabaças, bambus, buritis e muitos outros, talvez seja esse um dos fatores que explique o fato de existirem no Brasil variantes de viola (viola de buriti, viola de cocho etc) (Pessoa, 2017: 22).

Dessa maneira, Pessoa (2017) aponta uma confluência com a narrativa biográfica do licenciado sobre Gregório de Matos e assinala a viola como relevante objeto mediador na convivência social nos períodos iniciais da colônia. Essas duas premissas interligam-se: se, por um lado, destitui a construção de uma viola pelo poeta baiano como acontecimento pitoresco; por outro, dimensiona o instrumento musical como imprescindível na sociedade da época: era *urgente* a sua fabricação pelos seus executores, que não podiam aguardar a chegada de exemplares europeus, consubstanciando a emergência de possuir os préstimos do utensílio sonoro. Ainda,

⁵ Na sequência deste artigo, essa dupla utilização do instrumento será abordada no tocante aos motes e glosas que permeiam tanto os poemas religiosos quanto os satíricos na obra gregoriana.

unindo as duas proposições, inferimos que a viola se constituiu como um elemento irradiador da sociabilização no Brasil Colônia, transfigurando-se em acompanhamento das composições poéticas dos versejadores coloniais, dos quais Gregório de Matos se tornou um dos mais conhecidos na história, tendo parte de sua obra preservada, mas não um exemplar destoante do fazer poético-musical daquele Brasil nascente: há a possibilidade de que tenha existido um número considerável de poetas-violeiros, porém as vicissitudes do tempo não permitiram a permanência de suas obras.

Por ser, talvez, o único poeta a ter uma obra conservada, Gregório de Matos é considerado, por Leandro Márcio Gonçalves (2015), no seu trabalho sobre a evolução do violão clássico no Brasil, defendido na Universidade de Évora, o primeiro brasileiro a compor uma obra poético-musical relevante com um instrumento de corda semelhante ao violão. Nas palavras do autor:

[...] já na era barroca, surge o nome do poeta e advogado Gregório de Matos Guerra (1636-1696), que tocava viola de arame, cantando seus versos com o acompanhamento do instrumento. Nascido em Salvador, Bahia, Gregório de Matos foi o primeiro brasileiro a realizar um trabalho de relevância utilizando-se de um instrumento da família do violão, em concreto, a viola de arame, como ficou conhecida no Brasil, além de ser o primeiro poeta a cantar a vida cotidiana brasileira (Gonçalves, 2015: 7).

Na citação, o pesquisador situa Matos como um pioneiro na composição e no acompanhamento de poemas ao som da viola. Todavia, passa ao largo do trabalho de Gonçalves a possibilidade de outros poetas violeiros no Brasil Colonial, o que não é demérito, uma vez que seu foco não é a composição em performance ou mediada por ela, mas a história da execução musical no violão clássico. Entretanto, a viola pode ter sido instrumento, como já abordado anteriormente, não só na sociabilização como também na composição poética.

O moralista Nuno Marques Pereira não tinha dúvidas de que boa parte dos males que afligiam a colônia portuguesa na América no início do século XVIII devia-se à proliferação de canções profanas no toque dos violeiros da época.' Contudo, Pereira via menos perigos no instrumento em si do que no repertório, pois ele próprio conta que cantava cantigas devocionais acompanhando-se à viola. Pereira escandalizava-se com as letras de cunho erótico e teria achado igualmente ofensivas as alusões profanas em peças como o arromba do inferno, ou o duplo sentido de denominações de danças do tipo sarambeque, arromba e gandu. A comprovar até que ponto os letrados da época deleitavam-se com tais picardias, basta uma leitura atenta das poesias, cartas e crônicas de Gregório de Mattos, Frei Lucas de Santa Catarina e Francisco Manuel de Melo, além das condenações do próprio Pereira (Budasz, 2004: 7).

Retomando o *Compêndio narrativo ao Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, Budasz (2004) informa sobre a existência de violeiros que cantavam canções profanas que davam “tanto em gosto ao inimigo infernal” (Pereira, 1939: 216). Essa presença de instrumentistas que não só tocavam como também executavam canções permite pensar em um circuito poético-musical em que se perfaz e repensa a perspectiva de sistema literário de Antonio Candido (2000)⁶, já que se estabelece uma *confraria* de autores, circulando as suas obras em meio a *receptores*. Entretanto, tal visada só é possível em uma compreensão que não seja *scriptocêntrica* e que leve em consideração o papel oral em uma perspectiva de sistema artístico-comunicacional (Aguilar, 2014).

Mais do que o circuito escrito, é importante a *movência* da voz, constituindo-se em uma retroalimentação entre composições já existentes como *fonte* para novos poemas/canções, tal qual ocorreu na apropriação do *villancico* pelos poetas renascentistas. Nesse sentido, é importante a observação de Budasz:

Num interessante elo entre Mattos e Pereira, o moralista conta o caso ocorrido com um certo mulato João Furtado, célebre músico e tocador de viola, que teria caído morto, fulminado, após cantar a canção "Para que nascestes, Rosa, se tão depressa acabastes". A canção já era popular na época de Gregório de Mattos, que a usou como mote em um de seus poemas (Budasz, 2004: 7).

Apesar da imprecisão moral de um castigo imediato à pronúncia da palavra blasfema, Pereira informa sobre uma canção proferida por um violeiro chamado João Furtado, composição que, de acordo com Budasz, teria sido usada como mote por Gregório de Matos. Essa apropriação deve à cantiga ser popular naquela época e a recriação pressupõe um circuito de composições populares que eram reaproveitadas como ponto de partida de novos arranjos em verso. Aliás, o Boca do Inferno teria sido exímio artífice da versificação a partir da voz em *movência*.

Retratando portugueses e baianos de todas as esferas, a obra poética de Gregório de Mattos é uma ótima fonte de informações sobre a música ouvida nas ruas, casas, conventos e bordéis do Brasil seiscentista. Além de comentar e criticar funções musicais e teatrais, de mencionar instrumentistas e

⁶ A intenção não é de estabelecer uma crítica à *Formação*, de Candido, mas de pensar o estabelecimento do sistema literário em uma compreensão mais ampla, ou seja, da oralidade como possível base da literatura (luso)brasileira.

cantores, de citar nomes de peças instrumentais e de descrever coreografias, Mattos usava romances e tonos espanhóis como base para novas composições. Cantava e variava também modas profanas em português, ou, no dizer dele próprio, canções que os "chulos" cantavam. Nuno Marques Pereira atribuía tais modas à invenção do demônio – ele próprio um exímio tocador de viola (Budasz, 2004: 7).

O historiador da música apresenta um Gregório de Matos antenado com a produção poético-musical de seu tempo. Ao mesmo tempo, o poeta é visto como crítico musical ao registrar, comentar e criticar cantores e suas composições musicais, e como recriador da tradição por conta do uso de composições espanholas como fundamento para novas composições e do aproveitamento de modas profanas e populares. Isso depõe a favor da inferência de que ele se liga a um circuito de obras de gosto popular que poderiam ter sido utilizadas não só por ele como também por poetas e músicos. Assim, inferimos a existência de um conjunto de obras que estiveram, em certa medida, interligadas, mesmo que não tenham sido preservadas.

Ademais, Budasz (2004) chama a atenção para a relação de Gregório de Matos com outros músicos (e, provavelmente, poetas).

Em sua biografia romanceada de Mattos, Manuel Pereira Rebelo, afirma que o poeta tinha companheiros inseparáveis em alguns músicos, e que o próprio poeta cantava acompanhando-se a uma viola que fizera de cabaça (Budasz, 2004: 7).

A proposição do pesquisador aponta para a ligação entre o poeta baiano e outros artífices poético-musicais de seu tempo. Nisso, há uma ligação de irmandade entre Matos e outros músicos, preponderantemente, considerados de baixa estirpe social, “músicos e folgazões” nas palavras de Rabelo (2013: 46). Levando em conta essa informação, poder-se-ia pensar em um círculo de autores, pressupondo, mesmo que rudimentarmente, um sistema artístico-comunicacional?

Mesmo que haja a possibilidade de um círculo artístico no Brasil Colonial de que Gregório de Matos tenha participado, faltam elementos históricos para que se possa afirmar a sua existência. Afora a referência a “músicos e folgazões” com quem o poeta convivera, desconhecemos registros que deem conta de outros poetas do período. Dois casos, todavia, são exceção: os dezessete poemas atribuídos a Eusébio de Matos no primeiro volume do *Códice Asensio-Cunha*, códice que tomamos por referência deste trabalho, uma vez que foram publicados em sua íntegra por Hansen e Moreira (2013) e,

assim, estão à disposição de um público mais amplo; e o poema de Tomás Pinto Brandão sobre o Boca do Inferno que Rabelo registra na biografia aqui citada (Rabelo, 2013: 30). Embora o assunto mereça maior atenção e uma pesquisa mais aprofundada, ele foge do escopo deste artigo e só pode ser aventado como uma hipótese provisória que, no tempo adequado, poderá ser comprovada ou rejeitada. Ainda, outra perspectiva que merece ser mencionada é a possibilidade de Gregório de Matos não ser o autor de todos os poemas que lhe foram atribuídos, o que a reprodução dos poemas de seu irmão Eusébio entre os seus por Rabelo sugere.

