# O ÚLTIMO LIVRO

# DE GREGÓRIO DE MATOS

- VOLUME I -

Ricardo Silva Leite RA 915536

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Yara Frateschi Vieira

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Ricardo Silva Leite e aprovada pela Comissão Julgadora em 07/05/93.

Profª Drª Yara Frateschi Vieira

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras na Área de Teoria da Literatura.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

# AGRADECIMENTOS

(sem palavras)

à Amanda

ao Diogo, à Mariana, à Marina

aos meus pais

à Taninha

à Marilda

à CAPES, pela bolsa de estudos

*

ao Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes
primeiro professor
(que talvez não conheça
o montante de minha dívida)

*

à Prof.ª Dr.ª Yara Frateschi Vieira
pela orientação firme - e humana
pela paciência e respeito
pela disponibilidade de sua erudição
por aceitar que meu trabalho
resultasse apenas no que aqui se apresenta

# INDICE

VOLUME I


- Agradecimentos..... 2

- Indice..... 3

- Explicações iniciais..... 6

- CAPITULO I: O CASO GREGORIO DE MATOS..... 9
  - I- A voz e o silêncio..... 9
  - II- O infortúnio crítico.....12
  - III- A obra e a tradição.....21
  - - Notas ao Capítulo I.....32

- CAPITULO II: O TEXTO GREGORIANO.....45
  - I- Contradições.....45
  - II- A movência do texto medieval.....48
  - III- Graus de movência.....52
  - IV- O texto gregoriano.....56
  - V- Autor-obra-leitor: a circunstancialidade.....60
  - VI- Os problemas de uma edição crítica.....74
  - - Notas ao Capítulo II.....93

- CAPITULO III: A TRADIÇAO IMPRESSA: O COPISTA-EDITOR.....102
  - I- O códice do Licenciado.....102
  - II- O crítico-biógrafo.....105
  - III- A tradição.....109
  - IV- O copista-editor.....111
  - - Notas ao Capítulo III.....118

- CAPITULO IV: A TRADIÇAO IMPRESSA: O EDITOR-COPISTA.....123
I- A tradição impressa.....124
I-1- Edição Vale Cabral.....125
I-2- Edição da Academia.....126
II- O último códice apógrafo.....133
III- A fixação de uma imagem: entre o *pastel de 17??* e o *daguerreótipo de 1894*.....137
IV- A reestruturação do códice.....141
IV-a) As secções.....147
IV-b) Algumas observações sobre a ordenação cronológica.....157
IV-c) Os ciclos temático-narrativos.....162
IV-c-1- Os ciclos temáticos.....164
IV-c-2- Os ciclos narrativos.....167
V- As didascálias.....168
- Notas ao Capítulo IV.....183

- CAPITULO V: O FIEL TRASLADO.....192
I- Dona Angela.....195
II- Descrição do ciclo.....197
III- As didascálias: o eixo horizontal do encadeamento narrativo.....204
IV- O eixo vertical: relação entre didascália e poema.....213
V- *Cresce o desejo, falta o sofrimento*.....226
- Notas ao Capítulo V.....233

- CAPITULO VI: CONCLUSAO - O PERSONAGEM-POETA..239
I- Os pré-textos virtuais.....241
II- O pastel de 17??.....243
III- O Licenciado, o capadócio e os cantor de viola de cabaça.....245
IV- A linguagem corriqueira.....248

V- O espírito nativista e a musa pragueja-
dora.....252
VI- Os seus doces empregos.....254
VII- O poeta resuçitado em 1968.....256
VIII- O silêncio e a voz.....258
Notas ao Capítulo VI.....261

VOLUME II

- APENDICE I
Mapa: edições e códices.....II
- APENDICE II
*Os seus doces empregos*: *Angela*.....XX
- APENDICE III
*Um Rolim de Monai* - sonetos.....LXX
- APENDICE IV
As palavras sem *bioco*.....LXXVI

- BIBLIOGRAFIA.....XC
I- Edições de Gregório de Matos.....XCI
II- Obras citadas.....XCII
III- Bibliografia geral.....XCVIII

# EXPLICAÇÕES INICIAIS

Ao iniciarmos nossos estudos sobre Gregório de Matos, era outro o projeto para esta dissertação de mestrado. Pretendíamos rever as relações entre os diversos Gregórios que, como à crítica em geral, nos incomodavam e surpreendiam: o poeta sério e o poeta burlesco; o poeta religioso, o lírico, o satírico e o fescenino.

A leitura da poesia gregoriana, na edição da Academia, já ia avançada, assim como o fichamento da bibliografia levantada, quando uma comunicação do Prof. Antônio Houaiss, (*I Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa* - 10 a 25 de Janeiro de 67), reproduzida em apêndice na edição de James Amado, pôs todo o projeto por terra. Segundo a comunicação, a inexistência de um texto fidedigno coloca sob suspeição qualquer abordagem crítica. A concordância com a argumentação de Antônio Houaiss invalidava, *a priori*, o trabalho que iniciávamos, retirando-nos o próprio objeto de estudo: a obra de Gregório de Matos.

A dissertação que agora apresentamos é o resultado desse impasse: Não podíamos estudar a obra de Gregório de Matos, mas duas coleções de centenas de

textos, oferecidos por uma tradição de trezentos anos, estavam ali, sobre a mesa. Eram uma realidade tão concreta quanto o papel em que estavam impressos. Empreendemos, a partir de então, a busca de uma saída válida para a abordagem dos textos gregorianos disponíveis.

* * *

Esta pequena história de nosso trabalho define seus limites e a singeleza de seus objetivos:

a) ele não pretende ser um estudo crítico da *obra poética de Gregório de Matos*;

b) não é um estudo dos códices do século XVIII, aos quais não tivemos acesso; não é um trabalho de ecdótica e não pretende apresentar nem mesmo achegas para uma futura edição crítica da obra do autor;

c) limita-se a um estudo bastante geral da tradição impressa e, mais especificamente, ao estudo da última edição completa: a de James Amado.

O termo tradição é tomado, neste trabalho, em sua acepção mais ampla. Engloba toda a tradição apográfica, manuscrita e impressa e toda a tradição crítica, desde a polêmica mais apaixonada até os estudos mais sérios e fundamentados.

Não alimentamos, em momento algum do trabalho, qualquer veleidade de acerto incontestável. Ao propormos e adaptarmos para o texto gregoriano a teoria da *movência* de Paul Zumthor, tínhamos plena consciência de que mexíamos em caixa de vespas.

O estudo dos códices setecentistas ultrapassava nossas possibilidades e nossos objetivos. Nossa primeira preocupação era responder à pergunta: como abordar a poesia gregoriana, no atual estado de sua editoração crítica? Para respondermos a ela, muitas outras se acumularam. Sobretudo preocupou-nos encontrar uma resposta, tão objetiva quanto possível, à questão do significado e do valor de uma obra que ainda nos impressiona: o último livro de Gregório de Matos, editado por James Amado - a *Crônica do viver baiano seiscentista*.

Assim, a edição de 1969 é o centro de nosso estudo. Toda a tradição é vista a partir dela; tudo converge para ela. Definimo-la como a última manifestação de uma tradição ativa e movente; como último *códice* (*códice impresso*, utilizando propositadamente esta expressão contraditória, sugerida pelo próprio James Amado); como última concretização de um pré-texto que chamamos de *imagens de Gregório de Matos*. O *poeta popular*, à imagem dos anos sessenta.

se jacta de grão letrado,
sendo asnirmo parlafrém:
mas não o saiba ninguém.
(Vigário Lourenço Ribeiro
-primeiro detrator)

*

Já sou na terra bem visto,
louvado, e engrandecido,
já passei de aborrecido
ao auge de ser benquisto:
já entre os grandes me alisto.
(Gregório de Matos)

# O CASO GREGÓRIO DE MATOS

## I- A VOZ E O SILÊNCIO.

Já nas primeiras tentativas de periodização (Joaquim Norberto e Ferdinand Wolf), os séculos XVI e XVII eram descritos como momentos iniciais de um processo evolutivo que, pela progressiva intensificação do caráter nacional, levaria a literatura brasileira a uma relativa independência no século XIX:

> Pode-se com justiça falar agora em literatura brasileira. Todavia, os primeiros elementos literários foram trazidos ao Brasil pelos conquistadores portugueses. Os colonos, seus sucessores, continuando a manter relações com a metrópole e servindo-se de sua língua, continuaram cultivando-os. À medita que iam se emancipando da mãe pátria, os brasileiros de origem portuguesa foram desenvolvendo-os com uma independência cada vez maior (1).

Delimitou-se, assim, um *período de formação* correspondente ao *transplante cultural* e aos primeiros *enraizamentos*: a literatura informativa, Anchieta; Bento Teixeira e Botelho de Oliveira; Antônio Vieira (2). Ao final desse período, primeira metade do século XVIII,

> a cultura literária se estende e ganha raízes: fundam-se sociedades literárias, mas não obstante algumas veleidades de independência, continuam a imitação pura e simples dos modelos portugueses (3).

O esquema histórico-evolutivo (transplante / enraizamento / multiplicação) dá conta coerentemente, na medida de seus pressupostos, das diversas *manifestações* do processo de formação, vistas como *preenchimento* do vazio cultural da colônia.

Afora o caso especial de Vieira, Gregório de Matos é a voz que surpreende os historiadores. Seu nome (re)surge à mesma época em que se iniciam os estudos da evolução literária. E surge como um problema — um *caso* —, perturbando a coerência do esquema histórico-evolutivo. E o único autor que desperta um real interesse, ainda que, para muitos, o objeto de tal interesse não seja a obra, em grande parte envelhecida pela ausência das circunstâncias que lhe deram origem, mas o homem, personagem quase lendário. Nega-se às vezes o grande autor; impossível é negar o fenômeno. A singularidade garante-lhe a importância:

> Em Gregório de Matos vamos encontrar uma das singularidades mais expressivas da formação literária da colônia. O simples fato de sua obra servir de motivo a tantas controvérsias e despertar ainda tão grande interesse para a pesquisa, apesar de

seus fracos atrativos, assinala aquela singularidade (4).

Não obstante, a fortuna da poesia de Gregório de Matos, em seus três séculos de existência, perfaz uma trajetória de meandros barrocos, semelhante à do rio de seu soneto:

> Suspende o curso, ó Rio retrocido,
> Tu, que vens a morrer, aonde eu morro
> (JA - III,556) (5).

Em vida, sem contar com imprensa que o divulgasse, foi o *primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na colônia* (6). Produz uma poesia viva, que força todas as circunstâncias adversas e teima em permanecer viva, provavelmente por ter nascido dessas mesmas circunstâncias. Diríamos que surge, com Gregório, uma poesia com a função específica de catalisar os sentimentos e anseios miúdos da vida colonial(7). Prova disso é que sua sátira incomodava. E gerava polêmicas, que ecoavam em seus versos:

> Mil anos há, que não verso;
> Porque há mais de mil anos que brado,
> Vendo-me tão mal versado,
> De que me fazem preverso;
> Eu se falo, sou adverso;
> Se me calo, sou pior:
> Advirta pois o Leitor,
> Que entre calar e dizer,
> Se o que fui, sempre hei de ser,
> Eu falo seja o que for.
> ( Ac., V, 184)

Açoitou grandes e pequenos: os governantes, os caramurus, o clero, os *unhates*, os comerciantes, os aventureiros, os brancos, os negros e os mulatos. E não ficou sem o troco. Foi duramente acusado de plagiato por um tal Frei Lourenço. Perdeu o emprego

na Relação Eclesiástica. Conheceu a prisão. Provavelmente foi às sátiras que deveu um exílio em Angola, só terminado em Pernambuco com sua morte, proibido que ficou de retornar à Bahia quando foi repatriado.

Depois de sua morte, em 1696, o silêncio.

O século XVIII não conheceu Gregório de Matos, embora seja desse período a maioria dos códices que conservaram sua obra. Sua produção permaneceu completamente inédita, só começando a ser publicada nas antologias dos meados do século XIX. Só em 1882 houve a primeira tentativa, frustrada, de publicação das poesias completas. Não foi além do primeiro volume, o das sátiras. O empreendimento só se efetivou entre 1923 e 1933, no terceiro centenário do nascimento do autor, quando Afrânio Peixoto dirigiu a edição da Academia Brasileira de Letras(8).

Considerando o conjunto das publicações de autores brasileiros no século XVII, é difícil atribuir um significado especial ao ineditismo da obra gregoriana (9). Mas foram grandes as conseqüências para a fortuna crítica.

## II- O INFORTÚNIO CRÍTICO

Tributária de outras literaturas, ocupando uma posição marginal em relação à cultura ocidental de que faz parte, além de sua formação peculiar e consolidação recente, a literatura brasileira oferece a seus estudiosos a complexidade de suas contra-

dições. Sua história tem sido a história de suas deficiências - o que não significa, necessariamente, uma posição negativa dos que a escreveram. Muito pelo contrário, num sentido muito estrito, estes têm tido sempre uma posição construtiva, buscando a renovação, a correção e o aperfeiçoamento dos rumos.

O emprego dos adjetivos *empenhada* e *interessada*, com que Antônio Cândido define a literatura brasileira (10), estende-se aqui à crítica e à história, sendo tanto mais apropriado, quanto mais recuamos em direção aos iniciadores dos estudos literários no Brasil. Nossos historiadores, sobretudo os românticos, não se limitaram a escrever história; arriscaram-se a abrir caminhos, procurando *fazer história*. Leia-se, por exemplo, o primeiro deles, Ferdinand Denis. Desde a introdução - "Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo" - o *Resumo da história literária do Brasil* (11) é, antes de mais nada, uma série de conselhos, dirigidos aos escritores brasileiros e fundamentados nas deficiências do passado e nas expectativas do futuro.

Acreditamos ser essa uma das linhas de força que estão na raiz de nossa crítica e história literárias. Do quase receituário de *boa literatura* dos românticos, às diversas tendências dos estudiosos posteriores (Sílvio Romero, José Veríssimo, Araripe Jr., Ronald de Carvalho..., para citar apenas os mais característicos e de maior presença), faz-se o levantamento das deficiências e procura-se projetar o futuro da literatura nacional. No centro, a questão da nacionalidade, atravessando este século

e meio (a obra de Denis é de 1826) de estudos sem perder sua força, gerando obras sérias ou empolgando polemistas apaixonados.

Muito papel foi gasto na discussão sobre as origens, atrelada à questão da nacionalidade. Não se coloca em dúvida a importância desse longo debate, principalmente para o estabelecimento de uma tradição crítica brasileira. Todavia, perguntamo-nos se não foi excessiva a concentração das atenções nesse tema, verdadeiro *leitmotiv* dessa tradição que, se por um lado promoveu a revisão histórica dos autores mais antigos, dos séculos XVI e XVII, por outro lado terá também motivado o abandono de tarefas tão importantes como, por exemplo, a recuperação crítica dos textos. Com freqüência o conteúdo de nossa bibliografia crítica e histórica é constituído essencialmente de citações, depoimentos, opiniões e contra-opiniões. A polêmica, sempre reinstalada, é a cortina que esconde a impotência da crítica diante dos trabalhos mais prementes.

A história da crítica gregoriana é, nesse sentido, exemplar.

A avaliação do poeta baiano ressentiu-se do longo desconhecimento de sua obra. Os precursores europeus da história da literatura brasileira - Bouterwek, Sismondi, Ferdinand Denis e Almeida Garrett - sequer o mencionam em suas obras (12).

A medida que o autor era redescoberto, a partir do *Florilégio* de Varnhagen (1850), instalava-se a polêmica: Gregório de Matos tornou-se um caso (13). Dividiram-se os campos, e acusação e defesa não pouparam adjetivos: *satírico de terceira ordem,*

*simples perdigoto de Marcial bêbedo, plagiador de Quevedo e de Góngora, panegirista de ricos e apenas perseguidor dos pobres, trazendo nas mãos um turíbulo para aqueles e um chicote tara estes*; ou, pela defesa: *violento na sátira, quase piedoso na poesia sacra (...), sempre um rebelado, um renovador, um agitado, brilhante e profundo* (14).

Parte da crítica vê no *Boca do Inferno* a voz autêntica a revelar o espírito de sua época. Para Araripe Jr., o primeiro gregorianista de peso, *é incontestável que, apesar de dispersivo, Gregório de Matos foi a mentalidade mais elevantada do seu tempo no Brasil*. E ainda: *Se é verdadeiro que ele não compreendeu, como filósofo, a vida brasileira, é certíssimo que a sentiu agudamente e a traduziu em suas sátiras de um feitio admirável. Ninguém competia com o autor das Reprovações na propriedade de representação do meio no qual viveu; ninguém ungiu-se tanto da acrimônia do ambiente brasileiro; ninguém teve tão grande faro para perseguir ridículos triunfantes, durante o período da história brasileira colonial, o mais ardente dos apetites* (15).

Apenas a título de comparação, é curioso ler em Agripino Grieco, — que, aliás, afirma ser Araripe Jr. *o melhor de seus* [de GM] *retratistas e nosso orientador* : *Deixaria Gregório após si um fio de prata, ou deixaria simplesmente baba? Foi ele, no bom sentido, um derrubador de ídolos, um torcionário da crítica, ou apenas um azedo detrator dos méritos que o humilhavam, um bilioso, um dispéptico, um pasquineiro vulgar? De nós para nós, achamo-lo um Juvenal de botica, um Marcial adaptado ao cavaquinho*. Ou: *Tudo manda ver nele o precursor*

*de quantos vivem a escrever, com brocha gorda molhada em ralo de esgoto, todos os "Forrobodós" que convertem os nossos teatros em mafuás obscenos.* Ou, ainda: *Erucção pela certa o lirismo de um tal bardo gargantuesco* (16).

E esse o tom inflamado das posições de ataque e de defesa na polêmica em torno do autor.

Regra geral, a crítica judicatória precedeu o estúdo e baseou-se num conhecimento parcial e superficial da obra. Grosso modo, os posicionamentos assim se agrupam:

1- afirmação de valor:

a) histórico (na formação da literatura brasileira e valor documental);

b) de conteúdo (crítiça social, nativismo, nacionalismo, etc.);

c) estético (originalidade da obra em relação ao barroco português, à literatura brasileira colonial ou à literatura brasileira em geral);

2-negação do valor:

a) histórico (veja-se, por exemplo, a posição de Antônio Cândido em *Formação da literatura brasileira* (17));

b) de conteúdo (o autor imoral, o crítico parcial, o bajulador dos poderosos, a falsa religiosidade, etc.);

c) estético (falta de originalidade, gongorismo, quevedismo, plágio).

A total incompatibilidade dessas posições extremas sempre esteve a reclamar um retorno à obra. Assim, uma terceira posição vem se afirmando nas últimas décadas: a dos críticos que, mantendo-se à distância da polêmica, evitando um envolvimento

emocional maior, debruçam-se sobre os códices e as edições, num lento e difícil trabalho de crítica textual.

Reclama-se há muito a edição crítica das obras completas. As edições de Afrânio Peixoto (1923-1933) e de James Amado (1969) deixaram muito a desejar. A primeira, se tem o mérito inegável do pioneirismo corajoso, peca pelo descuido, pela falta quase absoluta de critérios ecdóticos e pela total incapacidade de determinação da autoria de poemas que seguramente não saíram da pena de Gregório. A segunda, embora avance em relação à da Academia, não preenche os requisitos de uma edição crítica. O editor não publicou as notas resultantes da colação dos apógrafos, não indicou as variantes e confessa não pretender mais que *a simples publicação da obra completa de Gregório de Matos ou a ele atribuída, como está nos códices manuscritos* (18).

Antônio Houaiss, em importante artigo, já resumiu os principais problemas e dificuldades, indicando também, em linhas gerais, os caminhos e etapas a serem percorridos por quem se aventurar ao *estabelecimento verdadeiramente crítico do cânon de Gregório de Matos* (19).

Novo impasse - talvez apenas um novo aspecto da polêmica em torno do autor, trazendo à superfície interrogações subjacentes a toda a tradição crítica - configura-se a partir desse artigo. Antônio Houaiss sustenta ser impossível, antes do estabelecimento do cânon de Gregório de Matos, qualquer *julgamento crítico desse autor - ficando em suspenso o mérito e o procedimento de quantos se alinham em favor da tese de que se trata de secundária*

*figura a que faltaram honestidade intelectual, originalidade criadora e surto poético de um modo geral*(20). Para ele, por enquanto, fica o dito pelo não dito:

> Pode-se nesta altura, entretanto, assegurar que o processo deve ser anulado por insuficiência de instrução cabal. Num caso e no outro se aceita o corrente texto disponível como a obra de Gregório de Matos - texto esse que, sob múltiplos aspectos, tem que ser objeto de reservas tais, que o seu valor para fins judicatórios passa a ser tão precário que precários se tornam os julgamentos com base nele (21).

A polêmica desdobra-se, pois, em outro nível. Já não se trata da condenação ou da absolvição, mas da possibilidade mesma do julgamento. A resposta vem de Augusto de Campos:

> Sempre entendi que a eterna, adiada e insolúvel querela dos eruditos sobre o que é e o que não é de Gregório de Matos não deveria inibir a fruição e o estudo dos textos que levam o seu nome. Que as investigações de paternidade continuem a se processar, com a lentidão cabível, pelas autoridades competentes, contanto que não nos venham opor embargos e prolegômenos à apreciação da "poesia da época chamada Gregório de Matos", como tão bem a batizou James Amado(22).

Novamente as posições se extremam e mantém-se o tom verrinário: o filólogo desautorizando o crítico; o crítico exigindo a separação das competências e cobrando sutilmente àquele o desempenho mais rápido de sua tarefa.

Os trabalhos recentes de João Carlos Teixeira Gomes(23) e, principalmente, de João Adolfo Hansen (24) mostram a possível fecundidade dos estudos

gregorianos quando realizados de uma perspectiva exterior ao círculo fechado da polêmica.

Não obstante, nada indica que a sedução do círculo se desfaça tão brevemente. É de 1989 o ensaio de Haroldo de Campos, em cujo título já transparece o tom polêmico: *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Retomando o problema das origens de nossa literatura e intentando a *desconstrução* do modelo histórico-evolutivo, Campos denuncia como histórico-ideológica a perspectiva de Antônio Cândido, cuja *Formação da literatura brasileira* teria realizado um duplo seqüestro: o do barroco e o de Gregório de Matos [25]. Assim, um ensaio rico em sugestões torna-se um libelo. Gregório de Matos cede lugar a um outro réu e, usando a citação de Fernando Pessoa feita por Haroldo de Campos, continua sendo *por não ser existindo*.

Numa visão otimista da história da crítica gregoriana, deveríamos sustentar que a paixão e os exageros da polêmica — e, neste sentido, ironicamente, o mérito maior seria o dos detratores — mantiveram vivo o interesse pelo autor e pela obra. Por outro lado, se, ao final de tudo, se constatasse a completa nulidade da poesia de Gregório de Matos, ela teria tido, ainda assim, o mérito dos problemas que despertou.

O *caso Gregório de Matos* destaca-se na história de nossa crítica, pondo em relevo suas fraquezas e contradições: a perplexidade diante da diferença, os confusos padrões de valoração, as oscilações ambíguas entre o universal e o nacional, entre a

forma e o conteúdo, entre exigências estéticas e cobranças de compromissos e engajamentos.

A tradição nacionalista, que Afrânio Coutinho chamou *afortunada* (26) tem sido freqüentemente o infortúnio de nossa crítica. Em seu nome, um mesmo autor tanto pode ser alçado à categoria de gênio, como rebaixado à completa nulidade. No outro extremo - o da objetividade e do rigor científico-, as exigências de uma crítica textual rigorosa - um dos calcanhares de nossa tradição - podem anular quase dois séculos de esforçados trabalhos de *resgate* de um autor.

Com tantos percalços, Gregório de Matos continua na ordem do dia da crítica.

A tão reclamada edição crítica não se fez, e nada indica que se fará tão cedo. Nosso poeta continua sendo um problema, o mais difícil de nossa literatura. Um problema biográfico(27), histórico, filológico, de literatura comparada e de crítica judicatória.

Merecia-o o poeta ambulante?

Não publicou, ele mesmo sua obra. Ria-se agora o sátiro, pois parece que a História devolveu-lhe o epigrama:

> Gaita de foles não quis tanger,
> Olhe o diabo o que foi fazer.
>
> (Ac., V, 371) (28).

## III- A OBRA E A TRADIÇÃO

Durando já mais de um século os impasses a que chegou o julgamento da *obra de Gregório de Matos*, caberia perguntar se não é o momento de se reverem algumas questões elementares, numa tentativa de refazer o caminho. Questões elementares mas que, por isso mesmo, se retomadas, poderão eliminar alguns pontos cegos das perspectivas tradicionais.

Uma questão já poderia ser apontada na própria denominação do objeto: o que se entende por a *obra de Gregório de Matos*? Os termos desta denominação deixam transparecer conceitos que presidem toda a visão da crítica da poesia gregoriana e que necessitam de um reexame.

Muito embora o levantamento das características da *obra* venha sendo feito minuciosamente, não se formulou ainda uma descrição bastante abrangente, que desse conta de todos os aspectos contraditórios observados. Pelo contrário, cada aspecto particular é isolado de suas relações com o conjunto, servindo de base a julgamentos precipitados e unilaterais, positivos ou negativos. Daí, a polêmica e os posicionamentos irreconciliáveis, quando não contraditórios neles mesmos.

É o caso da multiplicidade de vertentes da poesia gregoriana que, desde Varnhagen, vem causando a perplexidade dos críticos. Sem necessidade de irmos além da classificação simplista da edição da Academia, que deixou marcas profundas em todo o trabalho crítico subseqüente, observa-se que sempre causou

estupefação a coexistência, na mesma *obra*, das poesias *sacra, lírica, satírica* e, sobretudo, *fescenina*. Nem a reabilitação do Barroco, entendido a partir das primeiras décadas do século como expressão das profundas contradições de uma época, conseguiu promover uma visão totalizadora dos diversos Gregórios de Matos.

Deixando de lado as posições críticas moralistas, cujo maniqueísmo grosseiro dispensa nossa atenção (29), apontemos apenas o fato de que a crítica tem confrontado essas diversas vertentes, simplificando-as na polarização *poesia séria X poesia satírico-burlesca*. Imediatamente após a configuração desse pólos, procede-se ao julgamento de cada um deles, abstraído do conjunto, em termos de importância histórica, valor estético ou, até, verdade biográfica. Hipostasiando aspectos particulares, alguns defendem a superioridade do poeta satírico, outros a do *Gregório sério*. Essa polarização perdura ainda na crítica atual. Antônio Cândido considera que, *apesar de conhecido sobretudo pelas poesias burlescas, talvez seja nas religiosas que Gregório alcança a expressão mais alta, manifestando a obsessão com a morte, tão própria de sua época, e nele muito pungente, porque misturada à exuberância carnal e ao humorismo satírico, desbragados e saudáveis* (30). Em Angela Maria Dias, ao contrário, vemos a supervalorização da vertente satírica, alçada a fundadora de um *projeto literário brasileiro* (31).

Outra questão polêmica que precisa ser revista e superada é a da originalidade. Da constatação de certas *fontes* da poesia gregoriana, passou-se logo,

num processo que remonta a Varnhagen, ao julgamento de um poeta plagiário. Recentemente, verifica-se uma reação saudável aos exageros dessa polêmica. Saudável, sobretudo, na medida em que vem romper o que se pode qualificar como monomania da crítica gregoriana. No entanto, tendo estabelecido que a *paródia de autores e fórmulas poéticas consagradas constitui uma forte vertente da produção poética barroca* (32) e, conseqüentemente, da produção de Gregório de Matos, essa nova tendência trata com certa ligeireza a questão das influências e das fontes (33). Ora, o enfoque da paródia como princípio organizador dessa poesia só poderá ser realmente uma superação dos estudos anteriores, se integrar, num nível qualitativamente superior, uma incansável e minuciosa pesquisa das fontes.

Relacionado ao anterior, problema mais premente e de solução mais difícil é o da controvérsia autoral. A identificação de inúmeros poemas de autoria controversa, ou comprovadamente pertencentes a outros autores, incorporados aos códices gregorianos, conduziu ao veredito de Antônio Houaiss anulando a totalidade dos julgamentos críticos até agora realizados, ou que se venham a fazer antes do estabelecimento de um cânon fidedigno (34). Na mesma linha de Houaiss, Fernando da Rocha Peres, em seu *Gregório de Matos e Guerra: uma revisão biográfica*, faz acompanhar de um sinal de interrogação cada referência à autoria (35).

Se podemos recusar a unilateralidade dessas posições, não podemos, entretanto, negar a validade das preocupações que estão em sua base. Estudos recentes, desconsiderando completamente o problema da

autoria, já tão agudamente apontado, analisam o conjunto dos apógrafos publicados como *a obra de Gregório de Matos*.

Leia-se Angela Maria Dias: *Trata-se da famosa "época de Gregório de Matos", tal como nomeada por James Amado, na consideração sensata e sensível da controvérsia autoral, tão valorizada quanto desimportante* (36). Ora, James Amado não foge à controvérsia autoral. Ao contrário, sugere um caminho para a superação. A expressão por ele cunhada - *época de Gregório de Matos* - longe de desautorizar as pesquisas de autoria e de fontes, coloca a necessidade de um aprofundamento desses estudos, em outro nível, de modo a se configurarem com mais nitidez os contornos de uma *tradição*.

Fica, pois, claro, que estamos distantes de uma caracterização abrangente da chamada *obra de Gregório de Matos* que permita a superação de posições parciais conflitantes a respeito dos problemas básicos que ela propõe. Não obstante, encontramos na fortuna crítica de Gregório de Matos o registro insistente de características que estão na origem tanto da especificidade dessa obra, quanto das dificuldades mais agudas e delicadas que ela apresenta. Tais características dizem respeito aos modos de produção e de veiculação do texto gregoriano. Se não estivéssemos seguros da importância capital dessas características, como marcas individualizadoras, ainda assim, mesmo que apenas como escolha estratégica, sua análise seria um bom ponto de partida por constituirem elas tópicos de mais unânime concordância.

A primeira peculiaridade a considerar é a da transmissão textual. Gregório de Matos não imprimiu sua poesia. Não possuímos textos autógrafos e é remotíssima a possibilidade de que venham a ser encontrados. Os códices que reúnem a poesia gregoriana são do século XVIII (37). Fica, assim, evidente que estamos diante de um fenômeno *sui generis* que tanto foge ao conceito tradicional de *obra*, como exige um instrumental específico de abordagem. Como ficou dito anteriormente, a crítica sempre apontou essas particularidades. Mas entre o reconhecimento e o trabalho crítico abre-se um hiato, e o texto gregoriano não é abordado em sua especificidade. Na prática, é sempre encarado como *uma obra* de *um autor*.

O problema, entretanto, não pode se limitar à identificação autoral dos poemas, terminando no momento em que se estabelecer o *resíduo irredutível* (Houaiss) pertencente a Gregório de Matos. Aqui, o problema da editoração assume importância decisiva. Gregório não produziu (ou, se produziu, ela não chegou até nós) uma obra acabada, cujo conjunto revelasse uma estruturação intencional e definitiva (38). A simples ordenação dos poemas pelo autor já indicaria uma intenção de significação que, de algum modo, condicionaria a leitura, como veremos nos próximos capítulos. Perguntas absolutamente irrespondíveis seriam, por exemplo: como o autor teria relacionado em sua obra a poesia religiosa com a poesia satírica? Ou a lírica amorosa com a fescenina? Onde se localizariam na obra os poemas que podem ser considerados como intermediários entre tipos tão contrastantes? Teria separado os poemas mais circunstanciais, indicando sua circunstancia-

lidade? Teria separado os poemas traduzidos e/ou adaptados de outros autores, indicando a origem?

Somos, portanto, obrigados a considerar que o autor nunca terá ultrapassado os limites das condições imediatas da produção de sua poesia. Ele terá sido um *cronista* no sentido mais restrito da palavra. Enquanto *obra de Gregório de Matos* essa poesia existiu ligada indissoluvelmente ao seu momento, à sua causa imediata que é a sua própria circunstancialidade.

Existindo em sua circunstância, essa poesia foi o que foi apenas em seus modos de produção e de divulgação, numa relação interpessoal autor/leitor muito próxima. Na realidade, o leitor de Gregório de Matos era um leitor-ouvinte. Certos aspectos formais dominantes na poesia apógrafa estão ligados, de algum modo, a essa relação. Assim, por exemplo, a oralidade subjacente, o registro coloquial, a descontração formal, em concorrência com os procedimentos retóricos cultos (39). Do mesmo modo, é a relação autor/leitor que limita a amplitude temática, principalmente na poesia satírica e burlesca, a singularidae concreta, aos fatos miúdos do dia-a-dia de Salvador. Uma das marcas dominantes da poesia gregoriana é o fato de ela possuir referentes situados na experiência imediata do autor e do leitor-destinatário do século XVII. Essa referencialidade dá um caráter pragmático ao texto e à sua veiculação, condicionando tanto o entendimento quanto a qualidade da fruição estética.

Com o desaparecimento das circunstâncias que envolveram a produção e recepção originais do texto, algo essencial se perde - e é definitiva-

mente irrecuperável. Do distanciamento temporal resultam outros distanciamentos: quebra-se a relação estreita - às vezes íntima e dialogal - entre autor e leitor; desaparece a atualidade referencial do conteúdo, partilhada por autor, texto e leitor.

O sentido que se *conserva* nos textos já é, por vários modos, outro. Do caráter comunicativo inicial, cujo estatuto era, a um tempo, interno e externo à obra, fica apenas um resíduo, agora exclusivamente interno. É por isso que, conforme afirmaremos adiante, há uma tendência da tradição textual (sobretudo através das didascálias e da ordenação dos poemas) em intensificar a incorporação do autor e do primitivo leitor como personagens da obra. O novo leitor - o da posteridade -, que não era o destinatário das intenções de significação do autor, é constrangido a reinstalar e restaurar o sentido através da interpretação. O sentido, que era imediato e transparente na origem, problematiza-se. O texto ganha, então, novos significados, e temos de ler, *nele*, o autor, o leitor-destinatário original e suas relações. As didascálias e a ordenação dos textos nos diversos apógrafos concretizam e registram diferentes leituras ao longo do tempo.

Esse quadro de características condicionadas pelos modos de produção, de difusão e de conservação da poesia gregoriana já seria suficiente para reorientar a determinação da especificidade do nosso objeto de estudo. As peculiaridades do fenômeno que se denomina *a obra de Gregório de Matos* nos levarão a redefinir essa denominação nos dois termos que a constituem.

A concepção de obra literária que se desenvolve a partir do século XIV, consolidando-se no século XVI com a difusão da imprensa e institucionalizando-se definitivamente no século XVIII, privilegia o texto escrito como objeto retentor de toda a relação entre emissor e receptor. A poesia torna-se definitivamente *littera*. A única relação possível é aquela estabelecida *no e pelo* texto. Relação que é, ao mesmo tempo, distância.

O texto é *relação na ausência*. A poesia de Gregório de Matos - ou pelo menos parte dela - era outra coisa: mediava uma relação em presença. Autor e leitor compareciam no texto, e este não se cristalizava - ou não se cristalizava totalmente - em objeto: era *ato, diálogo*. E essa marca essencial que não podemos recuperar a não ser pelo entendimento, pela interpretação. Nossa relação com essa poesia não pode ser a relação original que com ela mantinha o leitor da Bahia seiscentista. Para nós ela se *objetificou*, tornou-se texto que não nos inclui.

Mas a relação viva, em presença, que ela foi deixou suas marcas no que ela é. Inverteram-se os papéis: a poesia era parte da vida, manifestação; agora, a vida está contida no texto, é imanente a ele, é vestígio.

Entre nós e Gregório de Matos interpõe-se não apenas o tempo, mas também a tradição. A tradição é o registro concreto do tempo. No seu afã de restaurar as condições e o sentido originais, acabou cobrindo, como veladura, as cores excessivamente fortes do passado. Por sob as camadas superpostas, podem-se adivinhar os contrastes, os relevos, os mo-

vimentos nervosos de algo que, enquanto arte, mais do que *obra*, foi *vida*. Por mais cuidadosos que sejamos na remoção dessa pátina, ela deixará seus resíduos; por mais sensíveis e seguros que sejamos na reconstituição dessa poesia, não devolveremos a ela a plenitude do que era. Teremos sempre diante de nós um objeto, um texto, cristalizado pela História.

Tivesse o autor publicado sua obra, e os problemas acima levantados teriam, no mínimo, uma configuração menos radical: estariam circunscritos e relativamente cristalizados na imanência ao texto. A pluralidade de vertentes, a plurissignificação geral da obra, as contradições, enfim, os diversos Gregórios de Matos estariam consubstanciados num todo articulado pela intenção de significação. Por mais *aberta* que fosse essa obra- e sem dúvida o seria -, essa mesma *abertura* seria regulada por uma intencionalidade e, ao mesmo tempo, reguladora do sentido. Enfim, essa obra teria uma forma, ainda que aberta, acabada, definitiva, constritora da interpretação.

O fato decisivo, porém, é o de não possuirmos *nenhum texto de Gregório de Matos*. Nada que sirva de parâmetro, a não ser a tradição, já distante do autor, variável, de segunda e de terceira mãos.

A obra original de Gegório de Matos, entendida como conjunto estruturado, é irrecuperável, porque inexistente. A própria necessidade de um conjunto estruturado coloca-se *a posteriori*, e um *fato crítico*. Como vimos, os textos originais terão existido em sua própria circunstancialidade e na relação direta entre autor e leitores. Neste sentido,

cada poema terá sido uma obra relativamente independente do conjunto. A tarefa de interpretar, selecionar, interligar e ordenar os textos, estruturando-os e cristalizando-os num conjunto - a *obra do autor* - foi assumida pela tradição no exercício dos apógrafos. Ora, a *abertura*, vocação natural de toda obra barroca, amplia-se na tradição pela ausência da autoridade do autor e aproxima-se da condição de *movência* (40). Deixa de ser apenas uma abertura da forma/sentido no texto para se tornar uma abertura do próprio texto no tempo. Em outros termos, a tradição é a *operatriz* da obra: a obra (*opera*) não se entende mais como objeto contruído, mas como objeto em construção.

Definir assim a poesia gregoriana acarreta o abandono, ou a reformulação do conceito de *obra* tal como ele se consolidou a partir do século XVIII. O correto seria falar de *obra da tradição* - a *tradição Gregório de Matos* (41)- explicitando o papel de *co-autoria* que os colecionadores (e os editores) da posteridade desempenharam. Somente considerando neste sentido a tradição é que poderemos nos colocar diante da poesia gregoriana e tentar apreender a sua totalidade; caso contrário, ela nos escapará sempre por uma das inúmeras saídas, situadas nas faces opostas àquela para a qual estivermos voltados.

Como situar nesta perspectiva o projeto de uma edição crítica? Evidentemente, a caracterização da poesia gregoriana como *obra da tradição* não elimina a importância, ou mesmo a exigência imperativa, de uma edição crítica rigorosa. Mas recoloca-a em outros termos. Em primeiro lugar, relativiza as re-

servas feitas por Antônio Houaiss à validade de uma crítica anterior ao estabelecimento do cânon de Gregório de Matos. Tais reservas só têm sentido na medida em que a crítica toma por objeto a *obra de Gregório de Matos*. Do mesmo modo, torna-se também relativa a função a ser desempenhada por esse cânon. Por mais fidedigno que seja o *resíduo irredutível* a que se chegue, ainda assim, estaremos diante de uma (re)construção, cuja construtura terá um papel central, de nenhum modo desprezível, e será sempre passível de julgamento e de correções. Enquanto *resgate* e *resíduo*, não poderá ser tomado como a *obra de Gregório de Matos* [42]. Será a sobra do que se perdeu. Não se poderá pretender que ele venha a substituir a tradição, anulando-a. A tradição, enquanto co-autora da obra abandonada pelo autor original, deve ter seus direitos garantidos. A principal função do cânon será a de constituir-se em ponto de referência mais seguro para a compreensão do trabalho e do papel da tradição.

Se o móbil da tradição foi a reconstituição da poesia original de Gregório de Matos, a edição crítica, mesmo que se aproxime mais da consecução desse objetivo, será, ainda, um momento e uma vertente dessa mesma tadição. *Historicizado* o objeto de nossa busca, só a História poderá nos fornecer a imagem do que ele foi. Assumir sua historicidade - sua tradição - é uma maneira indireta de reintegrá-lo na vida. Mas apenas indireta, porque a visão histórica, construção retrospectiva, manterá sempre, e necessariamente, a distância intransponível do tempo. A poesia de Gregório de Matos propõe-nos um trabalho impossível de Dom Casmurro: reviver o que foi, no que é.

# NOTAS AO CAPITULO I

1- WOLF, Ferdinand. *O Brasil literario: historia da literatura brasileira*. (Trad. de Jamil Almansur Haddad). São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1955 (Col. Brasiliana, série 5a. vol. 276), pag. 6.

2- Assim define Wolf o primeiro período:

> *1o período - Da descoberta do Brasil ate o fim do seculo XVII. Os jesuitas principalmente introduzem a cultura literaria trazida da Europa; os colonizadores portugueses e seus descendentes imitam servilmente os modelos portugueses e espanhóis.*
> -Ibidem. pag.7.

A obra de Wolf é de 1850 e reproduz a periodização realizada por Norberto de Souza e Silva em sua obra *Modulações poeticaas. Precedidas de um Bosquejo da Historia da Poesia Brazileira*, publicada em 1841. A divisão proposta por Joaquim Norberto e por Wolf foi mais tarde revista por Silvio Romero em sua *Historia da Literatura brasileira* (1888). Os comentarios de Silvio Romero são importantes para uma compreensão dos esquemas historico-evolutivos dos nossos primeiros historiadores.

-Cf. ROMERO, Silvio. *Historia da literatura brasileira*. 3a ed. aum., Rio de Janeiro, José Olympio, 1943, Tomo Primeiro, pag. 304.

3- Cf. WOLF, Ferdinand. Ob. cit. pag. 7.

4- SODRÉ, Nelson Werneck. *Historia da literatura brasileira*. 6a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, pag. 85.

5- Este soneto de Gregório de Matos é uma pela tradução de um soneto de Quevedo, cujos dois primeiros versos são os seguintes:

> *Frena el corriente, oh Tajo retorcido!*
> *tu, que llegas al mar rico y dorado.*

Cf. QUEVEDO, Francisco de. *Poesia original completa*. (Edicion, introduccion y notas de José Manuel Blecua). Barcelona, Editorial Planeta, 1981, pág. 353.

6- SPINA, Segismundo. Gregorio de Matos. In: *A literatura no Brasil*. Dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1956. Vol. 1, pág.363.

7- No capítulo VI comentaremos a análise de Alfredo Bosi "Do antigo estado à maquina mercante", do livro *Dialética da Colonização*.

Leia-se: HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

8- Eis o quadro das principais edições, parciais e completas, e em antologias, das obras de Gregório de Matos:

-1831: *Parnaso brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa;

-1834: *Parnaso brasileiro*, de J.M. Pereira da Silva;

-1850: *Florilégio da poesia brasileira*, de Francisco Adolfo Varnhagen - (pelo número de poemas publicados em sua antologia e pelo estudo que os precede, Varnhagen pode ser considerado o redescobridor de Gregório de Matos);

-1882: *Obras poéticas*, edição de Alfredo de Vale Cabral (só foi publicado o primeiro volume, das sátiras);

-1923/1933: *Obras*, edição da Academia Brasileira de Letras, dirigida por Afrânio Peixoto, em 6 volumes: I- Sacra (1929); II- Lírica (1923); III-Graciosa (1930); IV e V-Satírica (1930); VI- Ultimas (1933). (A edição

da Academia foi reproduzida em 1943 e em 1945, em dois volumes da coleção *Os mestres da língua*, pela Editora Cultura;

-1946: *Gregório de Matos*. introdução, seleção e notas de Segismundo Spina, pela Editora Assunção.

-1953: *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*, de Sérgio Buarque de Holanda. pelo Instituto Nacional do Livro (2a ed., São Paulo. Perspectiva, 1976). (Embora apresente um número pequeno de poemas, esta edição é importante por ser a primeira tentativa de colação de poemas de Gregório de Matos);

-1969: *Obras completas de Gregório de Matos*, edição de James Amado. Salvador. Ed. Janaina (considerada a melhor edição das obras completas, ainda não é a esperada edição crítica);

-1975: *Poemas escolhidos*, introdução, seleção e notas de José Miguel Wisnik, pela Cultrix;

-1981: *Gregório de Matos*, seleção, notas e estudos de Antônio Dimas. pela Abril Educação;

-1985: *Os melhores poemas de Gregório de Matos*, seleção de Darcy Damasceno, pela Global;

-1985: *Gregório de Matos: sátira*, organizado por Angela Maria Dias. pela Agir;

-1986: *Escritos de Gregório de Matos*. seleção e notas de Higino Barros, pela L&PM.

Um levantamento, provavelmente muito incompleto, a partir das obras de Sílvio Romero e de Artur Motta, nos leva a concluir que é maior o número de sermonistas e de cronistas publicados no século XVII que o número de poetas:

- Eusébio de Matos: *Ecce Homo* (sermões, Lisboa, 1677); *Sermões* (ed. póstuma, 1694); *Sermão da Soledade e Lágrima de Maria Santíssima* (Lisboa, 1681);

- Antônio de Sá: publicou sermões avulsos; edição completa e póstuma: *Sermões*, Lisboa, 1750;

- Manuel de Moraes: *Prognostico y respuesta...sobre las casas e Portugal* (Leyden, 1641) *Memórias históricas sobre Portugal e o Brasil* (publicado em Amsterdam); permanece inédita a sua *História da América*;

- Fernão Cardim: suas obras permaneceram inéditas até o século XIX, mas em 1625 pubicou-se uma tradução inglesa do opúsculo *Do principio e origem dos índios do Brasil*;

- Pe. António Vieira: seus sermões começaram a ser publicados, separadamente, já em 1642; a publicação dos sermões compilados e revistos pelo autor inicia-se em 1679 (13 tomos até 1699 e mais dois tomos em 1710 e 1748);

- Salvador de Mesquita: drama sacro *Sacrificium Japhtae* (Roma, 1682);

- Bento Teixeira Pinto: *Prosopopéia* (Lisboa, 1593?; 1601);

- Domingos Barbosa: *Passio Salvatoris Jesu Christi* (poema publicado em Roma);

- Martinho Mesquita: 4 poemas latinos publicados em Roma: *Centuvirale* (1662); *Tela gratiarum* (1665); *Estreum fulmen* (1667); *Relatione* (1670);

- Manuel Botelho de Oliveira: *Música do parnaso* (Lisboa, 1705);

- Não publicaram suas poesias: Eusébio de Matos, Vieira Ravasco e Diogo Grasson Tinoco (*O Descobrimento das Esmeraldas*, poema em oitava rima).

Observe-se que é reduzida a produção poética do seculo XVII. E também interessante observar que, das obras publicadas, apenas duas (*Prosopopéia* e *Música do Parnaso*) são em português.

-Cf. ROMERO, Sílvio. *Historia da literatura brasileira*. 3ª ed. aum., Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.
- MOTTA, Arthur. *Historia da litteratura brasileira: epoca de formação (Seculos XVI e XVII)*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1930.

10- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª Ed., Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

11- Cf. CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo: — 1, A contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978, pág. 36 ss.

12- Idem, ibidem, pags. 5 a 92.

13-

"Há um caso Gregorio de Matos na crítica brasileira: a obra atribuida ao primeiro poeta importante do Brasil deve ser considerada um produto genuino e de valor local ou a sua originalidade é inexistente, não passando ele de um imitador e mesmo um plagiario dos grandes poetas barrocos castelhanos?"

— SPINA, Segismundo. Op. Cit., pág. 364/nota.

14- Cf. SOUZA, Antônio Loureiro de. Gregorio de Matos. *In Gregorio de Matos e outros ensaios*. Salvador, Progresso/Universidade da Bahia, 1959. (Esse ensaio é interessante como exemplar da polemica apaixonada em torno de Gregorio de Matos).

15- ARARIPE JR. *Gregorio de Matos*. In: *Obra crítica de Araripe Jr.*. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960. Vol. III, pag. 470.

16- GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1947, pag. 14.

17-

Com efeito, embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pode ser devidamente avaliado. Antes disso, não influiu, não contribuiu para formar o nosso sistema literário, e tão obscuro permaneceu sob os seus manus-

critos, que Barbosa Machado, o minucioso erudito da Biblioteca Lusitana (1741-1758), ignora-o completamente, embora registre quanto João de Brito e Lima pôde alcançar.
-Cf. CANDIDO, Antônio. Op. Cit.,pág.24.

18- AMADO,James. Notas à margem da editoração do texto. In: *Obras completas de Gregório de Matos*. Salvador, Janaina, 1969. Vol. VII, pág. 1738.

19- HOUAISS, Antônio. Tradição e problemática de Gregório de Matos. In AMADO, James. Op. Cit., Vol.II, pág 1715. - (Esse ensaio já fora publicado anteriormente em *I Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa* (10 a 25 de janeiro de 1967). Foi novamente reproduzido com o título de "A tradição de Gregório de Matos", in *Estudos vários sobre palavras, livros e autores*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, págs.101 a 107.

20- Idem,ibidem, pág. 1725.

21- Idem,ibidem, pág. 1726.

22- CAMPOS, Augusto de. Da América que existe: Gregório de Matos. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978, pág. 91.

23- GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa: Um estudo de plagio e criação intertextual*. Petrópolis, Vozes, 1985.

24- Op. Cit.

25- Em contraposição ao tipo de história *evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de "encarnação literária do espírito nacional* (pag.36), Campos propõe, com Jauss, uma história constelar, em que se faça *a crítica tanto dos processos de inclusão (a constituição da "tradição"), como dos processos de exclusão (a crítica do "olvido")* (pag.60). *Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve* ***infância*** *(in-fans, o que não fala). Não teve origem "simples". Nunca foi* ***in-forme****. Já "nasceu" adulta,* ***formada****, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época* (pag. 64).

- Cf. CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

24- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

27- Dentre as principais biografias de Gregório de Matos, destaquem-se:

- RABELO, Manuel Pereira. Vida do excelente poeta lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra. In: AMADO, James. Op. Cit., pág. 1689. (É a primeira biografia de Gregório de Matos, escrita no século XVIII. A variante utilizada por James Amado é a do códice *Asensio-Cunha*):

- Barquin, Maria Del Carmen. *Gregorio de Matos: la epoca, el hombre, la obra*. Mexico, Robredo, 1946.

- ARARIPE JUNIOR. Op. Cit. (Embora o livro de Araripe pretenda ser um estudo crítico, é uma das principais fontes dos biógrafos de Gregório de Matos):

- LIMA, Rossini Tavares de. *Gregório de Matos, o Boca do Inferno*. São Paulo, Livraria Elo, 1942;

- TEIXEIRA, Maria de Lourdes. *Gregório de Matos*. São Paulo, Melhoramentos, 1977;

- CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1983;

- PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Matos e Guerra: uma re-visão biográfica*. Salvador, Macunaíma, 1983.

28- Que Gregório de Matos nos perdoe a maldade da devolução deste epigrama. A didascália da edição da Academia assim o explica:

> A certo viuvo, o qual depois de adornar a defunta com palma e capela, publicava que havia falecido intacta.

É que a *gaita de foles* se leia aqui com outro sentido...

29— A história desse tipo de crítica remonta a Varnhagen:

> De nenhum autor brazileiro possuimos pois mais poesias do que deste; e entretanto será talvez delle que maior porção teremos que regeitar; não tantàs por insulsas, como quasi todas por menos decorosas. Ainda assim, para não privarmos o publico d'alguns bellos trechos, e para sermos antes favoraveis à memoria do poeta (que só desejariamos poder exaltar), fazendo-o apparecer em logares, onde se descobre mais claro o seu estro, fomos obrigados a cortar as vezes algumas expressões, quando não versos ou até trechos inteiros.

—Cf. *Florilegio da poesia brasileira*. Lisboa, Imprensa Nacional. 1850. — Citamos pela 2ª edição: Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras. 1946, pág. 75.

A crítica moralista tem seu ponto culminante nas diatribes de Agripino Grieco:

> Segundo assinalam os nossos sertanejos, Gregorio de Matos via o coto da cauda do vizinho, sem ver a enormidade da propria cauda. Gregorio era uma alma de vitriolo, um carater de velha sogra mexeriqueira, um espirito em que havia mais arestas que facetas. Não acho excessivo compara-lo a uma bexiga de fel [...]. Tudo manda ver nele o precursor de quantos vivem a escrever, com brocha gorda molhada em ralo de esgoto, todos os "Forrobodós" que convertem os nossos teatros em matuas obscenos.

—Cf. GRIECO, Agripino. Op.Cit., pag. 10, passim.

30— Cf. Letras e idéias no Brasil colonial. In: HOLANDA, Sergio Buarque de (Org.). *História geral da Civilização brasileira*. 6ª ed. São Paulo, DIFEL. 1985. Tomo I, Vol.2. pag.93.

31— Explicitando o objetivo de sua tese, diz a autora:

> O que interessa, neste estudo, é justamente a valorização do discurso literário de Gregorio, na

sua vertente satírica, como primeira possibilidade de resolução do impasse criador de uma forma nacional.

-Cf. DIAS, Angela Maria. *O resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro.* Rio de Janeiro, Edições Antares/Inelivro, 1981, pag. 31.

32- Idem, ibidem, pág. 77.

33- Veja-se um dos exemplos da paródia satírica apresentados por Angela Maria Dias:

> Em outro texto, sobre o governador da Bahia, a consciência da degradação do assunto poético é novamente assumida, na paródia do tom épico, através da imitação do seu perfil trópico e do seu léxico. A comparação com Homero, Ovídio e outros clássicos elabora, de forma contundente, a agressão que engloba também o assunto poético degradante e mesquinho, por vezes, tratado por eles e aviltado, às últimas conseqüências, pelo poeta:
>
> Da pulga acho que Ovídio tem já escrito
> Luciano do mosquito,
> Das rãs Homero, e destes não desprezo,
> Que escreveram matéria de mais peso
> Do que eu, que canto cousa mais delgada,
> Mais chata, mais sutil, mais esmagada (OC,I,155).

-Cf. DIAS, Angela Maria. Op. Cit., pág. 78.

Tendo já desconsiderado a importância da pesquisa de autoria, a autora estende aqui seu desprezo à questão das fontes e influências. Esqueceu-se, talvez por isso, de considerar que essa paródia do tom épico é **de segunda mão,** sendo a estrofe citada uma tradução/adaptação de Quevedo: *A una mujer flaca*. Comparem-se as duas primeiras estrofes da sátira ao *Braço de Prata* com as duas primeiras da sátira de Quevedo:

Gregório:

> Ó não te espantes não, dom Antonia,
> Que se atreva a Bahia
> Com espremida voz, com plectro esquio,
> Cantar ao mundo teu rico feitio,
> Porque é já velho em poetas elegantes
> O cair em torpezas semelhantes

Da pulga acho que Ovídio tem já escrito,
Luciano do mosquito,
Das rãs Homero, e destes não desprezo,.
Que escreveram matéria de mais peso
Do que eu, que canto coisa mais delgada,
Mais chata, mais sutil, mais esmagada.
(Ac. I,155)

Quevedo: .

No os espantéis, señora Notomía,
Que me atreva este día,
con exprimida voz convaleciente,
a cantar vuestras partes a la gente,
que de hombres es, en casos importantes,
el caer en flaquezas semejantes.

Canto la pulga Ovidio, honor romano,
y la mosca Luciano;
de las ranas Homero; yo confieso
que ellos cantaron cosas de mas peso;
yo escribiré con pluma más delgada
materia más sutil y delicada.
(Quevedo, Op. Cit., pág. 620)

A fonte aqui apontada já é conhecida desde o *Florilégio* de Varnhagen e foi objeto de algumas considerações de Paulo Rónai em seu artigo "Um enigma de nossa história literária: Gregório de Matos" (Cf. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, (3-4): 55-66, dez. 1956). Corretas, as observações de Ana Maria Dias seriam aplicáveis sobretudo a Quevedo. É dele, e não de Gregório, a paródia do tom épico. Com sua despreocupação com as fontes, a autora deixou escapar a possibilidade de analisar a *paródia da paródia* que se realiza no poema de Gregório de Matos. O verso de Quevedo *No os espantéis, señora Notomía* transforma-se em Gregório em *O não te espantes não, dom Antonia*. Paulo Rónai comenta assim este verso: *Talvez o "dom Antônia" do primeiro verso seja apenas uma corruptela da "señora Notomia", do espanhol, que porventura Gregório não entendeu ("notomia" é forma popular de "anatomia")*. Na verdade, *Antonia*, grafado por Paulo Rónai e por Varnhagen *Antonia*, é a adaptação (paródia da paródia) de *Notomia*, numa dupla referência depreciativa ao governador Dom Antônio: o gênero feminino e a insinuação do defeito físico do satirizado (Sousa Meneses não tinha o braço direito).

34- Pode-se nesta altura, entretanto, assegurar que o processo deve ser anulado, por insuficiência de instrução cabal. Num caso e no outro se aceita o corrente texto disponivel como a obra de Gregório de Matos - texto esse que, sob múltiplos aspectos, tem de ser objeto de reservas tais, que o seu valor para fins judicatórios passa a ser tão precario que precarios se tornam os julgamentos firmados com base nele.

-Op. Cit., pág. 1726.

35- PERES, Fernando da Rocha. *Gregorio de Matos e Guerra: uma re-visão biografica*. Salvador, Macunaima, 1983.

36- Op. Cit., pág.162.

37- O códice mais antigo com datação de folha de rosto é de 1711 (Biblioteca do Congnesso, Washington).James Amado supõe que o que ele chama de *Códice do Licenciado* (*Codice Asensio-Cunna*, na denominação de Antônio Houaiss, de propriedade do recém-falecido Celso Cunna) *é de data certamente posterior à morte do Poeta, porem bem próxima de seu tempo de vida*.

-Cf. Notas à margem da editoração do texto-II. In: *Obras completas*. Vol. VII, pag. 1738.

Sobre o mesmo codice, diz Antônio Houaiss:

> Constitui ele, assim, ja pelo seu estado, ja pela sua copia, já pela datação externa - seculo XVII, o mais tardar inicios do século XVIII - elemento de referência indispensável para a futura edição crítica de Gregório de Matos, sobretudo porque disponivel entre nos.

-Cf. HOUAISS. Op.Cit., pag. 165.

38- Varnhagen afirma que

> em quatro volumes deviam arranjar-se suas obras todas, segundo a vontade do proprio poeta, que na

dedicatória satyrica que dellas faz ao Governador citado, Câmara Coutinho, diz:

Desta vez acabo a obra
Porque este é o quarto tomo -..
.-.
A vós ilustre Tocano,
Mal direito e bem giboso,
Pernas de rollo de páu
Antes que se leve ao torno.

A vós dedico e consagro
Os meus dois volumes e tomos -..

-Cf. VARNHAGEN. Op. Cit. pág. 74.

Ao sugerir um projeto de organização da poesia, pelo autor, em quatro tomos, Varnhagen fez uma interpretação literal e apressada dos versos citados. Aliás, Varnhagen interrompe a citação, que deveria assim continuar:

Desta vez acabo a obra,
porque este é o quarto tomo
das ações de um Sodomita,
dos progressos de um fanchono.
(JA, II, 213)

Portanto, Gregório de Matos não se refere ao quarto tomo de sua obra, mas ao *quarto tomo* das sátiras a Câmara Coutinho. Estamos, pois, diante de uma hipérbole: são tantas as *ações do Sodomita*, que já preenchem quatro tomos. Na *Apologia cavilosa em defesa do mesmo Governador Antonio Luis* confirma-se esta interpretação:

Agora saio eu a campo
por vós, meu Antonio Luis,
que já fede tanto verso,
e enfada tanto pasquim.

(JA, II, 215).

39-

A poética gregoriana apresenta três direções com bastante evidência: culteranista, conceptista, e popular. Nenhum estudo foi feito visando a indicar este fato, que é fundamental.

-SALLES, Fritz Teixeira de. *Poesia e protesto em Gregório de Matos:* estudo crítico e uma seleção de poemas. Belo Horizonte, Interlivros, 1975, pág. 21.

40- O conceito de *movência*, de Paul Zumthor, será estudado no próximo capítulo.

41-

> E o fenômeno Gregório de Matos, que terá existido ou terá sido aquele ídolo criado pela Bahia dos seiscentos, assim como esse verso popular terá sido de sua criação ou recriado a partir desta. O que é dele - e GM reclama por lhe imputarem muita coisa ruim - lhe foi acrescentado com tanto reconhecimento que seria uma pena deixá-lo de lado, pois é revelador da presença extraordinária de GM, que se prolonga e se impõe mesmo hoje.

-Cf. AMADO, James. A foto proibida há 300 anos. Op.Cit. Vol.1, pág. XII.

42- Aliás, Houaiss reconhece a relatividade do valor do cânon ao afirmar: *Essa simples dualidade* [i.é, a representação das peças em pelo menos dois códices] *já habilitaria a erudição a* ***aproximar-se de um arquétipo incomparavelmente mais próximo do original*** (grifo nosso). Notemos que a dupla aproximação (*aproximar-se do mais proximo*) é também um duplo distanciamento.

-Cf. Houaiss. Op. Cit. pág. 167.

A musa bronca dos incultos matos
(Gregório de Matos)

# O TEXTO GREGORIANO

## I- CONTRADIÇOES.

Afirmamos no capítulo anterior que a poesia gregoriana se aproxima da condição de *movência*, deixando de ter apenas uma abertura da forma/sentido *no texto* para se tornar uma abertura do próprio texto *no tempo*.

Devemos ponderar cuidadosamente a pertinência da aplicação do conceito de *movência* à poesia seiscentista de Gregório de Matos [1]. Criado por Paul Zumthor, o conceito refere-se a certas características dos textos medievais: a instabilidade essencial e a multiplicidade de versões (*variações*). Ora, produzida no século XVII e coligida nos apógrafos do século seguinte, a poesia gregoriana participa da concepção moderna de literatura, desenvolvida com a invenção e proliferação da imprensa e firmada a partir do século XVIII.

Não podemos, pois, – sob pena de transformá-lo em categoria ideal, à qual se acomodaria, falseado, o objeto de nossa observação – efetuar uma simples transposição do conceito de *movência*, que possui sua concretude na realidade particular da qual foi abstraído, para uma outra realidade particular.

Se há certas semelhanças entre os problemas suscitados pela tradição da poesia gregoriana e os estudados pelos medievalistas, tais semelhanças verificam-se muito mais à superfície. Uma análise em profundidade acentuará diferenças essenciais. Daí a relativização que efetuamos na afirmação de que a *poesia gregoriana se aproxima da condição de movência*. As semelhanças entre os dois fenômenos – a produção poética medieval e a poesia gregoriana – nos aproximam do conceito formulado por Zumthor, mas as diferenças, muito mais profundas, exigem uma reformulação, de modo a evitarmos uma transferência redutora de um esquema explicativo de um caso para outro.

O centro da questão está na essencialidade definida por Zumthor. Dizer que o texto medieval possui uma *movência essencial* implicaria afirmar também que a movência é essencial e exclusivamente medieval?

O moderno estatuto da literatura não se fez de uma hora para outra, estabelecendo uma repentina fronteira, nítida e impermeável, entre a produção que nele se inscreve e a da anterior tradição medieval. Não sendo uma categoria a-histórica, a movência sujeita-se à rapidez ou à lentidão com que se transformaram, historicamente, as condições que lhe deram origem.

No Brasil, tais transformações foram muito lentas. Transplantada, já em sua moderna concepção pós-Gutemberg, a literatura não possuía aqui os meios de reprodução que, historicamente, estão na base de suas transformações:

> O Brasil, como colônia submetida ao mais estrito monopólio, cresceu isolado do mundo, apenas convivendo com aquele Portugal pobre e retrógrado. Tão retrógrado que proibia expressamente a importação e a venda de livros e punia severamente a instalação de qualquer tipografia (2).

A ordem das coisas, portanto, aqui se inverte, caminhando na frente a superestrutura transplantada, desvinculada das condições de produção, quase absolutamente inexistentes. Ora, se considerarmos que *as superestruturas evoluem bem mais lentamente do que as infra-estruturas* (3), fica evidente o grau das contradições históricas do início de nossa produção literária. Nesse pequeno mundo cultural às avessas perduram algumas características básicas da produção cultural medieval, funcionando como suporte da sofisticada produção literária seiscentista que aqui já se verifica. Ou seja, invertendo-se a equação, a superestrutura caminhou alguns passos adiante da infra-estrutura.

Deste modo, definiremos a *movência* não como característica essencial, mas como elemento perturbador (portanto, de algum modo, estranho) da concepção de literatura que está na base da produção poética gregoriana. Essa contradição - ela sim, essencial - justifica o uso do conceito de *movência*, recolocando-o, em termos relativos, como uma questão de grau.

Examinaremos o conceito de *movência* tal como proposto por Zumthor para o texto medieval, para depois tentarmos apreender a especificidade do fenômeno na poesia gregoriana.

## II- A MOVENCIA DO TEXTO MEDIEVAL.

Num sentido muito amplo, toda obra move-se no tempo, passando por diferentes realizações de significado, ainda que não sofra modificações em sua forma externa. Desde sua origem, toda obra está necessariamente aberta a uma polissemia diacrônica. Mesmo enquanto enunciação de um sentido literal, a obra está sujeita às vicissitudes do tempo. Quanto mais distantes nos situamos do meio sócio-cultural em que a obra estava inicialmente inserida, mais distantes também nos encontramos da obra original, enquanto relação enunciação-significado. E por isso que Celso Cunha define como tarefa preliminar do filólogo *procurar estabelecer o sentido literal, sabendo-o rico em suas potencialidades, porque é ele que vai conduzi-lo na fixação de um texto que tenha maiores probabilidades de se avizinhar do pensar e do sentir do autor no momento da criação artística* (4).

Já nesse sentido amplo, que não é ainda o sentido específico de *movência*, impõe-se a primeira distinção entre as duas tradições textuais - a medieval e a de Gregório de Matos - e entre os problemas que elas propõem. Citemos Zumthor:

> Une première évidence éclate aux yeux: l'éloignement du moyen âge, la distance qui nous en sépare. Les progrès de la connaissance historique n'empêchent que celle-ci, relativement aux textes, qui seuls nous importent ici, reste d'ordre descriptif; elle ne nous fait pas entrer dans le fonctionnement d'un système: auxiliaire indispensable, mais subordonnée (...)
>
> (...) la poésie médiévale relève d'un univers qui nous est devenu étranger. Une coupure nous en sépare, qu'il vaut mieux considérer comme un abîme infranchissable que feindre de l'ignorer(...)
>
> (...)L'orsqu'un homme de notre siècle affronte une oeuvre du XII^e^ siècle, la durée qui les sépare l'un de l'autre dénature jusqu'à l'effacer la relation qui, ordinairement, s'établit entre l'auteur et le lecteur par la médiation du texte: c'est à peine si l'on peut parler encore de relation (5).

Não podemos dizer o mesmo de nossa relação com a relidade colonial e suas produções culturais, tão mais próximas de nós não só no tempo, como num sentido muito mais profundo de vivência histórica (*durée*). Comparativamente ao mundo medieval, não há ruptura entre a realidade colonial e a que vivemos. O período colonial não está fechado nele mesmo. As estruturas sociais e culturais implantadas há quatro seculos permanecem, de um certo modo, nas transformações históricas que sofreram.

Mas Zumthor formula o conceito de *movência* num sentido muito mais específico do que essa alteridade extrema do mundo medieval em relação ao nosso. A *movência* refere-se ao próprio texto em suas múltiplas realizações no interior da própria Idade Média:

> mouvance: le caractère de l'oeuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent présentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale (6)

Dois aspectos destacam-se na definição de Zumthor:

a) ao circunscrevê-la ao período medieval (*avant l'âge du livre*) ele indica também o modo de produção e de divulgação do texto como causa da *movência*;

b) a *movência* é caráter essencial e imanente à *obra*, que se define pela relação entre *texto virtual* (*quasi-abstraction*) e *textos concretos*. A movência, portanto, realiza-se em dois sentidos, como Zumthor esclarecerá num artigo que citaremos adiante: num eixo vertical (*texto virtual — texto concreto*) e num eixo horizontal (de uma variante a outra). A instabilidade fundamental do jogo das variantes anula qualquer hierarquia qualitativa (autenticidade) entre elas.

As causas externas (modos de produção e de circulação), ao promoverem a instabilidade dos textos em sua gênese, instauram a *movência* como característica essencial e interna à obra:

> Au-delà de son temps d'audition, l'oeuvre se propage, à la fois dans la durée et dans l'espace. Non seulement par suite des déplacements du texte (circulation des manuscrits ou des récitants) et du passage à la postérité: mais, plus profondement, par suite d'une mobilité essentielle du texte médiéval (7)

É essa essencialidade que estabelece a diferença entre a *movência* do texto medieval e a do texto gregoriano. *Mover-se* é o modo de ser da obra medieval. O movimento é que a corporifica, atualizando-a no texto. Em sua origem, ainda que atribuível a um autor individual, o texto já se caracteriza por um *não-acabamento virtual*.

Num artigo posterior (8), Zumthor aprofunda a conceituação, estabelecendo as duas categorias constitutivas da *movência*: *modelo* e *variações*.

O termo *modelo* designa as virtualidades da tradição — virtualidades consideradas em si — e *torna concebível a relação que mantem o texto com seu pré-texto* (9). O texto define-se como a atualização do pré-texto virtual e como o lugar de manifestação do dinamismo conotativo do pré-texto. Assim, cada texto é apenas um *fragmento* do vasto conjunto virtual e seu sentido só pode ser completo na relação com a totalidade dos *discursos* da tradição.

Na hierarquia dos textos, o eixo vertical refere-se aos *modelos*, e o horizontal, às *variações*. O conceito de *variação* é mais amplo que o de *variante*:

> Il declare que la variabilité est un caractere essentiel de tout texte medieval. Il exclut en principe tout recours à la notion d'authenticité telle que l'élabora, a partir du XVIII^e siecle, la philologie moderne (10).

Portanto, a hierarquia que se pode estabelecer, pelo valor de *autenticidade*, entre as diversas *variantes* de um texto moderno, seria falsa em relação às *variações* do texto medieval. Do mesmo modo, per-

dem sentido, quando referentes à literatura medieval, todas as noções ligadas à de autenticidade, como *autonomia*, *autoria individual*, *originalidade*, etc., que estão incluídas no conceito moderno de *obra*. Assim, a *obra literária medieval* não se realiza como *um texto de um autor*, mas como um conjunto de textos que são suas diversas variações ou realizações."

Fica evidente, por este resumo, se aceitamos a formulação de Zumthor, a diferença de grau que existe entre a *movência* do texto medieval e a do texto gregoriano, assim como a diferença de função das *variações* nas duas tradições.

## III- GRAUS DE MOVÊNCIA.

Citemos mais uma vez Zumthor:

> J'entends designer par ce thème [*mouvance*] le caractere hierarchique de la production textuelle (et peut-être, de façon plus générale encore, de toute production de discours) dans la civilisation du Moyen Âge occidental (11).

Considerando a amplitude do fenômeno, temos na *movência* do texto medieval uma marca diferenciadora de todo um período histórico-cultural, intimamente ligada ao estágio de desenvolvimento tecnológico e às condições e características gerais da produção cultural. A *movência* extrema e essencial do texto é uma das formas pelas quais se manifesta o caráter coletivo - o espetáculo e a marginalidade - da literatura medieval.

Com o surgimento da imprensa, aliado à substituição do modo de existência coletivo da produção cultural medieval pelo modo fortemente individual da produção moderna, o texto tende a uma fixação da forma que dá origem às noções de *genuinidade* e de *autenticidade*(12). O texto deixa de ser a concretização de um modelo, um novo *fazer poético* em cada versão. A obra constitui-se em um texto único e original, produzido por um único autor, a ser reproduzido em edições fidedignas.

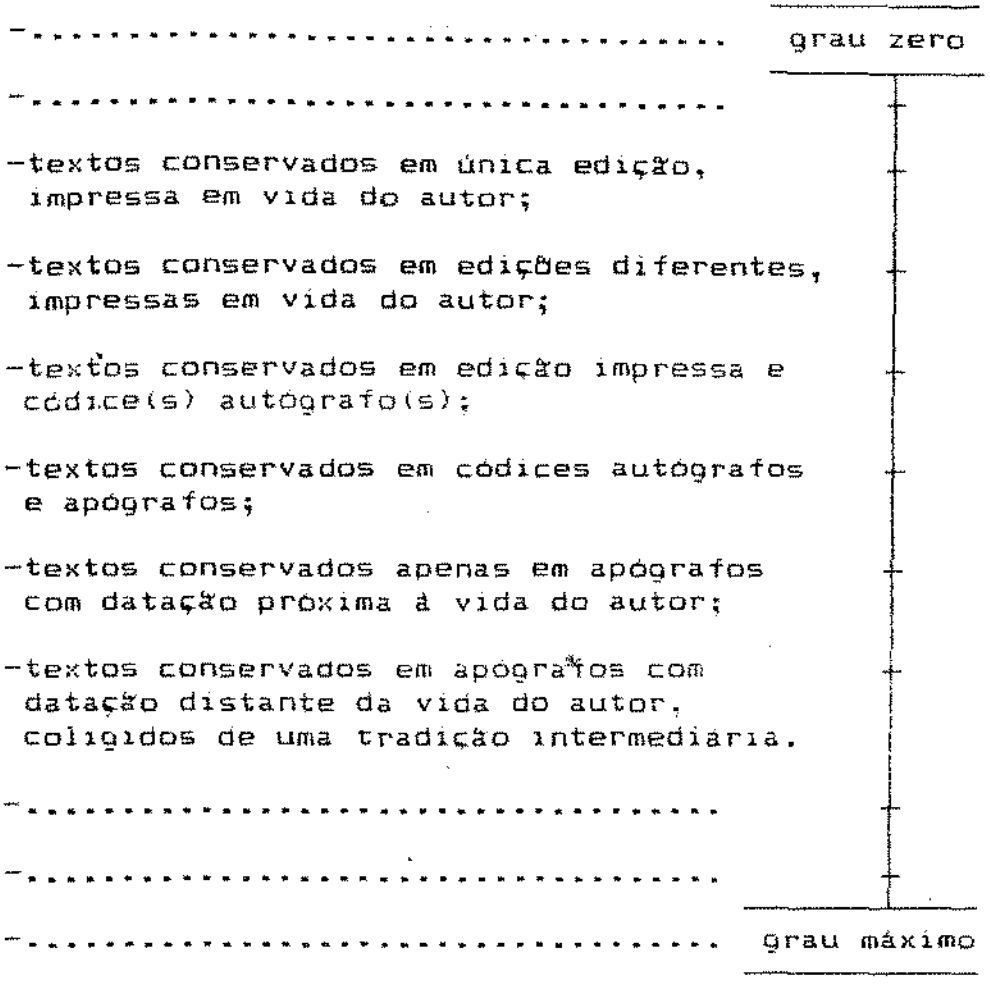
A poesia gregoriana inscreve-se em um momento histórico em que o caráter coletivo da produção artística já foi definitivamente substituído pelo individualismo moderno. A nova forma de conceber a obra, enquanto suporte material, baseada em sua reprodutibilidade mecânica impressa, já vigorava há mais de um século. Mas a propagação da nova técnica foi gradual. Em certas culturas (como a portuguesa, a esse tempo já periférica, e sua extensão ultramarina) houve uma acentuada defasagem e, não obstante vigorar o conceito moderno de obra literária, a transmissão textual permaneceu, por longo tempo e em larga escala, no estágio pré-gutemberguiano. Grande parte da produção poética portuguesa dos séculos XVI e XVII sobreviveu nos cancioneiros de mão, confeccionados *mais ou menos criteriosamente ou atabalhoadamente. Resultaram infinitas variantes. E atribuições erróneas* (13). O problema não se restringe à falta de edições impressas, acentuando-se pela despreocupação por qualquer registro sistemático, ainda que manuscrito, que garantisse quer a atribuição autoral legítima, quer a fixação da forma final pelo autor.

Se em cada caso individual se pode, talvez, atribuir a situação do texto à incúria do autor, ou à desconsideração em que tivesse o valor da própria obra, a imensa generalidade do fenômeno nos remete, necessariamente, às condições históricas. Mas, sem dúvida, não podemos atribuir exclusivamente ao atraso da imprensa (relativo em Portugal e absoluto no Brasil) a tradição dos cancioneiros manuscritos. A evolução da técnica ocupa um lugar num conjunto econômico e sócio-cultural muito mais amplo e, se é um fator determinante, ela é também determinada. Por outro lado, se a fixidez do texto depende em grande parte da técnica de reprodução mecânica, o mesmo não se pode dizer da eleição dos textos que mereceram ser publicados por essa técnica. Camões fez imprimir seu poema épico, mas as *Rimas* só se publicaram postumamente, transformando-se seus textos em problemas insolúveis para a filologia. A poesia lírica parece ser o gênero que mais sofreu a *incúria inqualificável* de que fala Carolina Michaëlis (14).

A poesia dos séculos XVI e XVII, portanto, configura um momento intermediário em que, a despeito de uma nova conformação cultural e do estabelecimento da moderna concepção de obra literária, mantêm-se parcialmente, e em casos progressivamente mais isolados, as condições materiais e técnicas da produção e da divulgação da poesia medieval. Grande parte da produção poética do período ficou sujeita às vicissitudes próprias da reprodução manual. Entretanto, a instabilidade e mobilidade dos textos manuscritos não são mais características imperativas e essenciais, como no período medieval, de toda a poesia da época. Mesmo nos casos em que elas

ocorrem, não podem mais ser descritas em termos absolutos, porque já não constituem a identidade dos textos. A distinção de Zumthor entre *variantes* e *variações* torna-se, aqui, no mínimo questionável. As versões, às vezes múltiplas, conservadas nos manuscritos possuem diferenças muito mais acidentais (*variantes*), não se definindo como concretizações de um modelo virtual. São, antes, subprodutos das imperfeições de reprodução do suporte material, já que cada versão pretende ser a cópia autêntica e fiel do texto original do autor.

Assim, podemos definir a instabilidade da tradição textual manuscrita dos séculos XVI e XVII como essencialmente contraditoria. Em sua gênese, cada poema é um texto único que aspira a uma singularidade, a uma originalidade, a uma identidade e a um acabamento absolutos, dados por uma estruturação formal fechada e definitiva, de responsabilidade de seu autor. Sua instabilidade não preexiste às circunstâncias específicas e posteriores de sua difusão e preservação. Mesmo a poesia conservada apenas em códices apógrafos traz as marcas da nova concepção de literatura e da nova tecnologia da era de Gutemberg - tecnologia da reprodução fiel do texto único. Contrariamente à poesia medieval, que possui uma instabilidade virtual (15), agora as condições peculiares da reprodução de cada texto poderão promover tanto a fixidez quanto a instabilidade. Da *movência* absoluta e essencial passamos, pois, a um instabilidade relativa, e relativamente acidental. nos seculos iniciais da era moderna. Seus diversos graus estão ligados à situação particular da transmissão de cada texto:




## IV- O TEXTO GREGORIANO.

A poesia gregoriana sobreviveu exclusivamente em códices apógrafos, bastante numerosos, do século XVIII (16). Não conhecemos do autor um único poema impresso em vida, nem qualquer texto autógrafo. Portanto, as características de sua difusão e conservação promovem um grau elevado de instabilidade do texto.

Contudo,como vimos anteriormente, a *movência* dos textos dos séculos XVI e XVII está marcada por uma contradição básica: enquanto as condições singulares de sua conservação, reprodução e divulgação perturbam a fixidez do texto, instauram a instabilidade e confundem a própria atribuição autoral, concebe-se a obra como produto do engenho individual e, portanto, rigorosamente identificável em sua especificidade de objeto único, com forma fixada definitivamente por seu autor.

Aparentemente o conceito de *imitação* da poética renascentista e barroca desmente a definição da obra como produto do engenho individual, o que anularia a contradição. Mas na verdade os preceitos da *imitação* consolidam a atribuição individual da obra ao distinguirem o criador do imitador, e não dispensando o segundo da obrigação de originalidade (17).

Cada poema de Gregório de Matos é resultado das intenções criadoras de seu autor. Cada poema saído da pena de Gregório é legítimo, autêntico, genuino. Aspira a ser objeto único, idêntico a si mesmo em cada transmissão. Mesmo a intertextualidade - imitação, paródia, tradução e, até, plágio, se existiu - está circunscrita àquela intencionalidade e participa da identidade a ser transmitida.

A instabilidade verificada na tradição não é *congênita* à obra do autor, não pré-existe às circunstâncias posteriores da difusão e da preservação. Tivesse Gregório de Matos elaborado o texto final e editado sua obra, não existiriam as múltiplas versões. Antônio Vieira, apenas para citar um exemplo contemporâneo do nosso autor, produziu uma

obra de cunho essencialmente oral. Seus sermões eram pronunciados a partir de apontamentos esquemáticos que ele desenvolvia no calor do momento. Entre o pronunciamento original e o texto impresso há ampliações, reduções, atualizações, etc., mas essa *movência* é anterior ao *texto literário*, final e único, e de responsabilidade exclusiva do autor. O que se conhece como *obra de Vieira* é esse texto final, e só ele interessa à posteridade. Seus apontamentos, enquanto pré-textos, só seriam importantes para o estudo da gênese da obra, nunca como versões alternativas.

Até aqui, um ângulo da questão. Mas devemos distinguir a obra original - o texto único de Gregório de Matos - da obra da tradição. Não existindo o texto autógrafo, a obra de Gregorio de Matos *só existe concretamente em suas versões apógrafas*. Cada colecionador, assumindo a autoridade perdida do autor, (re)construiu, a partir de uma tradição intermediária, uma pretensa obra original. Neste sentido, a obra original assume as características de um *pré-texto virtual*. Ela se torna o que, hipoteticamente, deveria ter sido. Os diversos textos apógrafos deixam de ser simples *variantes* para, enquanto *atualizações* do pre-texto, tornarem-se *variações*. Portanto, o que era decorrência das circunstâncias externas (conservação e difusão) torna-se característica interna, essencial, *o modo de ser da obra na tradição*. Entre nós e a obra original há necessariamente a intermediação do texto movente da tradição que, ao mesmo tempo, é e não é a opra de Gregório de Matos.

E essa a contradição básica da *obra de Gregório de Matos*, tal como ela se nos oferece a partir do século XVIII. Podemos agora definir claramente os limites do emprego do conceito de *movência* neste estudo. Não podemos falar de *movência da obra de Gregório de Matos*. Essa obra, enquanto existiu, era única, legítima, autêntica, genuína e o que mais se queira atribuir a ela. Era idêntica a si mesma, fosse qual fosse essa identidade. Mas temos que falar da *movência da obra da tradição*. A erudição, à edição crítica, caberá resgatar os resquícios da obra original presuntiva. Tarefa essencial, mas que não poderá substituir e eliminar a *outra obra*, tão rica e importante como terá sido a obra de Gregório de Matos.

A análise dos diversos códices apógrafos poderá levar a uma descrição do pré-texto virtual. Entende-se, aqui, por pré-texto virtual o conjunto das características que os colecionadores atribuíam à obra original de Gregório de Matos, ao empreenderem a sua (re)constituição. Tais virtualidades foram depreendidas pelos colecionadores na tradição intermediária de que se serviram (=tudo o que se pôde atribuir a Gregório de Matos).

Entendendo por *obra da tradição* o conjunto que abrange tanto os apógrafos manuscritos quanto os *apógrafos impressos*, procuraremos, a seguir, fazer uma aproximação do pré-texto virtual. Apenas uma aproximação, considerando algumas características e baseando-nos somente na tradição impressa, ou, mais exclusivamente, na última edição completa — a de James Amado.

## V- AUTOR-OBRA-LEITOR: A CIRCUNSTANCIALIDADE.

Seria possivel, pelo exame dos apógrafos, apreender as intenções e pretensões do autor em relação ao conjunto de sua obra?

A acusação de incúria feita por Carolina Michaëlis aos autores quinhentistas pode se repetir a Gregório de Matos:

> O irreverente poeta não se deu nem mesmo ao trabalho de ordenar e copiar sua própria obra, projetando, assim, até nossos dias, uma mescla de lenda e de verdade onde críticos e exegetas se perdem em denso cipoal polêmico [18].

Ora, poderíamos buscar as razões, ou pelo menos as condições dessa incúria, e ver nela um índice do valor e da função que o próprio autor, segundo a tradição, atribuía à sua obra.

Ao polarizar a produção poética gregoriana em dois eixos - polarização que já é vazada em termos judicativos: o sério e o satírico-burlesco, i.e. o *sério* e o *não-sério* - a crítica parece estribar-se no julgamento do próprio autor, segundo os textos da tradição. Aqui e ali, nos apógrafos, esse julgamento transparece em auto-referências e em reflexões sobre sua poética, estabelecendo diversos niveis de *seriedade*:

> noutras obras de talento
> eu só sou o asneirão,
> em sendo sátira, então
> eu só tenho o entendimento
> (JA III, 706).

As *obras de talento* circunscrevem um ideal poético. Nelas o poeta é assistido por Apolo:

> Cante Apolo de raios coroado
> Na musa humilde de álamo cingido
> (JA II, 258).

Neste verso, *musa humilde* é apenas tópica de modéstia afetada, que se desmente logo abaixo, no mesmo soneto de louvor ao novo palácio de D. Frei João da Madre de Deus:

> Tecerei tua história em ouro fino,
> De meus versos serás templo freqüente,
> (JA II, 258).

Ora, se Apolo inspira sua poesia *séria*, é significativo que a musa da sátira seja Tália, a inspiradora da comédia ligeira:

> Já sinto, que me inflama, ou que me inspira
> Talia, que Anjo é da minha guarda
> Des que Apolo mandou, que me assistira
> (JA II, 469).

e que, na poesia burlesca e fescenina, num rebaixamento extremo, sua *fonte do Parnaso* possa ser até mesmo uma panela de fezes que fora atirada à cabeça de um letrado:

> eis aqu assunto à musa.
> que já dormia, e roncava,
> pois quando agora acordava,
> viu, que pelo triste caso
> te a fonte do Parnaso
> com tanta merda inundava
> (JA III, 724).

ou a doença venérea de Maria Viegas:

> que toda a gente pasmando
> está de ver, que o teu vaso
> o a fonte do Parnaso
> nas águas, que está manando
> (JA III, 574).

As metáforas do baixo corporal realizam a dessacralização, a *carnavalização* da poesia. Mas, ao se referirem à própria poética do autor, essas metáforas exprimem um juízo de valor. Por estabelecerem uma oposição às metáforas do alto corporal referentes às *obras de talento*, mantêm um sentido apenas negativo, ou, nos termos de Bakhtine, estão *privadas da 'ambivalência regeneradora* própria do *realismo grotesco* ( = sistema de imagens da cultura popular) (19). Na sátira, com seu caráter moralizante, ainda se mantém, de certo modo, essa ambivalência: lembremos que Tália é sua musa por delegação de Apolo (*Des que Apolo mandou que me assistira*).

Podemos, portanto, estabelecer uma gradação de valores que vai do positivo ao negativo:

| (+) | (+) (−) | (−) |
|---|---|---|
| APOLO | TALIA | MERDA/VASO (20) |
| obras de talento | sátira | burlesca/fexcenina |

O ponto de referência desses valores é o cânon clássico. O exercício da lira grotesca surge como um rebaixamento a um nível inferior de poesia, exemplificando concretamente a afirmação de Bakhtine:

> Aux XVII^e et XVIII^e siecles, alors que le canon classique régnait dans tous les domaines de l'art et de la litterature, le grotesque, lié à la culture comique populaire, etait à l'ecart des belles lettres, il s'abaissait au rang du comique de bas étage ou etait victime de la décomposition naturaliste dont nous avons parlé plus haut (21).

E significativa, neste sentido, a gradação prosa-sátira-poesia que encontramos nos tercetos *aos Vícios*:

> Se souberas falar, também falaras,
> Também satirizaras, se souberas,
> E se foras Poeta, poetizaras
> (JA II, 470),

em que a sátira não possui o estatuto de Poesia.

Tal escala de valores literários espelha-se na tópica da modéstia afetada, freqüente na poesia encomiástica, cujos exemplos mais expressivos aparecem no soneto à chegada do quarto Arcebispo da Bahia, D. João Franco de Oliveira. Destaquemos o 1º e o 11º versos[22]:

> Hoje os Matos incultos da Bahia

e

> A musa bronca dos incultos Matos

(JA II,241),

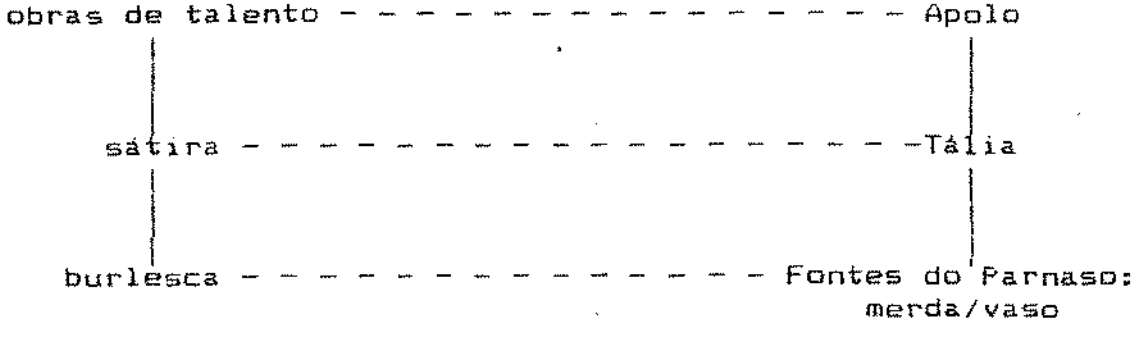
em que o jogo de palavras com o sobrenome (*Matos/matos incultos*), ligado ao topônimo (*Bahia*), nos remete para uma interpretação biográfica da obra gregoriana sustentada por boa parte dos críticos desde Varnhagen. Segundo eles, a verve satírica e burlesca de Gregório de Matos foi despertada, ou acentuada, com a decadência da vida do poeta ao retornar para o Brasil. O extremo dessa interpretação biográfica encontramos na teoria determinista da *obnubilação* de Araripe Jr.[23]

Se negamos hoje o determinismo ingênuo da crítica biográfica e sustentamos que a relação entre vida e obra se faz através de uma infinidade com-

plexa de mediações, não podemos, entretanto, deixar de apontar que o próprio texto apógrafo sugere, em mais de um lugar, uma visão muito semelhante à dos críticos do século XIX. A oposição entre alto e baixo, cânon clássico e poesia grotesca, que observamos acima, corresponde à oposição entre a vida do poeta em Portugal e a vida na Bahia :

> Eu era lá em Portugal
> sábio: discreto, e entendido,
> Poeta melhor, que alguns,
> douto como os meus vizinhos.
> Chegando a esta cidade.
> logo não fui nada disto:
> porque o direito entre o torto
> parece, que anda torcido
> (Gr 1, 173).

A relação entre ideal e realidade espelha-se igualmente no *rebaixamento* do cânon poético:




e na *decadência* do poeta:

Entre *decadência* e *rebaixamento* encontramos, pois, no julgamento do próprio poeta, segundo o texto apógrafo, uma relação de causa ou, pelo me-

nos, a explicação das condições da poesia burlesca. Em outros termos, a relação entre o *cânon ideal* e a *poesia possível* que é aquela nascida das circunstâncias do novo meio.

Desde Ronald de Carvalho (1919), repete-se que Gregório de Matos foi *o nosso primeiro jornal, onde estão registrados os escândalos miúdos e graúdos da época, os roubos, os crimes, os adultérios, e até as procissões, os aniversários e os nascimentos, que ele tão jubilosamente celebrou nos seus versos*[24]. Segismundo Spina repete, em 1955: *Foi, sem dúvida, o primeiro prelo e o primeiro jornal que circulou na Colônia*[25]. Ora, o fato de não se ter dado *nem mesmo ao trabalho de ordenar e copiar sua própria obra* parece indicar que o próprio Gregório a considerava circunstancial, *jornalística*, sem valor ou interesse poético fora das circunstâncias em que cada poema se originava. Nada nos autoriza a presumir que o autor tivesse algo assim como um *programa poético* que fosse muito além de um propósito de observar atentamente os acontecimentos que o envolviam. Em grande parte – e, seguramente, toda a poesia burlesca – a obra de Gregório de Matos terá sido, mais que qualquer outra, uma reposta imediata às provocações do meio. Uma poesia impulsiva, uma poesia-atitude:

> A cidade me provoca
> com virtudes tão comuas:
> há tantas cruzes nas ruas,
> quantas eu faço na boca
> (JÁ III, 708).

Tem razão James Amado ao intitular sua edição de *Crônica do viver baiano seiscentista*. Ao fazê-lo, o editor resumiu o sentido encontrado – ou bus-

cado — pelos colecionadores na tradição intermediária, móvel, ao nosso ver, de todas as acomodações/variações do texto na tradição apógrafa. A leitura dos colecionadores, atestada nas didascálias que acrescentaram aos poemas, vê na poesia de Gregório de Matos um registro imediato e imediatamente veiculado do dia-a-dia da vida do poeta e de sua cidade (26).

A expansão textual dos apógrafos será, como veremos, responsável por muitas das ligações diretas entre poesia e vida. Entretanto, devemos supor que o trabalho da tradição baseia-se numa tendência real da poesia original de Gregório de Matos, que ela intensifica e expande.

Algumas constantes que podem ser observadas nos apógrafos parecem confirmar essa tendência:

a) inúmeras referências a fatos biográficos comprovados (vida em Portugal, profissão do poeta, sua relação com a Sé da Bahia, os frequentes juramentos por seu filho Gonçalo, referências à esposa, etc.);

b) o grande número de poemas comprovadamente circunstanciais, quer por tematizarem fatos históricos (por exemplo, os poemas que satirizam as reações populares à passagem de cometas, fornecendo, num deles, a data do fenômeno: *Estamos em noventa, era esperada* (JA V, 1204; V, 1206; V, 1212)), quer por se referirem explicitamente a personagens históricos (reis, governadores, bispos, juízes, etc.), tanto na poesia satírica como na encomiástica;

c) referências detalhadas a personagens populares, fornecendo nome e sobrenome, alcunha, pro-

fissão, residência e outras informações singulares. A recorrência de alguns personagens em diferentes poemas tende a confirmar a veridicidade biográfica das referências;

d) a toponímia: profusa referência a lugares (vilas, sítios, engenhos, igrejas, freguesias, rios, ilhas), traçando um verdadeiro mapa de Salvador e do Recôncavo;

e) o predomínio da poesia narrativa, centrada em fatos miúdos, singulares, e da poesia descritiva de personagens muito concretos, distantes de uma caracterização universalizante. (é necessário, aqui, distinguir os personagens e situações típicos descritos na poesia mais propriamente satírica, daqueles que aparecem na poesia burlesca, de concretude, singularidade e circunstancialidade mais evidentes. Na poesia burlesca a tipificação (generalização) só se atinge por um efeito cumulativo do conjunto, pela recorrência dos mesmos traços caricaturais e situações reais escolhidos).

Entretanto, onde melhor podemos perquirir a circunstancialidade da obra e o possível *programa poético* do autor é nas passagens de função metalingüística. Freqüentemente o texto se volta para o próprio fazer poético, refletindo sobre os processos criativos do autor, sobre a relação autor-leitor e sobre a *verdade* da poesia, sugerindo uma atitude estética comprometida com a veracidade referencial.

Os tercetos *Aos Vícios*, já citados, - exaltada defesa da poesia satírica, encarada, por sua função

moralizante, como necessidade social imperativa — insistem no verismo da obra:

> Arda Baiona, e todo o mundo arda,
> Que, a quem de profissão falta a verdade.
> Nunca a Dominga das verdades tarda.
> .....
> A narração há de igualar ao caso,
> E se talvez ao caso não iguala,
> Não tenho por poeta, o que é Pegaso
> (JA II, 469) (27).

A própria função moralizante atribuída à sátira já vincula indissoluvelmente a obra aos acontecimentos concretos de seu tempo. Aqui e ali encontramos nos apógrafos comentários que parecem confirmar a função *jornalística* atribuída a essa poesia:

> E pois coronista sou
> desta grã festividade,
> tenho de falar verdade,
> e dizer, o que passou:
> agaste-se, quem anoou
> mal, que a mim se me não dá:
> sem saber, não foram lá,
> e se lhe der isto espanto,
> quando eu fizer outro tanto,
> também de mim falará
> (JA III, 643).

Nesta décima, de um poema que descreve uma *festa das Onze Mil Virgens*, a poesia circunstancial erige-se em *programa poético*:

a) a função *jornalística* da poesia burlesca: *e pois coronista sou*;

b) a circunstancialidade da obra, advinda da função *jornalística*, ligando-a a um referencial imediato: *desta grã festividade*;

c) a imposição de um verismo á poesia, como condição de validade da *crônica*: *tenho de falar verdade/ e dizer o que passou*;

d) a explicitação dos leitores-destinatários como sendo os mesmos cavaleiros da festa, personagens da crônica: *agaste-se quem andou/ mal, que a mim se me não dá: / sem saber, não foram lá* (na edição da Academia: *não fora lá* i. é, quem não era destro cavaleiro não deveria ter participado da festa). Como nas *crônicas sociais* da imprensa atual, os personagens são os verdadeiros destinatários, só a eles e a seu meio interessando os comentários do cronista;
e) a relação imediata, dialogal, criando o que chamamos anteriormente de *relação em presença*, entre autor e leitor: *e se lhe der isto espanto,/ quando eu fizer outro tanto,/ tambem de mim falará*. E interessante esse *direito de resposta* dado nos últimos versos, com a condição de que o poeta cometa a mesma falta (*quando eu fizer outro tanto*).

Como este, muitos outros poemas nos fornecem as circunstâncias que lhes deram origem. E essa circunstancialidade que faz tão próxima a relação entre autor e leitor. O Gregório de Matos da tradição escreve para um leitor conhecido, seu amigo, seu inimigo, sua amada ou sua amante. Escreve sobre sua cidade para a sua cidade. Por isso, autor e leitor *comparecem no texto como personagens*.

Essa relação direta entre autor e leitor é freqüentemente tematizada, concretizando, ao nível de uma referencialidade fatual do conteúdo, a reação do autor à expectativa e à coerção do leitor. É o caso de um poema em que o autor responde a uma *encomenda* de Mariana:

Os versos que me pedis,
podendo-os mandar formar,
que vós por me não mandar,
não mandareis dois ceitis:
como sem assunto os fiz,
pois vós, a vosso contento,
não destes o pensamento,
os rasques «mis», por ser melhor
assunto do meu amor,
que o vosso contentamento
(JA V, 1051) «28».

Ou, em outro exemplo, quando responde aos remoques de um padre, que a didascália identifica como Pe. Manuel Alvares, Capelão de Marapé, por uma pedrada que ele, poeta, levara:

E se por estes respeitos
diz, que versos não farei
a pedrada, que eu levei
quando fazia os meus feitos,
pois eu de boga arrancada
a uma, e outra pedrada
os faço, a que levei já,
e a que agora você dá,
que é ainda maior pedrada
(JA II, 291).

Os exemplos poderiam aqui se multiplicar.

Em Gregório de Matos a poesia burlesca traz as marcas da coerção do meio, como móvel imediato do exercício poético «29». É a principal dessas marcas é a incorporação do referente como *personagem-destinatário* da poesia.

O que torna importante na poesia gregoriana a relação autor-obra-leitor aqui descrita é a sua presença dominante nos códices apógrafos, onde ela se expande à poesia dita *séria*. Como veremos adiante, poemas com a temática mais universal, verdadeiros exemplares da tópica barroca, são conside-

rados pelos apógrafos como desenvolvimentos de temas circunstanciais.

Mesmo considerando a ação modificadora efetuada pela transmissão textual, é possível, pela observação de certas constantes na poesia burlesca, concluir que estamos diante de uma *poesia orgânica*:

a) há uma ligação muito acentuada e bastante direta entre obra e vida;

b) grande parte dessa poesia nasceu de um tensão entre um impulso individual e uma coerção social, configurada na relação muito direta entre autor e leitor. O segundo, quer como referente temático, quer como destinatário explícito, assume um papel bastante concreto nessa inter-relação, determinando, em grande medida, e não apenas como fator externo, a produção.

A partir destas conclusões, corremos o risco de simplificar a ligação entre arte e vida, recaindo numa crítica biográfica ingênua ou sociológica mecanicista. Por mais *orgânica* que seja a poesia burlesca gregoriana, por mais arraigada que esteja à vida, uma série de mediações deve ocorrer, tornando a relação muito mais complexa do que pode parecer à primeira vista. Bastaria, por exemplo, um levantamento dos *topoi* barrocos para se constatar o alto grau de convencionalismo a mediar essa relação.

Conforme os níveis de mediação entre o referente externo e a realização estética, podemos distinguir na poesia gregoriana duas tendências básicas: uma em relação ao particular concreto, outra em direção ao universal, que corresponderiam aos dois cânones identificados anteriormente: a poesia grotesca e o cânon clássico. No extremo da primeira

tendência está a poesia burlesca, de caráter circunstancial; no extremo da segunda, a poesia de reflexão moral e religiosa. A poesia tipicamente satírica participa, de modo tenso, das duas tendências.

O fato de a ligação mais direta entre vida e obra ser realizada na poesia burlesca e encomiástica, ou, numa classificação mais ampla, na poesia que a edição da Academia chamou de *graciosa*, traz conseqüências para a nossa análise.

A *incúria* do autor na reunião, organização e conservação de seus textos está em consonância com o caráter circunstancial de grande parte de sua poesia, com a função pragmática e efêmera da crônica jornalística dos fatos concretos do dia-a-dia. Um longo poema agradecendo o recebimento de uma caixa de tabaco não se destina à posteridade, mas tão somente ao destinatário, *Senhor Domingos* (Pela didascália, Cel. Domingos Borges de Barros). O valor de um poema como esse é expresso pelo próprio texto:

> O consoante me encaixa
> Estas asneiras que vão;
> E a ser a caixa caixão,
> Credo do poetizante.
> Que por força do consoante,
> A vestira de algodão
> (Ac. III, 183)(30).

A reunião dos poemas num códice autógrafo ou a preparação deles para a publicação não só fixariam os textos numa forma única que correspondesse à vontade do autor, mas tambem os submeteria:

a) a uma seleção, que muito possivelmente eliminaria os poemas mais circunstanciais, ou,

mantendo-os, explicaria as circunstâncias de sua criação;

b) a uma ordenação ou estruturação em conjuntos (*ciclos*), mais ou menos rigorosa, obediente a uma intenção programática a *posteriori*.

Ora, esse trabalho coube aos colecionadores. Os textos foram submetidos aos azares de uma transmissão deformante, no intervalo entre autor e compiladores, e à vontade e interpretação pessoal de cada compilador. Além das múltiplas variantes ao nível da palavra e do verso, que podem alterar toda a estrutura de um texto, enquanto forma e sentido, ocorreram diferentes seleções e ordenações do material recolhido da tradição intermediária que afetaram o sentido geral da obra.

A *seleção* obedeceu aos azares da coleta, recebendo os apógrafos tudo o que se atribuía a Gregório de Matos. Além da inexistência de um plano seletivo do autor, ocorreram interpolações de obras alheias que até hoje não foram totalmente identificadas.

A *ordenação* dos textos ou foi aleatória, ou obedeceu a um plano mais ou menos rigoroso que visava ao estabelecimento de *ciclos*. Esse fato é essencial, não tendo ainda merecido a devida atenção da crítica. A ordenação dos textos em ciclos estabelece uma macro-estrutura de sentido que interfere na leitura de cada poema. A interpretação que orientou a ordenação dos textos nos códices é construtora da interpretação do leitor atual.

Se as múltiplas variantes dos detalhes podem ser resultados acidentais da transmissão textual,

as variações na estruturação da obra são efeitos necessários. São as marcas mais evidentes da *atualização do pré-texto*. Qualquer que seja a estruturação, será sempre o resultado de uma interpretação e da vontade do compilador-editor. A relação que o leitor atual mantém com a obra é uma relação com o conjunto, enquanto a relação que com ele mantinha o leitor seiscentista era fragmentária e geralmente imersa em circunstâncias de que ele participava como personagem. A obra move-se, portanto, da descontinuidade em que a deixou o autor para as globalizações efetuadas nos apógrafos. Ou, noutros termos, da globalização externa, que era a própria cidade da Bahia, para as globalizações internas, em cada um dos códices apógrafos.

Procuraremos demonstrar que a estruturação do códice do Licenciado Rabelo (Códice Asensio-Cunha), reproduzida e parcialmente alterada por James Amado em sua edição, obedeceu a uma interpretação do texto que parece ser a constante na tradição crítica (didascálias e crítica): a circunstancialidade da poesia burlesca, sua tendência a uma referencialidade particular concreta, expande-se para toda a obra, atingindo a lírica amorosa, religiosa e a poesia de reflexão moral.

## VI- OS PROBLEMAS DE UMA EDIÇÃO CRITICA.

Já é tão antiga a reivindicação de uma edição crítica, como velhos são os projetos para a sua realização. Em 1929, ao publicar o volume das *Sa-*

*cras* da edição da Academia, Afrânio Peixoto afirmava: *é de esperar que se consiga realizar o intento, publicando, até 1933, pelo 3º centenário do Poeta, toda sua obra, reunida em edição crítica* <31>. O editor não logrou realizá-la, e tão discutíveis são seus procedimentos críticos, que talvez nem mesmo tenha realizado o projeto anterior, bem mais modesto, e também fracassado, de Vale Cabral <32>.

Quem mais aguda e radicalmente formulou a exigência de uma edição crítica, como condição anterior a qualquer possibilidade de julgamento *em bases honestas e cabíveis* da poesia gregoriana, foi, como vimos, Antônio Houaiss.

No século XIX a crítica reportou-se às antologias e à edição parcial de Vale Cabral, ou, no máximo, a um único apógrafo. No século XX, o principal texto de referência foi a edição da Academia, até 1969, quando a edição de James Amado passou a disputar a preferência dos críticos. Examinando este quadro do *corpus* que tem servido aos estudos gregorianos, não admira que Antônio Houaiss tenha chegado a um veredito tão pessimista e categórico, colocando sob suspeição toda a crítica judicativa até hoje realizada, ou por se realizar anteriormente à edição crítica.

A velha polêmica sobre o nosso autor desloca-se, portanto, dos julgamentos de valor, da questão das fontes, da originalidade e do plagiato, para a discussão mais radical que questiona, em termos apriorísticos, a própria validade dos estudos. A edição crítica, por sua vez, é sempre protelada, quer pela magnitude das dificuldades práticas <33>,

quer pela natureza dos problemas filológicos e metodológicos que a envolvem.