Seguindo na exposição da relação do poeta com a viola, artesão de seu próprio instrumento, de que não admitira se separar no caminho ao degredo, Gregório de Matos é noticiado em sua companhia em meio aos amotinados soldados angolanos.

Chegado ao reino de Angola, miserável paradeiro de infelizes, a quem com a propriedade costumada chamou armazém de pena e dor, e exercendo na cidade de Luanda o ofício de advogado, aconteceu que amotinada a infantaria da guarnição daquela praça, e posta em armas fora da cidade, entrou uma chusma de soldados pela casa de Gregório de Mattos, forçando-o a que os fosse aconselhar sobre as capitulações que tinham com o governador seu general; e posto com efeito entre os amotinados no campo, clamou que o levassem à casa para trazer certa cousa que lhe esquecera, sem a qual não podia obrar à medida de suas satisfações. Entenderam os soldados que seria livro de direito, e não duvidaram de romper segunda vez o perigo de entrar na praça; mas aquele que imaginavam instrumento de solido conselho, outra cousa não era mais que a sonora cabaça do poeta, do que se infere o como chasqueou este Demócrito das alterações da fortuna (Rabelo, 2013: 43-44).

Por que o poeta faz questão de ir buscar a viola? Ele pretendia aconselhar os amotinados por meio de seus versos? A viola seria, naquele momento, mais importante que o livro de direito? Por uma conjectura, há de se considerar que o objetivo seria retardar as ações dos rebeldes, proporcionando, ao governador de Angola, tempo para suprimir a revolta, obtendo o poeta, por esse motivo, as benesses de que, conforme os relatos biográficos, veio a usufruir: a comutação do degredo na África portuguesa para a capitania de Pernambuco. Entretanto, conquanto a finalidade de apoiar o dirigente de Luanda na destituição do foco de rebeldia anticolonial, a presença da viola denota o interesse de entreter os amotinados ou os aconselhar através dos versos. Tanto em uma quanto em outra causalidade, o advogado dá lugar ao poeta-violeiro, prescrevendo a letra da lei, em uma revolta que não poderia ser por ele avalizada, ao som da viola, ou seja, diante de uma revolta que não poderia ser amparada pela lei nem pelos interesses do degredado bardo, a ele restaram a viola e o versejar ante os revoltosos. Em todo caso,

não obstante todas essas inferências sejam consideradas implausíveis, Gregório de Matos continuará a manter uma relação íntima com a viola no degredo, possivelmente, tendo o recurso musical como mediador de seu fazer poético.

A base do conhecimento sobre a vida e a obra de Gregório de Matos, por sua vez, advém do *Códice Asensio-Cunha*, em que se encontra a biografia atribuída ao licenciado Manuel Pereira Rabelo. Por esse motivo, é imprescindível uma crítica da fonte, o que inclui uma apreciação, mesmo que breve, da hipótese de Espínola (2000) de que o biógrafo tenha sido uma *máscara* do biografado.

No final da biografia, mais precisamente, no último parágrafo, Rabelo apresenta a descrição física do poeta com pormenores. Para Espínola (2000), esses detalhes não poderiam ter sido apreendidos pelo licenciado a não ser que tivera convivido com Gregório de Matos ou que fosse o próprio Boca do Inferno.

O que impressiona no texto reside na segurança com que os detalhes físicos são apontados, sem o apoio de nenhuma expressão cautelosa ou dúbia. Tudo, na descrição, é direto, afirmativo. Rabelo, em rápidas pinceladas, nos dá conta da altura (“boa”), da largura do corpo (“delgado”) e dos membros (“delicados”) de GM; depois segue, em um movimento de cima para baixo, compondo a descrição da cabeça e rosto: cabelos, testa, sobrancelhas, olhos, nariz, boca, barba, pele; cada uma das partes sendo acompanhada de um adjetivo ou dois, *como se o licenciado se encontrasse ali, ao lado do poeta, maquiando-o (verbalmente), preparando-o para entrar em cena* (Espínola, 2000: 85-86, grifos do autor).

Como é perceptível, o pesquisador toma o retrato do poeta por Rabelo como se fosse fidedigno à realidade, com isso, impressionando-se com as minúcias relatadas sobre a aparência do poeta. Essa perspectiva o leva a considerar que, como dito logo acima, Rabelo deveria ter acompanhado o biografado para saber de tais particulares da figura biografada. No entanto, retomando o artigo de Burke (1997) sobre as biografias renascentistas citado anteriormente, contendo acepções que podem lançar luz sobre narrações a respeito da vida de poetas e escritores em outros momentos históricos, tais relatos são permeados por *topois* e anedotas e, dessa forma, legam uma imagem construída acerca do biografado, nem sempre próxima ao que ele realmente fora em vida. A citação que segue do historiador inglês serve como contraponto à compreensão do pesquisador brasileiro.

O Dante descrito por Boccaccio, por exemplo, tinha nariz aquilino, pele morena, expressão melancólica e boa memória. Bruni, depois de tratar das

questões públicas do mesmo Dante, passa a detalhes domésticos, notando que o poeta era "um homem muito asseado de estatura modesta" que "falava lenta e infrequentemente" e que tinha uma bela caligrafia. Já a biografia de Aristóteles, escrita pelo mesmo Bruni, se divide no que o próprio autor chama de duas "voltas" em torno da pista, a primeira dedicada à sua vida pública, a segunda tratando de detalhes como suas pernas finas, seus olhos pequenos, seu hábito de usar muitos anéis e assim por diante (Burke, 1997: 92).

Burke (1997) aponta para uma exposição de Boccaccio acerca das feições físicas de Dante (*nariz aquilino, pele morena, expressão melancólica*), da mesma forma que Leonardo Bruni retrata o autor da *Divina comédia* como *homem muito asseado e de estatura modesta*. Ainda, o humanista Bruni é capaz de *pintar* Aristóteles como possuidor de *pernas finas e olhos pequenos*, além do *gosto* por usar *muitos anéis*. Se se levar em conta a perspectiva de Espínola (2000), adotando-a em relação às descrições de Dante (1265-1321) por Boccaccio (1313-1375) e por Bruni (1370-1444), e de Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) por Bruni, ter-se-ia que afirmar que Boccaccio conheceu Dante, apesar de ter apenas 8 anos quando o poeta falecera, o que vale igualmente para Bruni, nascido 49 anos depois da morte do escritor florentino. Mais absurdo ainda, seria situar Bruni como companheiro de Aristóteles, observando as suas *pernas finas* no caminhar por Atenas ou pela Macedônia ou as suas mãos cobertas de anéis na gesticulação ao ensinar no Liceu. Assim, o fato de Rabelo apresentar características físicas de Gregório de Matos não os faz contemporâneos, no entanto indiciam que o licenciado efetivara uma pesquisa sobre a vida do poeta baiano, como realizou acerca de Gonçalo de Matos, filho do poeta (“[...] para cumprir com o relato desta história consultei dous sujeitos, que se criaram com Gonçalo de Matos [...]” – Rabelo, 2013: 49), ou, imbuído de modelos biográficos e imaginários, *produziu* uma persona gregoriana que servia ao tom encomiástico da sua narrativa.

Embora, considerada a busca de informações sobre Rabelo por Espínola (2000), não tenha encontrado registros compatíveis com a existência empírica do licenciado, consideramos temerário situá-lo como sendo apenas uma máscara de Gregório de Matos. Aliás, na própria biografia, há a referência a datas posteriores à morte do poeta, provavelmente, ocorrida em 1696. Na página 31 do manuscrito, segundo a edição de Hansen e Moreira (In: Matos, 2013a), Rabelo (2013) menciona, comparando-os com a vida do poeta, fatos ocorridos nos anos de 1740 e 1743. Nesse ínterim, causa estranheza que Espínola (2000) utilize de outra versão da biografia de Rabelo no seu *Anexo I* que suprime as duas datas posteriores ao falecimento do Boca do

Inferno e, mesmo que declare que “as variações ou omissões serão comentadas em notas de pé de página” (Espínola, 2000: 349), tendo como um dos textos de conferência o códice Celso Cunha, hoje conhecido como códice Asensio-Cunha, não registre nenhuma nota sobre a omissão do trecho com a marcação cronológica na variante por ele empregada. Fica a ressalva, todavia, que não pretendemos aventar uma suposta desonestidade intelectual por parte de Espínola (2000), mas registrar o lapso ocorrido, chamando atenção para a datação que depõe contra a identificação do biógrafo e do biografado como sendo o mesmo sujeito.

Excetuando o lapso do professor cearense, há, na construção da sua perspectiva de que Gregório de Matos e Manuel Pereira Rabelo fossem uma única pessoa, uma interpretação das didascálias que se opõe ao que pressupõem Hansen e Moreira (2013). Para Espínola,

[...] as didascálias nas quais a referência ao poeta se faz sempre na terceira pessoa [...] – constituem na verdade mais um discurso mascarado de Gregório de Mattos. Achamos que elas, além de imprescindíveis à compreensão do contexto situacional dos poemas, podem nos fornecer uma importante chave para a questão autoral de alguns textos não só poéticos, mas também biográficos (Espínola, 2000: 203).