O veredito de Houaiss, se correto, estabelece um impasse. Avizinhamo-nos da decretação da falência da crítica. A contra-argumentação de Augusto de Campos[34], por outro lado, além de colocar apenas o problema da pesquisa de autoria, formula-o em termos simples e estritamente práticos, resolvendo-o ao nível do *direito*, da *competência* e da *divisão do trabalho*, não escapando, assim, ao círculo fechado da polêmica: que os eruditos continuem suas investigações, enquanto a crítica se reserva o direito de fruir e de estudar a poesia gregoriana. Ou, em termos mais diretos: enquanto as autoridades competentes não levam a bom termo o trabalho filológico que lhes cabe por ofício, que não nos impeçam de estudar o Gregório de Matos disponível.

O confronto entre crítica e filologia não nos levará a parte alguma. A solução não deve estar na afirmação de direitos e competências, ou mesmo de compromissos entre as áreas de estudo. A interdependência das duas áreas, principalmente quando se trata de um caso tão complexo como o que analisamos, é tal, que uma não terá sucesso sem a outra, e os resultados da primeira serão tão provisórios quanto o forem os da segunda. Assim, por exemplo, sem a contribuição da crítica estilística, pouco poderá fazer o filólogo em termos de correções conjunturais que dependam da confirmação do *usus scribendi*. Mas, por outro lado, são grandes os riscos de conclusões incorretas da crítica estilística sem o apoio dos trabalhos ecdóticos.

Não podemos negar razão a Antônio Houaiss no que diz respeito aos prejuízos incalculáveis aos progressos da crítica causados pelo estado em que se mantém, até hoje, a editoração do texto gregoriano. Mais de vinte anos após seu alerta, a situação do *mais belo problema de ecdótica brasileira*(35) continua praticamente a mesma. Nem a editoração fotomecânica dos códices, com distribuição pelos centros de pesquisa, foi realizada. A edição de 1969 - que se apresenta como a primeira completa, em substituição à *lamentável edição da Academia*, com o objetivo de estimular nos estudiosos a *disposição de responder ao desafio que a tradição e a problemática de GM lhes propõe*(36) - ainda que seja mais completa e, em muitos aspectos, superior a de Afrânio Peixoto, esta eivada dos mesmos defeitos e carências filológicos e ecdóticos. Tomando como texto-base o códice Asensio-Cunha, reproduziu-o parcialmente, parcialmente o modificou e acrescentou, sem oferecer um aparato crítico nem anotar as variantes. Ao invés de uma edição crítica, ou pelo menos diplomática do texto-base, o resultado é uma nova *cópia contaminada*. Um novo apógrafo.

Quando a crítica mais recente desloca sua referência para um novo *corpus* - a edição de James Amado - não pode fazê-lo com a presunção de estar, enfim, adotando um texto seguro e fidedigno da *obra de Gregório de Matos*. Se o faz, engana-se e convalida a suspeição e desautorização formuladas por Houaiss. Ao adotar qualquer texto das edições parciais ou completas existentes, o crítico deverá ter plena consciência de estar utilizando uma nova *cópia apógrafa*, resultante da contaminação de um códice-base por outros, quando não de uma malha in-

trincada de contaminações. Ou seja, uma edição que, por não atender aos critérios rigorosos de colação, eliminação, classificação estemática e correção (*emendatio*), tornou-se novo momento da expansão textual da tradição ao invés de uma recuperação, ainda que precária e presuntiva do original.

Parece-nos, pois, que só existe uma postura válida para a crítica, se ela quer exercer, de um modo aceitável e inquestionável *a priori*, seu *direito* de estudar o texto gregoriano a partir das edições disponíveis, qual seja a de se propor, consciente e declaradamente, como objeto, não a obra original e genuína de Gregório de Matos, mas a *tradição*, através de uma de suas atualizações. Ao pretender estudar *a obra de Gregório de Matos* a partir dos textos disponíveis, a crítica toma as *variações* pela obra original, atribuindo ao autor tudo o que é de responsabilidade da tradição póstera. De um modo geral, esse é o equívoco básico da crítica, desde as fantasiosas interpretações biográficas aos mais sérios estudos estilísticos, passando por toda a polêmica sobre as fontes, influências e plagiato, independentemente das qualidades e defeitos específicos de cada estudo em particular.

Tentemos circunscrever um exemplo em uma obra de crítica estilística. Quando Fritz Teixeira Salles, analisando a originalidade, o gosto e a sensibilidade poética de Gregório de Matos, afirma a necessidade e a possibilidade de uma *análise objetiva* a partir do estudo de fatos concretos do texto, fornece-nos um exemplo inequívoco da contradição básica acima referida:

> Assim sendo, o conceito de originalidade - em poética - não é abstrato ou subjetivo (gosto ou não gosto), mas vincula-se à função poética da linguagem que é função sensorial conativa. Esta função é fato que pode ser verificado em qualquer texto e para que ela atinja sua plenitude qualitativa terá que se realizar esteticamente. Para se realizar terá que colocar em função os *valores técnicos específicos* da poesia como gênero: seqüência de unidades, ritmo, polivalência, área de significantes, eutonia, melopéia, fanopéia, etc.
>
> Por conseguinte, quando GM escreve:
>
> *já por isso recorreis*
> *ao demo, **a quem vos eu dou***
> *e tanto vos enganou,*
> *que o frade o demo sentindo...*
>
> ...quando GM escreve *vos eu dou* sabemos todos, concreta e objetivamente, que se trata de um mau e péssimo verso. E o sabemos porque a expressão ***vos eu dou*** rompe com todos os valores estéticos da eufonia, desequilibrando o sistema da seqüência harmônica das unidades fônicas. Trata-se pois do problema objetivo: não adianta *gostar* da frase ***a quem vos eu dou*** - que ela continua mal soante e poeticamente errada[37].

Esta longa citação não tem por objetivo a discussão dos padrões de julgamento estético (*valores técnicos específicos*) nela expostos. Seja bom ou mau o verso que serve de exemplo ao autor, sejam realmente ou não objetivos e corretos os critérios de seu julgamento, isto não vem ao caso para os nossos propósitos. O que nos interessa é que, ao formular as condições de um julgamento estético objetivo, o autor coloque como primeira e essencial a *verificação no texto*. Ora, se é essa a primeira condição, o primeiro problema também é saber *qual texto*. O texto da tradição é múltiplo e o original de Gregório de Matos não é *qualquer texto*. Se o

julgamento feito pelo crítico é de fato correto e objetivo no que se refere ao verso da cópia utilizada, não se pode dizer seguramente que o seja em relação à obra original. Assim, apesar de dizer : *quando GM escreve vos eu dou...*— o crítico é compelido a considerar, em nota:

> Pode ter havido erro de cópia. Não é muito crível que o poeta de tanta sensibilidade auditiva, (músico), tivesse escrito — *a quem vos eu dou*. Mas citamos apenas como exemplo(38).

Nesta nota transparece todo o caráter especulativo de qualquer generalização de julgamento estilístico baseado em uma lição apógrafa. A *determinação objetiva do valor estético* do verso não pode levar nem à conclusão de Gregório de Matos escreveu maus versos, nem, contrariamente, à de que, sendo esse um mau verso, não deva ser de Gregório de Matos. O erro de cópia, se houve, é aqui apenas uma conjetura, formulada a partir de um fato externo, biográfico, extremamente genérico e, também ele, conjetural (a sensibilidade auditiva do *músico*). Apenas o confronto de variantes (se existirem) e a pesquisa do *usus scribendi* poderiam fornecer uma hipótese plausível e uma correção aceitável (39).

Por esse exemplo vemos como o *corpus* utilizado pode comprometer toda a análise, na medida em que ela pretenda ser um estudo da obra genuína de Gregório de Matos, supondo, portanto, a intencionalidade e a autoridade do autor nos mínimos detalhes fônicos (e também imagísticos, morfológicos e de técnica do verso, para apenas mencionarmos as camadas estudadas por Teixeira Salles em seu livro). Do mesmo modo, quando o mesmo crítico passa à *substân-*

*cia ideológica do protesto gregoriano*, a proposta de um estudo interno, fundamentado na análise do texto, torna-se inconsistente. Revisando a crítica gregoriana do século XX, diz o autor:

> Criou-se, então, no Brasil dois partidos na crítica: um contra Gregório de Matos; outro apologético. Ambos os movimentos se apresentam sem considerar que suas doutas opiniões deveriam se basear no conhecimento completo da obra gregoriana e não apenas em alguns dos seus poemas e plágios"[40].

A exigência de um *conhecimento completo da obra gregoriana* é contraditória na medida em que o autor só pode se referir a uma amplitude extensiva, quantitativa, e, assim mesmo, relativa. As edições do século XX, se são mais completas que as do século XIX, também são, qualitativa e quantitativamente, parciais em relação ao conjunto da tradição. Reproduzem *variações* ainda não circunscritas e estudadas como tais, e *variantes* para cujas escolhas não se realizou rigorosa e completa colação. Portanto, a restrição que o crítico faz aos estudiosos do século XX, sem dúvida correta, volta-se contra ele mesmo, não só no que concerne à quantidade, mas também à qualidade do texto em que baseia seu próprio estudo.

Devemos aqui insistir em que, ao nos referirmos à contradição da crítica em geral, e ao exemplificarmos com um trabalho como o de Fritz Teixeira Salles, não pretendemos questionar a importância ou a correção das conclusões a que chegaram em relação aos textos específicos por eles analisados. Atemo-nos tão somente ao ponto básico aqui abordado, qual seja, o de a crítica pretender estudar a *obra de Gregório de Matos*, quando, na realidade, estuda uma

ou outra variação do texto movente da tradição. Na medida em que se estudem os textos impressos e disponíveis, sem assinalar seus limites e lugar dentro do conjunto da tradição apógrafa, mesmo que não se pretenda que tais textos sejam a obra genuína do autor, o próprio estudo da tradição, enquanto tal, fica comprometido.

Fica, assim, claro que a exigência de uma edição crítica se mantém, com toda a sua força e premência, mesmo que se constate futuramente, devido à *movência da tradição*, a impossibilidade da reconstituição fidedigna do texto original do autor. O conhecimento seguro e profundo da movência da tradição gregoriana só será possível a partir de uma edição crítica rigorosamente científica. Em sua comunicação, Antônio Houaiss indica os passos preliminares a serem dados para que a tarefa possa ser empreendida:

a) pôr à disposição dos estudiosos *material de base fidedigna sobre o qual trabalharem* (editoração dos códices em tiragem fotomecânica);

b) *edição diplomática adequada ao tempo da datação dos códices*;

c) a partir desse material, *discussão colegiada de crítica de autoria*, para se chegar a um *resíduo irredutível* que, *presuntivamente, seria ou o essencial ou o cerne da produção transmitida de GM*.

d) *Ter-se-ia, assim, chegado àquele núcleo fundamental sobre o qual operar a crítica judicatória em bases honestas e cabíveis*. Só então se empreenderia a edição crítica (41).

Além das dificuldades práticas que Houaiss aponta, já para os passos preliminares, há que se considerar o problema maior, do ponto de vista teórico e metodológico, da correta concepção de uma edição crítica da poesia gregoriana. Acreditamos, neste ponto de nossa reflexão, que a tradição gregoriana possui peculiaridades tais que talvez exijam soluções específicas, e mesmo pouco ortodoxas em relação à ecdótica lachmanniana.

A edição crítica, a partir da colação das variantes, entendidas como erros, procurará resgatar a forma genuína e original. Porém os editores não estarão apenas diante de variantes, mas também diante de *variações*, como definidas anteriormente. Já formulamos a conjetura, bastante verossímil, de que Gregório de Matos jamais tenha ordenado sua produção num conjunto coerentemente estruturado, abandonando-a na forma fragmentária em que emerge da circunstancialidade de sua origem. A ordenação do conjunto, nos apógrafos, foi obra da posteridade e deveu-se à interpretação da tradição intermediária efetuada pelos colecionadores do século XVIII. Ora, se o conjunto é formado a partir dos *fragmentos* (cada poema), essa mesma interpretação e as acomodações dela resultantes são condicionadas também pelo conjunto, como procuraremos demonstrar nos próximos capítulos. As expansões do texto não se devem, pois, ao acaso; as variações não se originam de erros mecânicos (ou, pelo menos, não exclusivamente), mas da intenção de harmonizar os detalhes num conjunto coerente. Entre duas lições verossímeis, excetuando-se, portanto, os casos evidentes de erros involuntários, dificilmente se poderá es-

colher uma como genuína, configurando-se um caso extremo de recensão aberta.

Tentemos, num excurso, analisar um exemplo de *fixação do texto original*.

Numa antologia recentemente publicada(42), Darcy Damasceno estabelece uma nova lição, que se pretende definitiva, de um soneto que já apresentava duas outras versões na tradição impressa. Deixaremos de lado as pequenas diferenças entre as três lições, atendo-nos aos dois primeiros versos:

1a: da edição da Academia:

> Um Paiá de Monai bonzo bramá,*
> Primaz da Cafraria do Pegu,
> (Ac. IV, 50);

2a: da edição de James Amado:

> Um Rolim de Monai Bonzo Bramá
> Primaz da Greparia do Pegu,
> (JA, IV, 842);

3a: de Darcy Damasceno:

> Um rolim de Mounai, bonzo bramá,
> primaz da greparia de Pegu.
> (pag. 33).

As diferenças mais acentuadas observam-se entre a primeira e as duas outras lições:

Paiá - - - - - - - - - - - - -> Rolim; rolim

Cafraria - - - - - - - - - - ->Greparia; greparia.

Entretanto, não é a elas que Damasceno se refere em suas notas, mas às diferenças entre o texto

de James Amado e o seu. Temos aqui um exemplo acabado da complexidade do estabelecimento do texto gregoriano. O editor demonstra a importância absoluta de um detalhe, à primeira vista insignificante: a escolha que se deve fazer entre a letra maiúscula e a minúscula na grafia de *rolim*, dependente de uma dupla possibilidade de interpretação do texto.

Diz Damasceno em nota a estes dois primeiros versos:

> Há nestes versos um processo sinonímico para o qual os editores, acomodados a uma tradição viciosa, não atentam: *rolim* é uma espécie de monge do antigo reino do Pegu (na atual Birmânia); *bonzo brama*, sacerdote bramane, e *greparia*, palavra não dicionarizada, é o coletivo de *grepo*, também sacerdote do Pegu. Não cabe a leitura de *Rolim*, nome próprio que designaria certo Cosme (ou Antônio) de Moura Rolim, posta em curso pelo primeiro biografo de Gregorio de Matos. *Mounai*: os manuscritos e impressos trazem *Monai*[43].

Na introdução da mesma antologia, o editor atribui a mudança *rolim/Rolim* a uma expansão do texto realizada pelas didascálias que, *pretendendo ser uma glosa ao texto, ao qual explicitam baseadas em referentes biográficos, anedóticos, históricos, etc., colaboram quase sempre numa falsa leitura e num inadequado relacionamento entre o real e o literário*[44]. Estas observações sobre as didascálias são muito importantes, e retornaremos a elas quando, no Capítulo 4, examinarmos o problema.

Damasceno acredita ter fixado definitivamente a lição do soneto, o que equivale a dizer que teria chegado ao texto mais proximo do original de Gregó-

rio de Matos. Admitamos que seja realmente assim. O estabelecimento da *denotação* (literalidade) da palavra *rolim* ( = monge antigo ) aclara o significado, antes um tanto obscuro, do primeiro verso, e seria este o principal argumento para a escolha da letra minúscula e para a recusa da didascália do Licenciado Rabelo no códice Asensio-Cunha e na edição de James Amado.

Entretanto, o estabelecimento do sentido da palavra não é prova suficiente da inexistência de um Cosme (ou Antônio) de Moura Rolim, nem de que o soneto não se refira a ele. Darcy Damasceno, antes de mais nada, estabeleceu a *literalidade* do verso.

E característica marcante da poesia gregoriana a referência direta a pessoas, assim como são comuns os trocadilhos com os nomes próprios (*usus scribendi*). Por outro lado, a sátira aos principais da Bahia geralmente se faz, em Gregório de Matos, pela eversão da genealogia dos satirizados, e é esse, e desenvolvido por esse processo, o tema do soneto em questão. Ora, nenhum fato documental (e o único concludente seria o texto autógrafo) existe que desautorize a interpretação de *rolim* (monge do Pegu) como trocadilho com *Rolim* (sobrenome). Seria apenas mais um caso - e muito expressivo - entre tantos outros localizáveis nos apógrafos. Como processo de eversão da genealogia, o trocadilho vira pelo avesso o principal emblema de fidalguia, denunciada como falsa: o sobrenome.

A contribuição de Damasceno, portanto, embora inestimável, não reside na certeza do estabelecimento do texto original, mas na recuperação de *um sentido* para o verso. A análise que vimos fazendo

da tradição textual movente talvez reforce certos aspectos da argumentação do editor, mas não poderá fornecer elementos novos que confirmem ou desabonem sua lição como definitiva do texto original. Mais importante é a noção de *texto em expansão* que ele introduz, e que coincide com nossa visão da obra gregoriana como *movência*. Mas, no caso específico desse soneto, fica evidente a *dupla direção da movência*: tanto a lição de James Amado pode ser considerada uma *expansão* (*rolim.....Rolim* - trocadilho, acréscimo de um referente biográfico), como a lição de Damasceno pode ser uma *contração* (*Rolim.....rolim* - desfazimento do trocadilho com a retirada de um referente biográfico) do texto original.

Damasceno não considera a lição de Afrânio Peixoto, na edição da Academia, que registra *Paiá* em lugar de *rolim/Rolim*. Parece ser a versão mais tardia, menos autorizada e, portanto, um caso inquestionável de expansão textual. Mas, nem mesmo assim, este caso pode ser desconsiderado. Com esta terceira versão, fica mais evidente o trabalho de *reescritura* efetuado pela tradição, já que, diferentemente das duas primeiras, em sua mútua relação, esta é excludente.

Uma análise mais atenta demonstrará que a operação de reescritura não é aleatória, obedecendo, ao contrário, em seu conjunto, a diretrizes que dão certa unidade à diversidade da tradição. Esta procura sempre recuperar o significado primeiro, perdido com o desaparecimento da relação original autor-obra-leitor. Ao fazê-lo, ela *reescreve* a obra, interpretando a tradição intermediária, acentuando

nos detalhes mais particulares os resultados de sua interpretação, cristalizando, enfim, no texto singular, o sentido geral que ela atribui à produção poética original e genuína de Gregório de Matos. É, portanto, no mínimo inútil condenar a tradição como falsa e viciosa, como o faz Darcy Damasceno. Embora sejam muitas as variações, várias as reescrituras, pode-se apreender uma coerência nesse exercício interpretativo da posteridade. O próprio Damasceno aponta algumas tendências desse procedimento:

> Os códices que recolheram a obra poética de Gregório de Matos são quase todos tardios, organizados a partir dos meados do século XVIII. São razoavelmente numerosos para as circunstâncias da época; mas à medida que se afastam do poeta em seu tempo histórico, sujeitam-se ao processo de melhoramento a que nos referimos: emenda-se a passagem ininteligível, aplica-se a ultra-correção à sintaxe inusitada, substitui-se o termo desconhecido, desfazem-se muitos hiatos que caracterizam a poesia improvisada, circunstancial, trocam-se grupos de versos, introduzindo-se no texto o que poderíamos chamar a figura da variante estrófica (45).

Na medida em que possam ser identificadas, as variantes acidentais poderão ser corrigidas com relativa segurança. Mas já a simples enumeração dos procedimentos da tradição apógrafa deixa clara a dificuldade de se refazer completamente o texto original e, sobretudo, a impossibilidade de se estabelecer um grau de certeza na reconstituição desse texto.

Basicamente, porém, para além dos procedimentos enumerados por Darcy Damasceno, há dois princípios organizadores gerais que orientam o trabalho da tradição e que dão coerência à diversidade dos re-

sultados. O primeiro é uma tendência a efetuar-se, ou a acentuar-se, uma relação imediata entre a criação literária e a vida do autor e do seu tempo; uma tendência a interpretar a obra pelos parâmetros de um verismo biográfico estreito, estendendo-se uma característica real da poesia burlesca e encomiástica a toda a produção poética. A substituição de *rolim* por *Rolim*, nos versos que analisamos, se verdadeira nesta ordem, pode exemplificar esta tendência. O segundo princípio, intimamente ligado ao primeiro, é a tendência à globalização, que estabelece ou intensifica relações formais e temáticas entre poemas, promovendo uma estruturação do conjunto, mais fechada do que terá sido na circunstancialidade da produção original do autor. Esta tendência pode ser exemplificada pela substituição de *rolim/Rolim* por *Paiá*.

Atente-se, mais uma vez, para o movimento em *mão dupla* efetuado pela tradição: por um lado, a expansão do texto na multiplicidade de suas variações; por outro, uma relativa contração da abertura polissêmica, através da cristalização de um sentido literal imediato e biográfico.

Ao registrar *Paiá*, a edição da Academia e o códice que lhe serviu de base acentuam a relação temática e formal com um outro soneto cujo primeiro verso é

Há coisa como ver um paiaiá
(Ac., IV, 49).

Aliás, naquela edição os dois sonetos aparecem em seqüência(46). A expressão *Paia de Monai* nos introduz, de chofre, na geografia absurda de um mundo (social) às avessas (*Paia*: pajé amerindio + *Monai*:

cidade do antigo reino do Pegu). A substituição de *rolim* por *Paiá* ecoa no segundo verso, provocando outra substituição, de *greparia* por *Cafraria*, acrescentando mais um elemento à série absurda desse mapa satírico, ao mesmo tempo geográfico e genealógico: *Monai* (cidade do Pegu), *Cafraria* (região do Sul da Africa), *Pegu* (atual Birmânia), *Pequim* (China) e *Acu* (do tupi, *calor, quentura*, indicando a origem tropical do personagem, já sugerida na palavra inicial, *Paiá*:

> Um Paiá de Monai bonzo bramá,
> Primaz da Cafraria do Pegu,
> Que sem ser do Pequim, por ser do Acu,
> Quer ser filho do sol, nascendo cá
>
> (Ac., IV, 30).

Portanto, nem o termo *Paiá*, nem *Cafraria* desfazem as duas séries inter-relacionadas — a da geografia e a da religião — que efetuam a eversão da genealogia do satirizado. Ao contrário, intensificam até ao absurdo a oposição, explicitada no quarto verso (*Quer ser filho do sol, nascendo cá*), entre presunção e realidade. E o termo *Paiá*, ligando diretamente este soneto ao que o antecede na edição da Academia (*Há cousa como ver um paiá..... Um Paiá de Monai, bonzo bramá*), sublinha um agrupamento temático: o da eversão da genealogia, acusando, nas raízes dos satirizados, a impureza de sangue e a ascendência ameríndia.

Ora, dificilmente se poderá sustentar que estas substituições sejam aleatórias ou acidentais, devidas unicamente, como muitas vezes acontece, a erros de interpretação ou de cópia. Transparece na comparação das três versões uma intenção de criar signi-

ficado, que é, ao mesmo tempo, um esforço de recuperação do significado original da obra. E esta intenção que dá coerência ao conjunto da tradição enquanto *movência do texto*, isto é, enquanto conjunto de *variações*, fazendo dela *co-autora* da chamada *obra de Gregório de Matos*.

O exemplo analisado seria um caso típico de recensão aberta, pelo menos no que diz respeito às duas primeiras *variantes* (*rolim/Rolim*). Disto resulta que, ao se estabelecer o *stema codicum*, teremos, provavelmente, ramos de derivação paralelos, que não poderão se juntar a um único arquétipo reconstituível sem mutilação da tradição. E os subarquetipos que se podem reconstituir a partir dos apógrafos deverão nos fornecer, não o texto original mais próximo do autor, mas as *variações nucleares* e mais remotas da tradição.

Os textos apógrafos, não sendo simples cópias de um texto autógrafo, considerado como conjunto estruturado pelo autor, baseiam-se numa tradição oral/escrita cuja formação é contemporânea de Gregório de Matos, ou do período imediatamente posterior a sua morte. Lembremos o fragmento de um poema já citado anteriormente com outra finalidade:

> Saiu a sátira má
> e empurraram-ma os preversos
> (JA, III, 706).

Por aí se vê que até mesmo as atribuições indevidas de autoria já se iniciaram ao tempo do poeta. Esta observação é, do nosso ponto de vista, essencial: os apógrafos não são cópias imperfeitas de um texto autógrafo posteriormente desaparecido, mas

*atualizações* de uma tradição intermediária, já movente, e iniciada muito cedo em virtude do modo de circulação fragmentária do autor. Mesmo considerando a hipótese, pouco provável, de que os colecionadores tenham se utilizado parcialmente de textos autógrafos, esses textos originais, enquanto fragmentos, seriam anteriores *ao pré-texto virtual* que se atualiza nos conjuntos estruturados nas variações da tradição.

Estas observações explicam não apenas as dificuldades práticas, mas também metodológicas, de uma edição crítica da poesia gregoriana. Os filólogos que se dispuserem a realizá-la deverão cuidar para que o rigor científico não desfigure e mutile a riqueza da tradição, co-autora de uma obra que, sob o nome de Gregório de Matos, multiplica-se e caracteriza toda uma época de nossa literatura. Enquanto obra da tradição, a poesia gregoriana não é uma obra apenas do século XVII, mas também do século XVIII. E a obra de Gregório de Matos e a leitura que dela fizeram os colecionadores do século seguinte.

Caberia aqui refazer a pergunta de Luciana Stegagno Picchio em relação a uma edição crítica de Camões: o que faremos da grande massa dos textos de Gregório de Matos que não pertencerão mais a ele quando forem expulsos de sua obra? '47'.

# NOTAS AO CAPITULO II

1— Em mesa redonda realizada na Universidade de São Paulo em 21 de julho de 1987, durante o *V Reunião Internacional de Camonistas*, a Profa Luciana Stegagno Picchio sustentou a necessidade de se adotar o conceito de *mouvance* para a poesia camoniana. Assistimos à refutação veemente dos debatedores Leodegário de Azevedo Filho e Antônio Houaiss, para os quais o conceito é inaplicavel aos textos posteriores à epoca medieval. Estamos, pois, plenamente conscientes de que o adoçao do conceito para o caso da poesia gregoriana é polêmica. A contraoizao, entretanto, não esta na adoção do conceito, mas na epoca e na obra (tanto de Camões como de Gregório de Matos) que conservam certas caracteristicas proprias da difusão da literatura pre-gutemberguiana. Aliás, o conceito de movência é polêmico mesmo quando aplicado à poesia medieval. Naquela mesa redonda, Luciana Stegagno Picchio referiu-se ao livro de Zumthor como livro herético. Acreditamos que sem certa dose de heresia nunca daremos conta dessas obras que se esquivam a um enquadramento pela filologia positivista. Consideramos fundamental a pergunta formulada pela camonista italiana: *O que faremos da grande massa dos textos de Camões que não pertencerão mais a ele quando forem expulsos da obra de Camões?*

11 RIBEIRO, Darci. *Estudos de antropologia da civilização* (IV: os brasileiros, livro 1: Teoria do Brasil). 2a ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975, pag. 166.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na epoca de suas tecnicas de reprodução*. In: Walter Benjamin, Max Horheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas. *Textos escolhidos*. Trad. Jose Lino Grünnewald. São Paulo, Abril Cultural, 1980. pag.5.

CUNHA, Celso. *Gramática e Movencia na poesia trovadoresca*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985, pag. 25.

5— ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris, Seuil, 1972, págs. 19-20.

6— Op. Cit. pág.507, Index.

7— (Grifo nosso) Op. cit., pág.70.

8— ZUMTHOR, Paul. Intertextualité et mouvance. *Littérature*. Paris. 41(2):8-16, 1981.

9— Idem, ibidem, pag. 10.

10— Idem, ibidem, pag. 12.

11— Op. cit., pág. 9.

12—

> (...) devemos distinguir entre genuinidade e autenticidade de um texto. Um texto pode ser legítimo, autêntico, mas não genuíno. Suponhamos a 1a edição de uma obra: ela é autêntica, legítima (isto é, não é falsa) porque saiu em vida do autor e foi supervisionada por ele. Acontece que nem sempre a 1a edição corresponde ao desejo do autor, que nela encontra falhas e coisas que já não condizem com o seu espírito. Assim: uma edição ne varietur é uma edição definitiva, saída conforme os desejos do autor; talvez seja ela a 4a edição. Esta 4a edição é genuína, mas as três primeiras não o são, embora sejam autênticas, legítimas.

—Cf. SPINA, Segismundo. *Introdução à ecdótica*. São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, pág. 21.

13—

> Houve uma incúria inqualificável na conservação do património lírico quinhentista, um desleixo na coleccionação que causa dó, e uma indiferença extrema não quero dizer pela obra, mas pelos obreiros. (...) Resultou indiretamente também que cada amador de poesia coleccionasse o seu *cancioneiro de mão*, mais ou menos criteriosamente ou

atabalhoadamente. Resultaram infinitas variantes. E atribuições erróneas.

-MICHAELIS, Carolina. Apud AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, pág. 47.

14- Para uma visão geral da situação dos textos na lírica portuguesa nos séculos XVI e XVII, leia-se o capítulo Problemas de Crítica Textual. in AGUIAR E SILVA. Op. Cit., págs. 47-108.

15- Celso Cunha, falando da *indiferença dos escritores medievais pela propriedade e pela originalidade da obra, que estimavam ver alterada ou acrescida*, cita o Arcipreste de Hita:

> qual quier omne que mio oya, sy bien trobar
> sopiere,
> mas ay añadir E emendar si quisiere.
> ande de mano em mano a quien quier quel pydiere.
> como pella a las dueñas, tomelo quien podiere.

-Cf. Op. Cit., pág. 36.

16- Antônio Houaiss enumera dez códices, *entre os efetivamente localizados e os de comprovação positiva ou negativa*:

1) o de Evora, de que não se terá até hoje feito nenhumuso para fins editoriais tipográficos;

2) o da Biblioteca Nacional, dito codice Pedro II;

3) o da Biblioteca do Itamarati, dito códice Varnhagen;

4) um segundo da Biblioteca Nacional, duvidoso, pois também pode ser que seja mera cópia fotomecânica do aqui capitulado como nº 5, já que Afrânio Peixoto de fato doou um a Biblioteca Nacional;

5) o da Academia Brasileira de Letras, dito códice Afrânio Peixoto;

6) um segundo da Academia Brasileira de Letras, duvidoso, que seria o códice Afrânio Peixoto II;

7) o da Biblioteca do Porto:

BIBLIOTECA CENTRAL

8) um recentemente adquirido pela Biblioteca Nacional, na gestão Adonias Filho, e que pertenceu a Camilo Castelo Branco;

9) o códice Asensio-Cunha, da propriedade do professor Celso Cunha;

10)o códice da propriedade de um erudito português, funcionário da alfândega de Lisboa.

-Cf. HOUAISS, Antônio. Op.Cit., pág.1727.

17- À época de Gregório de Matos, apenas exemplificando, lia-se no *Hospital de Letras*, de D. Francisco Manuel de Melo, o seguinte diálogo entre Bocalino e Lipsio:

BOCALINO: Alguns têm para si que esse seu modo de compor [isto é, dos irmãos Lupercio e Bartolomeu Leonardo Argensola] não foi imitando, senão traduzindo: quem passeia pelo livro de Lupércio se lhe afigura que entra por casa de Horácio, Claudiano, Persio, Propercio, Marcial, Juvenal, Catulo, Tibulo, ou Cornélio Galo.

LIPSIO: A imitação, para louvável, quer-se feita com grande destreza, porque o simples séquito de um só, que vai adiante, pertence aos animais, e não aos homens. Quem imita melhor, acrescente, diminua e troque; ou, senão, seja tido por bisonho.

-Cf. MELO, D. Francisco Manuel de. *Hospital de Letras* (*Apólogo dialogal quarto*). Rio de Janeiro, Editorial Bruguera, s/d. (Coleção Livro Amigo). pag. 40.

Comparese a última frase de Lipsio com a última página da *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, onde se lê:

(...) no ha de pasar los límites del seguir, que sería latrocinio. Así el celebrado Camoes imita, que no roba, al gran Virgilio en su *Lusiada*, describiendo la muerte de doña Inés de Castro. La destreza está en transfigurar los pensamientos, en transponer los asuntos, que siquiera se le debe el distraz de la acomodación al segundo, y tal vez el alivio, que hay ingenios gitanos de agudeza.

-Cf. GRACIAN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*. (Edición, introducion y notas por Evaristo Correa Calderón). Madrid, Editorial Castalia, 1981, Vol. II, pág. 257.

Portanto, a imitação, a extrema intertextualidade da poesia quinhentista, ainda que preceptiva, não desfaz a exigência da individualidade e da originalidade da criação. Mesmo a noção de plágio já existe (*seria latrocinio; Çamoes imita, que no roba*) e Gregório de Matos teve de responder a um contemporâneo seu que o chamara de *pirata do verso alheio*:

> Doutor Gregório *Guaranha* (*),
> pirata do verso alheio,
> caco, que o mundo tem cheio,
> do que de Quevedo apanha:
> já se conhece a maranha
> de poesias, que vendes
> por tuas, quando as emendes
> traduzir do Castelhano:
> não te envergonhas, maçano?
> (JA, IV, 794).

(*) Na edição da Academia, *gadanha* (= *foice, alfanje*).

18- SALLES, Fritz Teixeira de. *Poesia e protesto em Gregório de Matos*. Belo Horizonte, Iterlivros, 1975, pag. 18.

19- BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. Horee Robel. Paris, Gallimard, 1970, pag. 30.

20- *VASO* = orgão genital feminino

21- BAKHTINE, Mikhaïl. Op. Cit. pág. 42.

22- O texto integral:

> A CHEGADA DO ILLUSTRISSIMO SENHOR D.JOAO FRANCO DE OLIVEIRA TENDO SIDO JA BISPO EM ANGOLLA.
>
> SONETO
>
> Hoje os Matos incultos da Bahia
> Se não suave for, ruidosamente

Cantem a boa vinda do Eminente
Principe desta Sacra Monarquia.

Hoje em Roma de Pedro se lhe fia
Segunda vez a Barca, e o Tridente,
Porque a pesca, que fez já no Oriente,
A destinou para a do meio-dia.

Oh se quisera Deus, que sendo ouvida
A Musa bronca dos incultos Matos
Ficasse a vossa púrpura atraída!

Oh se como Arião, que a doces tratos
Uma pedra atraiu endurecida,
Atraisse eu, Senhor, vossos sapatos!
(JA, II, 241).

23- Cf. ARARIPE Jr. *Gregorio de Matos*. In: *Obra Crítica*. Rio de Janeiro. MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960. Vol. II, pag. 407 ss.

Voltaremos a obra de Araripe Jr. no Capitulo IV.

24- CARVALHO, Ronald de. *Pequena historia da literatura brasileira*. 13a ed. rev. Rio de Janeiro. F. Briguiet & Cia., 1968, pág. 107.

25- SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. In: *A literatura no Brasil*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Ed. Sul Americana, 1955, Vol.1, pág. 363.

26- Não podemos ter uma visão menos especulativa que esta, ja que nossa reflexão entra em um circulo vicioso: trabalhamos com hipoteses sobre as condições da *movencia* da obra, cuja plausibilidade so pode ser aferida no texto movel da tradição. Todo o nosso terreno e movediço.

27- Isto e, a fonte da poesia deve ser a *realidade* (*A narração na de igualar ao caso*) e não deve ser considerado poeta quem força a realidade, modificando-a, para criar sua obra (como Pegaso, o cavalo alado, que, com um coice fez nascer a Fonte de Hipocrene, no monte Helicon).

28- Na edição da Academia:

Os versos que me pedis
Podendo os mandar formar,
Que vós por me não mandar,
Não mandareis dois ceitis.
Como sem assunto os fiz,
Pois vós ao próprio contento,
Não destes o pensamento,
Os rasgueis por ser melhor
A assuntos do meu amor
E vosso aborrecimento
(Ac. III, 243).

30— A mesma coerção, estetizada a um nível extremo, encontra-se em toda a poesia academicista barroca. É o caso dos inúmeros poemas feitos ***por consoantes que se deram forçados***, ou o do desenvolvimento poético dos assuntos escolhidos nas reuniões das academias, ou, ainda, os exercícios a partir de motes que se davam a glosar.

31— O trocadilho *caixa/encaixa* exprime a perfeição a circunstancialidade do exercício poético, reforçada pelo pejorativo *poetizante*. O texto é categórico: a circunstância o constrange a dizer *asneiras*.

32— PEIXOTO, Afrânio. Editos e inéditos de Gregório de Matos. in *Obras de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras. 1929, Vol.1, pág. 11.

33—

Até que afinal vai correr mundo boa cópia das numerosas composições de Gregório de Mattos, depois de terem decorrido quasi dois seculos da morte d'este nosso famoso satyrico.

-Cf. CABRAL, Alfredo. do Valle. *Obras poéticas de Gregório de Mattos*. Tomo 1. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1882, pág. V.

34—

Como tarefa para um só individuo, a edição crítica parece cometimento excessivo, nesta altura de nossa situação cultural. A pessoa que chamasse a si essa honrosissima tarefa teria de ter qualificações múltiplas que, quando atingidas por ela só, a tornariam onerosa, para quem a nossa organização cultural socialmente considerada deveria po-

der dar uma soma de recursos de sobrevida para que ela se dedicasse única e exclusivamente ao cometimento, durante cerca de dez anos. Pode ser que em breve possamos contar com setor oficial ou privado que compreenda o alcance disso.

-Cf. HOUAISS, Antônio. Op. Cit. pág.1731.

34— Cf. Cap. 1, pág 10 desta dissertação.

35— Cf. HOUAISS, Antonio. *Elementos de bibliografia*. Reimpressão fac-similar. São Paulo, HUCITEC; Brasília, INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, pág. 202.

36— AMADO, James. A foto proibida há 300 anos (notas à margem do texto - I). In: *Obras completas de Gregório de Matos*. Vol.I, pág. XIII.

37— SALLES, Fritz Teixeira de. Op. Cit., pag. 40.

38— Idem, ibidem, pag. 55, nota 2.

39— Do texto em questão só possuimos uma versão impressa, que e a de James Amado (JA V.1133), utilizada por Fritz Teixeira Salles. Pelo indice de James Amado (Cf. Vol. VII, pag. 1757; cf. também o *Mapa - edições e codices* no Apendice I ao presente trabalho), verifica-se que o poema aparece nos seguintes codices: Afrânio Peixoto-2 (pág. 468); Camilo Castelo Branco (pag. 99) e Codice do Licenciado-2 (ou Asensio-Cunha - pág. 138), que e utilizado por James Amado.

Convem, aqui, transcrever a seguinte observação de Teixeira Salles: *devemos verificar que permanece a confusão e o* ***perigo*** *que cerca qualquer abordagem sistemática do autor (tão célebre como pouco conhecido) da* ***Crônica do Viver Baiano Seiscentista***. -Cf. Op. Cit. pág. 18.

40— Idem, ibidem, pag. 132.

41— HOUAISS, Antonio. A tradição e problemática de Gregorio de Matos. In: AMADO, James. Op. Cit. pag. 1753 ss.

42— Cf. DAMASCENO, Darcy. *Os melhores poemas de Gregorio de Matos*. São Paulo. Global, 1985.

43— Idem, ibidem, pág. 150, nota 38.

44— Idem, ibidem, pág. 10.

45— Idem, ibidem, pág. 9.

46— Na edição da Academia são três os sonetos dedicados, pelas didascálias, aos *Caramurus*. Transcrevemo-los no Apêndice-III: *Um Rolim de Monaix*.

Compare-se o verso 11 do primeiro soneto:

De Paiaiá tornou-se em Abaite

com o 1º verso do segundo soneto:

Ms coisa como ver um Paiaia

e com o 1º verso do terceiro soneto:

Um Paiá de Monai bonzo bramá.

O tema dos três sonetos é o mesmo: a eversão da genealogia, explicitada nos versos finais do primeiro:

Só sei que deste Adão de massapé
Procedem os fidalgos desta terra.

47— Cf. Nota 1 deste capítulo.

É oxalá pudera eu publicar os
prodigiosos fundamentos do meu amor:
derramando entre as gentes
o manancial tesouro de suas graças.
(Licenciado Pereira Rabelo)

# A TRADIÇÃO IMPRESSA:

# O COPISTA-EDITOR

## 1- O CODICE DO LICENCIADO.

A tradição impressa da poesia gregoriana, segundo a suposição de Antônio Houaiss, tem-se baseado em três códices:

a) publicações do século XIX:

1- códice da Biblioteca Nacional, dito códice Pedro II;

2- códice da Biblioteca do Itamarati, dito códice Varnhagen;

b) publicações do século XX:

3- códice da Academia Brasileira de Letras, dito códice Afrânio Peixoto[1].

A edição de James Amado, posterior ao texto de Houaiss, teve como base o códice Asensio-Cunha, cujo último proprietário foi o já falecido Prof. Celso Cunha. A importância desse códice foi atestada tanto por Antônio Houaiss como pelo editor que o utilizou:

> Constitui ele, assim, já pelo seu estado, já pela sua cópia, já pela sua datação externa - século XVII, o mais tardar inícios do século XVIII - elemento de referência indispensável para uma futura edição crítica de Gregório de Matos(2).

James Amado, por sua vez, acredita ter descoberto, no códice Asensio-Cunha, *o "códice manuscrito elaborado pelo próprio Licenciado Manuel Pereira Rabelo, o "biógrafo" do Poeta* (3). Assim o decreve o editor:

> O códice do Licenciado - uma das duas coleções do verso gregoriano em 4 volumes que chegaram até nós. (a outra é a que pertenceu a Varnhagen) - é realmente preciosa. A cópia, que sofreu correções de outra mão, e correções leves referentes à ortografia de certas palavras, é de longe o melhor de quantos códices de GM foram por mim estudados. É o mais numeroso, o único que está livre de erros, inclusive os de métrica, parisemos, mantém perfeita unidade de pontuação, que se conserva nesta edição, e é preciso pelos títulos das poesias. A caligrafia é uniforme, de mão única, regular, de leitura muito fácil. E os volumes estão em perfeito estado de conservação (4).

Independentemente das qualidades descritas acima - estado, cópia e datação - o códice do Licenciado possui superior importância para o estudo do processo de formação da tradição gregoriana. Tendo acrescentado à sua coleção uma biografia do poeta e introduzido cada poema com didascália de

sua própria autoria, Pereira Rabelo, em sua linguagem retorcida, fornece pistas da orientação que seguiu em seu trabalho de compilação. A biografia nos sugere, quando menos, que os autores dos diversos códices, sobretudo aqueles que originaram ramos da tradição manuscrita (que só poderão ser identificados quando se estabelecer o *stemma codicum*), não se teriam limitado a reunir, com a neutralidade de meros copistas, a poesia que uma tradição ainda recente atribuía a Gregório de Matos.

Em sua função de copistas, os colecionadores foram reponsáveis, com seus *cochilos*, pelas variantes de erros acidentais de cópia e, com seu zelo, pelos *melhoramentos* dos textos. Pode-se ainda presumir que, em muitos casos, o exercício da censura os terá levado a praticar modificações substanciais, ou supressões parciais ou integrais de textos (na tradição impressa, essa foi a prática corrente: Varnhagen, Vale Cabral, Afrânio Peixoto).

No caso de Pereira Rabelo, fica claro que ele não se limitou às funções do copista, acumulando também as do editor - ainda que editor frustrado, como se lê na epígrafe deste capítulo -, o que está em perfeita consonância com as contradições do momento cultural, dividido ainda, no Brasil do século XVIII, entre duas tradições de difusão textual, a manuscrita e a impressa, como vimos no capítulo anterior. Como *editor*, preocupou-se em interpretar a poesia coligida da tradição intermediária e em estruturar o conjunto de acordo com uma coerência resultante daquela interpretação. A perseguição da coesão e coerência terá sido responsável por muitas das possíveis expansões do texto.

O objetivo deste capítulo é o de descobrir o eixo central, a chave da interpretação que presidiu à estruturação do códice do Licenciado.

## II- O CRITICO-BIOGRAFO.

Em determinada passagem de sua *Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra* diz Pereira Rabelo:

> Acossado da pobreza, e sem esperança alguma de remédio, em uma terra onde somente o tem, para triunfar da fortuna, quem por estradas de iniqüidade caminha, se entregou o Poeta a todo o furor da sua Musa, ferindo a uma e outra parte como raio, sem perdoar com os edifícios altos a matéria mais debilitada. E não achando a resistência, que talvez desesperado pretendia (negação fatal em tempos belicosos), elegendo peregrinar pelas casas dos amigos, saiu ao Recôncavo povoado de pessoas generosas.
>
> Por este paraíso de deleites estragava a Cítara de Apolo com suas harmoniosas consonâncias em assuntos menos dignos de tão relevante estrondo. Lascivas Mulatas e torpes Negras se ufanizaram dos tropos e figuras de tão delicada poesia. Mas que muito, se quando naufraga o baixel, quaisquer Bárbaros galeiam a mais preciosa mercadoria. Não quero persuadir que a desesperação lhe ocasionou desenvolturas; mas direi que do gênio, que já tinha, tirou a máscara para manusear obscenas e petulantes obras, em tanta quantidade como se verá (JA, VII, 1707) [5].

A citação é longa, mas necessária, pois encontramos nela alguns dos elementos que constituem a linha mestra da interpretação do Licenciado.

No capítulo anterior já se observou que os textos apógrafos repetidamente estabelecem uma escala de valores estéticos. O modelo superior é o cânone clássico; a poesia satírico-burlesca representaria níveis de degradação, de rebaixamento do modelo. Também o biógrafo, perplexo diante dos variados e contraditórios *níveis* da poesia atribuída a Gregório de Matos, formula a *teoria do rebaixamento*, buscando explicá-la com fatos biográficos.

Diante da poesia satírico-burlesca, Rabelo fica dividido entre o fascínio e a rejeição, iniciando uma relação ambígua com a poesia gregoriana que será uma das marcas de toda a crítica posterior, até os nossos dias. Para o Licenciado, entre o gênio poético de Gregório de Matos (*do gênio, que já tinha*) e a poesia efetivamente realizada por ele (*tirou a máscara para manusear obscenas e petulantes obras*), há uma contradição que se manifesta na inadequação entre forma e conteúdo, ou, em suas palavras, em *mal aplicados conceituosos dispêndios*. A obra satírico-burlesca representaria, portanto, o desperdício de um talento poético. A forma superior (*edifícios altos*) degrada-se com o conteúdo inferior (*materia mais debilitada*). A primeira é a prova do gênio do poeta e recebe derramados elogios: *harmoniosas consonâncias, tropos e figuras de tão delicada poesia, a mais preciosa mercadoria*. O segundo é objeto de censura: *estragava a Cítara de Apolo, assuntos menos dignos de tão relevante estrondo, obscenas e petulantes obras*.

Rabelo vincula a *forma* ao gênio do poeta, cultivado na Europa, e o *conteúdo* à realidade colonial:

> 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 (JA, VII, 1701).

Na vinculação da dicotomia forma/conteúdo ao problema da incompatibilidade entre modelo europeu e realidade colonial encontramos o gérmen de um modo de pensar criticamente a formação de uma *cultura brasileira*. Rabelo escreve a biografia num momento em que começam a aflorar as contradições do transplante cultural. Ao longo do século XVIII vai-se aprofundando a consciência crítica, e o julgamento negativo das possibilidades do exercício literário na Colônia vai-se tornando cada vez mais tenso, até se transformar em problema central e receber a solução nacionalista dos românticos da primeira metade do século XIX. Com as academias setecentistas, disfarçam-se as contradições sob o simulacro de um ambiente cultural europeu. Em suas reuniões restritas, os acadêmicos, atuando simultaneamente como autores e público, recriam artificialmente todo o ciclo de produção e recepção da obra literária. Mas a contradição não deixa de aflorar, com toda a sua dramática intensidade, até mesmo no lema da Academia dos Esquecidos (1724-1725): *Sol oriens in occiduo* (6). Já na segunda metade do século, Cláudio Manuel da Costa fará da incompatibilidade entre modelo europeu e realidade colonial um dos temas mais tensos de sua poesia (7).

Encontramos, pois, na crítica do Licenciado a formulação, ainda incipiente, das contradições do transplante cultural, detectadas na inadequação do novo meio ao modelo culto transplantado e refleti-

das numa contradição entre a forma e o conteúdo da tradição gregoriana por ele coligida. Entretanto, o meio não é interpretado apenas como ambiente infecundo para a produção de uma poesia superior. O que o biógrafo condena é a utilização desse meio como *objeto de poesia* (*a matéria mais debilitada; assuntos menos dignos; lascivas Mulatas e torpes Negras; quaisquer bárbaros galeiam a mais preciosa mercadoria*). Deslocado do ambiente sócio-cultural que lhe deu origem, o modelo literário europeu torna-se *matriz, forma pura*, esvaziada de seus conteúdos (ou os conteúdos também se cristalizam em modelos e, como tais, tornam-se também formas puras). O que o Licenciado censura na poesia satírica e burlesca gregoriana é o *preenchimento inadequado* dessa matriz com a *matéria mais debilitada* da vida colonial: *por este paraíso de deleites estragava a Cítara de Apolo, com suas harmoniosas consonâncias em assuntos menos dignos de tão relevante estrondo*.

Como afirma James Amado,

> a "biografia" não é biografia. (...) Manuel Pereira Rabelo fez um texto polêmico de "defesa" de seu ídolo Gregório de Matos, vítima das acusações mais demolidoras (8).

A poesia licenciosa exigia justificação.

As explicações deterministas e biográficas teriam longo curso na crítica gregoriana posterior. Mas já para o primeiro biógrafo, à degradação da vida teria correspondido uma degradação da musa. Na pobreza cultural do novo meio, e com sua própria decadência profissional, financeira, política e social, Gregório de Matos teria realizado a *poesia possível*.

Rabelo identifica a contradição entre forma (causa do seu fascínio) e conteúdo (objeto de sua censura) com a contradição entre poesia e vida. Escrever a biografia do poeta era, então, uma necessidade imposta pela própria poesia. O resgate e a justificação de uma tornavam-se impossíveis sem a reconstituição da outra. Reconstituição e reabilitação: a *Vida do Excelente Poeta Lírico* é a apologia do homem Gregório de Matos, a tentativa de desfazer a aura negativa com que a tradição o envolvera.

## III- A TRADIÇÃO.

O biógrafo freqüentemente credita suas informações à tradição oral:

> Ninguém se acorda que lhe rejeitassem embargos (JA, VII, 1703).
>
> Conta-se que muitas vezes aconteceu entrarem-lhe as partes com embargos(...) (JA,VII, 1706).
>
> Correm notícias muito gerais (...) (JA, VII, 1719).
>
> Isto é o que se fala, e sempre ouvi dizer a pessoas de melhor notícia (...) (JA, VII, 1697).

Já observamos anteriormente como, ainda ao tempo de sua vida, segundo o texto apógrafo, se firmara a fama do poeta satírico, e com tal força que já então se lhe atribuíam versos anônimos que não lhe pertenciam. A morte não lhe diminuiu a popularidade, e o próprio texto de Rabelo nos dá uma

amostra suficiente da profusão de anedotas que corriam.

Entretanto, como nem sempre as informações colhidas da tradição oral eram favoráveis à imagem que o biógrafo pretendia construir do poeta, foram submetidas a uma seleção, cujo critério, extremamente subjetivo, revela-se logo no início do texto:

> Coisas direi decorosas ao sujeito de minha empresa (...)
>
> Outras negarei, que introduziu a vulgaridade confusa, cujos louvores vêm a ser o desdouro maior dos grandes nomens (JA. VII. 1650).

Podemos verificar o método de seleção de Rabelo num passagem em que, conscienciosamente, descreve seus informantes. Procurando comprovar as *noticias muito gerais* de que o filho de Gregório de Matos, Gonçalo, *totalmente degenerara daquela massa científica de seus progenitores*, o biógrafo descobriu e entrevistou *dous sujeitos que se criaram com Gonçalo de Matos, ambos de instinto capaz para uma informação*. Os testemunhos, porém foram contraditórios: para um, Gonçalo fora *poeta natural*; para outro, *nem o Padre Nosso era capaz de repetir*. Rabelo dá crédito ao primeiro informante, persuadido por um exemplo que este lhe dera da capacidade poética e da perspicácia do menino, inconfundíveis heranças de família (9):

> Persuado-me a crer o caso pelas circunstâncias, e muito mais quando vejo aqui umas relíquias separadas daquele numen, ou ramos menos tortos do enxerto do Doutor Pedro de Matos, seu Tio, onde não na resposta sem equívoco, nem equívoco sem substância de gênero mais nobre (JA. VII. 1720).

O exemplo revela o tratamento subjetivo e preconcebido que Rabelo dá ao material colhido da tradição oral. Mas, citando uma passagem da mesma biografia, Fernando da Rocha Peres invoca a atitude do Licenciado como exemplo do ceticismo com que se deve encarar o testemunho da tradição:

> Tanto essa postura crítica e cautelosa é correta que o próprio Manuel Pereira Rabelo, ao biografar Gregório de Matos e Guerra, na segunda metade do século XVIII, vai ressalvar, de modo categórico, a sua dúvida sobre o material (fontes) que recolheu a partir de testemunhas.

E cita Rabelo:

> isto é o que se fala, e sempre ouvi dizer a pessoas de melhor notícia, mas como os papéis a dão sempre indubitável, e se faz merecedor do engano (como diz Camões) quem acredita mais o que lhe dizem que o que vê (10).

Entretanto, deve-se observar que as dúvidas e o ceticismo do biógrafo referem-se sempre às informações da tradição oral que pudessem comprometer a boa fama do poeta. Entre o que lhe dizem e o que vê, se há contradição, resolve pelo segundo.

Mas o que vê o biógrafo, anos após a morte de seu personagem?

## IV- O COPISTA-EDITOR.

O que o Licenciado Manuel Pereira Rabelo tem diante de si são os poemas recolhidos, apógrafos,

mas, para ele, documentos incontroversos da vida de Gregório de Matos.