A concepção do pesquisador cearense é de que as didascálias são chave para desvendar a questão da autoria dos poemas e dos textos biográficos sobre Gregório de Matos. Perseguindo a hipótese de que poeta e biógrafo são a mesma pessoa, as didascálias são vistas como elementos que acompanham a condição de produção pelo Boca do Inferno com a pena e o tinteiro, o que se evidencia na citação abaixo.

[...] por sua estrutura dialógica e polifônica, um potencial dramático, as didascálias, além de reforçar a teatralidade dos textos, ajudam o leitor a supor a cena e sob que condições o poema foi escrito e como ele deve ser lido (como sátira, louvação, gozação, queixa, etc.). Em outras palavras, a *intencionalidade* do escritor, voltada ora para a cena (o personagem a quem se refere, somado ou não às circunstâncias sociais e às referências tempo-espaciais), ora para o leitor (os aspectos interacionais e pragmáticos) torna-se inseparável da didascália (Espínola, 2000: 204).

Ressalta-se na citação a concepção de que tanto as didascálias quanto os poemas pertencem ao universo da escrita, desconsiderando todo o universo de oralidade que permeia a produção poética não só brasileira como também europeia até o século XVIII (Frenk, 2005) e que, no tocante aos poemas gregorianos, “não se sabe se” foram

“originalmente escritos ou oralizados” (Hansen, 2004). Ademais, no trabalho que desenvolveu com Moreira, editando o códice Asensio-Cunha, Hansen pressupõe a oralidade e/ou a oralização como companheiras de Gregório de Matos.

Os poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra circularam na cidade de Salvador da Bahia e no Recôncavo baiano primeiramente em folhas volantes, como era prática, aliás em todo Império Marítimo Português. Os poemas contidos nelas eram, por sua vez, lidos em voz alta ou silenciosamente, duas modalidades de apropriação na lírica correntes no mundo europeu, embora parte da poesia atribuída ao poeta baiano devesse ser participada ao seu auditório por meio do canto, como tornam patente as próprias didascálias que encimam os poemas copiados nos códices dessa tradição: “tonilhos para cantar” ou “romance para cantar”. Ao indicarem o modo de atualização dos poemas contidos nos manuscritos - não para serem lidos silenciosamente ou até mesmo em voz alta, mas para serem cantados -, as didascálias são o que Paul Zumthor, discorrendo sobre a presença da voz na poesia dos trovadores, denominou “índices de vocalidade” (Hansen e Moreira, 2013: 126)

É latente a posição de Gregório de Matos como *performer*, impostando a sua voz em canto ante a um auditório. Ademais, isso é reiterado no outro texto anteriormente citado de Hansen (2004), quando o historiador da literatura brasileira afirma que a “anedota sobre a viola de cabaça e as andanças do doutor Gregório de Matos pelo Recôncavo [...] indicam a improvisação oral, do gênero *mote e glosa*” (Hansen, 2004 p. 135). Enfim, o contexto de produção da poética gregoriana é o da oralidade e da performance, funcionando as didascálias como índices de vocalidade que permitem entender as primeiras recepções dos poemas.

As didascálias são de importância capital para a compreensão da primeira recepção de que os poemas foram objeto. Por meio delas, entre tantas possibilidades de uso histórico-filológico está a de lê-los como produção de cenas ficcionais de enunciação, subtendidas nos “próprios poemas”, desde que lidos a partir do que as didascálias prescrevem. A leitura em conformidade com o paratexto transfere a cena ficcional de enunciação do título descritivo para o âmbito da tessitura poética, o que torna, por meio desse procedimento, a encenação do que a cena ficcional da enunciação previa. Pode-se afirmar com certeza que as didascálias são protocolos de leitura de caráter ficcional, pois variam muito de um códice a outro, e essa variação é ela indicativa de que a cena ficcional de enunciação era uma espécie de leitura efetuada da obra posterior a uma primeira apropriação dela pela leitura ou pela audição, cujo registro se tornava, por sua vez, critério de legibilidade do poema quando copiado com uma didascália a encimá-lo (Hansen e Moreira, 2013: 135).

As didascálias aparecem como protocolos de leitura erigidos a partir do registro por escribas nas folhas volantes e livros manuscritos. Dessa maneira, esses

profissionais da pena, ao coligir e ordenar os poemas, “atribuíram a cada poema uma didascália que lhe servisse como protocolo de leitura” (Hansen e Moreira, 2013: 140). Esses protocolos de leitura constroem uma situação ficcional, prevendo uma postura enunciativa por parte do leitor que, muitas vezes, pronuncia em voz alta as palavras da matéria poética. Isso fica muito distante de um relato fidedigno dos contextos de produção como Espínola (2000) enxerga o elemento paratextual que acompanha as composições do poeta baiano.

Já observamos que uma das funções das didascálias reside na caracterização do ambiente da enunciação, envolvendo os agentes e os aspectos espaço-temporais. Pois bem, *numerosas didascálias se revelam ricas em detalhes situacionais, sugerindo que somente o autor ciente das condições e das circunstâncias através das quais o poema foi escrito, poderia apontá-los*. Ou alguém muito próximo a ele, que o seguisse como uma sombra, capaz de conhecer *a quem e como* os textos foram produzidos – hipótese insustentável, segundo a análise realizada até aqui (Espínola, 2000: 221, grifos do autor).

Aqui, para Espínola, categoricamente, as didascálias aparecem como relato fiel de detalhes situacionais e elas só poderiam ser compostas pela mesma mão que escrevera os poemas. Reafirmando a posição *scriptocêntrica*, o pesquisador ignora toda a movência inerente às obras poéticas até o século XVIII, não percebendo a dinâmica que decorre da primeira manifestação do poema em voz viva e plena até o seu registro em livros manuscritos. Ademais, a busca de uma biografia que fosse estritamente fiel ao que fora a vida de Gregório de Matos é marca inerente à perspectiva seguida pelo intérprete das máscaras gregorianas, o que fica latente nas palavras abaixo.

Conclusão: acreditamos impossível ao licenciado Manuel Pereira Rabelo acompanhar os passos tão variados quanto largos do poeta, desde Portugal a Bahia, da Bahia a Angola, de Angola a Recife. De forma minuciosa, implacável, cotidiana. Como as didascálias revelam. Mais lógico admitirmos que nasceram elas da mão (ou da voz) do próprio Gregório de Mattos & Guerra (Espínola, 2000: 230).

A crença de que Gregório de Matos e Manuel Pereira Rabelo teriam sido a mesma pessoa permeia a análise do autor, fazendo com que proclame que só seria possível que o licenciado escrevesse a biografia e as didascálias caso tivesse acompanhado o poeta em suas andanças. No entanto, concebemos que Rabelo poderia acompanhar os passos do Boca do Inferno através da movência da voz poética

gregoriana, embora não tenha acompanhado o poeta em suas andanças propriamente ditas.

Para encerrar a crítica à fonte, arriscamo-nos a dizer que é improvável que a hipótese de Espínola (2000) se sustente. O que há é uma biografia produzida a partir de *topois* próprios da retórica do período, funcionando como tom encomiástico e, portanto, louvatório da personagem Gregório de Matos. Finalizando esta seção, antes de partir para o exame dos poemas em si, levando em conta a mínima possibilidade de o poeta ter escrito a própria biografia, a criação de um anedotário que o coloca com uma viola, pandegamente, percorrendo a Bahia como um *performer* do verso (muito provável do verso improvisado) revelaria a importância da voz poética viva na composição, expressão e difusão de sua obra poética.

2 REVISITANDO OS POEMAS GREGORIANOS E ALGUMAS POSSÍVEIS MARCAS DE IMPROVISO POÉTICO

Após o inventário crítico sobre Gregório de Matos e a viola como expediente de sua atividade poética em performance, é necessário voltar-se para a sua obra, verificando a presença de marcas que permitam cogitar o improviso poético por parte do poeta. Ao iniciar o projeto de edição crítica da obra de Gregório de Matos, Francisco Topa (1999: 21) lembra que o bardo “não publicou em vida nenhum dos muitos textos que lhe andam atribuídos”. No trabalho de investigação, o pesquisador encontrou “295 manuscritos que transmitem poemas atribuídos ao baiano” (Topa, 1999: 21). Desses manuscritos, trinta e quatro são caracterizados como documentos primários, ou seja, “códices integralmente dedicados à recolha da obra de Gregório e ainda as miscelâneas que lhe consagram uma secção autónoma e quantitativamente significativa” (Topa, 1999: 22). Ainda, o autor cotejou documentos secundários, compostos por “miscelâneas e os documentos soltos em que se encontram, geralmente em número muito reduzido, textos atribuídos ao poeta baiano” (Topa, 1999: 21), e terciários, correspondentes a fontes impressas entre os séculos XVIII ao XX. Nesse esforço de *recensio*, o investigador levantou 337 fontes testemunhais que perfazem mais de 20.000 páginas. Diante de um material tão amplo em que os poemas gregorianos se encontram dispersos e da inexistência de uma obra crítica completa, é imperativo que se delimite não só uma fonte como base para a análise como também um *corpus* não muito extenso de poemas.