A tradição oral forneceu à biografia boa parte de suas anedotas, mas foi a interpretação dos poemas coligidos que, além de fornecer outros tantos casos, serviu para dirimir dúvidas quando o *zelo* do biógrafo questionava as informações:

> E com ele mesmo provarei o que digo, que é autor sem suspeita (JA, VII, 1698).

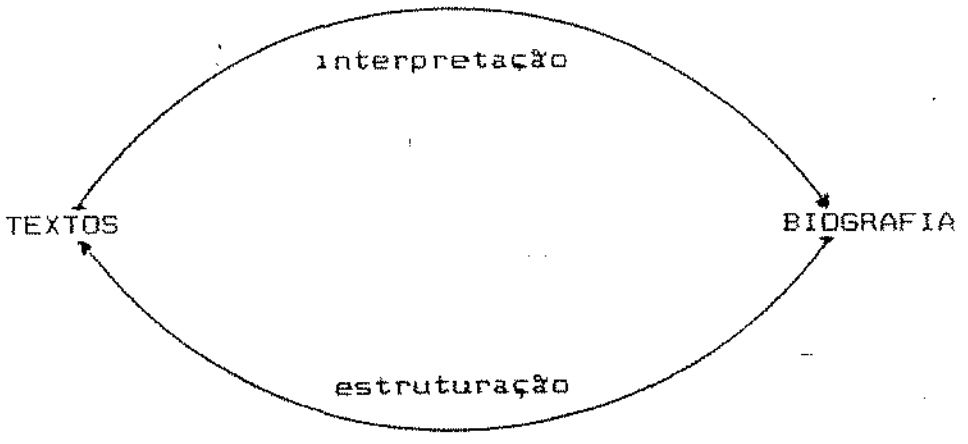
E, pois, a partir da leitura dos poemas que se intensifica a caracterização positiva do personagem controverso da tradição. E da poesia satírica que nasce o crítico incansável dos costumes da Colônia, *acérrimo inimigo de toda hipocrisia*, que *habitava os extremos da verdade com escandalosa virtude* (esquecendo-se o biógrafo que já dissera, um pouco antes, que Gregório *bem poderia deixar de dizer muitas cousas, que disse sem inteira informação* (JA, VII, 1701)). Das agudezas poéticas surge o jurista sagaz, que vencia qualquer causa com alguns versos; o homem de prontas e agudas respostas que desconcertava os interlocutores (*...e à vista dos autos fez ele a seguinte trova por embargos* (JA, VII, 1705)). Da poesia sacra surge o cristão piedosamente arrependido nos últimos anos de sua vida. Por outro lado, é curioso que a biografia pouco fale da vida amorosa do poeta, cujo tema é abordado apenas nas didascálias que introduzem os poemas. E as únicas dúvidas sobre a *verdade* (externa) dos poemas dizem respeito às *desenvolturas* do marido de Maria dos Povos:

> Era a esposa um pouco impaciente talvez pelo pouco pão que via em casa, e tal pelo distraimento de

> seu Marido, cujas desenvolturas claro se patenteiam destas obras; posto que nem a todas se deva inteiro crédito, como veremos pelas rubricas de cada uma (...) (JA, VII, 1706) (11).

A biografia é, em grande parte, o resultado da interpretação sempre literal que Pereira Rabelo faz da poesia por ele coligida, mas ela não mantém com os textos poéticos, organizados nos quatro volumes do códice, uma simples relação de prólogo informativo sobre o autor. O exercício interpretativo do crítico-biógrafo não se esgota em si mesmo, mas existe em função do copista-editor. A relação é mais complexa do que pode parecer à primeira vista.

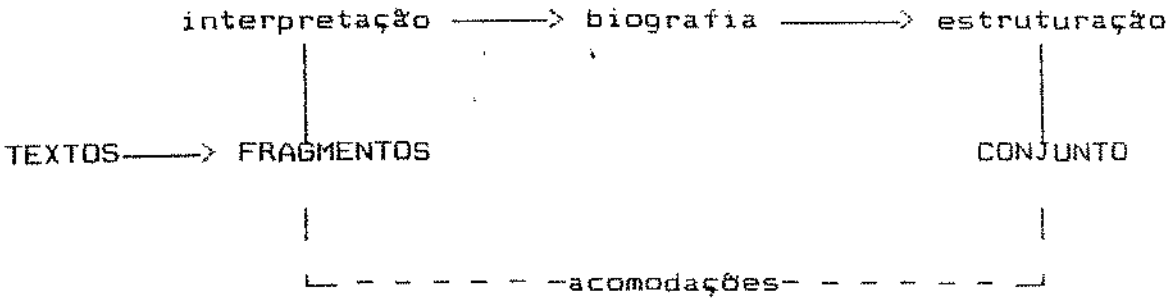
Num movimento circular, a biografia é, ao mesmo tempo, resultado da leitura dos textos individuais e princípio estruturador do conjunto do códice:




Estruturado a partir da interpretação literal dos poemas singulares — *poesia biográfica* — o conjunto dos textos transforma-se em *biografia poética*. Por outro lado, a biografia escrita pelo Licenciado deve ser lida, em grande parte, como paráfrase em prosa da biografia poética(12).

São duas as principais conseqüências desse tratamento dado ao *corpus* recolhido da tradição intermediária:

a) ao nível do texto: na estruturação do conjunto, os textos singulares tornam-se *fragmentos*. A busca de uma mais perfeita harmonização das partes no todo, de uma maior coerência do conjunto, provoca acomodações textuais em certos fragmentos (detalhes muitas vezes ínfimos, que só a edição crítica poderá detectar com maior precisão, mas que podem comprometer o sentido [13]. O movimento é, novamente, circular:




Entendemos que essas acomodações não são simples *variantes*, mas *variações* textuais, já que não resultam de erros acidentais, mas de um movimento coerente do texto singular ao assumir uma *função* e um sentido específico no conjunto estruturado;

b) ao nível da recepção, na uma constrição do sentido, um direcionamento da interpretação para a singularidade circunstancial e o verismo biográfico. Uma vez integrado num *ciclo de seriação tem-*

*poral* (apenas como exemplo de caso extremo, já que nem todas as seriações são temporais, algumas delas sendo bem lassas, abertas, atectônicas), um poema perde sua independência relativa de obra individual, tornando-se um *momento* daquela seriação. Como a seriação pretende ser biográfica, há um movimento redutor do sentido do poema, do geral ou do particular para o singular concreto e referencial. A lírica amorosa é a que fornece, provavelmente, os casos mais exemplares dessa constrição do sentido.

Para o copista-editor a poesia deixada pelo *Poeta pouco cuidadoso de estende-la nos espaços da eternidade* (JA, VII, 1689) constituía-se de *borrões milagrosos*, como a pintura utilitária e dispersa atribuída a Rafael. Cabia à posteridade resgatá-la da dispersão, passá-la a limpo, reconstruí-la como conjunto harmonioso e coerente:

> Mas a prodiga difusão de mal aplicados conceituosos dispendios nascia das enchentes prodigiosas daquela Musa, que sem esperança de que seus descuidos correriam na futura estimação, barateava versos a conjunção dos acasos, facilitando linguagens ao genio dos sujeitos. Da mesma sorte o celebrado Pintor Rafael de Urbino, que disfarçando em sua criminosa peregrinação pintava aos Oleiros louça e tabuletas de remesso aos Estalajadeiros, sem prever que em sua posteridade seriam resgatados por alto preço aqueles borrões milagrosos de sua malograda ideia (JA, VII, 1707).

Encontramos neste parágrafo de Rabelo os pressupostos que orientam a estruturação de seu códice. Para ele, a poesia de Gregório de Matos é sempre circunstancial, fruto da *conjunção dos acasos*. A comparação com a pintura utilitária de Rafael indica a ligação imediata que o copista vê entre a

poesia e a vida do poeta. Daí a leitura sempre literal e redutora, mesmo dos poemas que desenvolvem uma temática universal e tópica. Seu projeto de resgate é a tentativa de reconstituição (e de recriação) das circunstâncias imediatas que teriam originado cada poema ou grupo de poemas.

Nos limites de seus pressupostos, o método de Pereira Rabelo é coerente. Da ordenação e articulação das circunstâncias geradoras da poesia resulta uma construção narrativa. Assim, só o tratamento dos poemas como *fragmentos* poderia dar a eles um lugar e uma função dentro do conjunto. É só a determinação desse lugar e o perfeito encaixe dos diversos fragmentos, com as acomodações necessárias, como em um *puzzle*, poderia (re)construir o todo da obra.

É possível que nossa interpretação do trabalho do Licenciado Rabelo possa ser estendida, em linhas gerais, com maior ou menor pertinência, ao conjunto da tradição apógrafa manuscrita. Ainda não foram estabelecidas as famílias dos apógrafos; não conhecemos as derivações e contaminações; não sabemos o que os outros códices devem ao do Licenciado, ou o que este deve aqueles. Parece-nos, todavia, que, se Rabelo não foi o iniciador da tradição da poesia biográfica gregoriana, foi o copista que mais longe e mais coerentemente levou o trabalho de estruturação de *uma obra* a partir da biografia (ou de uma biografia a partir dos textos dispersos atribuídos ao autor pela tradição intermediária). A tarefa de que se encarregou foi dupla: escrever a vida do poeta e resgatar sua obra. Num movimento

circular, confundiram-se as duas, realizando-se uma através da outra.

Parece-nos também que o códice do Licenciado é o exemplo mais ilustrativo da contraditória movência do texto gregoriano. Se Gregório de Matos concebeu a estruturação de sua poesia num todo orgânico, tal estruturação não chegou até nós, nem como realização nem como projeto, e já teria desaparecido ao tempo do Licenciado. O que restou foi uma poesia dispersa e fragmentária, entregue aos azares de uma tradição semi-oral. Os códices apógrafos são tentativas de transformar essa poesia em *livro*.

E este o sentido da movência na poesia gregoriana: do fragmentário e disperso ao conjunto mais ou menos rigorosamente estruturado; de uma tradição semi-oral e, por isto, flutuante, a diversas tentativas de fixação escrita. Em cada uma dessas fixações, ao se tentar a estruturação do *livro*, os poemas singulares assumem funções específicas em relação ao todo; deixam de ser poemas isolados e relativamente independentes, como obras fechadas em si mesmas, para se tornarem partes de conjuntos mais amplos, sofrendo acomodações textuais, expansões e contrações de sentido, para mais perfeitamente exercerem a nova função.

# NOTAS AO CAPITULO III

1- Cf. HOUAISS, Antonio. Tradição e problemática de Gregorio de Matos. In: Amado, James. *Obras completas de Gregorio de Matos*. Salvador, Janaina. 1969, vol. VII, pág. 1715 ss.

2- Idem ibidem, pág. [illegible].

3- Cf. AMADO, James. Notas à margem da editoração do texto-II. Op. cit., pág. 1739.

4- Idem ibidem, pág. 1741..

5- Utilizaremos para as citações da *Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregorio de Matos Guerra*, de Manuel Pereira Rabelo, o mesmo código com que indicamos a localização dos poemas na edição de James Amado (JA). Os algarismos romanos indicam o volume (VII) e os arabicos, as páginas (1689 a 1721).

6- Na *empresa* proposta pela Academia manifesta-se a artificialidade da produção literaria e o simulacro do ambiente cultural europeu. A contradição é insolúvel: a literatura é o Sol que ilumina o mundo; ora, só nascendo o Sol no Ocidente, poderá florescer a literatura na Colônia. O mundo às avessas. Leia-se o soneto de Sebastião da Rocha Pita, *sobre a empresa da Academia. o Sol nascido no Ocidente*:

> Mudou o Sol o Berço refulgente,
> ou fez Berço do Tumulo arrogante
> [illegible] onde se [illegible]
> com luz no ocaso, e sombras no oriente.
>
> Não morre agora o Sol, quer diferente
> no Aspecto, se na vida semelhante

no Oriente nascer menos flamante,
e renascer mais belo no Ocidente.

Fênix de raios a uma, e outra parte
comunica os incêndios, e fulgores,
porém com diferença hoje os reparte.

Nasce lá no Oriente só em ardores,
no Ocidente a ilustrar Ciência, e Arte
renasce em luzes, vive em resplandores.

-in RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Barroca. Antologia*. São Paulo. Melhoramentos, 1967, pag. 104.

Embora pretendendo que o Sol renasça *mais belo no Ocidente*, os acadêmicos têm consciência da artificialidade de uma arte desvinculada do meio sócio-cultural. É ilustrativo o seguinte trecho da *Oração que disse o Padre Mestre Frei Luís da Purificação em 2o de novembro de 1724*:

Mas, quando não queiram esta pela minha razão, ouçam o que dizia o melhor engenho, que de Lisboa se plantou no Brasil o século passado: diz pois este Sol dos engenhos, que há no mundo uns homens, que com a luz se cegam, e outros, que com a luz se queimam; tanto que os homens se queimam, tanto que os homens se cegam, **como não há de ser desgraçada a luz entre tais homens?**

Lá refere a antigüidade, que os moradores do Monte Atlante duas vezes no dia amaldiçoam o Sol, a primeira vez pela manhã, quando nasce, e a segunda vez à tarde quando se põe; e que agravo faz o Sol a estes homens para o amaldiçoarem? Ora vejam o Sol não lhes faz nenhum agravo.

Porém, como este monte é muito alto ficam estes homens do Sol mais perto; e como estão ao Sol mais vizinhos, uns, se queimam, e outros se cegam; e como estes homens se cegam, e como estes homens se queimam até o Sol e o seu maldito, até o Sol é o seu amaldiçoado: **ora sede lá Sol com tais moradores, e experimentareis que o que tendes de luzido; isto tendes de desgraçado:** sereis águia no entendimento, porém se remontares (*sic*) as asas, ou

aparares as penas, não há de faltar, quem vos multiplique as penas, ou quem vos corte as asas.

E por que não fique esta verdade sem exemplo, **nesta mesma Academia temos o exemplo desta verdade.** Não posso negar, Senhores Académicos, que nesta ilustre, como douta Academia, têm voado muitas águias no heróico dos Epigramas, no elevado dos Spnetos, no elegante das Canções, no sério das décimas, no jocoso das silvas, e também no engraçado dos romances.

**Porem, meus senhores, todas estas borboletas de papel não lhe hão de trazer outras boas novas, se não de que ou foram parar no fogo da censura, em que muitos se queimam, ou no fumo da inveja, com que todos se cegam. que maior desgraça para a ciência?**

-In: CASTELLO, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil*: 1641-1820/22. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971, Vol.I, Tomo 4, pág.17.

7-

Esta identificação [com elementos da paisagem nativa] talvez tenha algo a ver com outra constante da sua obra: o relativo dilaceramento interior causado pelo constraste entre o rústico berço mineiro e a experiência intelectual e social da Metrópole, onde fez os estudos superiores e se tornou escritor. Intelectualmente propenso a esposar as normas estéticas e os temas líricos sugeridos pela Europa, sentia-se não obstante muito preso ao Brasil, cuja realidade devia por vezes fazê-los inadequados, fazendo parecer inadequado ele próprio.

(...)

E é sincero quando afirma o apego tanto a Portugal quanto ao Brasil; pois ali estão as normas cultas a que se prende; aqui, as raízes de emoção e o objeto do seu interesse humano.

-Cf. CANDIDO, Antônio. No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa. In: *Formação da Literatura Brasi-*

*leira*. 5a ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1975, Vol.1, pág. 88.

8- Cf. AMADO, James. Notas à margem da editoração do texto-II. Op. Cit., vol. VII, pág. 1740.

9- Segundo a testemunha, a mãe de Gonçalo o teria proibido de escrever versos. Solicitado certa vez a glosar um mote, teria contornado a proibição materna, ditando a glosa e dizendo que não fora proibido de *fazer versos*, mas de *pegar na pena para escrevê-los*.

10- Cf. PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Mattos e Guerra: uma re-visão biográfica*. Salvador, Macunaíma, 1983, pág. 25. (A citação do Licenciado encontra-se em JA, VII, 1697).

Cabe aqui uma observação sobre a datação da biografia, indicada por Rocha Peres como *segunda metade do século XVIII*. Tanto James Amado como Antônio Houaiss dão-na como bem próxima do tempo de vida do poeta (Amado), *século XVII, o mais tardar início do século XVIII* (Houaiss). Cf. Notas à margem do texto-II, JA, VII, 1740; HOUAISS, Antônio, Tradição e problemática de Gregório de Matos, JA, VII, 1730.

11- As rubricas a que se refere Pereira Rabelo são as que introduzem o **ciclo** *Maria*, todos dedicados a Maria dos Povos, na interpretação do copista. Destacamos aqui as duas que falam dos *arrufos* da esposa e dos *descuidos*, dos *distraimentos* e da desculpa do poeta:

> Primeiro arrufo de sua esposa por causas, que o Poeta lhe dava em seus descuydos (JA, IV,682);
>
> Segundo arrufo, em que a esposa teve noticia de certo destrahimento do Poeta e elle se desculpa com dizer, que homem pobre não tem vicios (JA, IV, 687).

12-

> Abreviarei a vida de um Poeta pouco cuidadoso de estendê-la nos espaços da eternidade, que lhe franqueou as portas: escrevendo costumes do Doutor Gregório de Matos Guerra, mestre de toda a poesia lirica por especial decreto da natureza; cujo entusiástico furor pudera só retratar-se dignamente:

> porque de forma menos viva desconfia a edificade de tão excelente matéria (JA, VII, 1689).

A biografia é o resumo (*abreviare*) da outra *biografia*, (i.é, do conjunto organizado da produção poética) que o poeta, *pouco cuidadoso*, não soube preservar para a eternidade.

15— Já analisamos no capítulo anterior um caso de possível expansão por acomodação: a alternância da grafia *rolim* / *Rolim*.

Este é o livro de Gregorio de Matos.
(James Amado)

Esta edição objetiva ser, nem mais nem
menos, um novo códice apógrafo
da poesia da época chamada
Gregorio de Matos
(idem)

# A TRADIÇÃO IMPRESSA:

# O EDITOR-COPISTA

As epígrafes que antepusemos ao anterior e a este capítulo contêm a história do texto gregoriano. O desejo pateticamente expresso pelo Licenciado Rabelo no início do século XVIII — *E oxalá pudera eu publicar os prodigiosos fundamentos de meu amor* — só será realizado em 1969, por James Amado. E este o desfecho, que parece ser o destino da poesia gregoriana, depois de três séculos de uma heróica sobrevivência, confinada nos códices manuscritos e nas frustradas tentativas de editoração crítica: *permanecer poesia apógrafa*. O *copista-editor* setecentista não é superado por sua imagem especular do século XX, o *editor-copista*.

Depois de termos examinado de um modo bastante geral as características do códice do Licenciado e seu significado dentro da tradição, passaremos,

neste capítulo, a estudar a tradição impressa e, mais detalhadamente, a edição de James Amado.

Nossa leitura e análise da edição de 1969 visam a situá-la no conjunto da tradição manuscrita e impressa, demonstrando que a *Crônica do Viver Baiano Seiscentista* é uma das pontas extremas do processo movente a que se submeteu o texto gregoriano, processo iniciado na tradição intermediária semi-oral, talvez ainda à época da vida do poeta.

## I- A TRADIÇÃO IMPRESSA.

A contradição que apontamos na convivência de duas tradições (pré- e pós-gutemberguiana) nos códices gregorianos do século XVIII sobrevive ainda, de certo modo e em suas conseqüências, na tradição impressa.

As tentativas de edição da *obra completa*, com veleidades de edição crítica, apenas prolongaram o caminho já realizado pelos copistas. Se estes recolheram e organizaram a seu modo a tradição intermediária, aqueles coligiram, reorganizaram e imprimiram, de modo mais ou menos atabalhoado, os códices que tinham à sua disposição:

| GREGORIO DE MATOS: dispersão | => | Tradição intermediária | => | Tradição apógrafa manuscrita | => | Tradição apógrafa, impressa |
|---|---|---|---|---|---|---|

Vale Cabral (1882), Afrânio Peixoto (1923-1933) e James Amado (1969) reproduzem a tradição manuscrita, baseando-se ora em um, ora em vários códices, sem grandes preocupações de crítica de autoria e sem rigorosos critérios filológicos e ecdóticos. A editoração dos textos, anterior a um estudo minucioso dos códices e ao estabelecimento de uma hierarquia estemática, prolonga a tradição apógrafa, produzindo *novas cópias contaminadas*.

## I-1- EDIÇÃO VALE CABRAL.

Alfredo do Vale Cabral foi responsável pela primeira tentativa de edição completa, organizada por gêneros e com certa pretensão a edição crítica. O projeto fracassou, tendo sido publicado apenas o primeiro volume, o das sátiras[1]. O volume abre-se com um estudo bio-bibliográfico (págs. V a LIII); segue-se uma versão da *Vida do Dr. Gregório de Matos Guerra pelo Licenciado Manuel Pereira Rabelo*, transcrita do códice Carvalho.

O editor, após anunciar que

> Até que afinal vai correr mundo boa cópia das numerosas composições de Gregório de Matos, depois de terem decorrido quase dois séculos da morte deste nosso famoso satírico,

passa a descrever os quatro códices de que se serviu [2] e a explicar os critérios e métodos de sua edição:

> Destas quatro coleções manuscritas que me serviram para fazer a edição que ora aparece pela primeira

> vez, visto se acharem algumas poesias repetidas, notam-se muitas variantes, umas devidas ao próprio poeta e outras que parecem defeitos dos copistas. Das mais notáveis farei uma relação no final do último volume. Nas composições que andam em coleções impressas existem igualmente outras tantas variantes. Tanto de umas como de outras aceitei aquelas que me pareceram mais apropriadas à vista dos manuscritos, e para isso consultei o dr. Teixeira de Mello, que me prestou valioso auxílio com as suas luzes (3).

Bastam estas explicações para nos darmos conta da vaguidade dos critérios que nortearam a edição. Como não se publicou o último volume, não podemos saber quais seriam, para Vale Cabral, as *variantes mais notáveis*, nem quais ele atribuía ao poeta e quais aos *defeitos dos copistas*. Para a seleção das *mais apropriadas* valeram-lhe as *luzes* do Dr. Teixeira de Mello...

Apesar de anunciar sua edição como a primeira *boa cópia* da poesia gregoriana, Vale Cabral, seguindo o ilustre precedente do *Florilégio* de Varnhagen, decide que não dará curso às *produções pouco decorosas* e que substiuirá por sinais todas as *expressões inconvenientes, deitando tantos pontos quantas as letras suprimidas* (4).

## I-2- EDIÇAO DA ACADEMIA.

A edição da Academia, sob a responsabilidade de Afrânio Peixoto, saiu em seis volumes entre 1923 e 1933 (5). Poderíamos afirmar que ela é a realização do projeto fracassado de Vale Cabral. Aliás, a

*Nota introdutória* do volume de 1929 estabelece a ligação entre as duas edições:

> Afora a tentativa de Vale Cabral, da Biblioteca Nacional, 1882, Gregório de Matos não teve um ensaio sério de publicação de sua obra. Em 1923, na presidência do Sr. Afrânio Peixoto, a Academia resolveu continuar e completar esse meritório esforço.(6).

Em tudo se assemelham os dois projetos: na organização por gêneros, nos critérios e métodos, vagos e aleatórios, na ausência de crítica de autoria, no exercício da censura. A edição da Academia, entretanto, reconhece sua transitoriedade, na mesma nota do volume de 1929:

> Fez chamada aos códices existentes na Biblioteca Nacional e na Biblioteca Varnhagen, do Ministério do Exterior, e resolveu publicar todo esse asservo sem exame, iniciar a edição que iria, e irá, permitir a edição crítica do poeta.

E, mais adiante:

> Haverá tempo para a edição crítica de 1933, que há de festejar o 3º centenário do Poeta baiano com o monumento que êle merece (7).

Mesmo como fase preparatória, entretanto, a edição da Academia foi um trabalho improdutivo. A ausência de critérios filológicos e ecdóticos inutiliza-a completamente como material básico para uma futura edição crítica. Não sendo uma edição diplomática, ou diplomático-interpretativa, não reproduz integral e fidedignamente nenhum códice, misturando-os, pelo contrário, sem indicar a fonte específica de cada poema transcrito e sem registrar as variantes. O editor nem mesmo elegeu - ou, pelo menos, não declarou a eleição - um dos códices como

texto-base de sua edição. A seleção dos textos pode dar uma idéia do nível a que chegaram a improvisação e a incoerência metodológicas. Não tendo sido desenvolvido qualquer trabalho de crítica de autoria, incluíram-se textos que comprovadamente não pertencem a Gregório de Matos:

> Há que retirar daí o que não é de Gregório de Matos, há de juntar o que for aparecendo, em outros códices inéditos (8).

Apesar da preocupação com uma futura crítica de autoria e com a ampliação do *corpus*, o editor não vacilou em excluir tudo o que feria sua sensibilidade e seu moralismo:

> Quase integral essa publicação, porque ficam excluídas algumas poesias licenciosas, tão cruas de obscenidade, que tivemos de fugir ao primeiro intento de as publicar. Não servem à glória do Poeta, pois não têm aquela virtuosidade ou estro, por exemplo, das composições semelhantes de Bocage. São, em calão erótico, apenas indício de uma corrompida e baixa sociedade colonial. Ficam nos arquivos da Academia, para satisfação de alguma indiscreta curiosidade (9).

Por tudo isso, no que concerne à edição da Academia, continuamos na estaca zero da preparação da edição crítica. Tudo permanece por fazer: descrição dos códices, edições diplomáticas e diplomático-interpretativas e todas as etapas da edição crítica, da *recensio* à *constitutio textus*. O futuro editor poderá passar ao largo do trabalho de Afrânio Peixoto.

Resta ainda fazer algumas observações sobre a edição da Academia, agora no que respeita à sua es-

trutura, que servirão de contraste à análise que faremos, mais adiante, da edição de James Amado.

Seguindo a edição interrompida de Vale Cabral, Afrânio Peixoto organizou por gêneros os poemas coligidos, fato a que ele mesmo atribui grande importância:

> A presente edição não é, pois, apenas obra tardia de justiça; mas, separados os volumes de poesia sacra, lírica, graciosa, satírica e licenciosa, uma obra de crítica "(10)".

Enquanto a distribuição dos volumes se faz por uma classificação de gêneros/conteúdo, no interior de cada um deles os poemas se separam por uma classificação de formas:

Volume I: Sacra: - sonetos; décimas; quadras; quintilhas;

Volume II: Lírica: -sonetos; oitavas; sonetos; décimas; romances; oitavas; sonetos; oitavas; décimas; sonetos; décimas; romances; décimas; romances; décimas; oitavas; romances; oitavas; endechas; décimas;

Volume III: Graciosa: -sonetos; romances; décimas; quintilhas; redondilhas; oitavas; canções; coplas; endechas; silvas;

Volumes IV e V: Satírica: - tercetos; sonetos; romances; epigramas; sonetos; décimas; romances; tercetos; quadra; sextilhas; silvas; epigramas.

Nada se pode objetar, *a priori*, a esta ou a qualquer outra ordenação dos textos. O editor não poderia reuni-los desordenada e aleatoriamente. Impõe-se-lhe sempre a escolha de um critério, seja ele qual for: gêneros, datação, ciclos temáticos,

observação da ordem de um códice-base, etc. Entretanto, essa escolha nunca é neutra. Neste sentido, Afrânio Peixoto tem razão em afirmar que sua edição *é uma obra de crítica*. A classificação por gêneros depende da interpretação dada pelo editor a cada poema. Essa interpretação, ainda que válida, uma vez fixada pela classificação pode tornar-se extremamente redutora, eliminando possibilidades alternativas de leitura igualmente válidas.

De todo modo, Afrânio Peixoto não primou pela interpretação cuidadosa. Há casos que nos fazem pensar muito mais em uma leitura apressada e desatenta, com conseqüente erro de classificação, do que em escolha entre alternativas possíveis. Seria longo analisar esses casos. Selecionamos apenas um exemplo.

Em meio a uma seqüência de elogios fúnebres, no volume II - Lírica, encontramos dois poemas em *décimas* ao Conde de Ericeira, que se suicidara saltando de uma janela para o jardim. Incluindo-os entre as obras líricas, o editor não levou em conta a ironia dos elogios e das comparações (*Icaro, Dédalo, Ares, flor entre flores...*), tão evidente que basta a leitura das primeiras estrofes para percebê-la:

- 1 -

Nesse precipício, Conde,
Fostes Icaro segundo.
Bem que a Dédalo no mundo
Vossa fama corresponde:
Em parte casastes, onde
Como Icaro morrestes:
Mas a Dedalo excedestes
Nesses labirintos tristes
Com fazer no que caistes

E em cair no que fizestes.
** (Ac. II, 141)

A

— 1 —

Tanta virtude excelente
De animoso, e de alentado,
De valeroso soldado,
E de cortesão ciente,
Viu o Mundo e soube a Gente,
Que ainda que um santo podia
Fazer de uma Senhoria,
O Conde o não conseguiu,
Porque de noite caiu,
E o Santo cai de dia (11).
(Ac. II, 143)

Sem dúvida, os dois poemas estariam muito mais bem colocados entre as *sátiricas* ou, pelo menos, entre as *graciosas*.

Por outro lado, os gêneros estabelecidos por Afrânio Peixoto constituem uma classificação imprecisa. Os limites entre eles são vagos, principalmente por se tratar da poesia barroca gregoriana. Como num jogo de espelhos, refletem-se mutuamente, produzindo zonas fronteiriças dificilmente classificáveis. Daí a irresolução do editor, que se atesta pela rubrica do terceiro volume, cuja leitura não nos esclarece muito bem sobre o que vem a ser a chamada *poesia graciosa*. Uma poesia mais leve, mais ingênua, talvez, de tom chocarreiro, burlesco. Mas, se é isso, muito do que se incluiu nos outros gêneros, desde a *Sacra* (v.g. os três poemas a Santo Antônio: Ac. I, 133, 134 e 136) até as *Satíricas* (em grande parte, na verdade, poesia burlesca) deveria estar sob essa rubrica. E sintomático, por exemplo, que o poema *Meu Capitão dos*

*Infantes* (didascália: *Ao Capitão João Rodrigues dos Reis, homem generoso e alentado, grande amigo do Poeta*) apareça duas vezes, uma entre as *graciosas* (Ac. III, 192), outra entre as satíricas (Ac, V, 60). O próprio editor, na *Nota preliminar* ao terceiro volume, nada esclarece, identificando a *Graciosa* com a *Lírica*:

> Este nome *Graciosa*, seguindo-se a *Lírica*, quer apenas dizer que esta parte da obra do Poeta excedia a um volume, e dois foram feitos. O nome, para dá-lo a conhecer, não tem importância. Gregório de Matos foi sobretudo poeta abundante, pela facilidade ocasional. Se juntara os seus versos, teria o bom gosto de sacrificar muito mais os metaes de-les(...) (12).

Este trecho é bastante revelador da atitude de Afrânio Peixoto diante a tradição gregoriana. Depreende-se dele um certo desprezo pela poesia dita *graciosa*, aparentemente uma poesia lírica de segunda ordem e circunstancial (*facilidade ocasional*), que poderia, sem prejuízo, ser sacrificada em nome do *bom gosto*. De todo modo, ao minimizar a importância da classificação (*o nome não tem importância*) o editor contradiz a afirmação anterior de que era ela que dava à sua edição o caráter de *obra de crítica*.

Finalmente, uma última observação sobre a estruturação por gêneros efetuada por Afrânio Peixoto. Ao nosso ver, ela desfigura a tendência ao encadeamento temático, que parece predominar na tradição manuscrita, como testemunham as didascálias transcritas pela própria edição da Academia. Até certo ponto, dentro de cada género, mantiveram-se os agrupamentos. Mas quando dois poemas - que,

pelas didascálias, formavam uma seqüência - pertenciam a gêneros diferentes, o editor viu-se obrigado a separá-los. Nos casos em que a separação prejudicou a interpretação dada pelas didascálias, notas remissivas refizeram a relação, como, por exemplo, nas séries centradas nos personagens D. Brites, Babu e Maria Rola.

Voltaremos a esta questão quando tratarmos das seqüências temáticas da edição de James Amado.

## II - O ULTIMO CODICE APOGRAFO.

A crítica é unânime em afirmar a superioridade da edição de James Amado, que se tornou referência obrigatória de todos os estudos gregorianos das duas últimas décadas. Há, entretanto, algum exagero nas atribuições e algum equívoco na utilização desse texto. Revela-se aí a principal contradição da crítica que, embora reclamando insistentemente a realização de uma edição crítica, continua a produzir estudos e a generalizar conclusões a respeito d'*A Obra de Gregório de Matos* a partir das minúcias de um texto apógrafo.

Toda a tradição impressa, desde Varnhagen, é continuação da tradição apógrafa. Todas as edições são novos *códices* derivados, cópias contaminadas, embora impressas. A edição de 1969 é apenas o coroamento desse processo. Não se pode afirmar que James Amado tenha se aproximado mais de um texto fidedigno e da tão esperada edição crítica. Dife-

renciam-no, não qualidades filológicas - genuinidade e fidedignidade -, mas a coerência e a radicalidade com que assume seu duplo papel de *editor-copista*, e a consciência que tem dos limites de seu trabalho:

> ...[Esta edição] não tem qualquer veleidade crítica, o que eu consideraria, para meus objetivos, uma limitação (JA, I, pág. XIII).
>
> Não se trata, porem, de uma edição diplomática (JA, VII, 1741).

Nem edição crítica, nem diplomática. Seus objetivos são mais modestos, e expostos com muita clareza:

> 1- *romper o degredo imposto à obra de Gregório de Matos*;
>
> 2- estimular nos estudiosos a *disposição de responder ao desafio que a tradição e a problemática de GM lhes propõe*;
>
> 3- *oferecer uma base de maior seriedade à polêmica velha de um século e que continua em torno do Poeta*;
>
> 4- *preservar, paralelamente ao trabalho dos doutores, que confiamos não demorará, a imagem popular de GM* <13>.

Pelo que respeita aos objetivos mais gerais (1 e 2), James Amado não se diferencia de seus antecessores. Todas as edições buscavam, antes de tudo, reviver o poeta e colocar sua obra em circulação. Não se pode negar, neste sentido, o valor inestimável de todas elas. Mas, na medida em que ofereceram o apócrifo como genuino e misturaram indiscriminadamente o profuso material da tradição manuscrita,

alimentaram a confusão e a polêmica em torno do autor.

A edição de 1969 situa-se num momento em que já se iniciara a revisão da polêmica. O principal e mais taxativo documento dessa fase dos estudos gregorianos é a comunicação de Antônio Houaiss - *A tradição de Gregório de Matos* - no *I Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa* (Janeiro de 1967). Esse texto, já analisado aqui, é uma tentativa de colocar um ponto final nas intermináveis e redundantes discussões sobre o poeta e de formular um projeto amplo, definindo prioridades, para a edição crítica. Ora, tendo incluído o texto de Houaiss em sua edição, James Amado partilha do diagnóstico categórico que ele faz. Houaiss nega o valor de todas as edições existentes, enquanto bases de julgamento crítico; mesmo assim, Amado insiste em publicar a sua, que não atende, como as outras, às exigências filológicas e ecdóticas.

Aparentemente, portanto, a edição de 1969 inclui em seu apêndice uma prévia negação de sua validade. Como explicar, então, que o editor pretendesse *oferecer uma base de maior seriedade à polêmica*?

A explicação deve ser buscada na formulação do quarto objetivo. James Amado contrapõe o seu ao *trabalho dos doutores*. No ponto a que tinham chegado as publicações e os estudos gregorianos, só havia um caminho a seguir: o da edição crítica. Mas esta poderia pôr em risco a sobrevivência da tradição apógrafa e, principalmente, a imagem popular do poeta, construída e preservada por essa tradição durante três séculos. E esta a preocupação funda-

mental do editor de 1969. O Gregório de Matos que surgirá do *trabalho dos doutores* será outro, cientificamente (re)construído, mas não poderá se colocar como alternativa excludente da imagem popular, resultado da criação da tradição, talvez mais rica, ainda que menos *verdadeira*.

A *Crônica do viver baiano seiscentista* e o texto-programa de Antônio Houaiss situam-se, portanto, na fronteira entre duas fases da tradição gregoriana. James Amado encerra, num último *códice*, o longo período da poesia apógrafa, manuscrita e impressa, em que se formou e se fixou a imagem popular do poeta. Houaiss inicia uma nova fase - que será, tavez, muito longa - de reconstituição da obra original presuntiva e da biografia documentada. Os estudos biográficos já fizeram avanços consideráveis com o livro de Pedro Calmon ‹14› e, sobretudo, com as pesquisas de Fernando da Rocha Peres ‹15›. Sobre os estudos filológicos não se pode dizer o mesmo, e a situação, hoje, é quase idêntica à de 1967. Acumulam-se muito lentamente os subsídios em estudos monográficos, de caráter sobretudo estilístico, mas tardam as descrições e edições diplomáticas dos códices, tarefas urgentes que possibilitariam um avanço decisivo rumo à edição crítica. Enquanto isso, a crítica deve se contentar com a edição de James Amado. Mas sua utilização não pode deixar de levar em conta, sob pena de comprometer, na base, o resultado dos trabalhos, o que ela realmente oferece: um novo *códice apógrafo*.

## III - A FIXAÇÃO DE UMA IMAGEM: *ENTRE O PASTEL DE 17?? E O DAGUERREOTIPO DE 1894.*

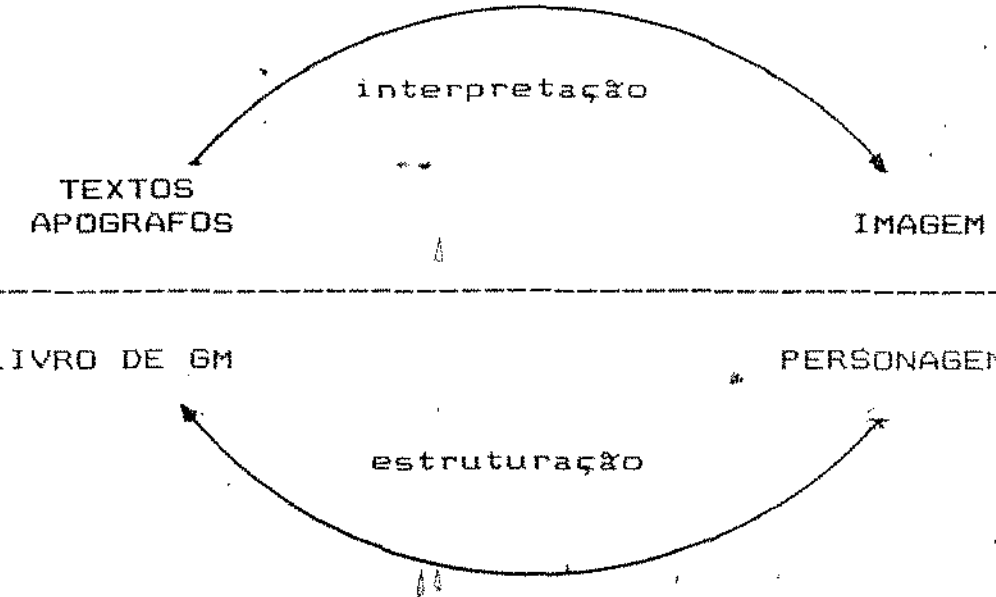
Ao editor-copista não interessavam o rigor do método filológico e ecdótico nem a rigorosa crítica de autoria:

> E o fenômeno GM, que terá existido ou terá sido aquele ídolo criado pela Bahia dos seiscentos, assim como esse verso popular terá sido de sua criação ou recriação a partir deste. O que não é dele - e GM reclamava por lhe imputarem muita coisa ruim - lhe foi acrescentado com tanto reconhecimento que seria uma pena deixá-lo de lado, pois é revelador da presença extraordinária de GM, que se prolonga e se impõe mesmo hoje (JA, I, pág. XXIII)

Portanto, quando James Amado afirma que *este é o livro de Gregório de Matos* (JA, VII, 1738), deve-se entender por *Gregório de Matos* o *personagem-autor* da *Crônica do viver baiano seiscentista*. Esse personagem-autor não coincide com o personagem histórico, não apenas pela razão óbvia de que sob seu nome se reúne tanto o que o poeta realmente escreveu, como tudo mais que a tradição lhe atribuiu - o nome de Gregório de Matos tornou-se rubrica de uma época e de uma tradição -, mas sobretudo porque esse personagem nasce com e da própria obra apócrifa, é imanente a ela.

Há uma instância em que *livro* e *personagem* se identificam e se originam mutuamente. O livro estrutura-se a partir de uma *imagem do poeta* (a expressão é de James Amado) que, se foi previamente

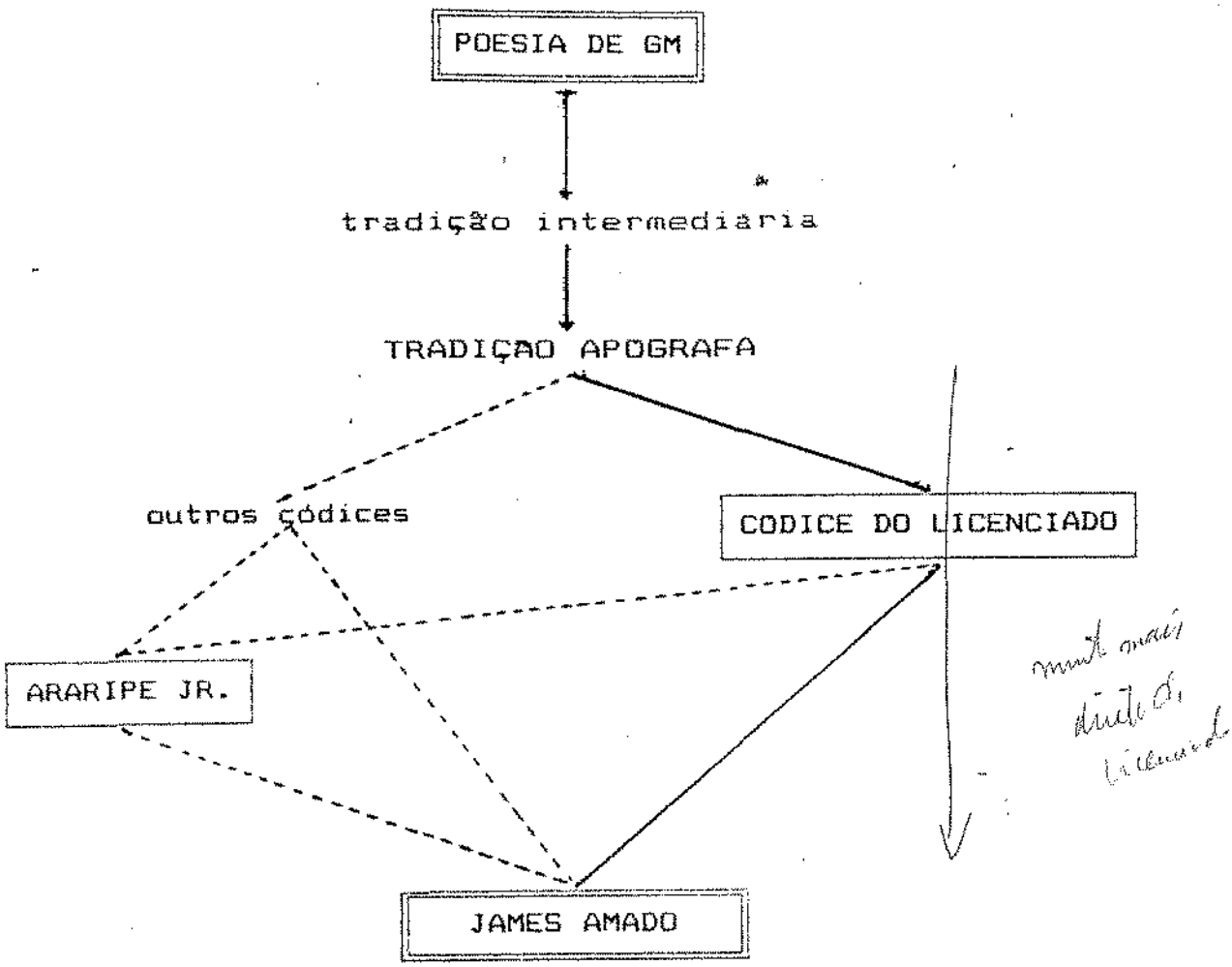
delineada, o foi a partir dos poemas que o constituem. E a estruturação do livro que sublinhará e fixará a imagem originada dos textos. Percebe-se aqui a mesma circularidade que já observamos na estruturação do códice do Licenciado:




E necessário ressaltar que a leitura que James Amado faz dos textos apógrafos não é original e pessoal, ou, pelo menos, não o é além de certo limite. A imagem que ele pretendia resgatar e fixar - *outra imagem*, ele dirá - deveria ser reconstruída a partir das imagens fixadas pela tradição, vista em perspectiva. Parte, então, de outras leituras, que são cristalizações anteriores da imagem popular do poeta:

> Esta é a imagem do poeta que brota das entrelinhas do Licenciado e de Araripe e que se rastreia com facilidade no seu verso. Para fixá-la e preservá-la arrumei o que está nos códices, utilizando o texto do próprio Licenciado e suas didascálias (JA. I, pág. XXIII).

O *novo códice* de James Amado é, portanto, uma derivação direta do Asensio-Cunha (Licenciado), contaminado por outros códices e reestruturado a partir da leitura de Araripe Jr. Poderíamos, assim, esquematizar, simplificadamente, a complexa rede de derivações e o caminho percorrido entre a poesia original de Gregório de Matos e a última versão da tradição impressa:




A simples reprodução, em edição diplomática, do códice do Licenciado, que James Amado afirma ser o melhor e o mais completo, não bastava aos seus objetivos. Sua edição deveria traduzir o conjunto da

tradição, fixando sua tendência e seu sentido mais gerais.

Mas é no códice do Licenciado que o editor encontra a evidência mais nítida e a concretização mais perfeita do que ele considera ser a tendência geral da tradição gregoriana: a transformação da poesia em crônica da época e em biografia do poeta. Por isso esse códice foi escolhido como texto-base. Citemos mais uma vez o próprio editor:

> O texto do códice foi por mim comparado ao dos demais apógrafos que estudei. É o melhor de todos, reafirmo. Esta edição o reproduz por inteiro e a ele acrescenta algumas outras peças que escaparam ao Licenciado. Não se trata, porém, de uma edição diplomática. Rabelo arrumou o verso gregoriano à sua maneira, separando-o por assuntos, em blocos que acentuam o seu sentido de crônica da época, no que coincide com a nossa visão do fenômeno. O nosso códice aproveita apenas em parte o do Licenciado, no que se refere à disposição do texto gregoriano. Mas foi elaborado para ressaltar outra imagem do poeta (JA, VII, 1741).

Portanto, embora reproduza integralmente o códice do Licenciado - biografia, didascálias e texto -, encontrando nele também a concepção geral da estrutura de sua edição - biográfica e de crônica da época -, James Amado procura fixar uma *outra imagem* do poeta. Essa outra imagem não é obtida com o simples acréscimo dos poemas que não se encontravam naquele códice, mas com a reestruturação, com a nova disposição do texto. Qual seria essa outra imagem?

Nas *Notas à margem da editoração do texto*, James Amado resume e analisa as biografias escritas pelo Licenciado e por Araripe Jr.. Para ele, a pri-

meira, excessivamente apologética, busca dar uma *visão protetora do Poeta*:

> O Licenciado criou outro Licenciado, apenas um tanto malcriado e pornográfico (JA, I, pág. XIV).

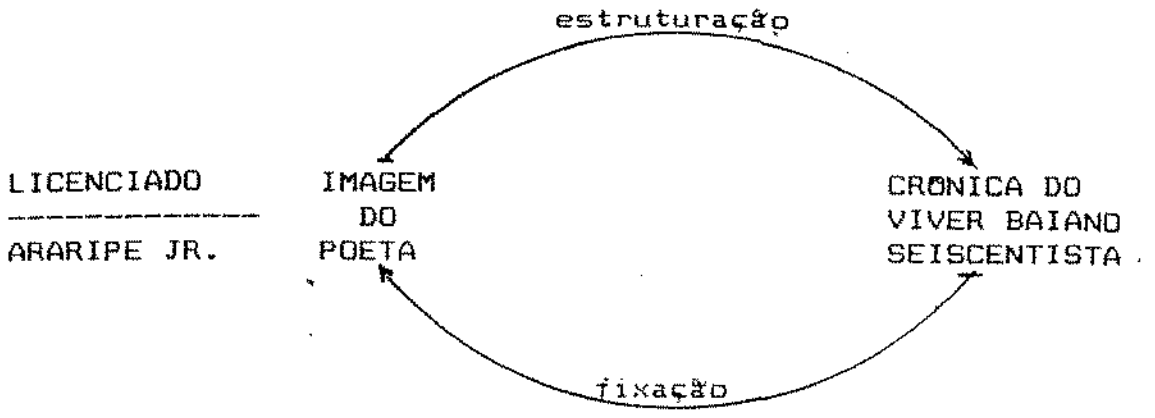
A segunda, mais distante no tempo e de uma perspectiva mais objetiva, ressalta os valores e condena os vícios:

> O grande crítico reconhece a importância da poesia de GM, chega a ressaltar algumas das qualidades do homem que ele foi - mas o condena sem dó nem piedade, ao contrário do Licenciado (JA, I, pág. XVII).

A *outra imagem* surgirá, pois, do concurso dos dois retratos elaborados pelo Licenciado e por Araripe. Uma imagem intermediária entre o *pastel de 17??* e o *daguerreótipo de 1894*, fontes primárias das duas postura críticas que alimentaram a polêmica em torno de Gregório de Matos.

## IV - A REESTRUTURAÇÃO DO CÓDICE.

Deveríamos, então, refazer aqui o diagrama inicial, ressaltando que a nova imagem do poeta - o personagem-autor da *Crônica do viver baiano seiscentista* - nasce das leituras prévias da biografia e do códice do Licenciado e do livro de Araripe Jr.




De um modo geral pode-se dizer que todo o códice do Licenciado foi reordenado na edição de 1969. A nova ordenação, além de ser uma tentativa de aperfeiçoamento da estrutura biográfica do códice, procura refletir a visão de Araripe Jr.

Antes de fazermos um cotejo mais minucioso, é necessário descrever a estrutura da edição de James Amado.

Ao longo dos sete volumes, o editor organizou os poemas em pequenos segmentos que chamaremos de *ciclos temáticos*, distribuídos em cinco *secções* ou *capítulos*. No quadro que apresentaremos abaixo, procuramos indicar a proveniência dos poemas (coluna *códices*), para que se tenha uma idéia geral da reordenação efetuada por James Amado. Utilizamos o mesmo código do editor para designar os quatro volumes do códice do Licenciado (as maiúsculas *U*, *V*, *X* e *Y* ). Quando necessário, anotamos na última coluna uma indicação sucinta do tema do ciclo.

QUADRO-RESUMO

*CRONICA DO VIVER BAIANO SEISCENTISTA*

| SECÇOES | CICLOS | CODICES | Observações |
|---|---|---|---|
| I<br>O BURGO | - | V - X - Y | sátiras à cidade da Bahia e seus tipos.<br>- 7 poemas |
| II<br>HOMENS<br>BONS | 1- PESSOAS PRINCIPAIS | U - ordem refeita | (poesia sacra)<br>- 52 poemas |
| | 2- PESSOAS BENEMERITAS | U - ordem refeita | - 13 poemas |
| | 3- HOMENS DE BEM | U - ligeiras alterações da ordem | - 40 poemas |
| | 4- NOSSA SE DA BAHIA | U - V (+1 poema de X e 1 de Y | - 50 poemas |
| | 5- ESPADA E ESPADILHA | U - ligeiras alterações da ordem | - 20 poemas |
| | 6- JUIZES DE IGARAÇU | U - (+ 2 de X) ligeiras alterações da ordem | - 12 poemas |
| | 7- SANTOS UNHATES | X - mesma ordem | (mesmo tema de "O Burgo")<br>- 4 poemas |
| | 8- A MUSA PRAGUEJADORA | X - ordem refeita | - 10 poemas |

(continua)

(continuação)

| SECÇÕES | CICLOS | CODICES | Observações |
|---|---|---|---|
| III<br>A CIDADE<br>E<br>SEUS<br>PICAROS<br>(Os seus<br>doces<br>empregos) | 1- ANGELA | Y - mesma ordem | - 35 poemas |
| | 2- COTA | X - mesma ordem | - 3 poemas |
| | 3- PANÇA FARTA E PE DORMENTE | V - ordem refeita | - 15 poemas |
| | 4- MARIA | Y - mesma ordem | - 26 poemas |
| | 5- CUSTODIA | Y - mesma ordem | - 3 poemas |
| | 6- LETRADOS | U (+ V,X,Y ) mesma ordem | - 19 poemas |
| | 7- BARBORA (BABU) | Y (+ 1 poema de V) mesma ordem | - 11 poemas |
| | 8- ANTONIA | Y (+ 1 poema de X) mesma ordem | - 5 poemas |
| | 9- BRIGA-BRIGA | V - mesma ordem | (GM e Pe. Lourenço Ribeiro) - 4 poemas |
| | 10-TERESA | Y - mesma ordem | - 11 poemas |
| | 11- MARIA JOAO | X - mesma ordem | - 3 poemas |
| | 12- ADAOS DE MASSAPE | X; U | (sátiras) - 5 poemas |
| | 13- FREIRA: RALO, RODA, GRADE | V - alteração parcial da ordem | - 21 poemas |

(continua)

(continuação)

| SECÇÕES | CICLOS | CODICES | Observações |
|---|---|---|---|
| (cont.) (A Cidade e seus Pícaros) | 14- OPÚSCULO DE PEDRO ALVES DE NEIVA | U - mesma ordem | - 10 poemas |
| | 15- BRITES | Y (+1 de X e 1 de Y) ligeiras alterações da ordem | - 21 poemas |
| | 16- BETICA | Y - alteração parcial da ordem | - 12 poemas |
| | 17- ALGUNS PASSOS DISCRETOS E TRISTES | 4 sequências: -X: reordenado -Y: reordenado -V: mesma ordem -X: mesma ordem | - 34 poemas |
| | 18- MARIANA, APELIDADA ROLA | Y - mesma ordem | - 10 poemas |
| | 19- JOANA | Y - mesma ordem | - 3 poemas |
| | 20- ANDANÇAS DE UMA VIOLA DE CABAÇA | U - V - X - Y ordem de James Amado / pequenas sequências do Licenciado | Andanças do Poeta pelos engenhos do Recôncavo. - 139 poemas |
| | 21- CATONA | X- ligeiras alterações da ordem | - 20 poemas |
| | 22- BELETA | X - mesma ordem | - 4 poemas |
| | 23 - ANICA | X - mesma ordem | - 6 poemas (o poema de pág 1454 está deslocado. Erro de paginação. Pertence ao final do próx. ciclo) |

(continua)

(continuação)

| SECÇÕES | CICLOS | CODICES | Observações |
|---|---|---|---|
| (cont.) (A cidade e seus Ficares) | 24 - O ENGENHO ESTA PEJADO | U - V - X - Y ordem de James Amado | - 42 poemas |
| | 25 - INACIA, APOLONIA, MARIANA | Y - mesma ordem | - 6 poemas |
| | 26 - MARIQUITA | X - (em X os poemas não formam sequência) | - 6 poemas |
| | 27 - EU ME VOU PÔR ESTE MUNDO | X (+1 de V ) | Partida para Angola - 4 poemas |
| IV ARMAZEM DE PENA E DOR | 1 - ANGOLA | U - V | - 4 poemas |
| | 2 - PERNAMBUCO | V - ordem alterada | - 3 poemas |
| | (OS SEUS DOCES EMPREGOS) FLORALVA E FLORENCIA | Y - mesma ordem | - 21 poemas |
| | 3 - PORTUGAL | U - V - X | - 9 poemas |
| V O CORONISTA REÇUSITADO | | V - (+ 1 poema de Tomás Pinto Brandão ) | - 2 poemas |

Pode-se ver no quadro que em todas as secções e em alguns dos ciclos temáticos foram misturados poemas dos quatro volumes do códice do Licenciado. Mas, em geral, nos ciclos - e principalmente naqueles de estrutura narrativa mais fechada, como os

centrados em personagens femininos - a ordem do códice-base foi mantida.

## IV-a) AS SECÇÕES.

As cinco secções delimitam as etapas do percurso do personagem-autor em quatro espaços físico-sociais:

1º - SALVADOR: a convivência e o confronto do poeta com a classe dirigente da Colônia (autoridades civis, o clero, os militares, os juízes, os comerciantes...): I- O BURGO; II- OS HOMENS BONS;

2º - RECONCAVO BAIANO: Salvador, antes e depois do casamento do poeta com Maria dos Povos; suas relações com a camada inferior da população, sobretudo com as mulatas; suas andanças pelos engenhos do Recôncavo: III- A CIDADE E SEUS PICAROS;

3º e 4º O EXILIO EM ANGOLA E PERNAMBUCO: IV- ARMAZEM DE PENA E DOR.

A quinta secção, V- O CORONISTA REÇUSITADO, nos remete para o tempo da própria tradição: o poeta transformado em mito e em personagem-autor da própria obra. O último poema é uma *sátira ao governo de Portugal por Gregório de Mattos reçusitado em Pernambuco no anno de 1713*, de autoria de Tomás Pinto Brandão.

Essa ordenação espacio-temporal das cinco secções concretiza, na estrutura do livro, a visão de Araripe Jr.. E resultado de um *rastreamento* das

marcas deixadas pela descensão social do poeta-personagem na evolução de sua poesia (*Esta é a imagem do poeta que brota das entrelinhas do Licenciado e de Araripe e que se rastreia com facilidade no seu verso* - JA, I, pág. XXIII).

Araripe filia sua orientação crítica ao evolucionismo spenceriano e ao determinismo de Taine. Já na introdução de seu livro, depois de fazer um retrato psicológico de Gregório de Matos (16), para mostrar que ele se aproxima muito mais de um Aretino do que de um Rabelais, apresenta-o como um produto imediato do meio, da raça e do momento:

> Gregório de Matos foi a floração da mais híbrida sociedade que tem havido no mundo, e, absorvendo tudo quanto a colônia do século XVII possuía de original e picante, como brasílio-europeu que era, deu o livro mais curioso que já saiu da pena humana (17).

Preside sua crítica a concepção da sátira como um fenômeno fisiológico, *produzido pela exuberância vital*: uma diferenciação do riso, sempre maligna, perversa, perseguição do fraco ao forte. Procura, então, fundamentando-se nas anedotas relatadas pelo Licenciado Rabelo, demonstrar a malignidade e o cinismo de Gregório de Matos.

Possuindo o poeta uma tendência natural e fisiológica à expressão satírica, faltavam os fatores que desencadeariam a sua manifestação mais intensa e fariam surgir o *Boca do Inferno*:

> Posar nas areias de sua terra foi o mesmo que libertar-se, desintoxicar-se e restituir a si o gênio perdido em Portugal. Gregorio de Mstos, portanto, evadindo-se ao meio onde se achava, salvou o melnor poeta satírico da América (18).

E o fenômeno que Araripe chamou de *obnubilação*. Ao atravessarem o mar, os colonos europeus eram dominados pela *bebedeira tropical*. Esqueciam suas origens, adaptavam-se ao novo ambiente primitivo e, *entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens* (19).

A poesia de Gregório de Matos seria, então, a manifestação, ou a documentação poética, de um caso concreto de obnubilação, evoluindo da inicial relaxação dos costumes ao completo surgimento de um *cadôcio*:

> A musa de Gregório de Matos entrou, pois, na Bahia, amena, festiva, e aceitou, ebrifestante, o conluio com esse carnaval biológico que passava (20).

Daí por diante o livro de Araripe refaz esse percurso, numa seqüência muito próxima daquela que utilizará James Amado na disposição dos poemas em cinco secções. Façamos uma leitura paralela.

SECÇÃO I: O BURGO - Observando o quadro, vemos que o editor reuniu nessa secção poemas que se espalhavam por três volumes do códice-base (*V*: 2 poemas; *X*: 4 poemas; *Y*: 1 poema). São sátiras de cunho moralizante à cidade da Bahia e a seus tipos sociais - autoridades, clérigos, comerciantes, negros, mestiços, e arrivistas de todo tipo (21). Por que teria o editor destacado esses sete poemas no início da *Crônica*, se eles cabiam muito bem em outros agrupamentos de temas semelhantes (v.g. *OS HOMENS BONS*: *7- Santos Unhates* e *8- A Musa Pragueja-dora*) ?

Essas sátiras reunidas no início da obra funcionam como uma espécie de prólogo. São todas de cunho geral, não singularizando *casos* circunstanciais, nem individualizando os personagens. As didascálias reproduzidas não efetuam a redução do geral/particular para o singular (sua função mais freqüente). A intenção do editor é a de *mostrar* o primeiro confronto entre o poeta e o novo meio, para depois empreender a lenta descensão social e moral rumo ao *capadocismo* do cantador de viola de cabaça.

O deslocamento desses sete poemas satíricos para o início traduz, na estruturação da edição de James Amado, o livro de Araripe Jr:

> Ele porém não se entregou a essa influência obnubilante de todas as idéias e gostos antigos e manias eróticas contraídas nas margens do Mondego, sem que primeiro atravessasse uma fase de guerra crua e desabrida contra tudo quanto na colônia lhe lembrava a vida de Lisboa.
>
> .....
>
> A primeira parte da sua vida na Bahia pode-se formular no seguinte: - a luta inglória e desastrada da virtude feroz de um gênio satírico contra o conluio da bandalheira social, política e doméstica; inglória porque o poeta não tinha noção das proporções do mundo no qual vivia; desastrada porque, virtuoso no que tocava ao dinheiro, mostrava-se cético quanto ao resto e muito cheio de lacunas na moral (22).

SECÇÃO II: OS HOMENS BONS - Apresentado o meio em que foi acolhido o poeta no seu retorno da Metrópole, o editor reúne agora poemas que se poderiam considerar um desdobramento da secção I. Passa-se da generalidade dos sete poemas de cunho

moralizante, que apresentam os tipos formadores da sociedade baiana, à singularização concreta desses tipos e categorias sociais. Excetua-se desse movimento o primeiro ciclo - *Pessoas Muito Principais* - constituído de poesia sacra e de reflexão moral. Entretanto, sendo o primeiro da secção, não fica deslocado, como um todo, uma vez que o que o editor pretende é apresentar o percurso da descensão social, moral e poética do personagem-autor.

Os ciclos que compõem essa secção estão ordenados de acordo com a posição social dos personagens que lhes servem de tema:

1) *Pessoas Muito Principais*: poesia sacra e de reflexão moral; santos e festas religiosas;

2) *Pessoas Beneméritas*: a nobreza: a família real; o Conde de Ericeira; o Marquês de Marialva;

3) *Homens de Bem*: os governadores (os poemas estão organizados pela ordem cronológica dos governos);

4) *Nossa Sé da Bahia*: o clero da Bahia;

5) *Espada e Espadilha*: militares, principalmente capitães;

6) *Juízes de Igaraçu*: os desembargadores;

7) *Santos Unhates*: novamente os personagens, como na secção I, são tipos não individualizados: os estrangeiros que vinham fazer fortuna e retornavam ricos à Europa;

8) *A Musa Praguejadora*: reflexões do poeta sobre sua relação com a sociedade e a vida da Colónia.

Se fizermos um cotejo das duas primeiras secções com a ordem dos temas de Araripe Jr., do

capítulo VI ao VIII de seu livro, veremos que James Amado a seguiu de perto. Vejamos os títulos desses capítulos:

> - VI - *Os três ódios do Poeta. A questão da murça. Sátiro e caipora. Contra padres. Contra advogados. O "Braço Forte e o Braço de Prata"* (23);
>
> - VII - *Ainda os três ódios do Poeta. Advocacia pornográfica. Nativismo feroz; guerra ao unhate. Contra mulatos, psicologia dessa raça;*
>
> - VIII - *O mofino político. Contra governadores. Caricaturas e retratos. O "Nariz de Embono"* (24).

Ao terminar a secção II, o poeta está pronto para participar do *carnaval biológico* da Colônia. Apesar de ordenada pela hierarquia social e política dos personagens, essa secção adquire um sentido de progressão temporal e de causalidade interna devido ao contraste entre os primeiros e o último ciclo. Podem-se distinguir três momentos nessa progressão:

> 1º - poesia religiosa (1º ciclo) e de culto à aristocracia e ao poder (2º ciclo);
>
> 2º - conflito com os principais da sociedade e com a administração colonial (do 3º ao 7º ciclo);
>
> 3º - a crise do poeta, motivada por aqueles conflitos (8º ciclo).

*A Musa Praguejadora* (8º ciclo) funciona, portanto, como *ponto culminante* da primeira fase da evolução do *capadócio*:

QUEIYXA-SE O POETA DE QUE O MUNDO VAY ERRADO, E QUERENDO EMENDALO O TEM POR EMPREZA DIFFICULTOSA.

Carregado de mim ando no mundo
E o grande peso embarga-me as passadas,
Que como ando por vias desusadas,
Faço o peso crescer, e vou-me ao fundo.

O remédio será seguir o imundo
Caminho, onde dos mais vejo as pisada,
Que as bestas andam juntas mais ordenadas.
Do que anda só o engenho mais profundo.

Não é facil viver entre os insanos,
Erra, quem presumir, que sabe tudo,
Se o atalho não soube dos seus danos.

O prudente varão há de ser mudo,
Que é melhor neste mundo o mar de enganos
Ser louco cos demais, que ser sisudo.
(JA, II,442).

Os poemas desse ciclo têm em comum o tom de reflexão existencial, de amarga derrota. O poeta vive um dilema - enfrentar a sociedade baiana ou aderir ao que condena:

O tempo me tem mostrado,
que por me não conformar
com o tempo, e co lugar
estou de todo arruinado:
.....
(JA, II, 446).

Mas, vencido pelo meio, decide-se a mudar de vida:

Eia, estamos na Bahia,
onde agrada a adulação,
onde a verdade é baldão,
e a virtude hipocrisia:
sigamos esta harmonia
de tão fátua consonância,
e inda que seja ignorância
seguir erros conhecidos,
sejam-me a mim permitidos,
se em ser besta esta a ganância
(JA, II, 448)

E também o momento da grande transformação de sua poesia, na forma e no conteúdo. Segundo Araripe,

> Gregório de Matos, ao contrário [de Vieira], logo que enxergou as mulatas meteu os pés no cultismo e entrou na posse plena da sua originalidade (25).

E diz o poeta-personagem:

> Cansado de vos pregar
> cultíssimas profecias,
> quero das culteranias
> hoje o hábito enforcar:
> de que serve arrepentar,
> por quem de mim não tem mágoa?
> verdades direi como água,
> porque todos entendais
> os ladinos, e os boçais
> a Musa praguejadora.
> Entendeis-me agora?
>
> (JA, II, 472).

SECÇÃO III: A CIDADE E SEUS PICAROS - Sob este título reúne-se (excetuando-se a poesia lírica dos ciclos 1-*Angela* e 4- *Maria*, e o *intermezzo* de reflexão e soledade do ciclo 17- *Alguns Passos Discretos e Tristes* )toda a poesia galhofeira e satírica da segunda fase do poeta-personagem na Bahia: toda a galeria de mulatas e prostitutas (Cota, Custódia, Bárbora, Antônia, Teresa, Maria João, Brites, Betica, Mariana, Joana, Catona, Beleta, Anica, Inácia, Apolônia, Mariquita...); a narração de festas, passeios e banquetes com os amigos (3- *Pança Farta e Pé dormente*); sátiras aos poetas e advogados (6- *Letrados*); a polêmica com o Pe. Lourenço Ribeiro (9- *Briga-Briga*); cinco sátiras aos caramurus da Bahia (12- *Adãos de Massapé*); casos picantes de freiras e padres (13 - *Freira: Ralo, Roda, Grade*); as andanças do poeta, já um completo capa-

*dócio*, pelos engenhos do Recôncavo (20 - *Andanças de uma Viola de Cabaça*; 24 - *O Engenho esta Pejado*). O último ciclo encerra essa segunda fase, quando o poeta parte para o exílio em Angola (27- *Eu me vou por Este MUndo*).

Toda essa secção corresponde ao capítulo IX de Araripe Jr., cujos títulos são: *O Parasita. De viola em punho, pelos engenhos. Os amigos do Poeta. Galeria de mulatas; Ufanismo crioulo.*

SECÇAO IV: ARMAZEM DE PENA E DOR - Excetuando-se o último ciclo (3- *Portugal*) que, cronologicamente, deveria iniciar a obra, por reunir a poesia considerada da fase portuguesa do poeta, ou, pelo menos, parte dela, essa secção corresponde ao capítulo X de Araripe Jr.: *O deportado em Angola; último pleito do poeta. Em Pernambuco; para a eternidade.*

E interessante observar que James Amado não separa no final do códice os poemas que a tradição, inclusive o Licenciado Pereira Rabelo, tem atribuído aos momentos finais da vida do poeta. Os dois sonetos de contrição, *Meu Deus, que estais pendente em um madeiro* e *Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado*, deixa-os o editor entre a poesia sacra do ciclo *Pessoas muito principais*, mesmo conservando a didascália do Licenciado (*A Christo S. N. Crucificado, estando o Poeta na última hora de sua vida* - JA, I, 47 e 48); a quadrinha que compara os olhos ensangüentados do Crucificado aos olhos inflamados dos filhos de um vizinho, embora citada pelo editor nas *Notas à margem da editoração do texto* (JA, I, pág. XXIII), não foi incluída na edição (26).

SECÇÃO V: O CORONISTA REÇUSITADO - Em lugar da morte do poeta, obliterada na seqüência biográfica de sua edição, James Amado optou por projetar o personagem-autor na tradição, sublinhando sua ficcionalidade pelo fantástico dos dois poemas dessa última secção. O primeiro, embora atribuído por pelo menos dois códices a Gregório de Matos (27), é um elogio fúnebre ao Pe. Antônio Vieira, que morreu um ano depois do poeta. O segundo, como já indicamos anteriormente, é uma sátira de Tomás Pinto Brandão, feita em nome de Gregório de Matos e datada de 1713. James Amado encontrou no mesmo Araripe Jr. a indicação desse poema:

> Em 1713 Tomas Pinto Brandão escreveu uma sátira em que o figurava ressuscitado em Pernambuco (28).

Resumindo o paralelo entre a disposição das cinco secções da edição de James Amado e os capítulos do livro de Araripe Jr., podemos estabelecer o seguinte quadro de correspondências:

| JAMES AMADO | ARARIPE JR. |
|---|---|
| I - O BURGO | Capítulos iniciais: a relação do poeta com o novo meio. |
| II- OS HOMENS BONS | Capítulos VI, VII e VIII |
| III-A CIDADE E SEUS PICAROS | Capítulo IX |
| IV- ARMAZEM DE PENA E DOR | Capítulo X |
| V - O CORONISTA REÇUSITADO | Final do capítulo X |

## IV-b) ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A ORDENAÇÃO CRONOLÓGICA.

A tese da evolução da poesia gregoriana já fora sugerida pelo Licenciado Rabelo e foi formulada e descrita detalhadamente por Araripe Jr.. Essa evolução teria três momentos:

1) a produção poética do período português;

2) a produção poética dos primeiros anos após o retorno a Salvador;

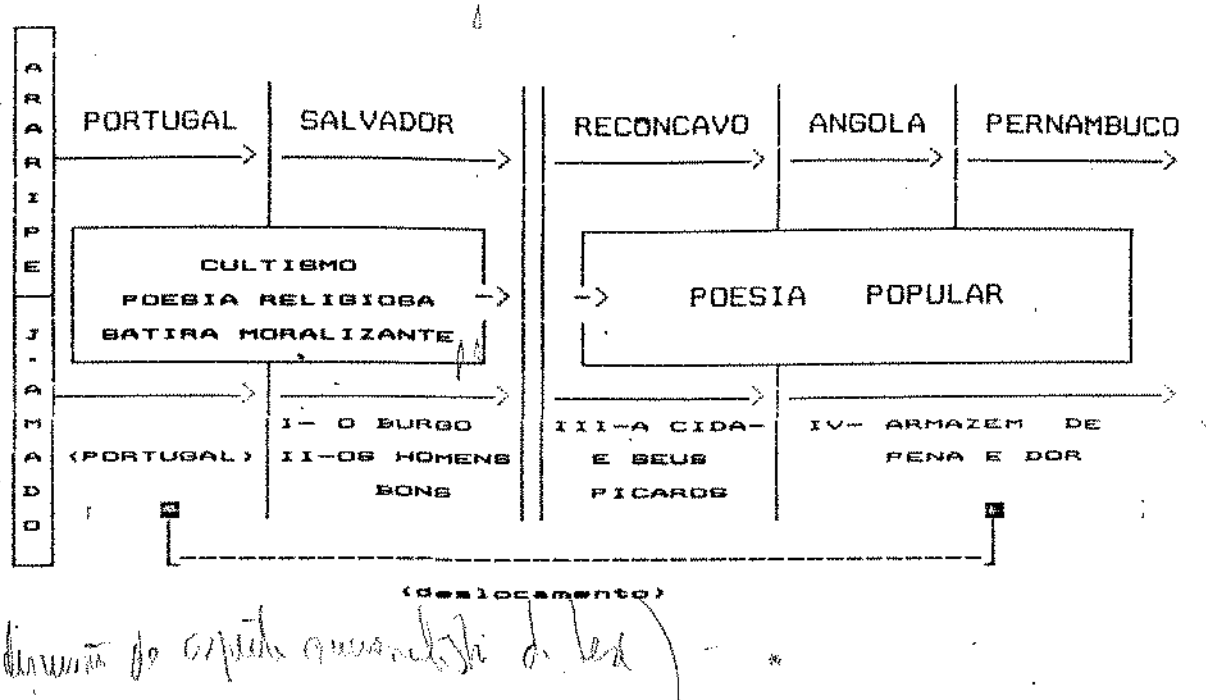
3) a produção poética do *cantor da viola de cabaça* em suas andanças pelo Recôncavo.

Num corte radical - revolução -, a poesia do terceiro momento refletiria, de modo imediato, a brusca transformação da vida do poeta: a temática popular e o abandono do cultismo.

Segundo James Amado,

> Na Bahia GM viveu cerca de 15 anos, dos 48 aos 60, ou pouco mais, de sua idade. O tempo da maturidade. Dessa fase são 95 % das poesias contidas nos códices, todos balanos em suas matrizes. Nesse tempo continua e chega às últimas conseqüências o fabuloso processo de libertação do poeta e de seu verso (JA, I, pág. XVIII) (29).

Partilhando a tese de Araripe Jr., a edição de James Amado procura reconstituir, na ordenação do texto, o percurso do poeta-personagem da tradição e a conseqüente evolução de sua poesia e de sua linguagem:




Na ordenação do códice, o deslocamento da *fase portuguesa* para o final não traz maiores conseqüências. Não fazendo propriamente parte da *Crônica do viver baiano*, deixou-a o editor para o final, documentando e sublinhando, pelo contraste, a evolução da poesia greoriana. Assim se explica o editor:

> O nosso códice aproveita apenas em parte o do Licenciado, no que se refere à disposição do texto gregoriano. Mas foi elaborado para ressaltar outra imagem do Poeta. Colocamos, por isso mesmo, no penúltimo capítulo, as peças do período português, que cronologicamente é o primeiro. E neste, alinhei apenas aqueles versos que estudiosos como Sousa Pinto e críticos brasileiros declaram da primeira fase da criação de GM. Muitos outros, como se verá pelas didascálias e pelo conteúdo das estrofes, são nitidamente da fase portuguesa. Preferi, porém, mantê-los em outros capítulos da imensa crônica, para não desfigurá-la. Essas poesias encontram-se principalmente nos capítulos *Pessoas Muito Principais*. *Pessoas Beneméritas* e *A Musa Praguejadora* (JR, VII, 1742).

Ao editor não importava a datação externa, científica ou presuntivamente determinada, da produção dos poemas. P[illegible]ocura ser fiel à tradição, não à verdade histórica; quer resgatar um personagem, uma *imagem*, não o homem Gregório de Matos; faz um novo códice apógrafo, não uma edição crítica. A ordenação temporal dos poemas não é a ordenação cronológica da produção; tem origem não apenas em dados externos, mas principalmente na interpretação da poesia e, portanto, numa temporalidade interna, ainda que resultante de uma *tradução* literal e redutora efetuada pela tradição apógrafa.

Como vimos, James Amado não faz uma interpretação sua, original, mas reaproveita a do códice do Licenciado, registrada nas didascálias. Essa interpretação, como em toda a tradição manuscrita gregoriana, busca reduzir o fato poético ao fato positivo, vendo na poesia uma documentação biográfica. Daí resulta uma *datação* da produção poética que se confunde com a cronologia biográfica que se reconstrói. De fato, a leitura das didascálias revela uma constante preocupação com a datação externa, buscando precisar a época da vida do poeta e as circunstâncias pormenorizadas em que os poemas teriam sido escritos.

E portanto, a adoção da leitura e da *datação* do Licenciado Rabelo, registradas nas didascálias que fornece a James Amado os elementos necessários à organização da seqüência biográfico-evolutiva dos textos. Mas o fato de não se poder exigir do editor uma datação externa cientificamente determinada não o desobriga de uma rigorosa coerência na ordenação do códice, segundo os critérios que ele mesmo esta-

beleceu. Ora, ao reunir os poemas do ciclo *Portugal*, ele optou por manter espalhados pelo códice poemas que, *pelas didascálias e pelo conteúdo das estrofes, são nitidamente da fase portuguesa*, isto é, da primeira fase da evolução do poeta. Essa incoerência é resultado da intervenção de um segundo critério na seleção dos poemas que integrariam o ciclo: o do recurso ao argumento da autoridade. Ou seja, para integrar esse ciclo, os poemas passaram pelo crivo de uma *comprovação científica da datação* (não interessando, aqui, a validade científica do trabalho dos críticos invocados, Sousa Pinto e outros), sendo preterido o critério maior da fidelidade à interpretação do códice-base (didascálias) e à tradição.

Pode-se justificar, por exemplo, que até mesmo num ciclo central como *A Musa Praguejadora* - que fixa um momento dramático de crise do poeta-personagem e marca a passagem do cultismo à poesia popular - figurem poemas pertencentes, segundo o próprio editor, àquela primeira fase portuguesa. Nesse caso, nem as didascálias nem os textos chegam a causar anacronismos na ordenação. Mas quando o texto ou as didascálias claramente indicam uma situação e uma época diferentes daquelas em que o conjunto do ciclo as inclui, o anacronismo transparece e pode prejudicar o sentido biográfico-evolutivo pretendido pelo códice.

Um caso bastante revelador da incoerência e da ausência de rigor de certas soluções encontradas por James Amado na distribuição do texto é o poema *Descreve a vida escolástica*. Esse soneto aparece duas vezes, a primeira no ciclo *O Burgo* (JA, I, 4)

e a segunda no ciclo *Os Letrados* (JA, III, 710), ou seja, a primeira integrando a primeira fase do poeta na Bahia e a segunda, a fase de suas andanças pelo Recôncavo. O que motivou a inclusão do soneto em cada um dos ciclos foram as aproximações temáticas: no primeiro ciclo, pela *generalidade* da sátira aos estudantes; no segundo, pela identificação *estudantes = letrados*. O lapso cometido na repetição torna-se ainda mais significativo por tratar-se de um poema que, pela interpretação que lhe têm dado os críticos, deveria situar-se no ciclo *Portugal* (30).

Os exemplos de anacronismos resultantes de mistura de critérios poderiam se multiplicar. Em *Pessoas Muito Principais* figuram dois sonetos aí incluídos por pertencerem à poesia sacra. Contudo o editor manteve a interpretação dada pelo Licenciado nas didascálias: *A Cristo N.S. Crucificado estando o Poeta na última hora de sua vida* (JA, I, 47) e *Ao mesmo assunto e na mesma ocasião* (JA, I, 48). Ora, o ciclo *Pessoas Muito Principais* não pretende ser apenas - embora o seja - um agrupamento de gênero (poesia sacra), mas também, e principalmente, um momento inicial da poesia gregoriana, que evolui, na edição de James Amado, da linguagem e dos temas tópicos da poesia culta à liberação radical da poesia popular. Adotando uma das interpretações da tradição, a que afirma que esses poemas foram escritos nos momentos finais da vida do poeta, o editor deveria deslocá-los para o final do códice; mantendo-os onde estão, outra deveria ser a didáscália (31).

A estruturação do códice busca resgatar e acentuar a tradição naquilo que parece ser a característica mais comum de todos os seus ramos - a interpretação biográfica da poesia gregoriana. A ordenação cronológica dos poemas é o meio escolhido para *escrever* a biografia e para evidenciar a coerência da gênese do poeta-personagem na poesia apógrafa (*a imagem do poeta, que se rastreia com facilidade no seu verso*). Constitui, portanto, uma contradição justificar as incoerências e os anacronismos da ordenação do texto (oriundos justamente da intervenção de critérios alheios ao da fidelidade à tradição e à interpretação registrada nas didascálias do códice-base) alegando receio de *desfigurar a imensa crônica*.

## IV-c) OS CICLOS TEMATICO-NARRATIVOS.

James Amado chama de *capítulos* todas as divisões, maiores e menores, de seu códice. Decidimos, para maior clareza, chamar de *secções*, ou *capítulos*, as cinco grandes divisões que demarcam as fases da vida do poeta-personagem e da evolução de sua poesia, e de *ciclos* as pequenas subdivisões no interior daquelas.

De um modo geral, podemos afirmar que a divisão em secções tem como base a interpretação biográfica que Araripe Jr. fez da poesia gregoriana, enquanto a organização dos ciclos fundamenta-se na interpretação biográfica do Licenciado, registrada nas didascálias, cuja aferição permite ao editor reaproveitar ou refazer a ordenação do códice-base. Enquanto alguns ciclos (v.g. *Angela*; *Maria*; *Bárbora*

*ou Babu*; *Opúsculo de Pedro Alves de Neiva*; *Mariana, apelidada Rola*; *Joana*; *Beleta*; *Anica*; *Floralva e Florência*) reproduzem rigorosamente a seriação efetuada pelo Licenciado, outros há que a aproveitam apenas parcialmente, com maiores ou menores alterações da ordem e interpolando poemas retirados de outros lugares do códice (v.g. *Pessoas Muito Principais*; *Pessoas Beneméritas*; *Os Homens de Bem*; *Espada e Espadilha*; *Cota*; *Pança Farta e Pé Dormente*; *Custódia*; *Letrados*; *Brites*) e outros, ainda, que se devem inteiramente a James Amado (v.g. *O Burgo*; *Nossa Sé da Bahia*; *Abbanças de Uma Viola de Cabaça*; *O Engenho Está Pejado*; *Portugal* ) <32>.

A denominação *ciclo* não é utilizada aqui apenas para sublinhar a diferença de extensão em relação às secções ou sua subordinação a estas. Empregamo-la no sentido específico da definição de Wolfang Kayser. O autêntico ciclo seria uma seriação temporal, de que resultaria um todo fechado (começo, meio, fim). Kayser faz uma distinção entre ciclos de seriação temporal, nos quais a lírica se impregna de um elemento épico (ação), e os ciclos que permanecem no âmbito da Lírica e gravitam em torno de um ponto central — *de um tema determinado, exposto a diversos lados (de que pode resultar ainda um aprofundamento) ou de um objeto visto pelos lados mais diversos, ou de um centro secreto indizível, dum motivo "a priori"* <33>.

Os ciclos da edição de James Amado tendem sempre a uma estrutura narrativa, conseqüência tanto do caráter narrativo de boa parte dos poemas, como do sentido biográfico e evolutivo perseguido na seriação. Deste modo, mesmo poemas predominantemente

líricos, como os sonetos que integram os ciclos *Angela* e *Maria* (34), perdem sua independência de obras fechadas para se tornarem momentos líricos de uma seqüência narrativa.

Não obstante, faremos uma distinção entre *ciclos narrativos* e *ciclos temáticos*, ressalvando, sempre, que se trata muito mais de uma diferença de grau que de natureza. Em última instância, são todos ciclos narrativos e integram uma estrutura narrativa mais ampla que é a *Crônica do viver baiano seiscentista*.

## IV-c(.1) OS CICLOS TEMATICOS.

Os *ciclos temáticos* organizam-se a partir de certas identidades ou, apenas, de certas afinidades temáticas. As relações entre os poemas, ou entre pequenos grupos de poemas, tornam-se, por isso, bastante fluidas. A estrutura, relativamente à dos ciclos narrativos, é mais lassa e atectônica, já que não forma uma série temporal e causal fechada entre uma exposição e um desfecho. É uma estrutura de *painel*, em que a ordem dos poemas poderia ser alterada sem grandes prejuízos do conjunto. Do mesmo modo, além do personagem-poeta, não há personagem central, individualizado, unificando o ciclo. Ou os poemas referem uma série de personagens de um mesmo tipo, ou os próprios tipos sociais, sem individualizá-los (autoridades, clérigos, comerciantes, juízes, arrivistas, negros, mulatos, etc.).

Tomemos o ciclo *Pessoas Beneméritas* como exemplo. E o segundo da secção II - *Os Homens Bons*, que inclui oito ciclos temáticos:

1- *Pessoas Muito Principais*: poesia sacra (poemas de reflexão moral e religiosa, de contrição e de comemoração a festas religiosas);

2- *Pessoas Beneméritas*: elogios, principalmente fúnebres, a membros da nobreza;

3- *Homens de Bem*: poemas encomiásticos e satíricos a governantes da Bahia (os quatro últimos formam um diálogo poético com o Secretário de Estado Bernardo Vieira Ravasco);

4- *Nossa Sé da Bahia*: poemas encomiásticos e satíricos ao clero da Bahia, e relatos de casos picantes;

5- *Espada e Espadilha*: pequenas seqüências centradas em personagens militares, sobretudo capitães;

6- *Juízes de Igaraçu*: poemas laudatórios e fúnebres dedicados a desembargadores, ouvidores, provedores, e relatos de pequenos casos;

7- *Santos Unhates*: sátiras à cidade da Bahia e a seus tipos sociais, principalmente comerciantes e arrivistas;

8- *A Musa Praguejadora*: as *crises* do poeta (de todos os ciclos desta secção, é o que mais se aproxima de uma estrutura narrativa fechada).

Desse conjunto assim ordenado resulta um grande painel da sociedade baiana, composto de vários quadros (os ciclos), cada um retratando um tipo social (excetuando-se, de certo modo, o primeiro e o último ciclos). A ordenação se faz segundo a escala social descendente: Deus e os santos; o rei e a nobreza; o patriciado burocrático (governadores,

clero, militares e juízes); os comerciantes arrivistas. O último ciclo mostra o poeta em *crise* (retiramos o termo das próprias didascálias), queixando-se de que o *mundo vai errado, e querendo emendá-lo o tem por empresa dificultosa* (JA, II, 442). Não sendo organizada por critérios temporais, essa secção torna-se, entretanto, por força desse último ciclo, uma etapa da evolução do poeta-personagem e da linearidade temporal pela qual se ordena todo o códice.

O ciclo *Pessoas Beneméritas*, que nos propusemos a descrever, é, portanto, o segundo *quadro* do grande painel social da Colônia, e sua localização na seqüência deve-se a seu tema, isto é, à classe social a que ele se refere. É composto de treze poemas: oito sonetos, um dos quais serve de mote a glosas em oitavas; dois poemas em décimas e três em décimas simples.

Podemos dividir o ciclo em três segmentos, cada um dos quais poderia formar um ciclo independente pela sua unidade:

1º segmento: a Família real: seis sonetos, o último seguido de glosas em oitavas:

- soneto *a El Rei D. Pedro II com um astrolábio de tomar o sol, que mandou o Pe. Valentim Stancel dedicado ao renascido monarca* (JA, I, 130);
- elogio fúnebre à rainha Dª Maria Francisca, primeira esposa de D. Pedro II (JA, I, 131);
- quatro sonetos sobre o nascimento e morte da Infanta Dª Isabel Luísa Josefa (JA, I, 132 a 140);

2º segmento: O Conde de Ericeira: um soneto e dois poemas em décimas. No primeiro, conforme a

didascália do Licenciado, o poeta atende a um *pedido de louvores* do conde[35]. As décimas, a que já nos referimos anteriormente [36], são poemas burlescos sobre o suicídio do conde, que se lançara da janela ao jardim;
3º segmento: O Marquês de Marialva: um soneto e três décimas de elogio fúnebre. O soneto retira seu tema do Antigo Testamento (II Sam. 3, 31-39). As décimas referem-se ao fato de o Marquês ter sido sepultado em três partes - coração, corpo, intestinos - em três locais diferentes.

Como se vê, não há aqui um personagem centralizador de todo o ciclo. Cada segmento forma uma seqüência bastante fechada, e nada impediria o editor de fazer de cada um deles um ciclo independente. Entre eles não se estabelecem vínculos causais ou temporais (a ordem dos segmentos não obedece nem mesmo a datação externa: Da Maria Francisca faleceu em 1683; o Conde de Ericeira, em 1690; mas o Marquês de Marialva, que aparece no final do ciclo, em 1675. Os poemas do terceiro segmento seriam, portanto, da fase portuguesa do poeta). A não ser a classe social dos personagens desse ciclo, portanto, nada mais há que fundamente sua estruturação, e ele só adquire uma unidade de conjunto em sua relação com a totalidade da secção *Aos Homens Bons*.

## IV-c.2) OS CICLOS NARRATIVOS.

Já os ciclos que chamamos aqui de *narrativos*, pelo contrário, possuem uma estrutura muito mais coesa e fechada, independentemente da relação que

mantenham com os outros ciclos da secção de que façam parte. De resto, nenhuma delas possui um critério tão nítido de ordenação quanto a secção *Os Homens Bons*. A passagem de um ciclo a outro nas secções geralmente é feita pela simples justaposição, freqüentemente aleatória. Assim, os ciclos narrativos adquirem um valor de *episódio*, com princípio, meio e fim, podendo ser destacados ou deslocados sem grande prejuízo de seu próprio sentido ou do da secção em que se incluem. Entre os poemas do ciclo narrativo estabelece-se uma relação de causa e efeito e de progressão temporal: os poemas perdem, assim, sua independência, tornando-se *fragmentos*, e adquirem função na articulação do conjunto.

O próximo capítulo será inteiramente dedicado à análise de um ciclo narrativo.

## V- AS DIDASCALIAS.

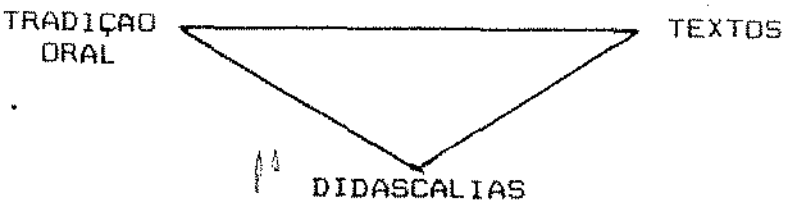
Retomemos, resumidamente, os pontos básicos de nossa análise até aqui.

As edições impressas são novos códices apógrafos derivados da mistura, mais ou menos aleatória, dos códices manuscritos que lhe serviram de base. São, portanto, códices contaminados, que não reproduzem integral nem fidedignamente nenhuma de suas fontes. A edição de James Amado, embora seja a melhor das duas edições completas, é tambem um novo códice apógrafo. E a edição mais coerente, que explicita mais claramente seus objetivos, seu método

e suas fontes. Toma o códice do Licenciado (Asencio-Cunha) como códice-base, mas o reconstrói, como *livro*, a partir da interpretação de Araripe Jr.. Essa reconstrução visa a acentuar e a aperfeiçoar a interpretação biográfica (tendência dominante em toda a tradição gregoriana), perfazendo, com o próprio material do texto apógrafo, a trajetória do poeta-personagem (descensão social e moral) e a conseqüente evolução de sua poesia (do modelo culto europeu à poesia de caráter popular). A edição adquire, assim, uma ordenação causal/temporal, a partir da interpretação de Araripe Jr. e do rastreamento de fatos biográficos no códice do Licenciado Rabelo. O campo desse rastreamento é constituído, sobretudo, pelas didascálias daquele códice, as quais James Amado reproduz integralmente em sua edição.

A organização da poesia lírica em conjunto narrativo é tradição antiga. A *Vita nuova* de Dante talvez seja o modelo mais acabado. Neste sentido, a *Vita nuova* - narração em prosa - pode ser considerada uma sucessão articulada de longas didascálias, unindo e ordenando num sentido causal-temporal os trinta e um poemas que a constituem (37).

O primeiro fato importante a anotar é que Gregório de Matos não é o autor desses pequenos textos *declarativos*. As didascálias são o registro da interpretação dada pelos copistas, a *escritura* da tradição. Tradição oral (as anedotas) e interpretação dos textos confluem para as didascálias, onde se alimentam reciprocamente:




A tradição oral (as anedotas que corriam sobre o poeta) oferece uma base, um ponto de partida à interpretação da poesia; esta *comprova*, pela voz do poeta, a *verdade* da tradição. Assim, o rastreamento dos fatos biográficos da tradição oral na poesia é responsável pela predominância quase absoluta da literalidade da interpretação registrada nas didascálias e pela conseqüente redução do geral e/ou particular à singularidade circunstancial.

Seria muito útil para o esclarecimento desse processo um estudo comparativo das didascálias dos diversos códices. Dentro dos limites do *corpus* que utilizamos (a tradição impressa), vejamos alguns casos elucidativos, escolhidos por sua evidência e exemplaridade.

Na edição da Academia, no final do volume das *Líricas*, há uma série de vinte e três poemas sem didascália (Ac., II, 236 a 302). Estão livres, portanto, da redução direta à singularidade referencial efetuada nos outros poemas. São todos constituídos de glosas a motes alheios, típico exercício poético e versificatório, que constitui verdadeira mania no seiscentismo. Tal característica já seria suficiente para invalidar uma interpretação estreitamente biográfica. Na edição de James Amado a maioria dessas glosas também aparece sem didascália. Mas o editor incluiu-as no ciclo *Alguns Passos*

*Discretos e Tristes*, onde o poeta-personagem, aborrecido de seus problemas em Salvador, retira-se temporariamente da vida social. Com isso, todas as glosas ficam submetidas à didascália que encabeça o soneto inicial do ciclo e que diz:

> Neste retiro devemos suppor o Poeta consultado de vários amigos com alguns assumptos para resolver, e assim prosseguiremos com as obras seguintes (Jm, IV, 956).

Tanto no códice do Licenciado como na edição de James Amado (se) esta didascália introduz toda a série em que se incluem as glosas (*e assim prosseguiremos com as obras seguintes*). Portanto, mesmo aqueles poemas que não estão acompanhados de didascália específica ficam reduzidos à suposta motivação circunstancial (respostas às consultas dos amigos). A proposição hipotética (*devemos supor*) revela a arbitrariedade da interpretação, que reduz o sentido geral dos poemas à singularidade circunstancial. Uma das glosas da série traz uma didascália reiterativa do caráter hipotético da interpretação inicial:

> PARECE QUE JÁ SE ENFASTIAVA O POETA DO SEU RETIRO COMO SE VÊ NA OBRA.
>
> MOTE
>
> *Contentamento, onde estás,*
> *que te não acha ninguem.*
> *se intenta buscar-te alguem,*
> *não sabe, por onde vas.*
>
> Amigo contentamento,
> peço-te por esta vez
> que não me busques, que intento
> buscar-te em teu aposento,
> para lançar-me a teus pes:
> que não quer, e a ousadia,
> ou a desserviço o nés.

Para que te acha algum dia,
me digas em cortesia,
Contentamento, onde estás.

Por mil partes diferentes
andei, e te certifico
não ver-te por entre as gentes,
antes todos descontentes
alto, baixo, pobre, rico:
fui-me aos palácios e ouvi,
que se acaso ali te vêem,
sem deixar sinais de ti.
tão cedo te vais dali,
Que te não acha ninguem.

Dei logo em imaginar,
que estás entre os namorados,
busquei-te, e vendo-os queixar,
mal (disse) se podem dar
contetamento. e cuidados
com que vendo o teu desvio
julquei, que passar além
era trabalho baldio,
e que intenta um desvario
Se intenta buscar-te alguém.

Fiquei tão desenganado,
que direi por toda a parte,
que quem por dita, ou por fado
se não vir de ti buscado,
não se canse com buscar-te:
Porque é tal tua conquista,
que inda o triste, a quem te dás,
por muito, que ele te assista,
em perdendo-te de vista,
Não sabe por onde vas.

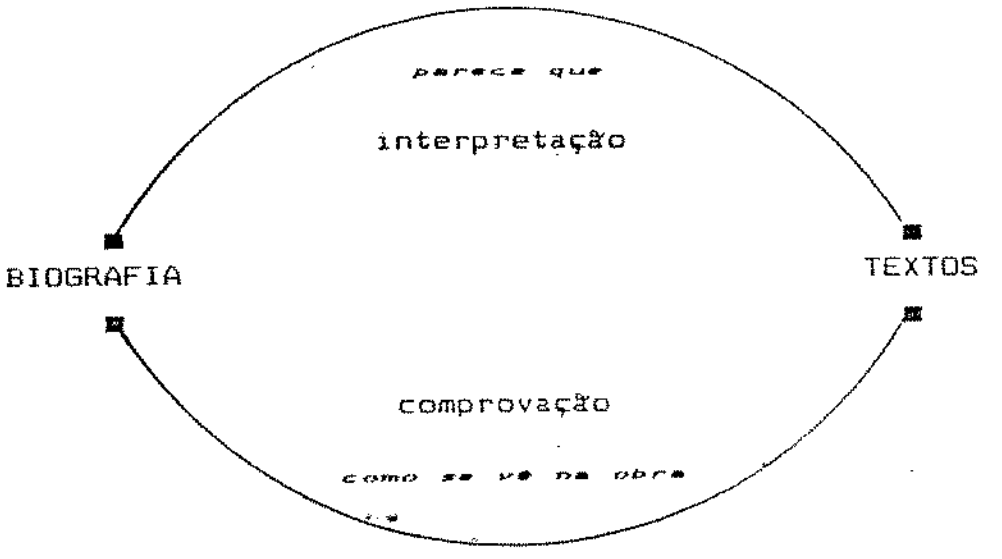
(JA, IV, 1037).

Evidencia-se, à simples leitura, o caráter convencional do poema, típico exercício da destreza versejadora. No esforço de dar ao poema convencional uma motivação emocional e um significado biográfico imediatos, o autor da didascália deixa transparecer nela o método arbitrário de sua interpretação, que fica subordinada a uma proposição conjetural: *parece que*. A redução do geral (a busca infrutífera do contentamento, tema dado pelo mote)

à singularidade biográfica (a frustração *do poeta* por não encontrar *contentamento* na solidão do *seu retiro*) processa-se não apenas na leitura isolada do poema, mas na do conjunto da série em que ele foi incluído. O texto é tratado como fragmento, como elo de uma cadeia temporal:

*Neste retiro* >————————————> *já se enfastiava*
(1ª didascália) do seu retiro

No final da didascália revela-se a verdadeira motivação, tanto da interpretação como da ordenação dos poemas: a de transformar a obra em documento (*como se vê na obra*). Assim, a didascália estabelece uma relação imediata entre o conteúdo poético da obra e o conteúdo biográfico da tradição oral, reduzindo o primeiro ao segundo. O esquema da circularidade anteriormente apresentado pode, aqui, receber a seguinte configuração:



A principal evidência da gratuidade da interpretação biográfica deve ser buscada na comparação entre as didascálias divergentes (o que não significa que as não divergentes expressem situações biográficas reais ligadas imediatamente aos conteúdos dos poemas). Se compararmos a didascália que em James Amado inicia o ciclo *Alguns Passos Discretos e Tristes* com suas correspondentes disponíveis em outras edições, poderemos perceber diferentes graus de redução à singularidade referencial da vida do poeta:

> 1- James Amado/Licenciado: *Neste retiro devemos suppor o Poeta consultado de varios amigos com alguns assumptos para resolver, e assim prosseguiremos com as obras seguintes* (JA, IV, 986);
> 2- Academia: *Resposta a um amigo em matéria amorosa* (Ac, II, 264);
> 3- Sérgio Buarque de Holanda/Códice Varnhagen: *A um namorado que se presumia de obrar finezas* (39).

Colocadas nesta ordem, as três didascálias revelam uma gradação da maior para a menor redução do poético ao biográfico. A segunda e a terceira não estabelecem um encadeamento temático, provocando o surgimento de um ciclo, como o faz a primeira (*e assim prosseguiremos com as obras seguintes*). Também não determinam a circunstância espacial e temporal (*neste retiro*), que liga todos os poemas do ciclo na edição de James Amado(40). Na edição da Academia mantém-se a motivação circunstancial da enunciação (*resposta a um amigo*), que desaparece, ou pelo menos se torna mais imprecisa, na antologia de Buarque de Holanda (*A um namorado*).

Não significa isso, entretanto, que uma didascália que elabora a interpretação ao nível do geral ou do particular seja necessariamente melhor e *mais verdadeira* que outra que deduz um fato singular e biográfico, inferindo a circunstância da produção do poema. Em princípio, qualquer que seja a didascália, ela será sempre, em maior ou menor grau, uma constrição do sentido.

Certos poemas da tradição gregoriana podem estar efetivamente ligados a circunstâncias concretas da vida do poeta ou referir acontecimentos singulares da cidade.

> Descreve a deploravel peste, que padeceo a Bahia no a. 1696, a' quem discretamente chamaram Bicha, porque variando nos sintomas, para que a medicina não soubesse atalhar os effeytos, mordia por differentes boccas, como a bicha de Hércoles. Também louva o caritativo zelo de algumas pessoas com os enfermos (JA, V, 1072).

Nesta didascália, a circunstância da produção do poema confirma-se no texto. Temos aqui o *cronista* no sentido mais exclusivo do termo:

> Deste castigo fatal,
> que outro não vemos, que iguale,
> serei Mercúrio das penas,
> e Coronista dos males.

O ano de 1686 é referência do poema:

> Ano de mil, e seis centos
> oitenta e seis, se contar-se
> pode por admiração,
> escutem os circunstantes.
> Chegou a morte à Bahia,
> não cuidando, que chegasse,
> aquelles, que não temiam
> seus golpes por singulares.

A *tática* da doença contra a medicina, descrita na didascália, é interpretação dos seguintes versos:

> Representou-nos batalha
> com rebuços no disfarce,
> facilitando a peleja
> para segurar o saque.
> Mas tocando a degolar
> levou tudo a ferro, e sangue
> divertindo a medicina
> com variar os achaques.

E o poema cita as duas pessoas *de caritativo zelo com os enfermos*:

> O Sennor Marquês das Minas,
> que Deus muitos anos guarde.
> zeloso como cristão.
> liberal como Alexandre:

e

> o zelo de uma Senhora
> Dona Francisca de Sande

(JA, V, 1072).

Num caso como este, a circunstancialidade do poema nos parece inquestionável e a didascália não faz mais que parafrasear a crônica poética. O grau de constrição do sentido será aí, provavelmente, muito menor. Quantas didascálias de ciclos como *Pança Farta e Pé Dormente*, *Andanças de uma Viola de Cabaça* ou *O Engenho Está Pejado* não estarão no mesmo caso?

No segundo capítulo analisamos a dupla grafia do substantivo *rolim/Rolim* e a explicação de Darcy Damasceno de que a grafia maiúscula seria um exemplo de expansão textual provocada pela didascália. Naquele momento de nosso trabalho concordamos com a afirmação do crítico de que as didascálias,

> pretendendo ser uma glosa ao texto, ao qual explicitam baseadas em referentes biográficos, anedóticos, históricos, etc., colaboram quase sempre numa falsa leitura e num inadequado relacionamento entre o real e o literário (41).

Colocamos, entretanto, em dúvida a conclusão categórica do crítico de que a única grafia possível seria *rolim*, não cabendo a leitura *Rolim*.

Na esteira do exemplo de Damasceno, poderíamos levantar outros em que não só as didascálias são divergentes, praticando em graus diferentes o *inadequado relacionamento entre o real e o literário*, como também provocam expansões/contrações do texto (42).

As décimas *Peralvilho: O Peralvilho* trazem, na edição de James Amado, esta didascália:

> A outro requerente apellidado o Peralvilho, que costumava vender as causas, e furtou ao poeta um cavallo sellado (JA, III, 741).

Na edição da Academia o apelido do requerente, *Peralvilho*, desdobra-se em nome e sobrenome:

> A Pedro Alvilho (Ac. V, 230),

e o primeiro verso tem a seguinte redação:

> Pedro Alvilho, ó peralvilho.

Portanto, na edição da Academia, *peralvilho* (= *janota, casquilho*) não é apelido do personagem, mas apenas um trocadilho com o seu nome, e vem grafado com minúscula.

Um caso muito semelhante é o das décimas que se iniciam com o verso *Reverendo Padre Alvar*. Na edição da Academia temos a didascália:

> A um clérigo que sentiu uma sátira feita aos demais (Ac. V, 257),

sem identificar o clérigo em questão. Já na edição de James Amado, a didascália

> Entra agora a satirizar o dito padre (JA, II, 294)

nos remete para o poema anterior, que identifica o *dito padre* como sendo Pe. Manuel Alvares, capelão de Marapé. O adjetivo *alvar* (= *tolo, pouco talentoso*) torna-se, portanto, desta vez na edição de James Amado, um trocadilho com o sobrenome *Alvares*. É importante observar aqui que a expansão do sentido (se houve realmente uma expansão) está relacionada, como causa ou como efeito, ao encadeamento dos dois poemas efetuado no ciclo. Na edição da Academia não se efetua o encadeamento e, conseqüentemente, não se instaura o trocadilho.

Ainda um exemplo, que consideramos dos mais interessantes. O soneto - *Ontem a amar-vos me dispus, e logo* - vem acompanhado das seguintes didascálias nas duas edições:

> 1) Aos amores do Autor com D. Brites (Ac. III, 47);
>
> 2) No dia em que o Poeta emprendeo galantear hua freyra do mesmo convento se lhe pegou fogo na cama, e indo apagar-lo, queymou a mão (JA, IV, 851).

São absolutamente divergentes, quer na interpretação do soneto (mais genérica na edição da Academia; extremamente detalhada na de James Amado), quer na identificação personagem-tema (*D. Brites* na primeira e *uma freira* na segunda). O exemplo mostra que a identificação de um personagem-tema depende dos dados da tradição oral utilizados pelo copista,

da interpretação que ele realizou e da relação que estabeleceu entre os poemas. Excetuam-se os poemas que mencionam os personagens (e, mesmo assim, como vimos anteriormente, há casos em que os nomes podem ser expansões textuais).

A inclusão do soneto no tema de D. Brites, na edição da Academia, deve-se à aproximação temática com o Romance V das *Graciosas* (*Ontem ao romper da Aurora* - Ac. III, 70) e com a Oitava I (*Podeis desafiar com bizarria* - Ac. III, 308) [43]. Tal aproximação provavelmente foi motivada pela semelhança entre as metáforas tópicas utilizadas nos três poemas: *fogo, incêndio = amor*; *neve = mãos brancas*:

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

Dormindo vós com todo desafogo,
Ao tom do repicar saltais da cama:
E vendo arder uma alma, que vos ama,
Movida da piedade, e não do rogo,

Fizeste aplicar ao fogo a neve
De uma mão branca; que livrar-se entende
Da chama, de que foi desprezo 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?