2.1 Delimitando o *corpus* gregoriano a ser analisado

Como afirmamos no início deste trabalho, optamos por utilizar como referência o *Códice Asensio-Cunha*, editado em quatro volumes, mais um com explicações dos critérios editoriais, constituindo-se em um estudo sobre a filologia e sobre a poesia brasileira colonial. Ao todo, nos quatro volumes, encontram-se 744 poemas, distribuídos conforme o quadro abaixo.

Quadro 1 - Distribuição dos poemas nos volumes do *Códice Asensio-Cunha*

Volume do <i>Códice</i>	Número de poemas	Poemas com mote e glosa(s)	Porcentagem de poemas com motes e glosa(s)
1	222	34	15,32%
2	137	9	6,57%
3	164	18	10,98%
4	221	34	15,38%
Total	744	95	12,77%

Fonte: elaborado pelo autor.

No tocante ao *corpus* gregoriano, delimitamos o *corpus* aos poemas que possuem motes e glosas; no entanto, diferentemente, do que é possível em Camões, não pode-se determinar previamente os poemas que se construíram a partir de motes alheios, pois as rubricas camonianas indicam isso, enquanto as gregorianas não o fazem. Dessa forma, ao fazer o levantamento dos motes e glosas em Gregório de Matos, chegamos a 95 poemas, como o quadro acima aponta, prescrevendo 12,77% dos poemas do código. Mesmo considerando essa quantidade de poemas um tanto extensa no contexto deste trabalho, consideramos importante, ao menos, levantar alguns dados formais acerca desse grupo de poemas antes de reduzir o *corpus*.

Todos os poemas do primeiro volume possuem glosas de 10 versos, o que parece ser uma constância nas glosas gregorianas como apontam os dados que apresentamos na sequência deste item sobre os outros volumes do código. Ainda, dos 34 poemas, somente 5 não possuem motes de 4 versos: os poemas 27 e 31 tem mote em terceto com três glosas cada; o poema 1, mote em dístico com oito glosas; o poema 28, mote em monóstico com uma glosa; e o poema 30, mote em décima com dez glosas. Dessa forma, apesar das dissonâncias, há uma tendência a quadras como mote e quatro décimas de glosas.

Igualmente ao volume 1, o 2 apresenta todos os poemas em mote e glosa com estrofes em décimas. Dos nove poemas, apenas três não possuem motes em quadras com quatro glosas: poemas 41 (mote em monóstico e uma glosa), 42 (mote em décima e dez glosas) e 43 (mote em oitava e sete glosas). No caso desse último, conforme a observação de Rabelo (2013), a composição seria de Tomás Pinto Brandrão, reduzindo as exceções de 33,33% para 25%, uma vez que teríamos duas exceções fora do padrão dos outros seis vilancetes.

No volume três, encontramos uma exceção clara à utilização da glosa em décima; no poema 59, *Maria mais o Moleiro*, há uma quadra como mote, resultando em sete glosas em oitavas. Dos 18 poemas, junto com o 59, outros cinco fogem ao esquema quadra de mote e quatro glosas: 45 (quintilha de mote e cinco glosas), 47 e 56 (terceto de mote e três glosas), 51 (monóstico de mote e uma glosa) e 52 (dístico de mote e duas glosas). Por fim, há um poema em que a primeira das quatro glosas ao mote em quadra possui nove versos ao invés de dez das demais estrofes. Ao que se deveria essa discrepância? Uma possibilidade é de que, mesmo que a estrofe pareça completa em sentido, em uma provável passagem da oralidade para a escrita ou das folhas volantes para o volume manuscrito de Rabelo, um verso tenha sido omitido, provavelmente o verso 5, uma vez que as rimas da estrofe seguem o esquema ABBACDDC, enquanto as outras seguem o esquema ABBAACDDC. Ainda, no caso da omissão do verso, o sentido da estrofe pode parecer completo pelo fato de ter ocorrido uma adaptação dos demais versos na difusão oral-manuscrita da composição. Uma outra hipótese, por fim, é a de que o próprio Gregório de Matos, no calor da performance oral, compôs uma estrofe menor. Entretanto, nesse sentido, só podemos ficar no âmbito das conjecturas.

No volume quatro, fora a tendência a motes em quadras seguidas de quatro glosas em décimas e sete poemas que fogem a essa organização (63 e 86, mote em dístico com duas glosas em décimas; 76, mote em quadra com quatro glosas em septilhas; 81, 85, 91 e 94, mote em monóstico e uma glosa em décima), dados próximos aos observados nos outros três volumes, há oito poemas que se encontram em espanhol, o que já ocorre nos volumes 2 e 3 do códice; o volume 2 apresenta dois poemas no idioma castelhano e o 3 contempla um poema. Assim, o elemento não chega a ser novo quanto ao códice, mas chama a atenção pelo número expressivo de poemas: 23,53% das composições, quase 1/4 do último volume do cancionero gregoriano reunido por Rabelo, estão na língua de Castela. O que isso pode sugerir? Mesmo que Almeida

Garrett (2014: 16) afirma que “de toda essa safra de versos castelhano-portugueses pouco ou nada há que espremer”, é latente, se não desde o Trovadorismo, ao menos a partir do Humanismo, que a expressão poética lusófona também ocorreu por meio da língua espanhola, tanto que variantes da canção “¿Cuándo, cuándo?/ ¡Oh, quién viese este cuándo!/ ¿Cuándo saldrá mi vida/ de tanto cuidado?”, segundo Frenk (2006: 221), “[...] se encuentra, con variantes, em Sá de Miranda, Andrade Caminha y Diogo Bernardes [...]”. Pode-se falar em um bilinguismo por parte dos poetas portugueses, uma vez que

Ao longo do século XV e princípios do século XVI, o português e o castelhano conviveram e interagiram de diferentes formas. [...] É precisamente no século XV que autores portugueses começam a escrever parte das suas obras na língua do reino vizinho, prática que continuará até ao século XVIII e inclui, como é sabido, figuras tão importantes como Gil Vicente, Sá de Miranda, Camões ou o próprio rei D. João IV (Moreira, 2012: 1).⁷

Como observa o pesquisador, há o que ele chama de uma comunidade “supra-linguística” ibérica, somando-se a existência de textos castelhanos em bibliotecas portuguesas, a tradução em português de obras castelhanas e a incorporação de textos ou excertos de textos castelhanos em obras portuguesas, os poetas lusitanos escrevem no idioma do outro império da Ibéria. Dessa forma, haja vista a partilha de diferentes materiais textuais que são absorvidos e reformulados na península, pode-se falar em uma cultura poética ibérica que, passando pelo Barroco brasileiro por meio de Gregório de Matos, perdurará até o século XVIII. Em suma, as composições do poeta baiano em castelhano seguem uma tendência própria do seu tempo, ainda mais que os modelos barrocos a que se voltava provinham da Espanha, ou seja, de Gongora e Quevedo. Todavia, mesmo reconhecendo a importância histórica dessa parte da obra poética gregoriana, excluímos de antemão os poemas em idioma castelhano, detendo-nos àqueles produzidos em língua portuguesa.

Mesmo com a exclusão das produções em castelhano, restam 84 poemas em motes e glosas no *Códice Asensio-Cunha*. Por considerar o *corpus* ainda vasto para os objetivos deste trabalho, procedemos a um recorte que busca, lembrando os versos do próprio Gregório de Matos (2013c:154), constância “somente na inconstância”, ou seja, restrinjo a análise aos poemas que não se enquadram na perspectiva de um mote em

⁷ Disponível em <http://e-spania.revues.org/21113>. Acesso out./2017.

quadra seguido de quatro décimas como glosas. Dessa maneira, o *corpus* fica delimitado de acordo com o quadro que segue.

Quadro 2 - Corpus delimitado

Nº no corpus	Nº no código	pp. no código	pp. no livro	Nome do poema	Nº de versos no mote	Nº de glosas	Nº de versos nas glosas
VOLUME 1							
1	4	9-12	57-59	<i>Meu Deus, que será de mim?</i> [Se o descuido do futuro,]	2	8	10
27	54	102-103	146-147	<i>Qual dos dous terá mor gosto</i> [Gosta Cristo de mostrar]	3	3	10
28	55	103	148	<i>Bêbado está Santo Antônio</i> [Entrou um bêbado um dia]	1	1	10
30	110	176-181	257-260	<i>De flores, e pedras finas</i> [Já da Primavera entrou]	10	10	10
31	134	244-245	314-315	<i>Quem sai a mijar de Beja</i> [Senhora velha zoupeira]	3	3	10
VOLUME 2							
41	106	332-333	309	<i>Deixai-me tristes memórias</i> [Nesta ausência, em querido,	1	1	10
42	111	337-342	314-317	<i>Vás-te, mas tornas a vir,</i> [Vás-te refazer no mar]	10	10	10
VOLUME 3							
45	34	171-173	162-163	<i>Como se pode alcançar</i> [Se não posso ir rastejando]	5	5	10
47	36	176-177	166-167	<i>Se de bem nascem mil males,</i> [Coração, que em pertender]	3	3	10
51	40	184-185	174	<i>A mais formosa, que Deus</i> [Eu com duas Damas vim]	1	1	10
52	41	185-186	175	<i>Se lágrimas aliviam</i> [Vidinha: por que chorais?]	2	2	10
56	48	209-210	197-198	<i>De dous ff, se compõe</i> [recopilou-se o direito,]	3	3	10
59	146	476-479	429-431	<i>Maria mais o Moleiro</i> [Maria todos os dias]	4	7	8
VOLUME 4							
76	143	283	271-272	<i>Pica-me, Pedro, e picar-te-ei</i> [Jogando Pedro, e Maria]	4	4	7
81	189	408	374	<i>Busco, a quem achar não posso.</i> [Amo sem poder falar,]	1	1	10
85	205	430	393	<i>Duas horas o caralho.</i> [Fretei-me co'a tintureira,]	1	1	10
86	206	431	394	<i>É do tamanho de um palmo</i> [Manas, depois que sou Freira]	2	2	10
91	211	441	403	<i>Ó meu pai, tu quês, que eu morra?</i> [C'o cirro nos entrefolhos]	1	2	10
94	220	467	427	<i>Não quero mais do que tenho.</i> [A medida para o malho]	1	1	10

Fonte: elaborado pelo autor.