(Ac. III, 47)

Apesar da redução do literário à realidade biográfica pela identificação do *vós* poético com D. Brites, a didascália da edição da Academia deixa intacto o metaforismo tópico: *chama, flama, fogo, arder, acende, incende = amor*. Por sua vez, a didascália do Licenciado, transcrita por James Amado,

faz uma interpretação tão radicalmente redutora, que chega a ser grosseira. O poema transforma-se no relato de uma anedota e o metaforismo tópico fica praticamente reduzido ao sentido literal: *fogo* = *fogo*.

E interessante observar que a identificação do personagem-tema (*dõa* = *uma freira*) provoca uma acomodação textual, no 4º verso (ou a identificação seria resultado dessa variante?):

Tocou anda na vossa cela fogo

que reflete uma segunda interpretação do 6º verso: na edição da Academia, *repicar* é um desdobramento da metáfora, significando o rebate para anunciar o incêndio; na edição de James Amado, *repicar* é o sino do convento. Temos, assim, as seguintes relações entre as didascálias e as variações textuais:

Academia: D. Brites ——————————> casa

J. Amado: uma freira ——————————> cela

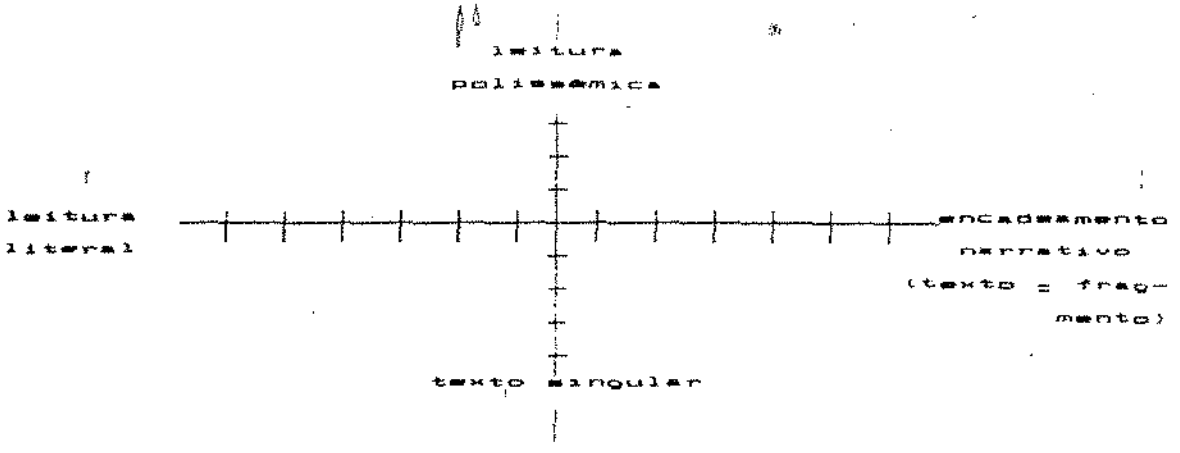
A impossibilidade de se determinar, ainda que presuntivamente, a lição fidedigna - pelo menos no estágio atual da crítica textual gregoriana - não invalida nossa análise. Pretendemos apenas evidenciar a ação redutora das didascálias, enquanto registros de interpretações literais que transformam a poesia gregoriana, na tradição, em expressão imediata da realidade referencial externa e biográfica. A comparação de didascálias divergentes revela graus diferentes dessa ação redutora (44).

Ao mesmo tempo, o cotejo de didascálias divergentes e das variações textuais que elas introduzem pode revelar o sentido do movimento do texto na tradição: do geral/particular para o singular concreto; do poético para a realidade imediata, para o circunstancial; do literário para o documental; do tópico, do fictício, do convencional, do retórico, para o biográfico e anedótico. Diferenças textuais (*variantes*) revelam-se como adaptações da elocução dos textos singulares ao sentido geral (*pré-texto virtual*) (re)construído pela tradição (*variações*).

São as didascálias que, ao fixarem a interpretação biográfica do texto gregoriano e ao acrescentarem detalhes recolhidos da tradição oral, ligando-os concretamente aos poemas, possibilitam o encadeamento causal/temporal do códice do Licenciado e sua reformulação e aperfeiçoamento na edição de James Amado. As didascálias constroem o *Livro de Gregório de Matos*. Portanto, além de serem glosas explicativas, desempenham uma função completiva (*catálise*), preenchendo os vazios da referencialidade biográfica pretendida (ou enfatizando-a, quando ela efetivamente existe nos poemas) e uma função integrativa, ao promoverem o encadeamento dos poemas singulares, transformando-os em fragmentos de uma linearidade narrativa. Freqüentemente essas funções são explicitadas nas didascálias através de expressões como: *ao mesmo assunto*; *outra vez*; *pretende agora*; *continua o poeta*; *à mesma dama*; *vendo-se finalmente em uma ocasião*; *como veremos*; *se presumem agora*; etc. (44).

A interpretação realizada pelas didascálias tende, pois, a constringir a leitura, limitando-a

ao *eixo horizontal da ordenação* (encadeamento narrativo; sentido *construído* pelo(s) copista(s)), em detrimento do *eixo vertical* da leitura polissêmica. Em outros termos, a complexidade de cada poema (quando lido como obra singular relativamente independente) mascara-se na literalidade exigida pelo encadeamento narrativo-biográfico. Ou, de modo inverso e não excludente, a leitura literal possibilita - e promove - o encadeamento narrativo (novamente a mesma circularidade tantas vezes esquematizada aqui: o ovo e a galinha).




Quanto mais rígido for o encadeamento no eixo horizontal, tanto maior terá sido o grau da redução praticada pelas didascálias e o conseqüente prejuízo do eixo vertical. No próximo capítulo analisaremos um *ciclo narrativo*, talvez o mais fechado de todo o códice, e poderemos observar o nível máximo de redução praticado pela interpretação biográfica da tradição.

# NOTAS AO CAPITULO IV

1- MATOS, Gregório de. *Obras poéticas*. Ed. de Afrânio do Vale Cabral. Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1882. Vol.I: Satiras.

2- Serviu-se o editor, *além do que corria impresso*, de quatro códices (utilizamos aqui as denominações dos códices usadas por James Amado):

1) Códice do Imperador, um volume, Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional, nº 57; 231 págs;

2) Códice do Imperador-2 (em 4 tomos; à época de Vale Cabral já haviam desaparecido o 1º, o 2º e o 4º). O 2º tomo, utilizado pelo editor, encontra-se hoje na Biblioteca Nacional: nº 45, 456 págs.;

3) Uma coleção em dois volumes que pertencia ao Sr. Luis de Carvalho (não relacionada por James Amado);

4- Códice Carvalho: Biblioteca Nacional I-C. 1-nº 44.

Cf. VALE CABRAL, Afrânio do . In *Obras poéticas de Gregório de Matos*. Op.Cit. pag VI e VII; e JA, VII, 1947 e 1951.

3- Cf. VALE CABRAL. Op. Cit. pag. VIII.

4- Idem. ibidem, pag. XI.

5- MATOS, Gregório de. *Obras*. Ed. de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1923-1933 (6 volumes: I- Sacra, 1923; II- Lírica, 1933; III- Graciosa, 1930; IV e V- Satírica, 1930; VI- Última, 1933).

6- Cf. Nota introdutória ao Vol.I: Sacra, pag. 7 (A nota vem assinada por C.A.).

7- Idem, ibidem, pág. 7.

8- Idem, ibidem, pág. 7.

9- Cf. Nota preliminar ao Vol.V: Satírica, pág. 7 (A nota vem assinada por Afrânio Peixoto).

10- Cf. Nota preliminar. Vol. II: Lírica, pág. 13.

11- O conde caiu no jardim à noite; santo cai de dia parece ser uma brincadeira com a expressão referente ao calendário *cair no dia de um santo*, ou *cair em dia-santo*.

12- Cf. Nota preliminar, Vol. III: Graciosa, pág. 7.

13- Cf. A voto proibido há 300 anos: notas à margem da editoração do texto - I. In: JA. I, pág. XII.

14- CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, José Olympio; [Brasília], INL, 1983.

15- PERES, Fernando da Rocha. *Gregorio de Mattos e Guerra: uma re-visão biográfica*. Salvador, Macunaíma, 1983.

____________________________. Quem pediu a bênção a Gregório de Matos?. In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, Governo do Estado/ SCC/ Prefeitura Municipal, 1(3):4-11.1985.

16-

> Pessimista objetivo, alma maligna, caráter rancoroso, relaxado por temperamento e por costumes, o poeta do "Marinicolas" verte fel em todas as suas sátiras.

-Cf. ARARIPE JR..*Gregorio de Matos*. In *Obra Crítica*. Rio de Janeiro, MEC / Casa de Rui Barbosa, 1969, vol. 2, pág. 389.

17- Idem, ibidem, pág. 39[illegible].

18- Idem, ibidem, pág. 407.

19- Idem, ibidem, pág. 407.

20- Idem, ibidem, pág. 415.

21- São as seguintes as didascálias que intitulam os poemas:

> -Descreve o que era realmente naquelle tempo a Cidade da Bahia de mais enredada por menos confusa (JA, I, 3);
>
> -Descreve a vida escolástica (JA, I, 4);
>
> -Fingindo o Poeta que acode pelas honras da Cidade, entra a fazer justiça em seus moradores, signalandolhes os vicios, em que alguns delles se desmandavão (JA.I.9);
>
> -Define a sua Cidade (JA, I, 9);
>
> -Queyxa-se a Bahia por seu bastante procurador, confessando, que as culpas, que lhe increpão, não são suas, mas sim dos viciosos moradores, que em si alverga (JA, I, 11);
>
> -Queyxas da sua mesma verdade (JA, I, 29);
>
> -Torna a definir o Poeta os maos modos de obrar na governança da Bahia, principalmente naquela universal fome, que padecia a Cidade (JA, I, 31).

22- ARARIPE JR., Op. Cit., págs. 415 e 419.

23- *Braço de Prata* é a alcunha do Gov. Antônio de Sousa Meneses (Gov.: 1682-1684); *Braço Forte*, a de um criado desse governador.

24- *Nariz de Embono* - refere-se ao Gov. Antônio Luís da Câmara Coutinho (Gov.: 1690-1694): Cf. JA, I, 220.

25- ARARIPE JR., Op. Cit., pag. 471.

26- NA HORA DA MORTE, VENDO O AUTOR NAS MAOS DE UM SACERDOTE UM CRUCIFICADO COM OS OLHOS COBERTOS DE SANGUE:

Quando meus olhos mortais
Ponho nos vossos divinos,
Cuido que vejo os meninos
Do Greório de Morais
(Ac. V, 357).

27— Códices V (na designação de James Amado, o vol. 2 do códice do Licenciado) e P (vol. 2 do códice Varnhagen)

28— ARARIPE JR.. Op. Cit., pág. 471.

29— Assim, lê-se na última estrofe do último poema do ciclo *A Musa Praguejadora* (ciclo 8 da secção II - *Os Homens Bons*), como a confirmar, na própria voz do poeta, o abandono do cultismo:

que alguem diga carrancudo,
quando escrevo para todos,
que não falo em cultos modos,
mas em fase corriqueira!
Boa asneira.
(JA, II, 511).

30— Para Pedro Calmon, por exemplo, o soneto é um auto-retrato de Gregorio de Matos quando estudante em Coimbra. Cf. CALMON, Pedro. Op. Cit. pág. 19.

31— Na edição da Academia, a didascália para o soneto *Meu Deus que estais pendente em um madeiro* é : *A Jesus Cristo Crucificado, estando o Poeta para morrer* (Ac., I, 92); mas para o soneto *Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado* é : *A Jesus Cristo Nosso Senhor*, não fazendo qualquer alusão a morte do poeta (Ac. I, 91) . Já na antologia de Sérgio Buarque de Holanda, nenhuma das duas didascálias traduz o poema em termos biográficos. Para o primeiro soneto a didascália é : *Ao mesmo Jesus, falando* ***um pecador*** *nos últimos da vida* (sic); para o segundo: *Implorando de Cristo,* ***um pecador*** *contrito, perdão dos seus pecados*. A fonte de Sérgio Buarque de Holanda é o códice Varnhagen. No entanto, no *Florilégio*, Varnhagen utiliza as seguintes didascálias: *Estando para morrer* e *Idem*.

-Cf. HOLANDA, Sergio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo, Perspectiva, 1979, págs. 54 e 56; VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras. 1946, Vol I, pág. 150.

32- Para comparar a ordem dos poemas nos ciclos, valemo-nos do *Indice alfabético dos primeiros versos* (JA, VII, 1757, 1782), em que James Amado fornece a localização de cada poema nos diversos códices por ele estudados. Com base nesse índice pudemos elaborar um mapa, que reproduzimos ao final deste trabalho como *Apêndice I*.

33- KAYSER, Wolfang. *Análise e interpretação da obra literária*: introdução à ciência da literatura. (Tradução de Paulo Quintela). 6ª Ed., Armênio Amado, 1976. pág. 177.

34- Voltaremos a esta questão no próximo capítulo, quando analisaremos o ciclo *Angela*.

35- Pedro Calmon admira-se de que GM não tenha dedicado *um soneto sequer generoso* ao Conde de Ericeira, já que se tratava de um excelente político e de *um grande homem, herói, comandando a artilharia, na guerra à Espanha, vedor da Fazenda em 1675, promotor de rápidas e enérgicas medidas para refazer, com indústria própria, a magra economia do Reino, alcunhado de 'Colbert Português'*. Supõe, então, que o poeta só tenha considerado a literatura do conde e que o pedido de elogio se referisse à *História de Portugal Restaurado* (Cf. CALMON, Pedro, Op. Cit. pág. 42). Reencontramos aqui o problema de se tomar a obra apógrafa como documento biográfico e como expressão imediata de um referente externo. Nada comprova que o soneto se refere ao personagem em questão: nenhum verso menciona o Conde de Ericeira, e Pedro Calmon não levou em conta a didascália que aparece na edição da Academia, que diz apenas: *A certa personagem desvanecida* (Ac. III, 29). O soneto é uma brincadeira, um jogo *no qual o poeta usa a artimanha poética para escapar de um pedido incômodo. Brincando com a forma fixa do poema, Gregório constrói o soneto, cumpre a tarefa, mas se atém apenas ao aspecto externo do pedido* (DIMAS, Antônio. *Gregório de Matos*. São Paulo. Abril Educação, 1981, pág. 36, nota 33). Mesmo a suposta originalidade do poema é enganosa. O soneto de Lope de Vega - *Un soneto me manda hacer Violante* - devia ser muito conhecido na época.

36- Cf. pág. 130 deste capítulo.

37- É sugestiva a apresentação do argumento no primeiro parágrafo da *Vita nuova*:

> In quella parte del libro de mia memoria dinanzi a la quale poco se potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nuova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quale è mio entendimento d'assemplare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sentenzia.

-Cf. ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova* (Con una guida alla lettura di Edoardo Sanguineti). 2a Ed. Milano, Aldo Garzanti Editore, 1979, pág. 1.

O *libello* de Dante é portanto a extensão daquela *rubrica* que se encontra no *livro da sua memoria*. Mas o centro, a substância da *Vita nuova* são os trinta e um poemas. A narração é, na verdade, uma reflexão, uma realização *a posteriori*:

> le cose scritte nel *libro* sono di fatto, prima che altre, le vere *parole per rima*, o comunque cose già convertite in quelle parole. E la narrazione della *Vita nuova* sarà dunque cosa riflessa, di grado secondo, e crescerà sopra un terreno che è, pur nel duplice giuoco aperto delle scelte e delle amplificazioni, determinato in anticipo: crescerà sopra i paragrafi davvero *maggiori* del *libro*, que sono già verso e canto. La dialettica narrativa, pertanto, come non è primaria né immediata, così nemmeno è veramente constitutiva - La narrazione della *Vita nuova*, vogliamo poi dire, è programmaticamente servile, dichiarativa: è, come precisamente avvertivamo sopra, teoria delle *parolle per rima*.

-SANGUINETI, Edoardo. Per una lettura della *Vita nuova*. In: ALIGHIERI, Dante. Op. Cit., pág. XVI.

Se a narração da *Vita nuova* é *cosa riflessa, di grado secondo* a narração das didascálias da *Crônica do viver baiano seiscentista* é de terceiro grau.

se- Na realidade, James Amado não reproduz a ordenação do codice do Licenciado. Além de deslocar um poema (X 168) para o volume V, pág. 1100, interpola varios outros que não pertencem originariamente (i. e, no Licenciado) a mesma serie encabeçada pela didascália. Aliás, a primeira didascália da serie, no codice do Licenciado, foi deslocada também, pelo editor, para o volume V, pág.

1221. É nessa didascália que encontramos a primeira referência e a localização do *retiro* do poeta:

> Elege para viver o retiro de huma chácara. que comprou nas margens do Dique, e ali conta, o que passava retirado (códice: X, 160; JA, V, 1221).

Veja-se a tabela comparativa da disposição dos poemas em JA com a localização de cada um no códice-base (as maiúsculas V, X e Y denominam, respectivamente, o 2º, o 3º e o 4º volumes do códice do Licenciado):

| JA | - LICENCIADO | JA | - LICENCIADO | JA | - LICENCIADO |
|---|---|---|---|---|---|
| 986 | X-175 * | 1003 | Y-468 | 1018 | V-337 |
| 987 | X-162 ** | 1005 | V-334 | 1022 | X-171 * |
| 988 | X-166 * | 1006 | V-321 | 1024 | X-174 * |
| 989 | X-167 * | 1007 | V-324 | 1026 | X-176 * |
| 990 | X-159 | 1008 | V-325 * | 1028 | X-179 * |
| 993 | X-155 | 1010 | V-328 | 1030 | X-180 * |
| 994 | X-163 ** | 1012 | V-330 | 1032 | X-182 * |
| 995 | Y-408 | 1014 | V-332 | 1034 | X-185 * |
| 997 | Y-405 | 1015 | V-333 | 1035 | X-186 * |
| 1000 | Y-410 | 1016 | V-335 | 1037 | X-189 * |
| 1002 | Y-425 | 1017 | V-336 | 1039 | X-191 * |

Apenas os poemas de X assinalados com asterisco subordinam-se, no códice do Licenciado, à didascália inicial do ciclo (JA, IV, 986; códice λ-175); os poemas marcados com dois asteriscos pertencem ao mesmo tema, no codice-base, e subordinam-se à didascália de X- 160 (que James Amado deslocou para o volume V de sua edição). Todos os outros poemas foram interpolados pelo editor.

39- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. Cit. pág. 65.

40- Como vimos na nota 38, o *retiro* a que se refere a didascália fora mencionado anteriormente em outras do códice do Licenciado, que James Amado não incluiu nesse ciclo. O pronome desmonstrativo *neste* explicitava o encadeamento do poema com os dois que o antecediam no códice-base.

41- DAMASCENO, Darcy. *Os melhores poemas de Gregório de Matos*. São Paulo, Global Ed., 1985, pág. 65.

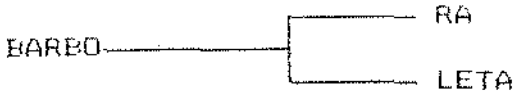
42- Insistimos aqui no termo *contração* para, com este jogo de palavras, acentuar nossa dúvida quanto à possibilidade de se estabelecer definitivamente, nesses casos, o texto mais fidedigno. Como já afirmamos anteriormente, tanto a grafia *Rolim* pode ser uma expansão textual, na explicação de Darcy Damasceno, como *rolim* pode ser uma contração.

43- A relação entre os poemas é indicada pela própria edição da Academia em nota de rodapé.

44- São muitos os exemplos que colecionamos no exame das didascálias e de suas relação com os textos. Os que apresentamos são suficientes aos nossos propósitos. Talvez merecesse ainda menção o poema *Passeias em giro a chama*, constituído de glosas à quadra alheia que se inicia com o verso *Pobre de ti Barboleta*. Na edição antiga da Academia (Ac. II, 256) não há didascálias, e o poema não está ligado a nenhum personagem-tema. Já a edição de James Amado interpreta o tema tópico da borboleta atraída pela chama como referência a *Bárbora (Babu)*:

> Esta cantiga accomoda o Poeta com proporção a Bárbora pelo nome e trato, não deykando de fora os seus amantes desejos (JA, III, 756).

Nad confirma, no texto, o jogo de palavras da interpretação do Licenciado:




Do mesmo modo mereceria atenção o romance *Montes, eu venho outra vez*, incluído por JA/Licenciado no tema de *Maria dos Povos*. O nome *Marfida* (= *Maria*), que aparece quatro vezes na versão de James Amado, não figura uma só vez na edição da Academia, onde é sistematicamente substituído (?): por *Montes* no verso 29; por *Senhora* no verso 63; por *meu bem* no verso 70 e por *Beleza* no verso 83 (Cf. Ac. II, 202).

Sobre a interpretação dos nomes próprios pelo Licenciado Rabelo, é interessante observar a didascália ao soneto *A margem de uma fonte, que corria*, incluído no mesmo ciclo *Maria*:

> Casado já o Poeta, entra agora por razão de honestidade a mudar-lhe o nome nas obras seguintes. Lizongea-lhe o repouso em hum dos primeyros dias do noyvado no sitio de Marapé (JA, III, 680).

Assim justifica o copista a interpretação dos nomes *Silvia*, *Gila*, *Lisé*, *Clóri*, *Tisbe* e *Maricas*, de uma sequência de doze poemas, para incluí-los no tema de Maria dos Povos. As didascálias da Edição da Academia referem-se sempre a *uma dama*, sem procurar identificar as mulheres que se escondem sob esses nomes da poesia pastoril.

45— Já observamos como, muitas vezes, as alterações feitas por James Amado dão origem a intervalos anacrónicos na ordenação temporal, quando desprezam essas expressões integrativas que, não obstante, são mantidas na transcrição das didascálias.

Ó tu do meu amor fiel traslado

(Gregorio de Matos)

# O FIEL TRASLADO

A análise do mais recente *apógrafo* – a *Crônica do viver baiano seiscentista* – revela a tendência geral da *movência* da poesia gregoriana na tradição: os poemas, efêmeros por sua circunstancialidade e/ou dispersão, tendem a tornar-se registros circunstanciados e imediatos dos acontecimentos que estariam em sua origem. As didascálias (re/criam e fixam as circunstâncias motivadoras, restauram uma referencialidade hipoteticamente apagada pelo tempo e efetuam a incorporação dos poemas singulares no conjunto da crônica, dando-lhes uma *função*. Assim, o disperso e efêmero torna-se *livro*, buscando a sobrevivência na construção de uma totalidade coerente. Como a tradição é múltipla em suas realizações, múltiplos são os resultados – *os livros de Gregorio de Matos*. É nessa *instabilité fondamentale* (Zumthor) *do livro* (*livro* = lugar de uma função cristalizada) que ocorrem as mutações do texto.

Poderíamos esperar que, no movimento entre a poesia original dispersa e a poesia recolhida, fixada e ordenada posteriormente em livro, houvesse uma perda relativa do sentido referencial; em outros termos, deveríamos encontrar na tradição apógrafa um obscurecimento da singularidade concreta e biográfica poeticamente elaborada e uma conseqüente predominância do particular e do geral literário:

> As obras se escreveram para o leitor, entenda-se bem, para o leitor contemporâneo. Na medida em que passam os anos algo vai se oxidando, algumas racionouras vão surgindo na relação expressivo-impressiva necessária à perfeição da obra. É um caso que, dentro da arte, afeta de modo bem particular as obras literárias, em vista do rápido envelhecimento do seu meio de comunicação, isto é, da linguagem.
>
> Ai está a obra poemática. Segundo passem os anos, uma patina, e quase uma nevoa, vai cobrindo-a. De uma parte está esse envelhecimento das vozes, dos torneios; de outra, as possíveis alusões aos costumes ou às coisas materiais que já não existem (1).

O que se constata na tradição gregoriana é um movimento inverso, ou mesmo uma reação protetora contra o *envelhecimento* da obra. Ao vislumbrarem nos textos recolhidos o que Hernâni Cidade chamou de *aterragem em plena vida* (2), os copistas, estimulados pela tradição oral anedótica, puseram-se a remover a pátina que teria recoberto a poesia envelhecida, reconstituindo tudo o que parecesse alusão a fatos biográficos. Indo além, quando não encontraram referência literal, reiventaram-na através de uma interpretação redutora do texto. Daí as acomodações do texto foi um passo.

No capítulo anterior estabelecemos uma distinção entre *ciclos temáticos* e *ciclos narrativos*, buscando diferenciar dois níveis de rigor tectônico na ordenação da poesia gregoriana efetuada por James Amado a partir do códice do Licenciado e do livro de Araripe Jr.. Vimos também que, em seus grandes cortes - as *secções* - a *Crônica do viver baiano seiscentista* possui uma estrutura narrativa rigorosa: o percurso do poeta-personagem desde seus primeiros confrontos com a Cidade, passando por sua transformação em *cantor de viola de cabaça* (o *perfeito capadócio*, o poeta marginal poetizando sua marginalidade), até o exílio em Angola e em Recife e a sobrevivência mítica na tradição: *O Burgo*; *Os Homens Bons*; *A Cidade e seus Pícaros*; *Armazém de Pena e Dor*; *O Coronista Reçusitado*.

Os *ciclos narrativos* reproduzem o rigor da ordenação das secções: possuem uma ordenação fechada, dispondo os poemas numa ordem causal e temporal, com princípio, meio e fim. As exigências dessa coesão narrativa tornam esses ciclos casos exemplares da tradução da verdade poética em verdade biográfica. A circularidade que observamos no capítulo anterior tem, neles, sua realização mais acabada: o copista busca, na cuidadosa ordenação do texto, uma coerência interna tão rigorosa que comprove a interpretação biográfica realizada nas didascálias; ao mesmo tempo, a ordenação só é possível a partir daquela interpretação. Só a análise das relações verticais entre poemas e didascálias pode revelar a gratuidade da leitura que estas últimas realizam. Como a ordenação do texto se fundamenta nessa interpretação biográfica, também ela se revela arbitrária, e fica transparente a circularidade do mé-

todo: biografia - interpretação - ordenação - biografia.

Assim, o rigor da ordenação textual, ao invés de *comprovar*, pela justaposição das coincidências temáticas, a *verdade* da interpretação biográfica, apenas torna *verossímil* a nova construtura poético-narrativa enquanto tal: uma narração montada com os textos transformados em fragmentos (3).

E na lírica amorosa que encontraremos os ciclos narrativos de coesão interna mais fechada. Os colecionadores esmeraram-se por ler em cada poema um *referente* concreto, a expressão direta de uma aventura ou de uma desventura, ou o instrumento galante de uma conquista amorosa. Ordenados por Rabelo e por James Amado, esses ciclos tomam, no conjunto da *Crônica*, a configuração de *episódios*, de *pequenas novelas de psicologia amorosa*: *Angela*; *Maria*; *Floralva e Florência*. Escolhemos o primeiro para, numa análise mais detalhada, aprofundarmos o estudo da estruturação do apógrafo de James Amado e para melhor observarmos as expansões e os efeitos redutores da leitura biográfica efetuada pela tradição.

## I- Dona Angela

A tradição identifica Dona Angela com uma das três filhas de Vasco de Souza Paredes e de Dona Vitoria de Menezes (4). Segundo a primeira oidascália do ciclo, foi através do Capitão Francisco Moniz de Souza, irmão de Dona Angela, que o poeta a conheceu e se introduziu no convivio da família. Entretanto,

esse primeiro contato não é narrado no ciclo que estamos analisando. Anteriormente a ele, três didascálias do ciclo 5 - *Espada e Espadilha*, da secção *Os Homens Bons*, referem-se ao Capitão Moniz de Souza. A segunda delas relata as circunstâncias em que Gregório de Matos teria conhecido Dona Angela:

> No mesmo Capitão chegando a Madre de Deos, onde o Poeta assistia, a numa festividade com suas três irmãas sendo Dona Angela numa delas e portento mayor da formosura por quem se lhe desvellou o Poeta como veremos no quarto tomo (JA, I), 351).

Esta poderia ter sido a primeira didascália do ciclo. O Licenciado preferiu incluir o poema no ciclo temático dos capitães - *Espada e Espadilha* -, remetendo a seqüência para o ciclo *Angela* (*como veremos no quarto tomo*). Reproduzimos aqui o poema, para termos a *história* completa:

DECIMA

> Faltava para alegria
> desta festa a vossa vinda,
> que só fica sendo linda
> assistindo vós ao dia:
> confesso, que não soora
> de tão ditoss ocasião,
> mas agora em conclusão
> protesto com viva fé
> ir-me pôr ao vosso pé,
> para beijar-vos a mão
> (JA. II. 351).

O protesto final da décima liga-se implicitamente à didascália do poema seguinte, um romance em forma epistolar, em que o poeta pede licença para visitar a família do capitão na fazenoo do Caipe. Depois de dar, jocosamente, uma série de notícias

de amigos comuns, o poeta faz o pedido, que parece ser o motivo principal da carta-poema.

> Haveis de me dar licença.
> para que va visitar-vos,
> ou mandai-me uma mortalha,
> hissope e gatos pingados
> (JA. II, 353).

Podemos contar esses poemas na producão mais circunstancial de Gregório de Matos. Referem, imediatamente, fatos corriqueiros da vida do autor. Constituem, do modo mais literal, a *crônica* enfatizada pela tradição. Lendo esses poemas, não há por que duvidar, a não ser por um excessivo ceticismo crítico, da existência de um *caso de amor* frustrado entre o poeta e Dona Angela Paredes.

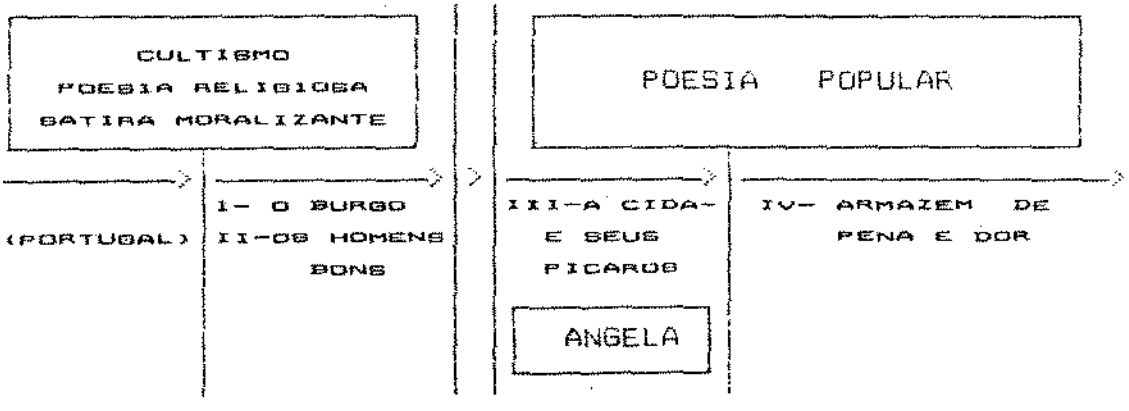
As três didascálias sobre o Capitão Francisco Moniz de Souza demonstram cabalmente a preocupação do copista com o rigor do encadeamento narrativo de seu códice: ainda no primeiro volume (*U*, na enumeração de James Amado), remete três poemas de um ciclo temático para um ciclo narrativo do quarto volume (Y).

## II- Descrição do ciclo.

*D. Angela* é o primeiro ciclo da secção III - *A Cidade e Seus Pícaros: Os Seus Doces Empregos* (5). Na ordenação biográfica do códice, James Amado situou-o, portanto, no início da fase de completa liberação do poeta-personagem, num momento anterior ao seu casamento com Maria dos Povos (ciclo 4 - *Maria*) e às andanças pelo Recôncavo. *Angela* abre a série

de ciclos centrados em personagens femininos: *Angela*; *Cota*; *Maria*; *Custódia*; *Bárbora*; *Antônia*; *Teresa*; *Maria João*; *Brites*; *Betica*; *Mariana, apelidada Rola*; *Joana*; *Catona*; *Beleta*; *Anica*; *Inácia*; *Apolônia*; *Mariana*; *Mariquita*. Essa famosa galeria de mulheres forma o *carnaval biológico* de que fala Araripe Jr., o *meio indireto* pelo qual o ambiente brasileiro colherá o poeta, a *influência obnubilante* que dará a Gregório a *originalidade de um Petrarca sertanejo* (6).

Como vimos anteriormente, James Amado procura reconstituir não apenas o percurso do poeta-personagem da tradição, mas também a evolução de sua poesia e de sua linguagem, seguindo a análise de Araripe. E na secção III — *A Cidade e Seus Pícaros* — que se dá a transformação, e Gregório, libertando-se do cultismo, passa a produzir uma poesia de cunho popular e adquire uma linguagem própria:




Mas no ciclo *Angela* ainda encontramos um poeta preso às convenções literárias do modelo culto europeu: predomínio do soneto, metaforismo tópico,

*agudezas* convencionais, antíteses, imitação de Quevedo, de Camões, petrarquismo, etc.. O corte, indicado no esquema acima pela linha vertical dupla, só ocorrerá realmente no ciclo seguinte - 2 *Cota*, que se abre com um poema fescenino. Saímos do ciclo *Angela* com os lamentos do *Pastor Silvio* ainda ecoando suas *amantes fraguas*:

> Soite o Zefiro brando os seus alentos,
> E excite no meu peito amantes fraguas,
> Que subam da corrente os movimentos.
>
> Que e tirana oficina para as magoas
> Ouvir nas folhas combater os ventos,
> Por entre as pedras murmurar as aguas
> (JA. III. 565)

para ler os elogios à linguagem de Cota, ou Maria Viegas, dama que *fallava fresco*:

> .....
> Portuguesa nas palavras.
> Tudo chamais por seu nome
> tão propriamente, tão clara,
> que ao cono lhe chamais cono,
> chamais caralho a caralha.
> Malditas da maldição
> de Deus sejam as tavascas,
> que de surradas nas obras
> põem de bloco as palavras.
> Há cousa como chamar,
> e que uma cousa se chama,
> porque sirva de sustento
> a luxuria, que desmaia.
> Há cousa como falar,
> como Pai Adão falava,
> pão por pão, vinho por vinho,
> e caralho por caralha.
> Quem pôs nome de crica
> a crica, que se esparralha
> senão nosso Pai Adão
> quando com Eva brincava?
> Pois se põe nome as cousas
> a Pai de nossa prosecia,
> porque Deus lho permitio
> nos porque hemos de emenda-las?
> (JA. III. 568).

Como se vê, a *nova linguagem* irrompe no códice, com toda a sua crueza, logo após a pequena novela de psicologia amorosa, em que predominava o metaforismo tópico cultista:

> Se és um milagre composto
> de neve incendida em sangue,
> e sempre o Céu de teu rosto,
> mostra dois astros brilhantes;
> as mãos umas maravilhas,
> um par de jasmins as faces,
> o corpo um garbo vivente,
> os pés um vivo donaire:
> Se são milagres divinos,
> Francelinda, as tuas partes,
> para viver, quem te adora,
> que terá, senão milagres!
> (JA, III, 36v.)

Esse metaforismo cultista seria a linguagem que põe *bioco às palavras* e que o poeta-personagem abandonará por uma linguagem crua *por que sirva de sustento / à luxúria que desmaia*.

O ciclo é composto de trinta e cinco poemas, dos quais vinte e um são sonetos. Os quatorze restantes distribuem-se entre:

- glosas a motes alheios (décimas em espanhol): 5;
- décimas: 3;
- romances: 2;
- canção: 1;
- oitavas: 1;
- endechas de hexassílabos: 1;
- redondilhas (quadras de heptassílabos): 1.

A ordenação desses trinta e cinco poemas configura, como se evidencia no quadro-resumo abaixo, uma pequena *novela de psicologia amorosa*. Em nosso esquema, demarcamos três *segmentos* (os títulos são

nossos), que por sua vez se subdividem na coluna *temas*, tornando manifestos os movimentos da narrativa obtidos no encadeamento dos poemas e nas explicações das didascálias. Anotamos as páginas em que os poemas aparecem em James Amado (JA, III, 515 a 565) e no quarto volume do códice do Licenciado (códice Y, págs. 3 a 57). Observe-se que o editor reproduziu fielmente a ordem estabelecida pelo copista.

QUADRO-RESUMO DO CICLO

*ANGELA*

| SEGMENTOS | TEMAS | | JA, III | Y |
|---|---|---|---|---|
| 1) PRIMEIRO ENCONTRO | 1 - O poeta conhece as três filhas de Vasco de Sousa Paredes (3 poemas) | | 516<br>517<br>519 | 3<br>?<br>5 |
| | 2 - Descrição de D. Angela (2 poemas) | | 520<br>521 | 6<br>7 |
| | 3 - Aniversário de D.Angela (1 poema) | | 522* | 8 |
| 2) O CONFLITO AMOROSO (o poeta teme declarar-se) | 1 - Impaciências do poeta | a) impaciencia (2 poemas) | 524<br>525* | 11<br>12 |
| | | b) esperança (1 poema) | 526* | 13 |
| | 2 - *Intermezzo*: Morte de D. Teresa, irmã de D. Angela. (8 poemas) | | 527<br>528<br>529<br>532<br>533<br>534<br>535<br>536* | 14<br>15<br>15<br>19<br>20<br>21<br>22<br>23 |
| | 3- Dilema: Luta entre o amor e o respeito | a) o poeta se retrai<br>b) o atencioso silêncio<br>c) os desfavores de sua senhora (3 poemas) | 538*<br>539<br>540 | 25<br>27<br>28 |
| (cont.) | | | | |

(continuação)

| SEGMENTOS | TEMAS | | JA, III | Y |
|---|---|---|---|---|
| | 4 - *Intermezzo*: D.Angela desembarcando (1 poema) | | 541 | 29 |
| | 5- Dilema | a) o desejo e o temor de declarar-se | 544* 546* | 33 35 |
| | | b) decide declarar-se | 547* | 36 |
| | | c) desiste de declarar-se (5 poemas) | 549* | 38 |
| | 6- Reflexões sobre o amor | a) *Como corres, arroio fugitivo* | 553 | 43 |
| | | b) A borboleta, *traslado do seu amor* (3 poemas) | 554* 555* | 44 45 |
| 3) RESOLUÇÃO (D.Angela escolhe outro esposo) | 1- *Ao Rio Caipe* | | 556 | 46 |
| | 2- *Chora o poeta, perdidas as esperanças* | | 557 560 563 | 47 51 55 |
| | 3- Reflexões sobre sua desdita (6 poemas) | | 564 565 | 56 57 |

A linearidade causal/temporal da narrativa é marcada por três momentos sucessivos (no quadro, *segmentos*):

1- PRIMEIRO ENCONTRO - (6 poemas: págs. 516 a 522): o poeta conhece as três irmãs do Capitão Francisco Moniz de Souza (*tres sóis, três auroras,/ três flores ou tres belezas* - JA, III 519). A descrição idealizada de Dona Angela (JA, III, 520, 521 e 522) funciona como *motivação* do conflito amoroso que se seguirá:

2- CONFLITO AMOROSO - (23 poemas: págs. 524 a 555): desenvolve-se o conflito interior do poeta entre o impulso amoroso e um respeitoso distanciamento. A

reiteração do mesmo tema (o dilema entre o silêncio e a confissão do amor, decidindo-se o poeta-personagem ora por uma, ora por outra atitude) em vários poemas tem como efeito a intensificação progressiva do conflito, cuja expressão lírica mais aguda — *clímax* — seriam, por força da acumulação, os poemas assinalados no quadro como 6º segmento (a confissão ao arroio, pág. 553, e os conhecidos sonetos que desenvolvem a alegoria tópica da borboleta atraída pela chama, págs. 554 e 555). Esse desenvolvimento cumulativo é interrompido duas vezes, imprimindo o copista um certo requinte na ordenação do ciclo. No primeiro *intermezzo*, Rabelo interpolou o tema central (*dilema*) com oito poemas sobre a morte de D. Teresa, irmã de D. Angela (2º segmento, págs. 527 a 536); no segundo, com uma descrição de D. Angela desembarcando na praia. O retorno do tema central após cada *intermezzo* acentua a intensificação progressiva do conflito interior do personagem-poeta, resultante do precesso cumulativo;

3- RESOLUÇÃO - (6 poemas: págs. 556 a 565): bruscamente, no auge do drama amoroso, somos informados pela didascália de que D. Angela *admitte por esposo outro sugeyto*. O primeiro verso do soneto torna-se sugestivo em relação a esse corte:

> Suspende o curso, o Rio retrocido,
>
> (JM, III, 556).

Sem poder alimentar agora qualquer esperança, o poeta lamenta a perda de seu amor:

> [illegible], foste, que atrevidamente
> Te remontaste à esfera da luz pura,
> De onde te arrojou teu vôo ardente
>
> (JM, III, 563).

Se no segmento anterior a recorrência do mesmo tema criou a intensificação progressiva do conflito interior, sua interrupção provoca agora, por contraste, um movimento descendente - expresso no tom de lamento de todos os poemas desse segmento -, preparando a decisão final do poeta de *moderar seu sentimento*.

Este resumo do *enredo* do ciclo mostra a que ponto de requinte pôde chegar a estruturação biográfica do códice do Licenciado. A sensibilidade de James Amado não lhe permitiu, na reordenação que realizou em sua edição, destruir essa pequena obra de tradição. O ciclo possui um arredondamento dramático interno, fechando-se numa narração lírica completa: *motivação*; *complicação (epitase)*, intensificando-se o conflito até um *clímax*; *resolução (catástase)* e *desenlace*.

O que não podemos perder de vista é que esse esquema foi calcado nas didascálias, ou seja, descobrimos a estrutura do ciclo a partir da interpretação dos poemas feita pelo copista.

## III- As didascálias: o eixo horizontal do encadeamento narrativo.

O que possibilita a percepção do encadeamento causal-temporal dos poemas são as didascálias. Sem elas, o ciclo seria lido como um simples agrupamento de temas afins (*ciclo temático*), ou, mais

provavelmente, como uma série de pequenos agrupamentos temáticos, em sua maioria *motivos tópicos*:

1- a descrição de três belezas (*três sóis, três belezas*): décimas (JA, III, 516 a 519);

2- impossibilidade de retratar a beleza: sonetos (JA, III, 517, 520 e 521);

3- a um aniversário: canção (JA, III, 522);

4- contradições do amor: sonetos (JA, III, 524, 525, 526);

5- morte de uma jovem (*flor em botão nascida e já cortada*): soneto (JA, III, 527); oitava (JA, III, 528); endechas (JA, III, 529); sonetos (JA, III, 532, 533, 534, e 535); glosas (JA, III, 536);

6- timidez do amante: glosa (JA, III, 538); sonetos (JA, III, 539 e 540);

7- pequena fábula: o pescador, desesperado, vê sua dama desembarcar: décimas (JA, III, 541);

8- timidez do amante: glosa (JA, III, 544); soneto (JA, III, 546); redondilhas (JA, III, 547); glosas (JA, III, 549 e 551);

9- desengano amoroso: sonetos (JA, III, 553, 554, 555 e 556); romances (JA, III, 557 e 560); sonetos (JA, III, 563, 564 e 565).

As didascálias realizam o sentido do eixo horizontal do ciclo, revelando a intenção ordenadora que se concretiza em uma narrativa.

Entre a interpretação dos poemas e a ordenação do ciclo (eixo vertical e eixo horizontal) existe um condicionamento recíproco. Exemplificando, o que permite a leitura da alegoria da borboleta atraída

pela chama (JA, III, 554 e 555) como *traslado* do amor do poeta por Dona Angela (*eixo vertical*) é a inclusão dos dois poemas nesse conjunto narrativo (*eixo horizontal*); ao mesmo tempo, essa interpretação determinou o lugar dos poemas no conjunto. Incluídos noutro ciclo, a leitura seria outra. Na edição da Academia temos, para os dois poemas, as seguintes didascálias:

> a) Contempla na Borboleta exemplos do seu amor (Ac., II, 43);
>
> b) A uma correspondência desvanecida, e renovada (Ac., II, 42).

Interpretações biográficas, sinoa, mas sem qualquer identificação da mulher amada. Na didascália a), apesar do possessivo (*seu*), o amor não é singularizado; na didascália b) o referente biográfico fica indefinido (*uma correspondência*). O que reúne os dois poemas é apenas o fato de desenvolverem o mesmo motivo tópico (a alegoria da borboleta e da chama), não importando ao editor a ordem da seqüência, que está invertida em relação à de James Amado: b ——————> a.

Comparem-se agora as didascálias da edição da Academia com as do Licenciado:

> a) Solitario em seu mesmo quarto a vista da luz do candeyro porfia o Poeta pensamentear exemplos de seu amor na barboleta;
>
> b) Ratifica sua fidalga resolução tirando dentre salamandra, e barboleta o mais seguro documento para bem amar.

Ao recriar a realidade motivadora dos sonetos, o Licenciado circunstanciou o momento vivido pelo poeta-personagem. A interpretação psicológica do poema emerge de uma situação bem concreta, espacial

e temporal: o poeta meditando, solitário em seu quarto, olhos fixos na luz do candeeiro. A alegoria da borboleta deixa de ser o motivo tópico tão explorado pelos poetas seiscentistas: o inseto está lá, presente, conduzindo a meditação do amante desesperado.

Não podemos tomar essa redução drástica do literário à realidade concreta como interpretação ingênua e simplista. O copista não está apenas interpretando; antes de tudo, está construindo uma narrativa. Esses detalhes preenchem as necessidades da narrativa, dão-lhe verossimilhança, imprimem nela um *effet de réel*, na terminologia de Roland Barthes (7).

Ao mesmo tempo que o encadeamento narrativo constrange a interpretação, esta determina a ordenação. Vimos que a ordem dos poemas na edição da Academia era indiferente ao editor e é inversa à da edição de James Amado. Na ordenação feita pelo Licenciado, o *poema da salamandra* é uma *retificação* (mais que uma *ratificação*) do pessimismo do poeta no *poema da borboleta*. A seqüência dos poemas exprime os sentimentos contraditórios do poeta-amante, que decide viver do amor que o mata:

> Reconcentra esse ardor, com que renasces,
> Que ao qual borboleta em fogo morres.
> É melhor, Salamandra, o de que vives
>
> (JA. III, 555).

A análise deste exemplo já vai se tornando um tanto longa, um verdadeiro excurso, mas devemos prolongá-la um pouco mais, para não perdermos a oportunidade de observar uma importante variação textual.

Transcrevemos acima a última estrofe do *poema da salamandra* na lição de James Amado. A edição da Academia apresenta outra versão:

> Pois me diz esse ardor, com que renasces,
> Se, Borboleta, nesse fogo morres,
> No mesmo fogo, Salamandra, vives
>
> (Ac. II, 42).

Não podemos, no atual estágio dos estudos gregorianos, afirmar qual das duas versões é a mais fidedigna. Não podemos também afirmar que a lição do Licenciado seja uma acomodação do texto ao tratamento narrativo dado ao conjunto em que o soneto foi incluído. Mas é interessante observar a sua perfeita adequação ao desenvolvimento do drama psicológico instaurado pela ordenação dos poemas no ciclo.

Na edição da Academia, a conjunção explicativa (*pois*) introduz uma constatação (*me diz*): o amante - *borboleta* - morre no fogo que o atrai, mas - *salamandra* - vive nele. Na edição de James Amado o imperativo (*reconcentra*) que inicia a estrofe exprime a dramática decisão do amante de viver *do* fogo que o mata; o último verso exprime uma escolha (de um símbolo e de uma atitude: *é melhor, Salamandra, o de que vives*). A seqüência dos poemas no ciclo efetua, portanto, a passagem de a) uma expressão de desespero (no *poema da borboleta*: *Eu morro, sem chegar à luz, que adoro*) para b) a reação do poeta-amante (decisão de ver na salamandra *o mais seguro documento para bem amar*). Levantamos, por isso, a hipótese de que a variação do texto seja uma acomodação do poema às necessidades

expressivas da novela sentimental construída no ciclo.

Vimos no quadro-resumo do ciclo que esse é o clímax do conflito interior do poeta-personagem. De fato, a didascália seguite já traz a solução: Dona Angela decide-se por outro pretendente:

> No Rio de Janeiro recorre queixoso o Poeta de que sua Senhora admitte por esposo outro sugeito (JA, III, 55o).

Essa nova didascália estabelece um contraste com o tom do segmento anterior (didascálias e poemas). O adjetivo *queixoso* introduz e explicita o tom dos poemas escolhidos para o restante do ciclo.

O exemplo que acabamos de analisar demonstra como se dá, concretamente, a circularidade que apontamos no capítulo anterior. Há um predomínio quase absoluto do eixo horizontal da ordenação efetivada pelas didascálias e a interpretação por elas registrada é constrangida pelo lugar que o poema ocupa no conjunto. É assim que os poemas perdem sua relativa independência, ficando praticamente reduzidos a manifestações líricas (voz do personagem-poeta) dentro da narração.

O conjunto das didascálias forma um verdadeiro texto narrativo paralelo. Podemos lê-lo separadamente e apreender a totalidade da seqüência, tal como a esquematizamos no quadro-resumo do ciclo. A unidade e coerência desse texto paralelo são reforçadas pelos elementos de ligação de que está gotada a maioria das dioascálias:

a) elementos reiterativos e de enumeração: *Ao mesmo assunto* (JA, III, 519); *á mesma beleza sepultada*

(JA, III, 528); *Ratifica sua fidalga resolução* (JA, III, 555); *Lisonjeia* (JA, III, 529)... *lisonjeia* (532)... *Lisonjeia* (533)... *Lisonjeia finalmente* (536); *outra vez* (JA, III, 544); *se entrega o Poeta novamente* (JA, III, 549); *Rompe o Poeta com a primeira impaciência* (JA, III, 524)... *Segunda impaciência* (525)... *Terceira impaciência* (540);

b) elemento de recapitulação: *Ao pé daquele penhasco lacrimoso que já dissemos* (JA, III, 565);

c) elementos de ordenação temporal: *Pondera agora* (JA, III, 520); *No dia em que fazia anos* (JA, III, 522); *Desta vez se queixou o Poeta* (JA, III, 538); *imagina agora o Poeta* (JA, III, 546); *resolve ultimamente a prosseguir* (JA, III, 547); *Pretende agora* (JA, III, 549);

d) elemento de contraste: *Em contraposição do que resolveu* (JA, III, 549).

A rigorosa estruturação do ciclo é devida exclusivamente ao trabalho de Pereira Rabelo, autor das didascálias[8]. Podemos comprovar a responsabilidade do copista consultando cuidadosamente o mapa comparativo dos códice e edições [9], elaborado a partir do índice de James Amado, onde se observa que:

a) nenhum dos códices traz todos os poemas que Rabelo reuniu nesse ciclo (embora cada poema apareça em pelo menos dois códices);

b) em nenhum dos códices os poemas aparecem na mesma ordem; nem mesmo aparecem reunidos no mesmo bloco.

James Amado reproduziu o ciclo sem qualquer alteração na ordem, sem acréscimos ou supressões

(10). Uma única alteração, aparentemente sem importância, merece, no entanto, nossa atenção. O editor deslocou a didascália que introduz o primeiro poema (décimas, JA, III, 516) para a página do título do ciclo (515), utilizando-a como epígrafe:

> Pertende o Poeta casar-se com esta Senhora, e por se achar alcançado em annos, e abatido em bens, introduzio amizade com seo Irmão o Capitão Francisco Moniz de Souza fazendo especial menção delle na festa das Virgens e depois com hum soneto, e varias obras pertendendo assim introduzir-se naquella casa. Posto com effeyto nella, vio numa manhãa de Natal as três irmãas, a cujas vistas fez as seguintes decimas

(JA, III, 515).

Esse deslocamento acentua a subsunção de todos os trinta e cinco poemas à primeira didascália, destacando-a, agora, como introdução do ciclo. Assim, os fatos ali circunstanciados constituem a realidade motivadora do conflito amoroso que se desenvolverá na seqüência dos poemas. Há, portanto, dois níveis de redução da verdade poética de cada poema: num primeiro nível, o poema é visto como a sublimação poética de um conflito interior verdadeiro (indecisão entre a declaração do amor e o sacrifício de um silêncio respeitoso); num segundo nível, na medida em que as didascálias são subsumidas à primeira, os poemas são um fingimento poético, e cada um deles é parte de uma estratégia (a primeira ação dentro dessa estratégia foi a aproximação - *introduziu amizade* - ao irmão de D. Angela) para *introduzir-se naquela casa*. Os verdadeiros interditos à realização dos planos amorosos do poeta-personagem são, portanto, a sua idade avan-

çada (*avançado em anos*) e a sua situação financeira (*abatido em bens*).

Lida isoladamente, uma didascália pode não revelar o grau da redução à circunstancialidade e à motivação concreta e prática realizada pelo conjunto do ciclo:

> Admirável expressão que faz o Poeta de seu extremoso silencio!
>
> (JA, III, 539).

Aparentemente esta didascália confirma a *sinceridade* da expressão de um pungente conflito interior:

> Largo no sentir, em respirar sucinto
> Peno, e calo tão fino, e tão atento,
> Que fazendo disfarce do tormento
> Mostro, que o não padeço, e sei que o sinto
>
> (Ibidem).

A redução do dilema amoroso (instância poética: o motivo tópico da *timidez do amante*) ao prosaico realismo das motivações do poeta (instância biográfica) só pode ser percebida em sua real dimensão na relação desta didascália com as que a precederam, como, por exemplo:

> Rompe o Poeta com a primeyra impaciencia querendo declarar-se e temendo perder por ousado
>
> (JA, III, 524),

em que o adjetivo *ousado* nos remete para as informações da didascália inicial (*alcançado em anos* e *abatido em bens*, o poeta fez *um soneto e várias obras pretendendo assim introduzir-se naquela casa*).

Se a análise que vimos realizando nos levava a pensar em um *ficcionalização* intencional (= construção de um *personagem-poeta*, na medida em que a construção do ciclo narrativo constrangia a interpretação registrada nas didascálias), as últimas observações recolocam a questão da interpretação biográfica e as reais intenções do Licenciado:

> E com ele mesmo provarei o que digo, que é autor sem suspeita
>
> (JA, III, 1698).

## IV - O eixo vertical: relação entre didascália e poema.

No ciclo *Angela* encontramos alguns dos poemas de temática mais universal dentro da obra atribuída a Gregório de Matos. Por que foram selecionados esses poemas para integrar um ciclo narativo-biográfico?

Evidentemente, a utilização de um motivo tópico não significa, por si mesma, a impossibilidade de uma motivação circunstancial e biográfica de um poema. Muito já se escreveu sobre as relações entre a poesia e a vida dos autores quinhentistas e seiscentistas. É bastante conhecido, por exemplo, o caso dos três sonetos de Lope de Vega que desenvolvem o tema do pastor que lamenta a perda de seu *manso* (= boi manso que serve de guia ao rebanho). Obras primas do motivo pastoral, são, todavia, interpretados pela crítica como expressões dos senti-

mentos do poeta na época em que foi abandonado por sua amante Elena Osório (11). Já observamos anteriormente que parte da poesia gregoriana, sobretudo a burlesca, tem, provavelmente, motivação biográfica. A tradição apócrifa, entretanto - e, baseada nela, a tradição crítica -, vê sempre na poesia a manifestação imediata de fatos vivenciados pelo poeta. Quando lemos as mais de setecentas didascálias da edição de James Amado, começamos a perceber o grau da redução do poético ao biográfico efetuada pelo Licenciado Rabelo.

A simples inclusão de um poema de motivo tão canônico como o *soneto da borboleta* num ciclo narrativo já efetua a redução. Como vimos, a ordenação dos textos transforma cada poema em fragmento da narrativa dela resultante. Foi, portanto, a busca da coerência dessa ordenação que orientou a seleção dos poemas, ao mesmo tempo que orientava a própria interpretação. A interpretação é, pois, previamente motivada, constrangida pelas necessidades da construção do conjunto. Assim, um determinado poema só poderia integrar o ciclo se permitisse uma leitura útil à construção da narrativa.

Essa circularidade nada pode comprovar da interpretação biográfica registrada nas didascálias. A relação coerente entre o eixo horizontal da ordenação e o eixo vertical da interpretação de cada poema apena torna *verossímil* a pequena novela intitulada *Angela*.

Explicado assim o trabalho de interpretação biográfica da poesia gregoriana efetuado pelo Licenciado Rabelo, podemos formular uma hipótese sobre a gênese do ciclo *Angela*: partindo de um núcleo

de poemas já ligados ao episódio biográfico pela tradição intermediária e/ou por outros copistas, Rabelo ordenou o ciclo, escolhendo e acrescentando novos textos que pudessem tornar mais denso o drama amoroso vivido pelo personagem-poeta. Ora, os motivos canônicos da lírica amorosa barroca eram os que mais perfeitamente se ajustavam à nova função. Uma alegoria, como a da borboleta ou a da salamandra, por exemplo, facilmente poderia ser interpretada como sublimação poética de um estado psicológico real. Ainda que arbitrária e drasticamente redutora, a interpretação tornava-se verossímil no conjunto do ciclo e, mais que isso, na medida em que adensava o drama psicológico do personagem, tornava mais verossímil a própria narrativa.

Não se coloca aqui em dúvida a existência real de uma Dona Angela, ou a veracidade de um caso de amor frustrado entre Gregório de Matos e essa senhora. Não é esta a questão. Tais fatos biográficos não constituem prova suficiente da motivação circunstancial do conjunto dos poemas ou de cada poema isoladamente. Nem mesmo confirma a ligação de poemas indubitavelmente circunstanciais (v.g. a canção *Pois os prados, as aves, as flores* (JA, III, 522), que celebra um aniversário - segundo a explicação do Licenciado, o de Dona Angela) com o personagem-tema desse ciclo.

Excetuando-se uma referência explícita a Dona Teresa, irmã de Dona Angela - *Vos prometo no Ceu, bela Teresa* (JA, III, 533) - em nenhum momento, nem mesmo nos poemas mais circunstanciais, os personagens são nomeados. As referências mais explícitas são ainda indiretas: *três Senhoras* (JA, III, 516);

*três irmãs, três Senhoras* (JA, III, 519); *a dor de um Magoado* (= pai de Dona Teresa) (JA, III, 535); *Francelinda* (= Dona Angela) (JA, III, 561). Apontem-se ainda as referências ao rio Caipe: *Te viu nascer nas margens do Caipe* (JA, III, 527); *Aqui onde o Caipe* (JA, III, 531); *Sôbolas do Caipe águas correntes* (JA, III, 534).

Uma possível referência mais direta a Dona Angela pode ser encontrada no processo retórico de interpretação etimológica:

> Anjo no nome, Angélica na cara,
> isso é ser flor, e Anjo juntamente,
> ser Angélica flor, e Anjo florente,
> em quem senão em vós se uniformara!
>
> (JA, III, 524) (12).

Os poemas que possuem esses índices, tão tênues, da motivação circunstancial (o assédio a Dona Angela) talvez formassem o núcleo de que partiu o Licenciado para a constituição do ciclo. Não possuímos, entretanto, qualquer prova disso. O fato de que, na edição da Academia, os mesmos poemas que possuem esses índices são também relacionados pelas didascálias ao tema de Dona Angela, não é suficiente para confirmar a hipótese. Apenas não a desmente. Somente um estudo a partir da colação dos códices poderia, talvez, determinar a existência desse núcleo. Fica aqui sugerida uma hipótese para pesquisa.

Provisoriamente, uma comparação entre as didascálias das duas edições poderá ser bastante reveladora. Dos trinta e cinco poemas que constituem o ciclo, onze não são ligados ao tema de Dona Angela pelas didascálias da edição da Academia (aqueles

que, no quadro-resumo do ciclo, estão assinalados com um asterisco):

1) A canção *Pois os prados, as aves, as flores*: é uma das composições mais circunstanciais do ciclo:

> (...)*
> vennam correndo
> aos anos felizes,
> que hoje festejo
> (JA, III, 522).

Apesar da simplicidade do poema, cujo tema se desenvolve pelo processo retórico do paralelismo (repetição/variação), a didascália* escrita pelo Licenciado é uma das mais longas do ciclo. Mais que uma interpretação parafrástica (característica dominante das didascálias), ela efetua um preenchimento da seqüência narrativa com informações que não se depreendem diretamente do texto poético. Novamente podemos perceber a prevalência do eixo da ordenação sobre o eixo vertical da interpretação. No ciclo, só agora, pela didascália dessa *canção de aniversário*, irrompe o amor por Dona Angela, com força de fatalidade: *o poeta se considerava amorosamente perdido*. A hiperbólica adjetivação da beleza de Dona Angela nada tem a ver com o texto poético. No final da didascália, a canção é apresentada como *tática de assédio*, na estratégia da conquista:

> No dia em qüe fazia annos esta divina belleza; este portento de formosura Dona Angela, por quem o Poeta se considerava amorosamente perdido, e quasi sem remedio pela grande impossibilidade de poder lograr seus amores: celebra obsequiosa, e primorosamente suas florentes primaveras com esta lindissima canção (JA, III, 522).

Contrariamente, a didascália da edição da Academia, além de não relacionar o poema ao tema, apenas informa de modo vago a finalidade circunstancial da composição:

> Deprecações para a concorrente festividade de uns Anos (Ac., II, 217).

2) o soneto *Não te vás esperança presumida*: - a didascália não comenta as agudezas conceptistas desse soneto, tão típicas do barroco. Dirigindo-se à sua esperança, o poeta define-a com *ponderaciones de contrariedad* (na classificação das *agudezas* de Gracián) (13):

> (...)
>
> Num desengano acaba reduzida
> À larga propensão do que se espera,
> E se na vida o adquirir te altera,
> Para penar na morte te convida.
>
> Mas voa, inda que breve te discorres,
> Pois se adoro um desdem que é teu motivo,
> Quando te precipitas, me discorres.
>
> Que me obriga meu fado mais esquivo,
> Que se eu vivo da causa, de que morres,
> Que morras tu da causa, de que vivo
>
> (JA, III, 526).

Não obstante o laconismo da didascália - *Falla o Poeta com sua Esperança* -, o procedimento retórico de *unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos* ganha força expressiva de um *sentimento autêntico* do poeta no eixo horizontal do encadeamento dos poemas. O soneto anterior termina com a expressão de um dilema:

> Pois se aquele, que espera sempre alcança,
> Quero ter por melhor morrer sem fala,
> Que falando, perder toda esperança
>
> (JA, III, 525).

Impossibilitado de falar (= declarar seu amor a Dona Angela), o poeta-personagem *fala* com a própria esperança. Essa pungência expressiva desaparece na edição da Academia. Ali, o soneto aparece entre poemas laudatórios a autoridades (desembargadores, ouvidores, governadores...) e a didascália refere o teor prático das preocupações - não mais angústias - do autor:

> Na esperança em que o Autor andava de um certo negocio (AC, II, 97).

Essa didascália desvia a temática do poema, que, sem dúvida, pertence à lírica amorosa.

3) As glosas a motes alheios: - são quatro poemas em décimas escritas em espanhol. Na edição da Academia esses poemas acham-se misturados a vários outros, todos contituídos de glosas. Nenhum deles vem acompanhado de didascália. No ciclo *Angela*, o Licenciado distribuiu-os conforme a temática:

a) *En flor, mis Flores, se muere* (JA, III, 536) é o último dos poemas sobre a morte de Dona Teresa. As *Flores* são, portanto, as três irmãs:

> Linzongea finalmente o Poeta com estas moralidades tristes de huma vida florecente pelas frias voces daquella sepultada belleza sua[s] formosas irmãas, avivandolhe[s] os motivos da dor;

b) *Dos vezes muerto me halho* (JA, III, 538) é o poema seguinte. Desenvolve o mesmo motivo tópico da *timidez do amante* de vários outros poemas do ciclo:

MOTE:
Muero por dizir mi mal,
Vame la vida en callar.

Novamente a didascália pormenoriza as circunstâncias motivadoras do poema:

> Desta vez se deixou o Poeta esquecer naquella casa, esperando occasião de declarar-se, e sempre se acoçardou à vista da causa, sempre em lutas com o Amor, e Respeyto.

Os detalhes biográficos, como em outros casos, não se depreendem do poema. Mais que uma interpretação parafrástica, a didascália realiza um *preenchimento* (*catálise*) da linearidade narrativa do ciclo. A circunstância de tempo e lugar (*desta vez se deixou o poeta esquecer naquela casa*) estarão ligadas todas as didascálias seguintes que falam da indecisão do poeta entre a declaração e o silêncio;

c) *Si por fuerça del repeyto* (JA, III, 544) e *Coraçon: siente tu anhelo* (JA, III, 549): repete-se ainda o mesmo motivo tópico da *timidez do amante*. Esse processo cumulativo é explicitado pelas didascálias:

> Outra vez o assaltão novos pensamentos de declarar-se, e temer;

> Em contraposição do que resolveo, se entrega o Poeta novamente ao silêncio, respeytando, a que os suspiros, posto que consolão, não allivião por menos nobres.

d) A esses poemas deve-se ainda acrescentar um quinto que não foi incluído na edição da Academia: *Coraçon: suffre y padece* (JA, III, 551). Também em glosas a versos alheios, desenvolve o mesmo tema do silêncio do amante:

Portia o Poeta em louvor seu necessário silêncio, como quem faz virtude da necessidade.

E importante observar que muitos outros poemas que desenvolvem o tema da *timidez do amante*, inclusive outras glosas semelhantes a essas, não foram incluídos pelo Licenciado no ciclo *Angela*. O copista selecionou aqueles que, a seu ver, melhor serviriam para a construção do ciclo. Se incluísse todos, destruiria, pela saturação, a densidade dramática de sua *novela*.

4) O soneto *Como exalas, Penhasco, o licor puro*: - o motivo do penhasco que verte lágrimas pode ser considerado uma variação do *topos* petrarquista do rio que leva as lágrimas do amante até a amada (14). A dicção conceptista do soneto ecoa a antítese quevediana da alegria das águas que crescem com as lágrimas do amante:

- te ries de crecer con lo que lloro;

- Que no es razón que, si tus aguas frías
son lágrimas llovidas de mis ojos,
rían cuando las lloran ansias mías;

- Mi llanto, con que crece, bien le entiendo,
pues mi dolor y mi pasión pregona;
mis lágrimas el prado las corona;
vase con ellas el cristal riendo;

- que lo que lloro yo, lo está riendo (15).

No soneto gregoriano intensifica-se a busca da engenhosidade e da agudeza conceptistas. Transparece o esforço retórico. O amante procura o rigor, torna-se *dura penha* rindo-se do seu mal (*no mal me rio*); a penna ostenta seus sentimentos, que se transformam em *rio*. Ao jogo de antíteses e ao quiasmo da primeira estrofe -

> Se choras por ser duro, isso é ser brando,
> Se choras por ser brando, isso é ser duro

acrescenta-se a *annominatio* (por homofonia), no último terceto:

> Que quanto choras, se converte em rio,
> E quanto eu rio, se converte em choro.

Esse exercício de poesia canônica barroca é assim interpretado pelo autor da didascália:

> A vista de hum penhasco que vertendo frigidissimas águas lhe chamão no Caippe a Fonte do Paraizo, imagina agora o Poeta menos toleravel a sua dissimulação (JA, III, 546).

A fonte, motivo tópico, e localizada na região do Rio Caipe, recebe um nome, e diante dela vemos o poeta-personagem lamentando a impossibilidade de declarar-se a Dona Angela. A didascália da edição da Academia apenas indica o motivo:

> A um penhasco vertendo água (AC, II, 38).

5) As redondilhas *Suspiro, que pertendeis* (JA, III, 547) não se encontram na edição da Academia. Novamente a didascália registra a interpretação condicionada pelo encadeamento dos poemas:

> Com o exemplo do lacrimoso pennasco entra a suspirar, faz pausa, e resolve ultimamente a prosseguir, resgatando o silencio a nobreza da causa (JA, III, 547).

6) Os dois sonetos *O tu do meu amor fiel traslado* e *Renasce Fênix quase amortecida* (JA, III, 554 e 555): - esses dois sonetos, que desenvolvem o motivo da borboleta atraída pela chama, já foram analisados aqui.

O que chama a atenção em todos esses casos em que as didascálias da edição da Academia não confirmam a inclusão dos poemas no tema de Dona Angela é que todos eles desenvolvem temas e motivos tópicos do barroco (ou, antes, motivos que o barroco tomou a uma tradição mais antiga, petrarquista, renascentista e maneirista).

Entretanto, o desenvolvimento de temas tópicos não é característica exclusiva desses poemas. Todo o ciclo é uma coletânea de temas tópicos que ressoam leituras de poetas seiscentistas, sobretudo de Quevedo.

Pertence ao ciclo o conhecido soneto traduzido de Quevedo (as didascálias - do Licenciado e da edição da Academia - atribuem o original a Felipe IV) *Se ha de ver-vos, quem há de retratar-vos* (JA, III, 521) (16). O tema da beleza que cega aparece também no soneto anterior *Não vi em minha vida a formosura*:

> Olhos meus (disse então por defender-me)
> Se a beleza hei de ver para matar-me,
> Antes, olhos, cegueis, do que eu perder-me
>
> (JA, III, 520);

> Se há de ver-vos, quem há de retratar-vos,
> E é forçoso cegar, quem chega a ver-vos,
> Sem agravar meus olhos, e ofender-vos,
> Não há de ser possível copiar-vos.
>
> (JA, III, 521).

O tema do amante lamentando-se à margem de um rio, já mencionado anteriormente, aparece em dois sonetos: *Suspende o curso, ó Rio, retrocido* (JA, III, 556) e *Como corres, arroio fugitivo ?* (JA,

III, 553), de inspiração nitidamente quevediana. Na poesia de Quevedo o tema é freqüente: ora um arroio (- *Torcido, desigual, blando y sonoro*), ora um grande rio (o Tejo:- *Frena el corriente, ! oh Tajo retorcido !*; - *Tu, rey de rios, Tajo generoso*; o Henares: - *Deten tu curso, Henares tan crecido*; - *Aquí, donde su curso, retorciendo*; o Guadalquivir: - *Aquí, en las altas sierras de Segura*)(17).

O soneto *Suspende o curso, ó Rio, retrocido* não é apenas um desenvolvimento do tópico inspirado em Quevedo. Em uma palestra, incluída depois no livro *Penhascos*, Sílvio Júlio apontou o original quevediano traduzido por Gregório de Matos. Num raro momento, a acrimônia do crítico dá lugar a um *elogio*:

> Reservo para despedida uma outra bandoleiragem, esta, porém, com a atenuante do cuidado e do respeito. Gregório de Matos roeu os ossos de Quevedo, pulverizou-os e depois, arrependido talvez, pagou-lhe tanta ação má com traduzir-lhe bem quatorze versos. Como sempre, todavia, não lhe declarou a paternidade (18).

Não precisamos mais defender o poeta de tais acusações. Como outros críticos, o mais acerbo deles, Sílvio Júlio, toma o texto apógrafo por genuíno e chega a atribuir a Gregório de Matos as didascálias dos copistas. Interessa-nos a indicação do original de Quevedo por outro motivo.

Temos visto como os temas tópicos barrocos da poesia gregoriana, ao serem incluídos na ordenação do ciclo, têm o seu sentido universal/particular reduzido à singularidade concreta, circunstancial e episódica de uma narração biográfica. No caso desse soneto traduzido, patenteia-se a redução efetuada

pelos colecionadores de modo inquestionável já que o *rio traduzido* é identificado como *Rio Caipe*:

| Quevedo ——————> | G.M. ——————> | didascália |
|---|---|---|
| *oh Tajo retorcido* | *ô Rio, retrocido* | *Ao Rio de Caippe* |

A didascália da edição da Academia efetua a mesma identificação:

> Ao Rio Caipe, memoravel pelos versos do Poeta, feitos a esta Dama, assim como ficou sendo o Sorga pelos de Petrarca (AC., II, 27).

Entretanto, a didascália do Licenciado vai mais além, circunstanciando o motivo da queixa do poeta-personagem ao rio:

> Ao Rio de Caippe recorre queyxoso o Poeta de que sua Senhora admitte por esposo outro sugeyto (JA, III, 556).

Nada no soneto sugere esse motivo concreto da queixa. Somos obrigados a concluir que foi o lugar ocupado pelo poema no ciclo que condicionou interpretação: no auge de seu desespero (poemas *da borboleta e da salamandra*), o poeta-personagem descobre que Dona Angela escolheu outro pretendente. Nesse contexto, a ironia do *riso das águas*, alimentadas pelo pranto do amante, adquire uma dimensão que não tinha no soneto de Quevedo, cuja didascália diz apenas:

> Persuade al rio que, pues crecido va con sus lágrimas, también vaya significando su color (19).

No ciclo, o soneto não exprime apenas o sofrimento do amante, mas também o *despeito* do poeta vendo-se

rejeitado em favor de outro. E o riso zombeteiro, que ecoa o sentimento de derrota:

> Que não é bem, que tuas águas frias,
> Sendo o pranto chorado dos meus olhos,
> Tenham que rir em minhas agonias
>
> (JA, III, 556).

Até os sonetos *da mariposa* e da *salamandra* o tema dominante foi o da *timidez do amante*. Indeciso dntre a confissão do amor e o silêncio, o poeta reiteradamente escolhe o segundo. A partir do *soneto do rio retorcido*, o tema dominante será o do *desengano amoroso*. Os poemas selecionados por Rabelo imprimem a esse último segmento do ciclo um tom de lamento, característico do tema.

## V - *Cresce o desejo, falta o sofrimento.*

Reservamos para o final de nossa análise o soneto *Cresce o desejo, falta o sofrimento* (JA, III, 525). Se um poema traduzido de Quevedo (*Suspende o curso, ó Rio retrocido*) não constitui prova suficiente de que as motivações biográficas registradas pelas didascálias foram estabelecidas *a posteriori*, isto é, de que resultam da interpretação efetuada pelos copistas com base na tradição intermediária (afinal, o poeta poderia ter traduzido o poema unicamente para fazer a corte a Dona Angela), teremos, nesse último soneto, um indício mais seguro.

Procuramos demonstrar até agora que os poemas que desenvolvem motivos tópicos eram os que melhor se adequavam à intenções de Rabelo ao *construir* o

ciclo *Angela*. De fato, temas tópicos como o da *timidez do amante* ou o do *desengano amoroso* são suficientemente genéricos para se prestarem a interpretações biográficas. A generalidade abarca múltiplas possibilidades de aplicações singulares. Os temas tópicos permitiram ao copista o adensamento pscicológico da *nowela* construída no ciclo.

O soneto *Cresce o desejo, falta o sofrimento* é o oitavo poema do ciclo. Se voltarmos ao quadro-resumo do ciclo, verificaremos que, no desenvolvimento linear do encadeamento narrativo, esse soneto é o segundo a manifestar o sofrimento amoroso do poeta-personagem, depois da eleição de Dona Angela entre as três filhas de Vasco de Sousa Paredes (a escolha do poeta está implícita na relação entre os poemas que descrevem as três irmãs e os que se lhes seguem, descrevendo Dona Angela). A seqüência é perfeita. No soneto anterior, segundo a didascália,

> Rompe o Poeta com a primeyra impaciência querendo declarar-se e temento perder por ouzado (JA, III, 524).

Utilizando o processo retórico da interpretação etimológica (*Angela = anjo*), o poema opera a contradição tensa entre o amor puro pela mulher idealizada (*Anjo sois dos meus altares*) e a mulher objeto do desejo (*Angélica (flor) na cara*):

> Quem veria uma flor, que a não cortara
> De verde pé, de rama florescente?
> E quem um Anjo vira tão luzente,
> Que por seu Deus, o não idolatrara?

O dilema do poeta-personagem (calar-se ou declarar seu amor), cuja causa real foi sugerida na primeira didascália do ciclo (o poeta se acha *alcançado em*

*anos e abatido em bens*), é sublimado na visão contraditória do anjo e da mulher:

Sois Anjo, que me tenta e não me guarda.

A ligação temática entre os sonetos *Anjo no nome*, *Angélica na cara* e *Cresce o desejo, falta o sofrimento* é explicitada pela didascália do segundo:

Segunda impaciência do Poeta.

A seqüência pretende ser progressiva e, de fato, desde o primeiro verso acentua-se o tom dramático da expressão do dilema amoroso. A alternativa que se coloca agora ao poeta-personagem é a de morrer, padecendo em heróico silêncio, para não perder toda a esperança com a ousadia da declaração:

Cresce o desejo, falta o sofrimento,
Sofrendo morro, morro desejando,
Por uma, e outra parte estou penando
Sem poder dar alivio á meu tormento.

Se quero declarar meu pensamento,
Está-me um gesto grave acobardando,
E tenho por melhor morrer calando,
Que fiar-me de um néscio atrevimento.

Quem pertende alcançar, espera, e cala,
Porque quem temerário se abalança,
Muitas vezes o amor o desiguala.

Pois se aquele, que espera sempre alcança,
Quero ter por melhor morrer sem fala
Que falando, perder toda esperança.

Do mesmo modo, é também perfeita a ligação deste soneto com o que a ele se segue. No último terceto, acreditando no aforismo popular *quem espera sempre alcança*, o poeta-personagem decide calar-se *para não perder toda esperança*. Devemos assinalar aqui o requinte com que o Licenciado Rabelo

constrói em sua *novela* os meandros psíquicos e o movimento oscilatório do dilema amoroso. No soneto seguinte,

> Falla o Poeta com sua Esperança (JA, III, 526),

advertindo-a a não *remontar a tão sublime esfera*. Decidido a mantê-la, o poeta não quer, entretanto, alimentá-la, precavendo-se já de um futuro desengano:

> Num desengano acaba reduzida
> A larga propensão, do que se espera.

Procuramos até aqui demonstrar a coerência interna da construção do ciclo nesse segmento e a perfeita adequação do soneto *Cresce o desejo, falta o sofrimento*, incluído nesse lugar. A adequação dos poemas e a coerência da ordenação dão verossimilhança ao ciclo. Entretanto, a intenção do copista não é apenas a de construir uma *novela verossímil*. Mais que essa *verdade interna*, ele pretende recuperar um sentido externo e biográfico, ou seja, o plano da realidade motivadora de cada poema.

A coerência interna aparentemente sustenta, ou pelo menos não desmente, a veracidade das motivações biográficas. A circularidade (biografia-interpretação-ordenação-biografia) que estudamos anteriormente poderá ser agora rompida com a revelação de que um poema, tão perfeitamente integrado no ciclo - *Cresce o desejo, falta o sofrimento* - , não pertence a Gregório de Matos, mas a Diogo Gomes de Figueiredo. A indicação da verdadeira autoria é de Vito Manuel Pires de Aguiar e Silva:

> A timidez do amante, que se remete ao silêncio e no silêncio padece até à morte, não ousando falar

> para de todo não perder a esperança, constitui um tópico petrarquista que pervive em diversos poetas barrocos, inspirando, por exemplo, a Diogo Gomes de Figueiredo o soneto *Cresce o desejo, e falta o sofrimento* (...) <20>.

A comprovação da autoria é oferecida pelo filólogo numa *achega para uma futura edição mais rigorosa das obras de Gregório de Matos*, em que se enumeram *composições que, com certeza ou muito provavelmente, não pertencem a este autor*. Segundo Aguiar e Silva, o soneto é atribuído a Diogo Gomes Figueiredo em três manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: BGUC 385, fl. 111r; BGUC 526, p. 37; BGUC 1636, p. 24 <21>.

A determinação da autoria alheia vem comprovar que a coerência interna — que o soneto não quebra, mas, pelo contrário, acentua —, obtida na ordenação rigorosa do ciclo, não é garantia da veracidade da interpretação biográfica efetuada pelas didascálias. A autoria alheia do soneto nem mesmo arranha a verossimilhança da *pequena novela de psicologia amorosa* construída no ciclo. Entretanto, na medida em que a motivação biográfica de qualquer poema já é determinada pela simples inclusão dele no ciclo, toda a seleção feita pelo copista passa a ser questionada em seu pressuposto:

> E com ele mesmo provarei o que digo, que é autor sem suspeita (JA, VII, 1698).

A *suspeita* não recai sobre o *autor*, mas sobre a leitura de sua obra como documento. A inclusão de um *falso documento*, com o mesmo peso de *prova* e o mesmo valor funcional na construção do ciclo, retira a credibilidade de toda a *documentação poemática* reunida pelo biógrafo. Ainda que se aceite a

existência de um núcleo original de poemas efetivamente motivados pelo caso frustrado de amor por Dona Angela Paredes, torna-se extremamente duvidoso que a maioria dos poemas do ciclo tenha essa motivação.

E interessante notar que a didascália da edição da Academia também liga o soneto de Diogo Gomes de Figueiredo ao caso *Angela*:

> Sentindo o Autor o não poder declarar-se com D. Angela, por não perder a amizade da Casa (AC., II, 19).

Portanto, deixa também de constituir prova da motivação biográfica o fato de mais de um códice registrar a mesma interpretação para um determinado poema. A coincidência demonstra apenas a extrema contaminação entre os diversos códices.

Na perfeita integração do soneto de Diogo Gomes de Figueiredo em um ciclo narrativo-biográfico tão fechado, temos a evidência da circularidade do processo interpretativo-construtivo utilizado pelo Licenciado: a motivação biográfica é deduzida da adequação do poema ao conjunto narrativo que se constrói. Assim, mesmo sendo de autoria alheia, o soneto pôde ser reduzido à condição de fragmento, com função determinada pelo conjunto de que se tornou parte. Perdendo sua condição de *obra singular*, o poema de Diogo de Figueiredo passou a *exprimir*, de modo tenso e perfeitamente verossímil, o dilema amoroso do personagem-poeta Gregório de Mato.

* * *

A desconstrução do ciclo que intentamos realizar pode ter adquirido um tom de condenação ao trabalho do Licenciado Rabelo e, por extensão, a toda a tradição apográfica, incluindo a edição de James Amado. Nada mais distante de nossas intenções.

No próximo e último capítulo procuraremos analisar o *personagem-poeta* criado pela tradição, cuja presença, tão forte, emerge da *Crônica do viver baiano seiscentista* e tão nitidamente se mostra em nossa análise do ciclo *Angela*.

# NOTAS AO CAPITULO V

1- ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Trad. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, INL, 1960, pág. 158.

2-

> (...) quando, fechado o último volume da *Fênix Renascida*, começamos a percorrer os do poeta baiano, temos a impressão de um aterragem em pleha vida.

-Cf. CIDADE, Hernâni. *O conceito de poesia como expressão da cultura: sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. 2a Ed.. Coimbra, Arménio Amado, 1957, pág. 132.

3- Seria interessante uma comparação entre a *ficcionalização* da vida do poeta na *Crônica do viver baiano seiscentista* e aquela realizada no romance *Boca do Inferno* de Ana Miranda (São Paulo, Companhia das Letras, 1989). Na busca do verismo biográfico na poesia, os copistas acabaram criando um personagem verossímil e complexo, capaz de suscitar uma polêmica que já dura mais de um século. Ana Miranda, por sua vez, ao criar o *Boca do Inferno* de seu romance, não consegue escapar ao tom artificialmente documental de certas biografias. Seu Gregório de Matos é um personagem plano, eclipsado pela recriação da vida e da sociedade da Bahia seiscentista, quase um mero observador dos acontecimentos que envolvem personagens mais fortes, como Vieira e Bernardo Ravasco, ou mesmo Maria Berco.

4- Sobre os dados biográficos de Dona Angela, consulte-se: CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1983, pág. 106, notas 13 e 24.

5- Cf. quadro-resumo das secções e ciclos no capítulo anterior.

6- Cf. ARARIPE JR., *Gregorio de Matos*. In: *Obra crítica de Araripe Jr.*. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Baroosa, 1196, Vol III, pág. 415.

7- Cf. BARTHES, Roland. L'Effet de Réel. In: *Communications*. Paris, Seuil, 11:84-89, 1968.

8- Cabe aqui uma pequena correção a Antônio Dimas que, em nota em sua antologia, afirma:

> Começa aqui a série de poemas de caráter lírico-amoroso que o poeta dedicou a várias de sua paixões. Uma das mais famosas, no plano poético, foi Angela, inspiração de alguns sonetos que se tornaram famosos. Baseando-se numa das biografias do poeta, escrita pelo Licenciado Pereira Rabelo, James Amado organizou os poemas endereçados a Angela segundo a evolução do relacionamento amoroso, que termina com Gregório sendo rejeitado em favor de outro.

Antônio Dimas atribui, portanto, a James Amado a responsabilidade pela ordenação, quando, na verdade, o editor apenas reproduziu fielmente o trabalho do Licenciado.

- Cf. *Gregório de Matos*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Antônio Dimas. Col. Literatura Comentada. São Paulo, Abril Educação, 1981, pag. 53, nota 64.

9- Cf. Apêndice 1.

10- Devemos apontar aqui um erro evidente de paginação: o soneto *Debuxo singular, bela pintura* está na página 517, misturado às Décimas da pág. 516, que só terminam na pág. 518. Talvez devido a esse erro, o *mapa dos códices* não traz a localização do soneto do códice do Licenciado (sua localização deve ser à pág. 4 do códice Y: no quadro-resumo do ciclo assinalamos a falha com um ponto de interrogação).

11- Sobre os sonetos de Lope de Vega, veja-se o ensaio de Fernando Lázaro Carreter *Lope, pastor robado - vida y*

*arte, en los sonetos de los mansos*. In: *Estilo barroco y personalidad creadora*. 3ª Ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1977, págs. 149-167.

12- No mesmo caso pode-se incluir o soneto *Não vi na minha vida a formosura* (JA, III, 520), cujo sétimo verso talvez contenha uma referência a Dona Angela pelo mesmo processo retórico: *De uma mulher, que em Anjo se mentia*.

Sobre os *nomes que falam* (*Nomina sunt consequentia rerum*), cf. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. 2ª Ed., Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979, [Excurso: Etimologia como forma de pensar], págs. 531 a 538.

13-

> Consiste, pues, el reparo de contradicción en levantar oposición entre los dos extremos del concepto, entre el sujeto y sus adyacentes, causas, efectos, circunstancias, etc. que es rigurosamente dificultar. Pondérase la repugnancia, y luego pasa el discurso a darle una sutil y adequada solución.

Cf. GRACIAN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Edicion, intoducción y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid, Editorial Castalia, 1981, Tomo I, pág. 106.

14-

> O segundo tema atrás mencionado - o solilóquio dolorido e saudoso do amante a beira de um rio que corre donde, ou para onde, está a amada - procede do *Canzoniere* de Petrarca e parece-nos resultar da contaminação do início da canção *Chiare fresche e dolci acque* com o soneto *Rapido fiume, che d'alpestra vena*. Aproveitado pelos líricos quinhentistas italianos, o tema cativou também alguns poetas espanhóis e portugueses (...) em todos esses poemas se encontra o tópico petrarquista da brandura e limpidez das águas fluviais, cuja plácida corrente contrasta com o choro e o tormento do amante, e em todos eles o poeta, em melancólico coloquio com o rio, desfia suas queixas, saudades e ânsias.

-Cf. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, págs. 260, 261.

15- Cf. QUEVEDO, Francisco de. *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona, Editorial Planeta, 1981. (As citações correspondem, respectivamente, às páginas 338, 353, 375 e 505). Cite-se ainda, de Quevedo, o soneto *Aquí, en las altas sierras de Segura* (pág.494), principalmente a segunda estrofe:

> Naces, Guadalquivir, de fuente pura,
> donde de tus cristales, leve el vuelo,
> se retuerce corriente por el suelo,
> despues que se arrojó por peña dura.

16- Compare-se o soneto gregoriano ao de Quevedo:

> Dificulta el retratar una grande hermosura, que se lo había mandado, y enseña el modo que sólo alcanza para que fuese posible.
>
> Si quien ha de pintaros ha de veros,
> y no es posible sin cegar miraros,
> ?quien será poderoso a retrataros,
> sin ofender su vista y ofenderos?
>
> En nieve y rosas quise floreceros;
> mas fuera honrar las rosas y agraviaros;
> dos luceros por ojos quise daros;
> mas ?cuándo lo soñaron los luceros?
>
> Conocí el imposible en el bosquejo;
> mas vuestro espejo a vuestra lumbre propia
> aseguró el acierto en su reflejo.
>
> Podráos él retratar sin luz impropia,
> siendo vos de vos propia, en el espejo,
> original, pintor, pincel y copia.

Idem ibidem, pág. 345.

(O soneto gregoriano encontra-se no apêndice II).

Sobre essa tradução diz Paulo Rónai:

Uma única vez admite Gregório estar traduzindo outro autor, quando anota acima de um dos sonetos *A D. Angela: É tradução de outro soneto, composto por Filipe IV, Rei da Espanha*. Dir-se-ia que pretende esconder propositadamente o nome de seu principal modelo, pois o original não é de Filipe IV, e sim de Quevedo.

-Cf. Um enigma de nossa história literária: Gregório de Matos. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, MEC/INL. (3-4): 55-66, dez.1956.

A malévola acusação de Paulo Rónai sustenta-se na suposição de que o autor da didascália é o próprio Gregório de Matos.

17- Cf. QUEVEDO, Francisco de. Op. Cit., págs. 338, 353, 391, 382, 505, 494, respectivamente.

18- JÚLIO, Silvio. *Penhascos*. Rio de Janeiro, A. Coelho Branco Fº Editor, 1933, pág. 258.

Para comparação, reproduzimos o soneto de Quevedo:

Frena el corriente, ¡ oh Tajo retorcido!,
tú, que llegas al mar rico y adorado,
en tanto que al rigor de mi cuidado
busco (¡ ay, si le allase!) algún olvido.

No suenes lisonjero, pues perdido
ves a quien te bebió con su ganado;
viste de mi color desanimado
los cristales que al mar llevas tendido.

Pues en llantos me anegan mis enojos,
con el recién nacido sol no rías,
ni alimente tu margen sino abrojos.

Que no és razón que, si tus aguas frías
son lágrimas llovidas de mis ojos,
rían cuando las lloran ansias mías.

(Op. Cit., pág. 353).

(O soneto de Gregório de Matos encontra-se reproduzido no apêndice II).

19- Op. Cit., pág. 353.

20- Cf. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel Pires de. Op. Cit., pág. 417.

21- Idem, ibidem, pág. 105, nota 19.

(...) Doutor Gregório de Matos Guerra,
Mestre de toda a poesia lírica, por especial decreto da natureza;
cujo entusiástico furor pudera só retratar-se dignamente;
(...) aquele, de quem o Céu confiou os erários de sua profluência;
(...) cujas doutrinas persuadem sempre a verdade nua.
(Licenciado Pereira Rabelo)

*

Um notabililissimo canalha, eis o que ele era.

Outros terão subido mais na sublimidade do estro;
nenhum, porem, representou tão originalmente o génio do Brasil inteligente
(Araripe Jr.)

*

Gregório de Matos, pequeno orixá baiano, observa, sorridente,
suas próprias travessuras de Exu cavalgando o menino Caetano Veloso,
"cavalo" padecente.
(James Amado)

# CONCLUSÃO

## O PERSONAGEM-POETA

O poeta Gregório de Mattos e Guerra espera a reconstituição de sua biografia, já iniciada por Fernando da Rocha Peres. Sua poesia, dispersa desde o momento da produção e recolhida nos apógrafos do século XVIII, reclama a edição crítica que estabelecerá o *núcleo fundamental sobre o qual operar a crítica judicatória em bases honestas e cabíveis* (1).

O que neste trabalho chamamos insistentemente de *tradição gregoriana* engloba todos os códices manuscritos e as edições impressas (antológicas e *completas*). Inclui-se nessa tradição toda a crítica

(em destaque a crítica de cunho biográfico), do século XIX até nossos dias, uma vez que seu único referente possível é a poesia apográfica.

Conhecemos relativamente pouco do Gregório de Matos histórico. O que emerge dos apógrafos é o *personagem* criado pela tradição. Mas conhecemos também muito pouco desse personagem-poeta, tal a multiplicidade de suas configurações. É um personagem vivo, e parece que a condição para que viva reside em sua capacidade de multiplicação. Isto significa também dizer que Gregório de Matos se confunde com a própria tradição e que, enquanto esta sobreviver, o personagem se multiplicará.

Antes de qualquer condenação aos copistas e editores, à *falsa leitura* e ao *inadequado relacionamento entre o real e o literário* (2), cabe à crítica buscar a compreensão global de um fenômeno que, como tradição *ativa*, tem a seu favor, no mínimo, a perseverança em um trabalho que já se estende por três séculos. Se encararmos desse modo a tradição gregoriana, grande parte da polêmica em torno do poeta perderá o sentido, ou, pelo menos, não estaremos mais na situação de impasse em que nos colocou, corretamente, o artigo de Antônio Houaiss.

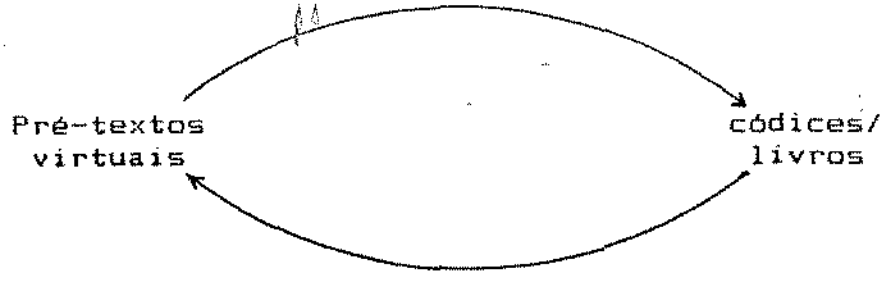
Encontramos no códice do Licenciado Rabelo a construção mais coesa e mais acabada desse personagem na tradição manuscrita. A análise da *pequena novela sentimental* - o ciclo *Angela* - deu-nos uma amostra da verossimilhança e da sutileza psicológica que essa *construção* pôde atingir. James Amado, por sua vez, ao intentar o *aperfeiçoamento* do códice, produziu a última versão do personagem -

como veremos, uma versão à imagem dos anos sessenta – e o último grande *trabalho da tradição*.

## I- OS PRE-TEXTOS VIRTUAIS.

Afirmamos no Capítulo II (*O Texto Gregoriano*) que *cada colecionador, assumindo a autoridade perdida do autor, (re)construiu, a partir de uma tradição intermediária, uma pretensa obra original. Neste sentido a obra original assume o caráter de pré-texto virtual. Ela se torna o que, hipoteticamente, deveria ter sido.*

A circularidade do processo já foi descrita nos capítulos anteriores: podemos dizer que as múltiplas versões da *obra* definem – ao mesmo tempo que atualizam – as virtualidades do pré-texto. Cada códice concretiza uma *concepção* da *obra de Gregório de Matos*, mas essa concepção tem origem na interpretação do conjunto dos textos recolhidos da tradição intermediária.




O pré-texto, portanto, pode ser descrito como o conjunto das virtualidades do movimento entre a dispersão dos textos originais e sua recolha e organização em livro/códice.

Em tese, as características dos pré-textos, ou suas virtualidades, poderiam ser reconhecidas nas diferenças/semelhanças entre os diversos códices e entre as edições. Evidentemente, um estudo em filigrana do eixo vertical (*modelo*), a partir das relações entre os *discursos da tradição*, demandaria um trabalho colegiado, e não poderia ser empreendido sem o recurso às técnicas leichmanianas. Por isso, em nosso trabalho, só procuramos apreender as virtualidades mais gerais e mais evidentes dos pré-textos de que a edição de James Amado é a última concretização.

Como vimos, a primeira característica e a mais geral é a concepção da poesia gregoriana como produção circunstancial e biográfica. É patente o esforço dos copistas, registrado nas didascálias, em ler os poemas colhidos na tradição intermediária como expressão imediata dos acontecimentos da Bahia seiscentista ou da vida do poeta. As conseqüências dessa maneira de ler a obra são desconhecidas em sua total dimensão. Não sabemos o que se terá perdido definitivamente da obra original do poeta; não podemos imaginar, nesta altura dos estudos gregorianos, a quantidade nem a intensidade das variações surgidas por acomodações ao pré-texto; ainda nem mesmo podemos indicar quais obras alheias, por um processo extremo de acomodação, se incorporaram à tradição do autor.

E da redução radical do poético ao circunstancial e ao biográfico que resulta a *ficcionalização* do autor como personagem de sua própria obra. Ao mesmo tempo, esse personagem é a concretização de uma *imagem* formada pelo copista e/ou pelo editor.

Ou seja, as *imagens* do poeta formam um pré-texto cujas virtualidades se concretizam nas *variações* da obra coligida: os diversos códices/livros.

A obra de Gregório de Matos está, portanto, comprometida por essas imagens. Ao falar de Gregório, tendo por base os textos disponíveis, o crítico fala de um *autor-personagem*, elaboração de *2º grau*, possivelmente de *3º grau*, entrando em um círculo onde a obra, resultante de uma *imagem*, só pode oferecer esta mesma imagem como seu autor. Esse jogo de espelhos tem desorientado a crítica que, buscando inutilmente uma saída, os vai deslocando ou mesmo multiplicando. A edição de James Amado é o último resultado desse processo.

## II — O PASTEL DE 17??

Segundo James Amado, Manuel Pereira Rabelo tem *uma visão protetora do Poeta* (3). De fato, desde o título — a *Vida do excelente poeta lírico* — sua biografia tem o tom de um arrazoado, não raras vezes tendencioso e sempre apaixonado. A *excelência* do poeta, sobrepõe-se a defesa moral do homem. E o texto deixa transparecer a construtura de uma *imagem*:

> Cousas direi decorosas ao sujeito de minha empresa (...). Outras negarei, que introduziu a vulgaridade confusa (...) (4).

Temos nesta passagem a explicitação do processo seletivo dos dados colhidos na tradição intermediá-

ria, formada pelo conjunto dos textos atribuídos a Gregório de Matos no período de dispersão (entre a produção original do poeta e sua recolha nos códices) e pelo conjunto das anedotas que corriam sobre o autor.

Se as hipóteses de datação do códice estão corretas[5], e se dermos crédito ao que diz a biografia, Pereira Rabelo dispunha de farto material sobre Gregório de Matos. E da seleção desse conjunto de *informações* que ele constrói a *sua imagem.*

Sendo tão profusas e contraditórias as anedotas que corriam, podemos afirmar que estava ainda viva, na tradição intermediária, uma *imagem popular* do poeta, que o tempo esgarçou e apagou lentamente. Diferentemente de Bocage, Gregório de Matos não sobreviveu no imaginário popular. Em Rabelo e nas didascálias dos diversos códices apógrafos encontramos elementos indiciários, mas não um conjunto orgânico dessa tradição popular. O Licenciado Pereira Rabelo não a *recolheu*. Serviu-se dela para elaborar o *seu* Gregório de Matos, em imagem especular:

> O licenciado criou outro licenciado, apenas um tanto malcriado e pornográfico[6].

Nesta penetrante afirmação de James Amado, temos algo essencial: no copista talvez mais próximo do tempo de vida do autor e da tradição intermediária já encontramos uma *imagem de terceiro grau*, distanciada duplamente da imagem que se depreenderia da obra original e da que se formou na tradição popular. O Gregório de Matos daí resultante já reflete de algum modo a visão do século XVIII; não é mais a imagem popular, já que reelaborada por um

licenciado e, portanto, apropriada pela cultura oficial.

## II - O LICENCIADO, O CAPADOCIO E O CANTOR DE VIOLA DE CABAÇA.

Ao organizar sua edição, James Amado assim define seu principal objetivo:

> preservar, paralelamente ao trabalho dos doutores, que consideramos não demorado, a imagem popular do Gregório, recolhida por anônimos curiosos em manuscritos da época, imagem que não é apenas a de um homem capaz do verso mas a de um estranho fenômeno, cuja presença dominadora fez concentrar nele toda a poesia da Colônia nos seus primeiros traços próprios - o que continuou a ser feito mesmo após a morte do Poeta (7).

Ora, a imagem que se constrói na edição pode ser considerada *de quarto grau*. James Amado não se limita à busca dos resíduos da imagem popular que ficaram na biografia do Licenciado para, com eles, empreender uma difícil reconstituição. A penetrante avaliação de que o Licenciado teria criado um outro Licenciado perde-se na avaliação de seu próprio trabalho:

> Esta imagem é aqui reproduzida em toda a sua pureza - ou impureza, se assim o preferis (8).

O editor previamente nos autoriza, e falar da *impureza* não significa negar a importância e a grandiosidade de seu trabalho. Será, antes, estabelecer o seu real significado dentro da tradição

gregoriana. James Amado não restaura a *imagem popular do poeta*, mas cria uma nova imagem, ou, no mínimo, uma imagem retocada, dando continuidade ao trabalho iniciado com os copistas do século XVIII. A *Crônica do viver baiano seiscentista* é a última versão – e insistimos em dizer, a mais acabada – da imagem movente da tradição.

O Licenciado Rabelo, para criar o *outro Licenciado*, selecionou no anedotário da tradição popular ainda viva o material que lhe era necessário e conveniente. James Amado fez outro tanto em relação à biografia e ao códice de Rabelo. E, para *corrigir* as distorções da imagem, utilizou uma outra, bem mais tardia, do final do século XIX.

O livro de Araripe Jr., de 1894, desenha um Gregório que sofre profundamente as determinações do meio colonial *ebrifestante* e que aos poucos se transforma num *perfeito capadócio*.

Recusando ao mesmo tempo a *visão protetora* do Licenciado e a condenação moral, *sem dó nem piedade*, de Araripe Jr., que *não podia aceitar os valores do Poeta* (9), James Amado procura sobrepor as duas imagens para restaurar a de *um poeta popular que inaugura a poesia brasileira* (10):

> No entanto, nas entrelinhas desses mesmos escritos, o do Licenciado e o de Araripe, esta, muito nítida, – conferindo com a visão popular de GM e também de acordo com o que ele nos conta em sua *prosa envolta em verso* –, a imagem mais precisa do poeta que não quis ser gênio, como alguns o tratam, e a do homem a quem a própria poesia libertou para a vida, que é apodado de corrupto (11).

Ficam aí claras as intenções de James Amado: Resgatar o poeta popular das entrelinhas de *dois documentos, os mais longos e os mais importantes*[12]. Pode-se justificar a utilização da biografia do Licenciado como *documento*. Mas o livro de Araripe Jr. já é resultado da leitura desse mesmo *documento* e da poesia apográfica, com os olhos e os instrumentos mecanicistas do determinismo naturalista.

Como vimos no capítulo IV, James Amado reordena o códice do Licenciado seguindo de perto o livro de Araripe. Esta nova ordenação dá um sentido coeso ao conjunto da poesia apógrafa, completando com o rigor do nexo causal/temporal a transformação da poesia em biografia, iniciada pelo Licenciado.

Fica evidente que toda essa construtura não nos restitui a *imagem popular* do poeta, esvaída ao longo de três séculos, embora não possamos avaliar a proximidade ou a distância do resultado. Um belo resultado, sem dúvida, que vem coroar dignamente o trabalho de co-autoria da tradição.

Ao ordenar o texto pelo livro de Araripe, James Amado assume a interpretação determinista do crítico oitocentista, dando a ela outro significado. A trajetória de seu poeta-personagem é, desde o início, determinada pelos embates com a vida colonial:

> Na Bahia GM viveu cerca de 15 anos, dos 48 aos 60, ou pouco mais, de sua idade. O tempo da maturidade. Desse tese são 95% das poesias contidas nos codices, todas definidas em suas matrizes. Nesse tempo continua e chega às ultimas conseqüências o fabuloso processo de libertação do poeta e do seu verso. GM forma entre os do *partido* liberal, a nascente oposição ao poder colonial, seus amigos

> são alguns intelectuais e políticos de espírito nativista, os senhores de engenho expoliados pelo comércio português e pelos agiotas e seu verso se enche da implacável condenação ao *roubo*, à *injustiça*, à *tirania* (13).

O *capadócio* de Araripe torna-se o *poeta popular, cantor de viola de cabaça*, de James Amado. O processo de transformação operado pelas influências determinantes do meio torna-se um processo de *libertação do poeta e do seu verso*:

> É, fenômeno espantoso, o bacharel mazombo se volta cada vez mais para os *pequenos*, busca escrever para eles, seu verso é decorado, repetido, modificado, copiado em cadernos. Êle repele o *falar agongorado*, *os cultos modos*, *as culteranias*, e se põe a dizer coisas de estarrecer no tom das chularias, na *linguagem corriqueira*. Faz-se o cronista daquela gente que seria Brasil (14).

## III - A LINGUAGEM CORRIQUEIRA.

Como ficou assinalado na descrição da edição de James Amado, no capítulo IV, o poema que anuncia essa transformação da linguagem, libertação do poeta e da poesia, está no ciclo 8 - *A Musa Praguejadora* - da secção II:

> Cansado de vos pregar
> cultíssimas profecias,
> quero das culteranias
> hoje o hábito enforcar:
>
> (JA, II, 472).

E o poema que inaugura a nova linguagem do poeta popular aparece na secção III (*A Cidade e seus*

*Pícaros*, logo após a fracassada corte a Dona Angela), onde se elogia a linguagem chula de Maria Viegas, apelidada Cota Vieira, *portuguesa nas palavras*.

Retirando às palavras o *bioco* de culteranias, o poeta evolui agora, irreversivelmente, até

> tornar-se um orixá baiano baixado a seu terreiro, num engenho ou nas margens do Dique, vendo, ouvindo e dando voz, num mesmo plano de vida, á sua gente terrena, declarando informalmente inaugurada a poesia brasileira, pela formulação do sentimento nativista na Colônia dos primeiros açúcares e dos primeiros mulatos (15).

Ora, ainda que se aceite a ordenação da poesia gregoriana num sentido evolutivo, caberia perguntar se e em que medida ela teria evoluído do modelo europeu a uma poesia popular liberta e libertadora. A adoção do vocabulário chulo de Maria Viegas não justificaria, por si só, tal afirmação.

Veja-se a descrição do Amor (Cupido), feita à época das andanças do poeta-personagem pelo Recôncavo, cujo *realismo grotesco* recebe, sem dúvida, influxos da cultura popular:

> Um maltrapilho, um ninguém,
> que anda hoje nestas eras
> com o cu á mostra, jogando
> com todos a cabra-cega.
> Tapando os olhos da cara,
> por deixar o outro alerta
>
> .....
>
> E este, o que chupa, e tira
> vida, saúde e fazenda,
> e se nemos falar verdade
> é hoje o Amor desta era
> Tudo uma bebedice,
> ou tudo uma borracheira,

que se acaba co dormir,
e co dormir se começa.
O Amor é finalmente
um embaraço de pernas,
uma união de barrigas,
um breve temor de artérias.
Uma confusão de bocas
uma batalha de veias,
um rebolíço de ancas,
quem diz outra coisa, é besta

(JM, v. 1283).