Conforme o quadro acima, o *corpus* fica reduzido a 19 poemas, tornando possível uma abordagem mais criteriosa. Antes de passar para essa etapa, julgamos importante ressaltar que retiramos do corpo de análise o poema *Deste inferno nos viventes [Se quem sabe, o que é o amor]* pelo fato de o próprio licenciado Rabelo (In: Matos, 2013b: 361) afirmar que ele foi composto por Tomás Pinto Brandão e não por Gregório de Matos. Isso não quer dizer que os demais poemas são de estrita autoria gregoriana, ao menos, foram atribuídos ao Boca do Inferno, não cabendo, no escopo deste trabalho, averiguar sobre a *genuinidade* dos textos. Antes de mais nada, o interesse a que aqui nos voltamos é, seguindo a perspectiva de Hansen e Moreira (2013), o percurso dos textos em movência e não a determinação de uma autoria e textos definitivos.

2.2 Contribuições de Frenk (2006b): tipos de glosas em Gregório de Matos

Os pressupostos de Frenk (2006) sobre os tipos de glosas formadas a partir da antiga lírica popular ibérica, valem tanto de elementos estruturais quanto conteudísticos para a sua classificação, sendo possível estabelecer critérios estritamente estruturais. Nesse sentido, por compreender que a classificação pode ser útil na análise dos versos gregorianos, compreendemos como importante esquematizá-los.

Quadro 3 - Critérios para a classificação das glosas a partir de Frenk (2006)

Tipos principais de glosas		
I. Glosa como versão ampliada do cantar inicial	1) Desdobramento (<i>despliegue</i>)	a) total: intercalação dos dois versos do mote em dístico com os novos em uma mesma estrofe. b) parcial: intercalação de dois ou três versos do mote (mote de três versos) com os novos em uma mesma estrofe.
	2) Desenvolvimento (<i>desarrollo</i>)	Recorrência a elementos paralelísticos, repetindo ou não versos tais como se encontram no mote.
II. Glosa como entidade aparte	1) Complemento do estribilho	a) glosa continuadora: ocorrência de paráfrases dos versos do mote. b) diálogo entre mote e glosa: existência de diálogo entre mote e glosa através de duas vozes distintas e claramente demarcadas.
	2) Glosa explicativa	Manutenção penas dos versos do mote como versos finais das glosas.

Fonte: elaborado pelo autor a partir Frenk (2006: 419-443).

Diante da definição objetiva dos critérios para classificação das glosas, é possível categorizar os 19 poemas do *corpus* nos tipos de glosas inventariadas por Frenk (2006). Apresentamos a disposição dos poemas nos tipos específicos de glosa esquematizados a seguir.

Quadro 4 - Tipos de glosas em Gregório de Matos a partir de Frenk (2006)

Tipos de glosas		Poemas de Gregório Matos
I. Glosa como versão ampliada do cantar inicial	1) Desdobramento (<i>despliegue</i>)	a) total:
		b) parcial:
	2) Desenvolvimento (<i>desarrollo</i>)	27 - <i>Qual dos dous terá mor gosto</i> [<i>Gosta Cristo de mostrar</i>] 31 - <i>Quem sai a mijar de Beja</i> [<i>Senhora velha zoupeira</i>] 42 - <i>Vás-te, mas tornas a vir</i> [<i>Vás-te refazer no mar</i>] 56 - <i>De dous ff se compõe</i> [<i>Recopilou-se o direito,</i>] 59 - <i>Maria mais o moleiro</i> [<i>Maria todos os dias</i>]
II. Glosa como entidade aparte	1) Complemento do estribilho	a) glosa continuadora:
		b) diálogo entre mote e glosa:
	2) Glosa explicativa	28 - <i>Bêbado está Santo Antônio</i> [<i>Entrou um bêbado um dia</i>] 30 - <i>De flores, e pedras finas</i> [<i>Já da Primavera entrou</i>] 41 - <i>Deixai-me tristes memórias</i> [<i>Nesta ausência, bem querido</i>] 45 - <i>Como se pode alcançar</i> [<i>Se não posso ir rastejando</i>] 47 - <i>Se de um bem nascem mil males,</i> [<i>Coração, que em pretender</i>] 51 - <i>A mais formosa que Deus.</i> [<i>Eu com duas damas vim</i>] 52 - <i>Se lágrimas aliviam,</i> [<i>Vidinha: por que chorais?</i>] 76 - <i>Pica-me, Pedro, e picar-te-ei,</i> [<i>Jogando Pedro, e Maria</i>] 81 - <i>Busco, a quem não posso</i> [<i>Amo sem poder falar,</i>] 85 - <i>Duas horas o caralho</i> [<i>Fretei-me co'a tintureira</i>] 86 - <i>É do tamanho de um palmo</i> [<i>Manas depois que sou freira</i>] 91 - <i>Ó meu pai, tu quês, que eu morra?</i> [<i>C'o cirro nos entrefolhos</i>] 94 - <i>Não quero mais do que tenho</i> [<i>A medida para o malho</i>]

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Frenk (2006).

O quadro aponta para dados que permitem pensar o movimento gregoriano de apropriação dos motes alheios ou não. Nesse sentido, em termos quantitativos, cinco poemas são glosas como versão ampliada do cantar inicial por desenvolvimento, um como entidade à parte como complemento do mote, perfazendo um diálogo entre mote e glosa através de duas vozes poéticas distintas e treze como entidade à parte, complementando o mote por meio de glosas explicativas. Assim, o movimento de Gregório de Matos de apropriação dos motes, no espectro do *corpus* selecionado, é menor, uma vez que somente cinco poemas fazem uso de elementos do mote na construção da glosa através do desenvolvimento do mote, o que prevalece é a utilização do mote como versos finais das estrofes da glosa. Todavia, não é demérito do poeta empregar versos do mote somente como fechamento da estrofe, uma vez que a regra geral da composição das glosas é “repetir e explicar sucessivamente cada verso” do mote, “criando um novo poema de tamanho variável”, “reaparecer um ou dois desses versos, colocados em qualquer posição, com a condição desse local permanecer fixo até ao seu final” (Morais, 2017)⁸.

Em tal perspectiva, é importante voltarmos-nos a alguns poemas com o intuito de averiguar a maneira como se deu a apropriação do mote por Gregório de Matos. Em tal perspectiva, apresentamos o poema *Maria mais o Moleiro [Maria todos os dias]*.

*Aplica o Poeta o caso seguinte a Inácio Pissaro sendo apanhado com uma Moça por seus Irmãos*⁹.

Mote

Maria mais o Moleiro
tiveram certas razões;
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Glosa

Maria todos os dias
levava a moer o trigo:
vem o Moleiro inimigo
rapa-lho todo em maquinas:
Tiveram certas porfias
andaram aos empuxões,
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Maria escapou da briga,
mas logo no outro dia,

⁸ Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5953/glosa/>. Acesso em 08 de nov. 2017.

⁹ Nas citações dos motes e glosas, para maior legibilidade dos poemas, tomamos a liberdade de não seguir as sugestões de formatação da ABNT.

eis o Moleiro, e Maria
qual de cu, qual de barriga:
qual de baixo, qual de riba
jogaram os repelões,
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Com tão grandes travessuras
Maria tanto esbofou,
que a candeia se apagou,
e ficaram às escuras:
ela cruzou logo as curvas,
e ele deu-lhe uns bofetões;
Maria caiu-lhe a saia,
e o Moleiro os calções.

Em aperto tão urgente
tanto o Moleiro suou,
que a fralda em suor molhou,
não sei, se é assim, ou se mente:
ela afirma que ele mente,
que era caldo dos culhões:
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Mas por lograr a ocasião
quis o triste do Moleiro
levar a praça a dinheiro,
não à força do canhão:
puxou pelo seu bolsão,
e dando-lhe dous tostões
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Maria inda que cansada
gritava com tal pujança,
que acudiu a vizinhança
vendo tanta matinada:
mas vendo a luz apagada
cuidaram, que eram ladrões:
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções.

Veio a luz n'um castiçal,
e sem temer maus agouros
acham a Maria em couros,
ao Moleiro outro que tal:
ela a contar o seu mal
e ele a dar suas razões,
Maria caiu-lhe a saia,
e ao Moleiro os calções (Matos, 2013c: 429-431).

Iniciando pela didascália antes de tomar o tipo de glosa como fundamento da análise, é possível dizer que ela situa a sátira em uma situação concreta: o caso de Inácio Pissaro, que é surpreendido com uma moça por seus irmãos. Daí decorre todo o jogo que apela para erotismo como forma de provocar o riso promovido pela transformação dos dois últimos versos do mote como *refrões* das glosas: *Maria caiu-lhe a saia,/ e ao Moleiro os calções*. Mesmo havendo uma disputa entre Maria e o Moleiro, permeada por porfias e repelões, ressalta-se o enlace sexual através da queda da saia dela e do calção dele.

Quanto ao tipo de glosa, o poema enquadra-se na por desenvolvimento, graças ao paralelismo do vocábulo “Maria” no início dos versos 1 (*Maria todos os dias*), 9 (*Maria escapou da briga*), 18 (*Maria tanto esbofou*) e 41 (*Maria inda que cansada*). Apesar das estrofes se constituírem como glosas por desenvolvimento, as estrofes um, dois e seis possuem semelhança com a glosa continuadora ao se iniciarem com o antropônimo *Maria* que começa o primeiro verso do mote. Ademais, também há uma aproximação com a glosa como versão ampliada do cantar inicial por desdobramento. Isso ocorre pela repetição dos dois versos finais da quadra do mote encerrando cada uma das estrofes. Esse recurso pode ser visto, em uma perspectiva comparativista, como um facilitador do improvisado, uma vez que Sautchuk (2012: 159) afirma que os cantadores nordestinos, ao responder a outro repentista ou a um mote, primeiro elaboram os dois versos finais da estrofe, pois o público presta mais atenção na *queda* da estrofe, sendo que “a queda não é a última linha, mas as duas últimas formando uma frase completa”.

Outro tipo de tratamento do mote incide sobre a glosa como entidade à parte como complemento do estribilho por meio do diálogo. Exemplo insigne dessa forma de apropriação dos versos que servem de tema é o poema *Meu Deus, que será de mim? [Se o descuido do futuro*, que reproduzimos abaixo.

A Umás Cantigas, que costumavam os chulos naquele tempo: “Banguê, que será de ti?” e outros mais piedosos cantavam: “Meu Deus, que será de mim?” O que o Poeta glosou entre a alma cristã resistindo às tentações diabólicas.

Mote

Meu Deus, que será de mim?
Banguê, que será de ti?

Glosa

Alma
Se o descuido do futuro,
e a lembrança do presente
é em mim tão continente,

como do mundo murmuro?
Será, porque não procuro
temer do princípio o fim?
Será, porque sigo assim
cegamente o meu pecado?
mas se me vir condenado,
Meu Deus, que será de mim?

Demônio
Se não segues meus enganos,
e meus deleites não segues,
temo, que nunca sossegues
no florido dos teus anos:
vê, como vivem ufanos
os descuidados de si;
canta, baila, folga, e ri,
pois os que não se alegraram.
dous infernos militaram.
Banguê, que será de ti?

Alma
Se para o céu me criastes,
Meu Deus, à imagem vossa,
como é possível, que possa
fugir-vos, pois me buscastes:
e se para mim tratastes
o melhor remédio, e fim,
eu como ingrato Caim
deste bem tão esquecido
tenho-vos tão ofendido:
Meu Deus, que será de mim?

Demônio
Todo o cantar alivia,
e todo o folgar alegre
toda a branca, parda e negra
tem sua hora de folia:
só tu na melancolia
tens alívio? canta aqui,
e torna a cantar ali,
que desse modo o praticam,
os que alegres pronosticam,
Banguê, que será de ti?

Alma
Eu para vós ofensor,
vós para mim ofendido?
eu já de vós esquecido,
e vós de mim redentor?
ai como sinto, Senhor,
de tão mau princípio o fim:
se não me valeis assim,
como àquele, que na cruz
feristes com vossa luz,

Meu Deus, que será de mim?

Demônio

Como assim na flor dos anos
colhes o fruto amargoso?
não vês, que todo o penoso
é causa de muitos danos?
deixa, deixa desenganos,
segue os deleites, que aqui
te ofereço: porque ali
os mais, que cantando vão,
dizem na triste canção,
Banguê que será de ti?

Alma

Quem vos ofendeu, Senhor?
Uma criatura vossa?
como é possível, que eu possa
ofender meu Criador?
triste de mim pecador,
se a glória, que dais sem fim
perdida num serafim
se perder em mim também!
Se eu perder tamanho bem,
Meu Deus, que será de mim?

Demônio

Se a tua culpa merece
do teu Deus a esquivança
a folga no mundo, e descansa,
que o arrepender aborrece:
se o pecado te entristece,
como já em outros vi,
te prometo desde aqui,
que os mais da tua facção,
e tu no inferno dirão,
Banguê, que será de ti? (Matos,
2013a: 57-59).

Novamente, a didascália informa muito não só sobre o contexto de enunciação do poema como também sobre a fonte do mote. Segundo esse elemento paratextual, Gregório de Matos, provavelmente acompanhando um cortejo fúnebre, ouve duas variantes de uma cantiga, enquanto uma diz (1) “Banguê, que será de ti?”, outra fala (2) “Meu Deus, que será de mim?”. Dessas duas variantes retiradas da *boca do povo*, como eram retirados os *vilancicos* da tradição popular ibérica pelos poetas cultos, ele constrói o diálogo entre Alma e Demônio, versando sobre o conflito próprio do período barroco entre aproveitar os prazeres do corpo e preservar a alma, garantido o seu lugar no Paraíso. Essa coleta dos versos no *cancioneiro* popular constitui-se como um dado

relevante, uma vez que denota a utilização da fonte popular: mesmo que o mote, hipoteticamente, tenha sido dado por outrem para que Matos o glosasse, há uma apropriação da voz do povo tendo por objetivo fomentar uma poesia mais ou menos culta.

Não fosse o diálogo das duas vozes em torno das duas variantes, as glosas poderiam ser enquadradas como entidades à parte do mote. Entretanto, em termos conteudísticos, Alma e Demônio defendem cada um a versão que se aproxima à sua perspectiva ante o embate: preservar a alma para alcançar a salvação *versus* aproveitar os prazeres mundanos. De um lado, a Alma apregoa que, como o homem foi criado à semelhança de Deus, não pode fugir de buscar a Ele, todavia pode ofendê-Lo e afastar-se da salvação. Do outro, o Demônio proclama que é importante seguir o *carpe diem*, uma vez que, quando não se busca aproveitar os prazeres do corpo, se acaba condenado a dois infernos, um em vida e outro pós-morte.

Outra forma do poeta se utilizar do mote é através das glosas como entidade à parte como complemento explicativo do *tema*, citando apenas os seus versos como finais da estrofe. Como exemplo de tal emprego, valemo-nos do poema *É do tamanho de um palmo [Manas, depois que sou freira]*.

Manas, depois que sou freira.

Mote

É do tamanho de um palmo
Com dous redondos no cabo

Glosa

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, em encalmo,
O do Frade é como um salmo
O maior do breviário:
Mas o caralho ordinário
É do tamanho de um palmo.

Além dessa diferença,
Que de palmo a palmo achei,
Outra coisa, que encontrei,
Me tem absorta, e suspensa:
É que discorrendo a imensa
Grandeza naquele nabo,
Quando o fim vi do diabo,
Achei, que a qualquer jumento
Se lhe acaba o comprimento

Com dous redondos no cabo. (Matos, 2013d: 394).

Ao contrário dos dois poemas anteriores, a didascália não permite uma contextualização acerca da produção poética. Aliás, ela repete o primeiro verso da glosa, o que reforça, no registro escrito do texto, a lascívia a que a religiosa se *abandonou*. Sem ter o porquê de comentar versos que por si sós revelam a perspectiva satírica gregoriana, em termos formais, repete-se a construção em que os versos do mote vão ocupando o seu lugar no final de cada estrofe: o primeiro verso do mote conclui a primeira glosa, assim como o segundo encerra a segunda estrofe.

Só restaram os motes e glosas gregorianos em papéis. Até que ponto é possível ver nos poemas do poeta baiano um provável imprevisto? Ademais a perspectiva biográfica do violeiro, é possível inferir, a partir dos registros escritos, uma índole repentista em Gregório de Matos?

2.3 Estro repentista em Gregório de Matos

Gregório de Matos pode ser considerado um repentista? Há elementos históricos que permitem aventar essa hipótese? Consideramos que tais elementos repentistas são observáveis, apesar do distanciamento histórico em que nos encontramos do poeta baiano. Por esse motivo, afastados séculos da produção poética gregoriana, são primeira ordem as observações de João Adolfo Hansen, intelectual que há cerca de trinta anos tem se dedicado à obra do poeta sem auscultar todo o contexto do Brasil colonial.

Há 15 códices da poesia atribuída a Gregório de Matos na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um na Biblioteca do Itamarati (Códice Varnhagen), outro no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e pelo menos uma dezena deles em coleções particulares, além dos muitos de bibliotecas portuguesas. Em Washington, D.C., a Biblioteca do Congresso tem um códice datado de 1711, cuja capa foi utilizada como frontispício da edição de Amado (Matos, Obras completas). Essa edição reproduz o Códice Rabelo, sendo particularmente valiosa porque reproduz, antes de cada poema, no alto da página, didascálias que informam sobre temas, circunstâncias da invenção, pessoas referidas e modos da circulação deles. Por exemplo, informam que, no final do século XVII, letrados de Salvador se reuniam nas tardes de sábado na Quinta do Tanque, propriedade onde os jesuítas aclimatavam plantas da Ásia e África, em certames de improvisação poética (Hansen, 2004: 102).

Ademais de situar a dezena e meia de códices da poesia de Gregório de Matos na Biblioteca Nacional, o pesquisador concebe um ambiente de *performance* poética no “viver baiano seiscentista”. Assim, o improviso não pode ser visto como uma heroica situação gregoriana, mas, reorganizando o sistema de Candido, uma constante entre um grupo de poetas que se colocavam a *performar* um fazer poético, calcando a vocalidade como seu único registro.

Até aqui, vale o argumento de autoridade. Mas é possível suplantar as assertivas das autoridades que se dividem em defensores do escrito ou da oralidade em Gregório de Matos e, apesar de todas as nuances contrárias, ver indícios do repentismo no Boca do Inferno?

O poema abaixo pode contribuir para a discussão proposta.

Ao Mesmo que lhe deram a glosar

Mote

Bêbado está Santo Antônio

Glosa

Entrou um bêbado um dia
pelo templo sacrossanto
do nosso Português Santo,
e para o Santo investia:
a gente, que ali assistia,
cuidando, tinha o demônio,
lhe acudiu a tempo idôneo,
gritando-lhe todos, tá,
tem mão, olha, que acolá,
Bêbado, está Santo Antônio. (Matos,
2013a: 148).

Há de se considerar atentamente a didascália: ela remete ao fazer discursivo do poeta que é levado a compor versos a partir de imprecações de convivas. Nesse sentido, levando-se em conta toda a concepção religiosa barroca, a transformação do vocábulo *bêbado* de sujeito a vocativo *livra* o poeta da armadilha da heresia.

Seguindo uma orientação comparativista, o desvencilhar gregoriano da heresia de um Santo Antônio bêbado, encontra paralelos na cantoria nordestina. Em outras palavras, o mote pode ser um desafio à reputação social do verzejador, seja ele experiente ou não, podendo alterar sua posição na sociedade.

O renomado cantador Geraldo Amâncio¹⁰ na sua coletânea de versos e repentes *De repente cantoria* dedica um capítulo ao que chama “Pabulagem e habilidades” que pode lançar luz sobre um provável improviso no poema acima citado de Gregório de Matos. Segundo o violeiro,

A pabulagem é uma das matérias-primas na escola de cantadores. Cantar vantagens, insinuar grandeza, construir mentiras absurdas é artigo de muito agrado das plateias sertanejas. Tentar complicar o adversário com rimas raras, com exibição de conhecimento, criando-lhe o impasse, é uma alternativa do cantador ávido de mostrar que tem talento (Amâncio, 2013: 333).

Como é perceptível, o cantador se vale de estratégias para enredar o adversário poético, fazendo com que ele fique em uma situação complicada, da qual muitas vezes é difícil sair. Assim, o poeta deve se valer da habilidade em improvisar para escapar da situação incômoda e agonística (Sautchuk, 2012) em que se encontra. Em tal perspectiva, uma história vivida por José Alves Sobrinho e narrada por Amâncio (2013) evidencia a recorrência à agilidade na improvisação para sair da circunstância adversa em que o cantador se encontra, fugindo de uma situação vexatória.

Prova de habilidade nos dá esta historinha com José Alves Sobrinho. Fazendo a abertura de um festival em Cajazeiras, Paraíba, foi-lhe dado o seguinte mote “**Só Quirino alargueceu / A rua José Tomás**”. Quirino era prefeito da cidade, mas Sobrinho não conhecia a rua nem o feito. Por isso foi tentando adivinhar, citando inclusive detalhes, como se tivesse visto:

“Era rua fraca a simetria
Da rua que era mal-feita:
Além de torta, era estreita,
Ao trânsito interrompia.
Todo mundo prometia,
Mas quem promete não faz,
Aí veio esse rapaz,
Fez o que não prometeu:
Só Quirino alargueceu
A rua José Tomás” (Amâncio, 2013: 339).

¹⁰ “Cantor. Violeiro. Poeta. Escritor. Nascido em um sítio, em Cedro, no Ceará, até os 17 anos de idade trabalhou na roça. cursou faculdade de História em Fortaleza (CE)” (Disponível em <http://dicionariompb.com.br/geraldo-amancio/biografia>. Acesso em 15 nov. 2017). “Começou com acompanhamento de viola em 1966. Participou de centenas de festivais em todo o país, e classificou-se mais de 150 vezes em primeiro lugar. Organizou festivais internacionais de repentistas e trovadores, além do festival Patativa do Assaré. É autor de três antologias sobre cantoria em parceria com o poeta Vanderley Pareira. Gravou 15 CDs ao longo da carreira, além de ter publicado cordéis em livros. Apresentou o programa dominical “Ao som da viola”, na TV Diário, em Fortaleza (CE) (Disponível em <http://dicionariompb.com.br/geraldo-amancio/dados-artisticos>. Acesso em 15 nov. 2017).

O acontecimento vivido por Alves Sobrinho aponta para o fato de que as armadilhas a que um cantador pode ser enredado não advém somente de um adversário. No caso acima, a “emboscada” provém do mote sorteado para o repentista em um festival – segundo Ernesto Filho (2013), nos festivais, há pelo menos o sorteio de um mote de sete sílabas e um de dez sílabas para cada dupla. A isso, o poeta paraibano, como fica latente na décima citada acima, consegue se desvencilhar com desenvoltura e glosar o mote mesmo tendo desconhecimento sobre os fatos. Todavia, nem sempre isso ocorre, o “que pode refletir indiretamente e de forma negativa na sua vida profissional [do cantador]” (Ernesto Filho, 2013: 34).

O mote ainda pode vir do público que assiste à cantoria. Exemplo disso é a cena que um dos autores presenciou em Assaré-CE e que foi tema de um trabalho desenvolvido juntamente com Daniel Conte sobre os repentes coletados sobre Patativa do Assaré.

A influência do auditório sobre o enunciador é perceptível no *corpus* deste trabalho. Após o término do primeiro repente sobre Patativa do Assaré no *Encontro de Repentistas em Serra de Santana* (Assaré-CE), Mané do Cego toma a palavra, agradecendo os versos improvisados por Lorival Pereira e Zé Soares. O “mestre de cerimônias” pretende, naquele momento, passar a palavra para o professor Luizão. No entanto, Ribinha, uma das pessoas presentes no público, pede um mote à dupla de cantadores, o que resulta na execução do segundo desafio entre eles (Conte; Aguiar, 2015: 132).

Na situação presenciada, fica latente a participação do público como ativo na cantoria: um espectador pode solicitar um mote a ser glosado pelos cantadores. Mesmo que, no contexto festivo que permeava o *Encontro de Repentistas* – parte dos eventos comemorativos do aniversário do poeta de Assaré, não houvesse a intenção de um ardid que colocasse os artistas em uma situação complicada de trabalhar versos difíceis, Ribinha acaba por demandar a habilidade de improviso dos poetas-cantadores: há a solicitação de glosar o mote de dois versos “A terra de Patativa:/ o berço da poesia”, exigindo um repertório linguístico no eixo paradigmático de vocábulos com o final *-iva*, haja vista a necessidade do novo verso de cada uma das décimas compostas pelos cantadores rimar com o vocábulo *Patativa*.

Como toda essa digressão acerca da cantoria nordestina pode contribuir para pensar o estro repentista em Gregório de Matos? Apesar da distância de três séculos entre as duas manifestações, pensamos que, assim como os cantadores, algumas vezes, o público usa de estratégias para colocar o improvisador, para usar uma expressão

popular, em uma *saia justa*. Do mesmo modo aqueles letrados de Salvador seiscentistas também imprecavam uns aos outros com motes que exigiam a habilidade de improvisar e se desvencilhar das armadilhas. O poema sobre o mote *Bêbado está Santo Antônio*, tema desta subseção, encontra-se, justamente, nesse contexto.

Ainda sobre o poema, mesmo que pareça repetitivo, ele guarda semelhança com outra observação de Amâncio (2013) sobre a habilidade dos cantadores nordestinos. Ele afirma que

A habilidade não está apenas em o cantador sair de uma situação difícil criada pelo parceiro ou improvisar em cima de um fato que eventualmente aconteça no curso da formação da estrofe. Está também em fechar o verso sem deixar solução de saída para quem está ouvindo-o. A versão do cantador, nesse caso, não tem resposta. A estrofe está trancada pela ideia abruptamente completa do tema cantado (Amâncio, 2013: 365).

Nessa perspectiva de fazer o verso que encerra a discussão, seguindo o códice Asensio-Cunha, Gregório de Matos já havia glosado dois motes sobre Santo Antônio, quando é alçado o mote herético que atribui a embriaguez ao santo. Ao, habilmente, desvencilhar-se da emboscada poética, o bardo baiano deixa o suposto adversário sem resposta ou contra-ataque. Em outras palavras, criando a história de um bêbado que entra na igreja e é repreendido por desrespeitar Santo Antônio, o poeta foge de qualquer possibilidade de ser chamado de herege em um momento histórico em que imperava a égide inquisitória na sociedade colonial.

Ademais, um dos registros sobre o repentismo em Gregório de Matos é o testemunho de Joaquim Norberto de Sousa Silva no seu capítulo *Poetas repentistas* de sua inacabada *História da literatura brasileira*. Nesse escrito, o crítico afirma que Matos foi o “primeiro dos nossos poetas repentistas” (Silva, 2002: 367). Para o historiador da literatura, “Gregório de Matos não pensava, nem hesitava; como um relâmpago a sátira lhe caía dos lábios completa, perfeita, ferina e aniquiladora” (Silva, 2002: 368). Ainda, ele diz que o poeta,

Quando glosava, caprichava em vencer a dificuldade dos motes, muito acintosamente escolhida pelo auditório, ávido de vê-lo triunfar saltando por sobre os obstáculos, vencendo o pequeno número de consoantes e o quer que fosse de absurdo do pensamento do mote (Silva, 2002: 369).

A posição de Silva (2002) reitera o que abordei sobre um Gregório de Matos repentista em uma leitura comparativista com o universo da cantoria nordestina. Há, nesse sentido, a escolha de motes preparados pelo público para enredar o poeta, do que, gozando de suas habilidades de improvisação, se livrava, encantando ao auditório.

3 Considerações finais

Os motes funcionam, em suma, como temas para glosas compostas de improviso seja no contexto lusitano do Renascimento (Camões, Caminha, Bernardes, entre outros), seja no brasileiro do Barroco (Gregório de Matos) e do Arcadismo (Domingos Caldas Barbosa). Essa compreensão aproxima-se muito daquela que ocorre na música. Segundo Vieira (1899: 268) em seu *Dicionário musical*, a glosa se constitui uma “peça de música desenvolvida sobre um thema” e glosar corresponde ao “acto de desenvolver em contraponto uma melodia dada, ou varial-a”. Dessa forma, assim como no manejo poético, na composição musical, é fornecido algum tema a ser glosado pelo autor muitas vezes de improviso, uma vez que Riera (2013: 5), a partir do *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de violones*, de Diego Ortiz, afirma que “La glosa es la improvisación melódica que se sugiere hacer sobre una cláusula o frase”¹¹. O estudioso da Venezuela afirma ainda que as peças que o músico renascentista espanhol apresenta em seu tratado

no son piezas completamente pensadas y trabajadas por el compositor, sino que son temas o melodías, bien sean propias del compositor o no, sobre los cuales se ha improvisado y luego más tarde se ha escrito dicha improvisación (Riera, 2013: 6)¹².

Fica latente que Ortiz em seu tratado fornece um repertório de glosas para que os *aprendizes* exercitem e façam as suas próprias de improviso quando desafiados. Esse procedimento guarda proximidades com o procedimento que ocorre na cantoria nordestina¹³, quando o poeta repentista traz consigo versos prontos na memória,

¹¹ “A glosa é a improvisação que se sugere sobre uma cláusula ou frase”.

¹² não são peças completamente pensadas e trabalhadas pelo compositor, senão que são temas ou melodias, bem sejam próprias do compositor ou não, sobre as quais se tem improvisado e logo mais tarde se tem escrito essa improvisação.

¹³ Na cantoria nordestina, persiste o sistema de glosações. Para citar um exemplo, no documentário *De campo e cantadores* que dirigi e produzi em 2015, o cantador Chico Bandeira fala que participou de glosações com Patativa do Assaré que se caracterizam por “temas que a população em roda pede e a

procedimento conhecido como balaio (Sautchuk, 2012). Ademais, segundo o antropólogo brasileiro, os jovens cantadores iniciam a sua trajetória *imitando* aqueles que são profissionais destacados, o que pode incluir a repetição de versos consagrados destes nos repentes daqueles, o que parece ser o caminho que Ortiz sugere aos músicos que se põem a aprender a improvisar. Em tempo, considerando essas informações, é possível que o glosador Gregório de Matos já levasse aos serões de que participava versos prontos para os utilizar quando fosse admissível os encaixar nas glosas a partir dos motes dados como tema.

Para finalizar, é salutar pensar que hoje só temos acesso a toda a produção poética aqui elencada através da tecnologia da escrita; aquilo que outrora pode ter sido voz em plena execução performática em composição *de repente*, hoje se abriga na *letra fria*. Seria tão tentador cair nas distopias e imaginar gravadores e câmeras a registrar os poetas medievais, renascentistas, barrocos e árcades em pleno exercício da habilidade improvisatória. Todavia, assim como não dispomos desses dispositivos tecnológicos para embasar a tese aqui defendida, igualmente, os que possam a redarguir também estão fadados a tais limitações. A diferença encontra-se, por sua vez, em uma perspectiva epistemológica: uma concepção não *scriptocentrica* que preza por uma visada histórica comparativista e progressista que se propõe a repensar o cânone estabelecido, entre outros motivos, por decisões não só classistas como também epistêmicas, baseada na concepção da civilização da razão instrumental que rejeita o corpo, o estar junto e em coletivos, enfim o espaço público onde emerge o diferente, tão difícil de aceitar através das nossas *lentes* que tendem ao etnocentrismo.

Referências

AGUIAR, Rafael Hofmeister de. A cantoria concebida como sistema artístico-comunicacional: proposições a partir do conceito de Antonio Candido. *Boitatá*: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, n. 18, p. 191-210, jul- dez 2014.

_____. Percorrendo trilhas interdisciplinares: aportes da antropologia visual para a pesquisa em literaturas orais e populares. In: Rafael Hofmeister de Aguiar; Daniel Conte. (Org.). *Vozes da cultura popular: tradição, movência e ressignificações*. 1ed. São Leopoldo: Trajetos Editorial, 2015, v. 1, p. 35-58.

gente responde em rima improvisada” (fala de Chico Bandeira em aproximadamente 18min do documentário disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=42KBoCNNrow&t=1208s>).

AGUIAR, Rafael H. de; CONTE, Daniel; TETTAMANZY, Ana L. L. La inclusión de la literatura popular en la historiografía de la literatura brasileira: reflexiones desde la obra de Patativa do Assaré. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, v. 1, p. 1-15, 2017.
AMANCIO, Geraldo. *De repente cantoria*. 2. ed. Fortaleza: Premius, 2013.

BUDASZ, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Matos*. Curitiba : DeArtes; UFPR, 2004.

BURKE, Peter. A invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Estudos históricos*, n. 19, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CONTE, Daniel; AGUIAR, Rafael Hofmeister de. Tradição representada: voz, oralidade e performance na cantoria sobre Patativa do Assaré. In: CONTE, Daniel; AGUIAR, Rafael Hofmeister de. *Vozes da cultura popular: tradição, movência e ressignificação*. São Leopoldo: Trajetos Editorial, 2015. p. 115-139.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: Hucitec, 1996.

ERNESTO FILHO, Pedro. *Por dentro da cantoria*. Fortaleza: Banco Nacional do Nordeste, 2013.

ESPÍNOLA, Adriano. *As artes de enganar: um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Mattos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

FRENK, Marguit. *Entre la voz y el silencio*. La lectura en tiempos de Cervantes. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. Glosas do tipo popular en la antigua lírica. In: _____. *Poesia popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de cultura económica, 2006. p. 413-447.

GONÇALVES, Leandro Márcio. *O processo de difusão do violão clássico no Brasil através da “Escola de Tárrega” entre 1916 e 1960*. Évora: Universidade de Évora, 2015.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. *Para que todos entendais: a poesia atribuída a Gregório de Matos Guerra: letras, manuscrito, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 5.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 7. ed. Coimbra: Coimbra, 1970.

LEMAIRE, Ria. *Passions et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans poésie lyrique médiévale en langues romanes*. Amsterdam: Rodopi, 1987.

MATOS, Gregório de Matos. *Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a. v. 1.

_____. *Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b. v. 2.

_____. *Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013c. v. 3.

_____. *Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013d. v. 4.

MOREIRA, Filipe Alves. Notas sobre a convivência de línguas em Portugal no século XV e a tradução da Crónica de Alfonso X. *E-Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, Paris, n. 13, juin 2012.

PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio narrativo ao Peregrino da América*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1939.

PESSOA, Almir. *Improvisação à Viola Caipira*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Goiás, 2017.

RABELO, Manuel Pereira. Vida e obra do excelente poeta Gregório de Matos Guerra. In: MATOS, Gregório de Matos. *Poemas atribuídos/ Códice Asensio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 1.

RIERA, Rubén. Cuatro improvisadores en dos tiempos. *Música Enclave*, v. 7 – 3, Sept.-Dic., 2013.

SAUTCHUK, João Miguel. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Brasília: UnB, 2012.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. *História da literatura brasileira: e outros ensaios*. Rio de Janeiro, RJ: Zé Mario Editor, 2002.

TOPA, Francisco. *Edição crítica da obra de Gregório de Matos*. Porto: Edição do autor, 1999.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário musical*. Lisboa: J. C. Pacinio, 1899.

Recebido 01/07/2019
Aprovado 24/07/2019