No entanto, seus procedimentos poéticos são os mesmos da poesia culta barroca em que se inscreve toda a poesia dada como anterior à *libetação do poeta*: longas enumerações, a amplificação, anáforas, anadiploses, quiasmos, antíteses, paradoxos, oxímoros, etc., como fica evidente neste outro trecho do mesmo *romance*, quando se descreve o amor *dos Poetas*:

Isto, que o Amor se chama,
este, que vidas enterra,
este, que alvedrios prostra.
este, que em palácios entra:
Este, que o juízo tira,
este, que roubou a Helena,
este, que queimou a Tróia,
e a Grã-Bretanha perdera:
Este, que a Sansão fez fraco.
este, que o ouro despreza,
faz liberal o avarento
é assunto dos Poetas:
.....
É glória, que martiriza,
uma pena, que receia,
é um fel com mil doçuras,
favo com mil asperezas.
Um antídoto, que mata,
doce veneno, que enleia,
uma discrição sem siso,
uma loucura discreta.
Uma prisão toda livre,
uma liberdade presa,
desvelo com mil descansos,
descanso com mil desvelos.
Uma esperança, sem posse,
uma posse, que não chega,

desejo, que não se acaba,
ânsia que, que sempre começa.

(Idem, ibidem).

O uso de chularias, aliás já de uso tão arraigado na tradição literária européia, não seria suficiente para definir uma poesia de extração popular. Bastaria a leitura do modelo mais apontado na poesia gregoriana, Francisco de Quevedo, para se perceber que Gregório de Matos mantém os mesmos procedimentos poéticos, todo o arsenal da poesia culta barroca. Sua linguagem jamais é *corriqueira*, buscando sempre no jogo sonoro e nas agudezas de todo tipo a condensação necessária ao riso ou que servisse *de sustento / à luxúria, que desmaia.*

*No engenho ou às margens do Dique*[16], o poeta-personagem vê e ouve a *sua gente terrena*, mas seu olhar dirige-se de um plano externo, seu ouvido é o do homem culto, do letrado conimbricense. Se ele *dá voz* ao povo, essa voz é aquela que o povo não tem. A *utilização* de elementos da cultura popular, no caso, o vocabulário chulo e o realismo descritivo, independentemente dos méritos ou deméritos do procedimento, não é suficiente para transformar a poesia culta em poesia popular. Falta ao poeta o *olhar de dentro*, só possível na comunhão viva com os valores e os anseios do segmento social de que James Amado pretende que ele seja o porta-voz.

## IV – O ESPIRITO NATIVISTA E A MUSA PRAGUEJADORA.

A imagem do poeta popular completa-se com a do homem formado entre *os do partido "liberal"*, amigo de *intelectuais e políticos de espírito nativista* e, principalmente, com a do poeta que inaugura a *poesia brasileira, pela formulação do sentimento nativista na Colônia dos primeiros açúcares e dos primeiros mulatos.*

Essa imagem de um *intelectual orgânico* é contestada brilhantemente por Alfredo Bosi no capítulo dedicado a Gregório de Matos em sua *Dialética da Colonização* :

> O berço fidalgo e o exercício de profissão liberal prestigiada concorrem para formar em Gregório um ponto de vista bastante peculiar que, porém, não o subtrai de todo à figura do intelectual tradicional desennada por Antonio Gramsci(17).

Bosi vê Gregório de Matos como membro da pequena nobreza luso-baiana de senhores de engenho, antiga beneficiária da legislação protecionista para a produção e o comércio do açúcar. Após a Restauração de 1640, com a mudança da economia portuguesa da órbita da Espanha para a da Inglaterra, o declínio do protecionismo e a abertura da barra de Salvador aos navios estrangeiros provocam a queda dos preços do açúcar. A sátira gregoriana dirige-se contra a *máquina mercante*, causadora da perda dos privilégios (o *antigo Estado*) do estamento social de que o poeta era beneficiário:

> O *filho d'algo* em apuros não tolera o comerciante foráneo nem o desenvolto mercador cristão-novo. O

> que está em jogo não é uma forma irritada de consciência nacionalista ou baiana, mas uma rija oposição estrutural entre a nobreza, que desce, e a mercancia, que sobe. O antagonismo vem do Medievo, que já lançara as pechas de *vilão* e *tratante* contra o homem de negócios e o onzeneiro, mas acirra-se e toma corpo doutrinário nos Seiscentos, quando já vai acesa a longa batalha que levará a aristocracia de roldão[16].

A imagem do poeta *formado entre os do "partido liberal"* fica assim desfeita. Gregório de Matos, como *intelectual tradicional*, filho de senhores de engenho, bacharel pela Universidade de Coimbra, clérigo e burocrata da Sé da Bahia, situa-se do lado oposto ao que James Amado chama de *formulação do sentimento nativista na Colônia dos primeiros açúcares e dos primeiros mulatos*. Sua sátira destila o fel da classe social que perde seus privilégios com a nova ordem mercantil.

Poder-se-ia afirmar, contudo, que a sátira social, na ordenação evolutiva de James Amado, é anterior à total libertação do poeta e de sua poesia. O poeta popular, que *dá voz à sua gente terrena* seria apenas o que surge a partir da Secção-III (*A Cidade e seus Pícaros*; ciclo-2, *Cota*), quando canta *os seus doces empregos e o engenho pejado*, com a *pança farta e os pés dormentes* de suas andanças com uma viola de cabaça. O poeta popular seria apenas o da poesia burlesca.

## V - OS SEUS DOCES EMPREGOS.

O duplo registro da linguagem chula e dos procedimentos retóricos cultos já nos sugeriu que não se trata propriamente de uma *poesia popular*, mas da incorporação de elementos da cultura popular à poesia do literato. Teríamos, neste sentido, o *rebaixamento* da poesia culta, com toda a conotação estética, moral e social que a palavra possa sugerir. Mas um *rebaixamento condescendente*: o poeta deve *enforcar o hábito das culteranias* para ser entendido pelos *boçais*:

> Cansado de vos pregar
> cultíssimas profecias,
> quero das culteranias
> hoje o hábito enforcar:
> de que serve arrebentar,
> por quem de mim não tem mágoa?
> verdades direi como água,
> porque todos entendais
> os ladinos, e os boçais
> a Musa praguejadora.
> Entendeis-me agora?
>
> (JA, II, 472).

Se voltarmos nossa atenção para os motivos burlescos, onde o poeta

> esquece a sátira moralizante e assume a alegria saudável dos novos valores: "amo por amar, que é liberdade", " eu, meus amigos, por nada", a plena maturidade da sabedoria(19),

veremos que essa *liberdade* se exerce no interior de uma moral ambivalente e preconceituosa. Tal ambivalência já se refletia no duplo registro da linguagem. Novamente é significativo o exemplo do *romance* fescenino a Maria Viegas:

Senhora Cota Vieira,
Deus me não salve a minha alma,
se vós não me pareceis
uma linda, e gentil dama.
Tão risonha como a Aurora,
tão alegre como a Páscoa,
mais belicosa, que o fogo,
e mais corrente, que a água

(JA, III, 568).

Salta aos olhos o tom irônico deste início do poema. Na verdade o poeta está a dizer que não cabem à mulata prostituta as metáforas e comparações tópicas que sublimavam o amor declarado a mulheres brancas, pertencentes ao seu estamento social - Angela, Maria dos Povos. Estes versos iniciais são um pedido irônico de desculpa (*Deus me não salve a minha alma*), pois, logo abaixo, se retirará o *bloco* às palavras, e a chularia escatológica[20] será a linguagem adequada à *mulher do povo*,

....francesa nas obras,
portuguesa nas palavras,

servindo, como já apontamos anteriormente,

.....de sustento
à luxúria que desmaia.

A *alegria saudável dos novos valores* não significa, portanto, a negação e o abandono de antigos valores. O poeta cultista-conceptista, filho de senhores de engenho, doutor por Coimbra, clérigo protegido pelo arcebispo e burocrata da Sé da Bahia, mal se esconde sob o poeta popular de James Amado. As *musas da poesia popular*, Cota Vieira e toda a galeria de mulatas, servem de desafogo ao tímido e bem comportado amante que relutava entre a confissão e o silêncio de seu amor por uma dama, Da. Angela. O mesmo *romance*, *Definição do* Amor, que te-

mos citado reiteradamente neste capítulo, estabelece, num paralelismo inequívoco, a fronteira entre dois universos sociais (e raciais) da vivência amorosa do personagem-poeta:

> O Moço com sua Moça,
> o Negro com sua Negra,
> este [= *o amor*], de quem finalmente
> dizem, que é glória, e que é pena
>
> (JA, V, 1226).

Alfredo Bosi, a quem novamente remetemos, faz a análise incisiva:

> Uma reflexão à parte merece a poesia burlesca na qual a mulher negra e a mestiça se convertem em objeto misto de luxuria e desprezo.
>
> Aqui o preconceito, tão direto nos passos referidos acima, dobra-se e complica-se porque desce ao subterrâneo de uma prática erótica onde se geram, íntima e simultaneamente, a atração física, a repulsa e o sadismo (21).

Na ordenação de seu *códice*, James Amado, embora não utilize tal terminologia, apresenta a poesia burlesca como a *carnavalização* regeneradora operada na ambivalência do *realismo grotesco*. Ora, essa ambivalência, tal como descrita por Bakhtine, não é a da duplicidade moral ou a do preconceito. Pelo contrário, ela supõe a *eliminação provisória de todas as diferenças e barreiras hierárquicas entre os indivíduos* (22). O realismo grotesco da poesia burlesca gregoriana já não é (ou, pelo menos, não o é inteiramente) o da cultura cômica popular, em que o *rebaixamento* tem, ao mesmo tempo, os valores de negação e de afirmação. Esse realismo que *serve à luxúria que desmaia* já perdeu o *universalismo* e seu *caráter de festa*; é a manifestação literária do

erotismo individual, onde *as imagens do baixo corporal, ainda concervando um certo valor de negação, perdem quase integralmente sua força positiva*(23).

Não há, portanto, aquele *mesmo plano de vida*, em que o poeta *dá voz à sua gente terrena*, na afirmação de James Amado. Os valores são outros, outra a vivência, e, na externação do preconceito, a distância revela-se intransponível.

## VI - O POETA RESUÇITADO EM 1968.

Múltiplas e contraditórias são as imagens de Gregório de Matos ao longo da tradição. Três delas, pelo acabamento e coesão, tornaram-se retratos de corpo inteiro. O *Licenciado* criado pelo Licenciado Manoel Pereira Rabelo é o produto de um momento muito próximo do tempo de vida do poeta. O tom de defesa da biografia trai a identificação entre retratista e retratado. Rabelo terá lido na poesia gregoriana os mesmos anseios que ele sentia como intelectual do início do séc. XVIII.

Araripe Jr. produz uma imagem do final do séc. XIX. Partindo da biografia de Rabelo, refaz seu Gregório de Matos como exemplo acabado de sua teoria da *obnubilação*. Reconhece o valor da poesia, mas sua visão moralista e psicologizante só concede uma justificativa ao poeta: a de ser um produto de seu meio.

James Amado, procurando resgatar uma pretensa *imagem popular* de *um poeta popular* refaz o retrato

com os tons próprios (necessários talvez?) à nossa década de sessenta. Recusa o tom protetor com que o Licenciado descreve o poeta dos *edifícios altos* mesmo na *matéria mais debilitada*. Do mesmo modo recusa a intransigência moralista de Araripe Jr. Seu Gregório de Matos será o *cronista do viver baiano seiscentista*, o *bacharel mazombo*, desvencilhado dos *edifícios altos*, *que se volta cada vez mais para os pequenos* e *dá voz à sua gente terrena*. Esse bacharel mazombo-cantor de viola de cabaça é um predecessor da contracultura tropicalista da década de sessenta. Ecoa retrospectivamente os baianos *sem lenço, sem documento* e o canto de Gilberto Gil:

> Quero mostrar a quem vem
> Aquilo que o povo diz [24].

## VII - O SILÊNCIO E A VOZ.

James Amado terminou seu trabalho em outubro de 1968. Durante os quatro meses em que estudou o códice do Licenciado, hospedado na casa de Celso Cunha, no Rio de Janeiro, o editor-copista estava no centro geográfico dos protestos estudantis contra o regime militar e pela abertura democrática prometida por Costa e Silva. Prenunciava-se o *endurecimento* do regime. Pouco depois, no dia 13 de dezembro, foi fechado o Congresso Nacional e o Ato Institucional nº 5 impôs o silêncio.

E nesse contexto que ele elabora a imagem do poeta popular, fazendo Gregório de Matos surgir como o homem que *não se perdeu na abstinência da ação nem na paz da contemplação sem engajamento*:

> Praticou a vida que sua poesia lhe ensinou, o amor e a liberdade do homem para além da medida comum (25)..

E Gregório pôde *ressuçitar* num festival de música popular, em São Paulo, cercado de câmeras de televisão, na figura de Caetano Veloso:

> Pouco mudou no vestido: a cabeleira postiça de quando desembarcou na Bahia, de volta de Lisboa, é agora natural. Mas lembra o lombo sujo de um carneiro lanzudo. O colete de pelica âmbar, que tanto ofendia os mulatos endinheirados e pernósticos de seu tempo, trocou-se numa jaqueta de espalhafatoso plástico amarelo. Em vez da viola de cabaça ele empunha uma guitarra elétrica de som estridente e desagradável. Seu verso é quase o mesmo, que já se espalhou por muitas partes, e ele repete em voz desentoada que ainda e sempre é proibido proibir a vida. Como no tempo e nos lugares por onde ele passeou sua liberdade, também no teatro paulista de hoje uma platéia de dois mil jovens repele a presença esmagadora com uma tremenda vaia, que milhões de aparelhos de televisão espalham pelo país. O franzino mazombo parece irritar-se um pouco, pois é muito jovem, pergunta se o microfone tem som e atravessa a interminável assuada com sua singela advertência: "Vocês não estão entendendo nada" (26).

Mais uma vez, na imagem *ressuçitada*, o editor acaba revelando a contradição: o cantor popular *dá voz à sua gente terrena*; mas essa mesma gente o recusa através de uma vaia. O povo não entende sua própria voz... ou não a reconhece como sua?

* * *

Tudo nos faz crer que as *imagens* de Gregório de Matos se multiplicaram no tempo. A poesia sofreu maiores ou menores acomodações a esses pré-textos virtuais originados da interpretação dos mesmos textos guardados pela tradição. Imagens positivas e negativas: o Boca do Inferno, poeta satírico que cristaliza em versos as *murmurações* da Bahia seiscentista<27>; o *excelente poeta lírico*; o poeta plagiário; o *pornógrafo vulgar*, *Juvenal de botica*; o poeta religioso, arrependido dos pecados nos momentos finais de sua vida; o sátiro freqüentador de uma extensa lista de prostitutas. Esse personagem é também o poeta-amante que exprime em versos os seus dilemas e desenganos amorosos: Angela, Maria dos Povos, Floralva e Florência. O poeta popular, o pícaro das *andanças de uma viola de cabaça*.

A tradição multiplica seus Gregórios de Matos à imagem e semelhança do presente e de acordo com suas necessidades. Nesse jogo de espelhos, talvez o estudo que aqui terminamos seja apenas mais um esboço de uma imagem, agora apropriada às desconfianças e incertezas das últimas décadas do século XX.

Itatiba, 09/04/93

# NOTAS AO CAPITULO VI

1– Cf. HOUAISS, Antônio. Tradição e problemática de Gregório de Matos. In: MATOS, Gregório de. *Obras completas*. Salvador, Janaína, 1968, pág. 1734.

2– Cf. DAMASCENO, Darcy. *Os melhores poemas de Gregório de Matos*. São Paulo, Global, 1985, pág. 10.

3–

> Como se compreende em obra de tanto amor, o Licenciado busca, ao longo de sua louvação de GM e nas didascálias, algumas preciosas, com que apresenta suas poesias, dar uma visão *protetora* do Poeta.

–Cf. AMADO, James. A foto proibida há 300 anos (Notas à margem da editoração do texto-I). In: MATOS, Gregório de. *Obras Completas*. Salvador, Janaína, 1968, Vol.I, pág. XIV.

4– Cf. RABELO, Manuel Pereira. Vida do excelente poeta lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra. In: MATOS, Gregório de. Op. cit. Vol. VII, pág. 1689.

5– Segundo Antônio Houaiss, *século XII, o mais tardar inícios do século XVIII*.

– Cf. HOUAISS, Antônio. Op. Cit. pág. 1730

6– AMADO, James. Op. cit., Vol. I, pág. XIV.

7– Idem, ibidem, pág. XIII.

8– Idem, ibidem, pág. XIII.

9– Idem, ibidem, pág. XVIII.

10– Idem, ibidem, pág. XIV.

11– Idem, ibidem, pág. XIV.

12– Idem, ibidem. pág. XIV.

13– Idem, ibidem, pág. XIX.

14– Idem, ibidem, pág. XX.

15– Idem, ibidem. pág. XXI.

16– Reproduzimos integralmente o *romance* aqui citado no Apêndice IV. Pertence ao ciclo ***Andanças de uma Viola de Cabaça***. Segundo a didascália do poema que o antecede no ciclo, o poeta

> foge para viver o retiro de numa chacara, que comprou nas margens do Dique, e ali conta, o que passava retirado

(JA, V, 1221).

17– BOSI, Alfredo. Do antigo Estado à máquina mercante. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pág. 100.

18– Idem, ibidem, pág. 101.

19– AMADO, James, Op.Cit., vol. I, pág. XXI.

20– O poema está integralmente reproduzido no Apêndice IV.

21– BOSI, Alfredo, Op. Cit. pág. 107.

Devemos fazer uma ressalva à análise de Alfredo Bosi: mais uma vez toma-se o apógrafo como texto original de Gregório de Matos. O crítico não apenas aceita o texto da edição de James Amado como fidedigno, como também acata, sem maiores reservas, a leitura de Pereira Rabelo, registrada nas didascálias.
Basta, apenas como exemplo, veja-se o que diz o crítico (pág. 106):

> De um lado, as amadas distantes, merecedoras de "finezas mil", damas "rigorosas" e "tiranas", "cruéis", que trazem nomes aureolados por séculos de poesia palaciana: dona Ângela, "anjo no nome,

> angélica na cara"; (...) dona Maria dos Povos, sua futura esposa, "discreta e formosíssima Maria", efigiada como Silvia depois das núpcias "por razão de honestidade"..., sem contar as donzelas de apelidos árcades, as Clóris, as Filis, as Marfidas, que saltam das eclogas de Guarini para habitar os versos lânguidos do nosso baiano. É a vigência de um "antigo estado" no reino da convenção lírico-amorosa.

Observe-se que Bosi, ao falar da poesia do ciclo *Maria*, aceita a interpretação do nome pastoril *Silvia* feita pelo copista, sem considerar as didascálias divergentes da edição da Academia (Cf. nota 44, Cap. IV deste trabalho). É apenas um detalhe, mas que evidencia a confusão entre o sujeito histórico, real, Gregório de Matos, e o personagem-poeta criado pela tradição.

Esta constatação nos permite perguntar se, em grande parte, a análise de Bosi não se aplica muito mais à tradição gregoriana, sobretudo a dos cancioneiros do século XVIII, do que ao Gregório de Matos poeta do século XVII. O que não anularia a percuciência de sua visão do fenômeno, se se considera que a realidade social e política do século XVIII é um prolongamento aguçado da do século XVII.

De todo modo, pensamos que a bela análise de Bosi ganharia muuito se levasse em consideração o problema textual da tradição.

22– BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance.* Traduit du russe par Andree Robel. Paris, Gallimard, 1965, pág. 24.

23– Idem, ibidem, pág. 32.

24– GIL, Gilberto. *Gilberto Gil.* Seleção de textos, notas, estudos biográfico histórico e crítico e exercícios por Fred de Goes. São Paulo, Abril Educação, 1982. Os versos citados pertencem à canção "Roda", feita em parceria com João Augusto; cf. pág. 22.

25– AMADO, James. Op. Cit., vol. 1, pág. XXIV.

26– Idem, ibidem, pág. XXVI.

James Amado refere-se à vaia recebida por Caetano Veloso na apresentação da música *É proibido proibir*, no

"Tuca" ("Teatro da Universidade Católica"), em 28 de setembro de 1968.

27- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo, Comannia das Letras/ Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

# O ÚLTIMO LIVRO

# DE GREGÓRIO DE MATOS

- VOLUME II -

APÊNDICES

Ricardo Silva Leite

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Yara Frateschi Vieira

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Ricardo Silva Leite

e aprovada pela Comissão Julgadora em

/ /

Profª. Drª. Yara Frateschi Vieira

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

VOLUME 2

# APÊNDICES

-Apêndice I – Mapa das edições e códices.....II
-Apêndice II- *Os seus doces empregos: Angela*.....XX
-Apêndice III- *Um Rolim de Monai* – Sonetos.....LXX
-Apêndice IV- As palavras *sem bico*.....LXX

# BIBLIOGRAFIA

I- Edições de Gregório de Matos.....XC
II- Antologias de Gregório de Matos.....XCI
III- Obras citadas.....XCII
IV- Bibliografia geral.....XCIX

# APENDICE — I

## MAPA

## —EDIÇÕES E CÓDICES—

Este mapa foi elaborado a partir do *Indice Alfabético dos Primeiros versos* da edição de James Amado, que traz as ocorrências dos poemas nos diversos códices utilizados e/ou estudados pelo editor. (Cf. JA, VII, 1757-1782).

Utilizamos as mesmas letras com que James Amado refere os códice:

A e B - Lino de Mattos, 2 vols.- (*cópia feita por Lino de Mattos, em 1946, Mass. mercado 1/59/3 e N/64/3 da Biblioteca Nacional com os numeros 22595/1946 e 22620/1946*);

C - Evora - (*cópia feita por Lino de Assumpção, marcado CXXX/1.1°, Biblioteca de Evora, Portugal*);

D - Afrânio Peixoto, 1 - (*Cofre da Sec. de Mass. da Bibl. Nac., no 60*);

E - Afrânio Peixoto, 2 - (*Seç. de Mass. da Bibl. Nac. no 64*);

F - Códice no 59- (*Seç. de Mass. da Bibl. Nac. no 59*);

G - Codice 1711 - (*Fotocópia do códice da Biblioteca do Congresso, Washington, Portuguese Collection - Cofre da Academia Brasileira de Letras*);

H - Imperador, 1 - (*Seç. de Mass. da Bibl. Nac. no 57*);

I - Imperador, 2 - (*Seç. de Mass. da Bibl. Nac. nº 65*);

J - Capitão-Mor - (*Seç. de Mass. da Bibl. Nac., nº 61*);

K - João Ribeiro - (*Seç. de Mass. da Bibl. Nac.* );

L - Camilo Castelo Branco - (*Biblioteca Nacinal - 337.696/1963/C* );

M - "de Carvalho", 1: e N - "de Carvalho, 2 - (Não há referência a esses códices na *Relação dos códices estudados*(CF. JA, VII, 1744 a 1753) - Provavelmente há aqui um erro. As letras *M* e *N* devem referir-se ao *Códice do Conde*, 2 vols.,- *Seç. de Mass. da Bibl. Nac. nº 323.139/1961/C*);

O, P, Q, R - Varnhagen - (4 vols., - *Assinalado na Biblioteca do Itamarati (Coleção Varnhagen): L. 15.2* );

S - Códice Novo - (Biblioteca do Itamarati, *encontrado junto com o códice Varnhagen, no mesmo cofre, marcado L.15-1*);

T - Códice Carvalho - (*Bibl. Nac.I-3,1 - nº 44 e ainda cod. DCCLXIII/25-67* );

U, V, X, Y - Licenciado - (*de propriedade do prof. Celso Ferreira da Cunha, presenteado pelo bibliófilo espanhol Eugenio Asensio, 1962*) (*)

* * *

No quadro, a ed. da Academia vem referida através de sua reprodução, em dois volumes, pela Editora Cultura (2ª Ed., 1945):

- Vol.I: Sacra (págs. 5 a 71 - reproduz o vol. I da Academia ); Lírica (págs. 75 a 226 - reproduz o vol. II da Academia); Graciosa (págs. 229 a 375 - reproduz o vol. III da Academia);

- Vol II: Satírica (reproduz os volumes IV e V da Academia).

---

(*) - Cf. "Relação dos códices estudados" - JA, VII, 1744; "Mapa dos codices estudados" - JA, VII, 1754; "Indice alfabético dos primeiros versos: - JA, VII, 1756.

- O BURGO

| JA l.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| 3 | - | 291 | - | - |
| 4 | - | 292 | - | - |
| 5 | - | - | 149 | - |
| 9 | - | - | 209 | - |
| 11 | - | - | 123 | - |
| 29 | - | 449 | - | - |
| 31 | - | - | 28 | - |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| II-16 | - | - | - | 410 | 39 | - | - | - | - | - | - | 236 | - | - | - | 78 | - | - | - | 88 |
| / | - | - | - | 267 | - | - | - | - | - | 85 | - | 2 | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-248 | - | - | - | - | 65 | - | 331 | - | - | - | - | 66 | - | - | - | - | - | - | - | 148 |
| / | - | - | - | - | 564 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-76 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 225 |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-118 | - | - | - | - | 58 | 373 | 200 | - | - | - | 104 | 175 | - | 5 | - | - | - | - | 261 | 175 |

- OS HOMENS BONS - 11 PESSOAS MUITO PRINCIPAIS

| JA l.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| 38 | - | 79 | - | - |
| 42 | 78 | - | - | - |
| 43 | 85 | - | - | - |
| 44 | 86 | - | - | - |
| 45 | 87 | - | - | - |
| 46 | 71 | - | - | - |
| 47 | 105 | - | - | - |
| 48 | 21 | - | - | - |
| 49 | 19 | - | - | - |
| 51 | 16 | - | - | - |
| 54 | 8 | - | - | - |
| 57 | 77 | - | - | - |
| 58 | 324 | - | - | - |
| 59 | 7 | - | - | - |
| 60 | 75 | - | - | - |
| 61 | 76 | - | - | - |
| 62 | 13 | - | - | - |
| 65 | 97 | - | - | - |
| 66 | 84 | - | - | - |
| 67 | 88 | - | - | - |
| 68 | 89 | - | - | - |
| 70 | 93 | - | - | - |
| 72 | 95 | - | - | - |
| 73 | 98 | - | - | - |
| 74 | 99 | - | - | - |
| 76 | 101 | - | - | - |
| 78 | 103 | - | - | - |
| 79 | 104 | - | - | - |
| 82 | 22 | - | - | - |
| 83 | - | - | - | - |
| 84 | - | - | - | - |
| 86 | - | - | - | - |
| 88 | - | - | - | - |
| 90 | - | - | - | - |
| 92 | - | - | - | - |
| 94 | - | - | - | - |
| 96 | - | - | - | - |
| 98 | - | - | - | - |
| 100 | - | - | - | - |
| 102 | - | - | - | - |
| 104 | - | - | - | - |
| 106 | - | - | - | - |
| 108 | - | - | - | - |
| 110 | - | - | - | - |
| 112 | - | - | - | - |
| 114 | - | - | - | - |
| 116 | - | - | - | - |
| 118 | - | - | - | - |
| 120 | - | - | - | - |
| 122 | - | - | - | - |
| 124 | - | - | - | - |
| 126 | - | - | 219 | - |

| Ac/ Cult. | Codices A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-67 | - | - | - | - | - | - | - | 167 | - | - | - | - | - | - | 137 | - | - | - | - | - |
| I-10 | - | 47 | - | - | - | - | - | - | 107 | - | - | - | 64 | - | 21 | - | - | - | - | - |
| I-15 | - | - | - | - | - | - | - | 65 | - | - | - | - | - | - | 17 | - | - | - | - | - |
| I-14 | - | 54 | - | 247 | - | - | - | 59 | 105 | - | - | - | - | - | 18 | - | - | - | - | - |
| I-9 | - | 51 | - | 246 | - | - | - | 76 | 106 | - | - | - | - | - | 19 | - | - | - | - | - |
| I-7 | - | - | - | 245 | - | - | - | 61 | 102 | - | - | - | - | - | 7 | - | - | - | - | - |
| I-5 | - | 27 | - | 244 | - | - | - | - | 104 | - | - | - | - | - | 10 | - | - | - | - | - |
| I-5 | 6 | 23 | - | 250 | - | - | - | - | 101 | - | - | - | - | - | 8 | - | - | - | 2v | - |
| I-66 | - | 99v | - | 103 | - | - | - | 154 | - | - | - | 59 | - | - | - | 265 | - | - | - | - |
| I-26 | - | - | - | 14 | - | - | - | 151 | 442 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-192 | - | - | - | 66 | - | - | - | - | 446 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-9 | - | - | - | 429 | - | - | - | 74 | 100 | - | - | - | - | - | 13 | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-7 | - | 45 | - | 413 | 567 | - | - | - | 97 | - | 10 | - | 434 | - | - | - | 19 | - | - | - |
| I-8 | - | 33v | - | 391 | - | - | - | 75? | 96? | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-8 | 8 | 24 | - | 255 | - | - | - | 58 | 99 | - | - | 7 | - | - | 31 | - | - | - | 2 | - |
| I-19 | - | - | - | 99 | - | - | - | 148 | 432 | - | - | - | - | - | 90 | - | - | - | - | - |
| I-13 | - | - | - | 265 | - | - | - | 60 | - | - | - | - | - | - | 24 | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-16 | - | - | - | - | - | - | - | 67 | - | - | - | - | - | - | 12 | - | - | - | - | - |
| I-30 | - | - | - | 84 | - | - | - | 160 | - | - | - | - | - | - | 95 | - | - | - | - | - |
| I-70 | - | 235 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 112 | - | - | - | - | - |
| I-16 | - | - | - | - | - | - | - | 66 | - | - | - | - | - | - | 11 | - | - | - | - | - |
| I-12 | - | - | - | - | - | - | - | 80 | 111 | - | - | - | - | - | 23 | - | - | - | - | - |
| I-29 | - | 177v | - | 111 | - | - | - | 82 | 450 | - | - | - | - | - | 117 | - | - | - | 293 | - |
| I-28 | - | - | - | 112 | - | - | - | 164 | 454 | - | - | - | - | - | 121 | - | - | - | - | - |
| I-27 | - | - | - | 117 | - | - | - | 166 | - | - | - | - | - | - | 124 | - | - | - | - | - |
| I-13 | - | 29 | - | 251 | - | - | - | 81 | 112 | - | 13 | - | - | - | 22 | - | - | - | - | - |
| I-35 | - | - | - | 126 | - | - | - | 88 | - | - | - | - | - | - | 245 | - | - | - | - | - |
| I-36 | - | - | - | 129 | - | - | - | 89 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-38 | - | - | - | 133 | - | - | - | 91 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-39 | - | - | - | 136 | - | - | - | 93 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-40 | - | - | - | 139 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-41 | - | - | - | 142 | - | - | - | - | 98 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-43 | - | - | - | 146 | - | - | - | 100 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-44 | - | - | - | 149 | - | - | - | 102 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-45 | - | - | - | 152 | - | - | - | 104 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-46 | - | - | - | 155 | - | - | - | 106 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-48 | - | - | - | 159 | - | - | - | 109 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-49 | - | - | - | 162 | - | - | - | 111 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-50 | - | - | - | 165 | - | - | - | 113 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-52 | - | - | - | 169 | - | - | - | 115 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-53 | - | - | - | 172 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-54 | - | - | - | 175 | - | - | - | 120 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-55 | - | - | - | 178 | - | - | - | 122 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-57 | - | - | - | 182 | - | - | - | 124 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-58 | - | - | - | 185 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-59 | - | - | - | 188 | - | - | - | 128 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-60 | (nenhum codice: erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| I-62 | - | - | - | 195 | - | - | - | 133 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-63 | - | - | - | 198 | - | - | - | 135 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-64 | - | - | - | 201 | - | - | - | 137 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

II - OS HOMENS BONS - 2) PESSOAS BENEMERITAS

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| I 130 | - | 112 | - | - |
| I 131 | 136 | - | - | - |
| I 132 | 114 | - | - | - |
| I 133 | - | - | - | - |
| I 134 | 116 | - | - | - |
| I 135 | 117 | - | - | - |
| I 141 | 153 | - | - | - |
| I 142 | 154 | - | - | - |
| I 145 | 157 | - | - | - |
| I 147 | 145 | - | - | - |
| I 148 | 150 | - | - | - |
| I 149 | 151 | - | - | - |
| I 150 | 152 | - | - | - |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-114 | - | 28v | - | 399 | - | - | - | - | 35 | 314 | 14 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-135 | - | 27 | - | 386 | - | - | - | - | 39 | - | - | - | - | - | - | - | 6 | - | - | - |
| I-103 | - | - | - | 284 | - | - | - | - | 36 | - | - | - | - | - | - | - | 2 | - | - | - |
| I-134 | - | - | - | 286 | - | - | - | - | 64 | - | - | - | - | - | - | - | 3 | - | - | - |
| I-135 | - | - | - | 285 | - | - | - | - | 65 | - | - | - | - | - | - | - | 4 | - | - | - |
| I-130 | - | 59v | - | 299 | - | - | - | - | 56 | - | - | 2 | - | - | - | 79 | - | - | 1v | - |
| I-229 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 44 |
| I-142 | - | 71 | - | - | - | 199 | - | - | 316 | - | - | 308 | - | - | - | - | 314 | - | 255 | - |
| I-141 | - | - | - | - | - | 203 | - | - | 280 | - | - | - | - | - | - | - | - | 212 | - | - |
| I-146 | - | - | - | - | - | - | - | - | 68 | - | - | - | - | - | - | - | 5 | - | - | - |
| I-144 | - | - | - | - | - | 195 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 321 | - | - | - |
| I-144 | - | - | - | 107 | - | - | - | 162 | - | - | - | - | - | - | - | - | 323 | - | - | - |
| I-143 | - | - | - | - | - | - | - | - | 279 | 197 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

II - OS HOMENS BONS - 3) HOMENS DE BEM

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| I 157 | 159 | - | - | - |
| I 158 | 160 | - | - | - |
| I 159 | 161 | - | - | - |
| I 165 | 163 | - | - | - |
| I 169 | 167 | - | - | - |
| I 172 | 171 | - | - | - |
| I 175 | 175 | - | - | - |
| I 176 | 176 | - | - | - |
| I 180 | 182 | - | - | - |
| I 185 | 199 | - | - | - |
| I 189 | 205 | - | - | - |
| I 190 | 206 | - | - | - |
| I 191 | 207 | - | - | - |
| I 192 | 208 | - | - | - |
| I 193 | 209 | - | - | - |
| I 194 | 210 | - | - | - |
| I 196 | 212 | - | - | - |
| I 197 | 214 | - | - | - |
| I 198 | 215 | - | - | - |
| I 199 | 216 | - | - | - |
| I 200 | 224 | - | - | - |
| I 201 | 225 | - | - | - |
| I 204 | 220 | - | - | - |
| I 205 | 221 | - | - | - |
| I 206 | 222 | - | - | - |
| I 198 | 228 | - | - | - |
| I 207 | 240 | - | - | - |
| I 208 | ? | ? | ? | ? |
| I 209 | 241 | - | - | - |
| I 210 | 242 | - | - | - |
| I 211 | ? | ? | ? | ? |
| I 213 | 246 | - | - | - |
| I 215 | 249 | - | - | - |
| I 216 | 253 | - | - | - |
| I 219 | 254 | - | - | - |
| I 224 | 261 | - | - | - |
| I 225 | 279 | - | - | - |
| I 226 | 321 | - | - | - |
| I 227 | 322 | - | - | - |
| I 228 | 323 | - | - | - |
| I 229 | 325 | - | - | - |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-150 | - | 40v | - | 397 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 17 | - | - | - |
| I-149 | - | 40 | - | 408 | - | - | - | - | 73 | - | - | 11 | - | - | - | - | - | - | 3v | - |
| I-149 | - | 390 | - | 398 | - | - | - | - | 74 | - | - | 6 | - | - | - | - | 15 | - | 3 | - |
| II-120 | - | 91v | - | - | 95 | 219 | 142 | - | - | - | - | 53 | - | - | - | - | - | 51 | - | 113 |
| II-206 | - | 141 | - | - | - | 205 | - | - | 415 | - | - | 307 | - | - | - | - | - | - | 108 | - |
| II-95 | - | - | - | - | - | 211 | 99 | - | - | - | - | 223 | 366 | - | - | - | - | - | - | 294 |
| II-18 | - | - | 30v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-118 | - | 62v | - | - | - | 231 | - | - | 295 | - | - | - | - | - | - | - | 39 | - | - | - |
| II-115 | 116 | - | - | - | - | - | 131 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 168 | - |
| I-121 | (Nenhum codice; erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| I-146 | - | - | - | 338 | - | - | - | - | 69 | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - |
| I-147 | - | - | - | - | 341 | - | - | - | 70 | - | - | - | - | - | - | - | - | 2 | - | - |
| I-148 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 3 | - | - |
| I-148 | - | - | - | 339 | - | - | - | - | 72 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-107 | - | - | - | 310 | - | - | - | - | 42 | - | - | - | - | - | - | - | 22 | - | - | - |
| I-304 | - | 131v | - | 332 | - | - | - | - | 285 | - | - | - | - | - | - | - | 279 | - | - | - |
| I-296 | - | 227 | - | 336 | 551 | - | - | - | 268 | - | - | 119 | - | - | - | - | - | - | 73v | - |
| / | - | 266v | - | 238 | 533 | - | - | - | - | 313 | - | - | - | - | - | - | - | - | 164v | - |
| II-15 | (Nenhum codice; erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| I-305 | - | 231 | - | 235 | - | - | - | - | - | - | - | - | 175 | - | - | - | 283 | - | - | - |
| / | - | - | - | 396 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-200 | - | 75 | - | - | - | 228 | - | - | 260 | - | - | 274 | - | - | - | - | 166 | - | - | - |
| II-202 | - | 137v | - | 342 | - | - | - | - | 71 | - | - | 196 | - | - | - | - | 274 | - | 107 | - |
| I-113 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 6 | 93 | - |
| II-239 | (Nenhum codice; erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| / | - | - | - | 430 | 578 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | (Nenhum codice; erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| / | - | - | - | 511 | - | - | - | - | - | - | - | 441 | - | - | - | - | - | - | - | 143 |
| / | - | - | - | 431 | 579 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | (Nenhum codice; erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| II-32 | - | - | - | 634 | - | 191 | - | - | - | - | - | - | 419 | - | - | - | - | 253 | 67 | - |
| II-30 | - | - | - | 630 | - | - | - | - | - | 179 | - | 276 | 413 | - | - | - | - | 340 | 65v | - |
| / | - | - | - | - | 510 | - | - | 144 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 189 | - |
| II-42 | - | - | - | - | - | 171 | - | - | - | - | - | 256 | 405 | - | - | - | - | 239 | - | 118 |
| I-113 | - | 46v | - | - | 46v | - | 40 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 20 | - | - | 98 |
| I-112 | - | - | - | 393 | - | - | - | - | 52 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-115 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 285 | - | - | - | - | - | - | - | 41 | - | - |

II - OS HOMENS BONS - 4) A NOSSA SE DA BAHIA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| II 234 | - | 1 | - | - |
| II 235 | 72 | - | - | - |
| II 238 | 133 | - | - | - |
| II 239 | 134 | - | - | - |
| II 240 | 135 | - | - | - |
| II 241 | 136 | - | - | - |
| II 242 | 137 | - | - | - |
| II 243 | 138 | - | - | - |
| II 244 | 139 | - | - | - |
| II 247 | 143 | - | - | - |
| II 249 | 7 | - | - | - |
| II 250 | 146 | - | - | - |
| II 252 | - | 2 | - | - |
| II 253 | - | 85 | - | - |
| II 255 | - | 3 | - | - |
| II 256 | - | 124 | - | - |
| II 259 | 125 | - | - | - |
| II 261 | 128 | - | - | - |
| II 265 | - | 370 | - | - |
| II 266 | - | 151 | - | - |
| II 268 | - | 7 | - | - |
| II 271 | - | 10 | - | - |
| II 274 | - | 13 | - | 29 |
| II 277 | - | - | - | - |
| II 281 | - | 49 | - | - |
| II 285 | - | 53 | - | - |
| II 286 | - | 54 | - | - |
| II 287 | - | 55 | - | - |
| II 291 | - | 60 | - | - |
| II 294 | - | 68 | - | - |
| II 297 | - | 66 | - | - |
| II 300 | - | 70 | - | - |
| II 302 | - | 72 | - | - |
| II 303 | - | 73 | - | - |
| II 306 | - | - | 256 | - |
| II 307 | - | 78 | - | - |
| II 308 | - | 87 | - | - |
| II 309 | - | 86 | - | - |
| II 311 | - | 90 | - | - |
| II 313 | - | 93 | - | - |
| II 316 | - | 108 | - | - |
| II 319 | - | 112 | - | - |
| II 324 | - | 119 | - | - |
| II 326 | - | 122 | - | - |
| II 331 | - | 151 | - | - |
| II 334 | - | 132 | - | - |
| II 337 | - | 96 | - | - |
| II 339 | - | 98 | - | - |
| II 342 | - | 62 | - | - |
| II 345 | - | 157 | - | - |

| Ac/ Cult. | Codices A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| II-208 | - | 355 | - | - | 325 | - | 172 | - | - | - | - | - | - | 99 | - | - | - | - | - | - |
| I-31 | - | 149 | - | 205 | - | - | - | 157 | - | - | - | - | - | - | - | - | 291 | - | - | - |
| I-104 | - | 41 | - | - | - | - | - | - | 38 | - | - | 5 | - | - | - | - | - | - | 2v | - |
| I-145 | - | - | - | 387 | - | - | - | - | 67 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-105 | - | 27 | - | 388 | - | - | - | - | 39 | - | - | - | - | - | - | - | 6 | - | - | - |
| I-105 | - | 57v | - | 457 | - | - | - | - | 40 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | 30 | - | 389 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 7 | - | - | - |
| I-306 | - | - | - | 226 | 519 | - | - | - | 311 | - | - | - | 141 | - | - | - | - | 131 | 165 | - |
| II-199 | - | 93v | - | - | 476 | - | - | - | 301 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 178v | - |
| I-152 | - | - | - | 264 | - | - | - | - | 77 | - | - | - | - | - | - | - | - | 8 | - | - |
| II-213 | - | - | - | 222 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 138 | - | - |
| I-14 | - | - | - | 416 | 13 | - | 13 | - | - | - | - | 23 | 62 | - | 25 | - | - | - | 8 | 84 |
| II-218 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 386 | - | - | - | - |
| II-208 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 199 | - | - | - | - | - | 62 | 246v | - |
| I-104 | - | 50 | - | 302 | - | - | - | - | 37 | - | - | - | - | - | - | 57 | - | - | - | - |
| II-212 | - | - | - | - | - | 270 | - | - | - | - | 66 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-136 | 93v | - | - | - | 77 | - | 124 | - | - | - | 268 | - | - | - | - | - | - | 68 | - | 160 |
| I-107 | - | 58 | - | 263 | - | - | - | - | 43 | 52 | - | - | - | - | - | - | 27 | - | - | - |
| / | - | 146 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-131 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 146 |
| II-336 | - | - | - | 593 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 145 | - | - | - | - |
| II-263 | 29v | - | - | - | 234 | - | 94 | - | - | - | - | 243 | 122 | - | - | - | - | - | 121 | - |
| II-92 | - | - | 11v | - | 659 | - | 186 | - | - | - | - | - | - | 270 | - | - | - | - | - | - |
| II-134 | 55 | - | - | - | 91 | - | 137 | - | - | - | - | 249 | - | - | - | - | - | - | 282v | 124 |
| / | 3 | - | - | 289 | - | - | 9 | - | - | - | - | 13 | - | - | - | - | - | - | 6 | - |
| / | 15 | - | - | 318 | 8 | 59 | 8 | - | - | - | - | 236 | - | - | - | - | - | - | 19v | - |
| / | 33v | - | - | - | 223 | - | 102 | - | - | - | 86 | 285 | - | - | - | - | - | - | 125 | - |
| II-219 | - | 200v | - | - | - | 311 | 165 | - | - | - | 99 | - | 13 | - | - | - | - | 98 | 79v | - |
| II-281 | 19v | - | - | - | 273 | - | 113 | - | - | - | 92 | 135 | 23 | - | - | - | - | - | 86v | - |
| II-224 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 290 | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | 230 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-17 | - | 55 | - | - | 23 | - | - | - | - | - | - | 235 | - | - | - | 61 | - | - | - | 96 |
| I-325 | - | 102v | - | - | 293 | - | 374 | - | - | - | - | 309 | - | 44 | - | - | - | 179 | - | - |
| / | - | - | - | 270 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-238 | - | 56 | - | - | - | - | - | - | 34 | - | 13 | - | - | - | - | 31 | - | - | - | - |
| I-232 | - | 30v | 358 | - | - | - | - | - | - | - | - | 17 | - | - | - | 73 | - | - | - | 43 |
| II-317 | - | 157 | - | - | - | - | - | - | - | - | 60 | - | - | - | - | - | 112 | - | - | - |
| I-216 | - | 155 | - | - | - | - | - | - | - | - | 53 | - | - | - | - | - | 116 | - | - | - |
| II-296 | 81 | - | 26v | - | 313 | - | 204 | - | - | - | - | 286 | - | - | - | - | - | - | 141v | - |
| / | 79v | - | - | - | 395 | - | 92 | - | - | - | 27 | 63 | 114 | - | - | - | - | - | 236 | - |
| II-257 | 16v | - | 14 | - | 351 | - | 67 | - | - | - | - | 139 | 342 | - | - | - | - | 206v | - | - |
| / | 36 | - | - | - | 240 | - | 115 | - | - | - | - | 244 | - | 56 | - | - | - | - | - | - |
| II-221 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 191 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 146 | - | - | - | - | 36 | - | - | 332 | - | - | - | - | - | - | 136 |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | 124v | - | - | - | 424 | - | - | - | - | - | 106 | - | - | - | - | - | - | - | 231v | - |
| / | 89v | - | - | - | 44 | - | 140 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 70v | 144 |
| / | - | - | - | - | 277 | - | 311 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

II - OS HOMENS BONS - 5) ESPADA E ESPADILHA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| II 350 | 384 | - | - | - |
| II 351 | 385 | - | - | - |
| II 352 | 388 | - | - | - |
| II 355 | 390 | - | - | - |
| II 357 | 397 | - | - | - |
| II 359 | 399 | - | - | - |
| II 362 | 402 | - | - | - |
| II 363 | 406 | - | - | - |
| II 366 | 417 | - | - | - |
| II 370 | 423 | - | - | - |
| II 372 | 424 | - | - | - |
| II 375 | 428 | - | - | - |
| II 378 | 592 | - | - | - |
| II 380 | 395 | - | - | - |
| II 382 | 403 | - | - | - |
| II 385 | 407 | - | - | - |
| II 387 | 428 | - | - | - |
| II 389 | 431 | - | - | - |
| II 392 | 435 | - | - | - |
| II 396 | 439 | - | - | - |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-108 | - | 55v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 60 | - | - | - | - | - |
| I-302 | - | - | - | - | - | - | - | - | 278 | 270 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | 72v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-180 | - | 244v | - | - | - | - | - | - | 288 | - | 290 | 290 | 315 | - | - | - | - | 127 | - | - |
| I-305 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-60 | (Nenhum codice: erro do indice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-316 | - | 78 | - | - | 438 | - | - | - | 338 | - | - | 274 | 188 | - | - | - | 163 | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-133 | - | - | - | - | 113 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 188 |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 516 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 263 | - | - | - |
| II-291 | 133v | - | - | - | 266 | - | 300 | - | - | - | 119 | 277 | - | - | - | - | - | - | 259v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | 104 | - | - | - | 82 | - | 170 | - | - | - | - | 275 | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-312 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 268 | 42 | - | - | - | - | - | - | 240v | - | - |
| / | - | - | - | - | 347 | - | 258 | - | - | - | - | - | 180 | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 464 | - | - | - | - | - | 32 | 38 | 68 | - | - | - | - | - | 176v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-311 | - | - | - | - | 535 | - | - | - | - | - | 34 | 117 | 311 | - | - | - | - | - | 72 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 285 | - | 277 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 151 | - | - |

II - OS HOMENS BONS - 6) JUIZES DE IGARAçU

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| II 400 | 297 | - | - | - |
| II 411 | 309 | - | - | - |
| II 412 | 310 | - | - | - |
| II 413 | 312 | - | - | - |
| II 414 | 313 | - | - | - |
| II 415 | 315 | - | - | - |
| II 416 | 311 | - | - | - |
| II 417 | 316 | - | - | - |
| II 418 | 293 | - | - | - |
| II 420 | 295 | - | - | - |
| II 421 | - | - | 229 | - |
| II 424 | - | - | 225 | - |

| Ac/ Cult. | Códices A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-124 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 300 | - | - | - | - | - | 102 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-110 | - | 42 | - | - | - | - | - | - | 48 | - | 9 | - | - | - | - | - | - | - | 19v | - |
| I-111 | - | - | - | 281 | - | - | - | - | 49 | 294 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-19 | - | - | - | 266 | - | - | - | - | - | 293 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 75 |
| II-19 | 8v | - | - | 318 | 14 | - | 14 | 311 | - | - | - | - | - | - | - | - | 21 | - | 13v | 74 |
| I-233 | - | 51 | - | - | - | - | - | - | - | 295 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 53 |
| I-299 | - | 127 | - | - | 486 | - | - | - | 271 | 296 | - | - | - | - | - | - | - | 89 | - | - |
| I-300 | - | 84 | - | - | - | - | - | 295 | 274 | 298 | - | - | - | - | - | - | 319 | - | - | - |
| II-237 | 42 | 223 | 8 | - | 484 | - | - | - | - | - | - | 246 | 306 | - | - | - | - | - | 110 | - |
| II-230 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 33 | - | - | - | - | 315 | - | - | - | - |

II - OS HOMENS BONS - 7) SANTOS UNHATES

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| II 428 | - | - | 11 | - |
| II 429 | - | - | 12 | - |
| II 435 | - | - | 20 | - |
| II 438 | - | - | 24 | - |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| II-9 | 7v | 41 | - | 335 | - | - | - | - | 92 | - | - | - | 26 | - | - | 76 | - | - | 9 | - |
| II-45 | 109 | - | - | - | 647 | - | 153 | - | - | - | 67 | 204 | - | 77 | - | - | - | - | 210 | 267 |
| II-251 | - | - | - | - | 61 | 381 | 305 | - | - | - | - | 177 | - | - | - | - | - | - | - | 179 |
| II-255 | - | - | - | - | 588 | - | - | - | - | - | - | 132 | - | - | - | - | - | - | 202v | 156 |

II - OS HOMENS BONS - B) A MUSA PRAGUEJADORA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| II 442 | - | - | 1 | - |
| II 443 | - | - | 117 | - |
| II 446 | - | - | 2 | - |
| II 451 | - | - | 112 | - |
| II 455 | - | - | 101 | - |
| II 462 | - | - | 93 | - |
| II 469 | - | - | 8 | - |
| II 472 | - | - | 90 | - |
| II 475 | - | - | 164 | - |
| II 476 | 243 | - | - | 42 |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-160 | - | 31v | - | 268 | - | - | - | - | 91 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-123 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 441 | - | - | - | 153 |
| II-189 | - | 128 | - | - | - | - | - | - | 420 | - | - | 320 | - | - | - | 181 | - | - | - | - |
| II-128 | 96 | - | - | - | 101 | 377 | 175 | - | - | - | 72 | 222 | - | 15 | - | - | - | - | 173 | - |
| II-108 | 45 | - | - | - | 677 | - | 212 | - | - | - | - | 281 | - | 254 | - | - | 327 | - | 28v | 255 |
| / | | 100v | - | - | 84 | 361 | 179 | - | - | - | 1 | 169 | 80 | - | - | - | - | - | 143 | 200 |
| II-7 | - | - | - | - | 47 | - | 344 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 101 |
| II-253 | 26 | - | - | - | 74 | 344 | 73 | - | - | - | - | 64 | 161 | - | - | - | - | - | 225 | 182 |
| II-9 | - | - | - | 435 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 19 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS (Os seus doces empregos)- 1) ANGELA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| III 516 | - | - | - | 3 |
| III 517 | - | - | - | 2 |
| III 519 | - | - | - | 5 |
| III 520 | - | - | - | 6 |
| III 521 | - | - | - | 7 |
| III 522 | - | - | - | 8 |
| III 524 | - | - | - | - |
| III 525 | - | - | - | - |
| III 526 | - | - | - | - |
| III 527 | - | - | - | 14 |
| III 528 | - | - | - | 15 |
| III 529 | - | - | - | 16 |
| III 532 | - | - | - | 19 |
| III 533 | - | - | - | 20 |
| III 534 | - | - | - | 21 |
| III 535 | - | - | - | 23 |
| III 536 | - | - | - | 24 |
| III 538 | - | - | - | 25 |
| III 539 | - | - | - | 27 |
| III 540 | - | - | - | 28 |
| III 541 | - | - | - | 29 |
| III 544 | - | - | - | 33 |
| III 546 | - | - | - | 35 ? |
| III 547 | - | - | - | 36 |
| III 549 | - | - | - | 38 |
| III 551 | - | - | - | 40 |
| III 553 | - | - | - | 42 |
| III 554 | - | - | - | 44 |
| III 555 | - | - | - | 45 |
| III 556 | - | - | - | 46 |
| III 557 | - | - | - | 47 |
| III 560 | - | - | - | 51 |
| III 563 | - | - | - | 55 |
| III 564 | - | - | - | 56 |
| III 565 | - | - | - | 57 |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-162 | - | 74 | - | - | - | - | - | - | 250 | - | - | 72 | - | - | - | 343 | - | - | - | - |
| I-76 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 31 | - | - | - | - |
| I-164 | - | 232 | - | - | - | - | - | - | 252 | - | - | 313 | - | - | - | 401 | - | - | - | - |
| I-75 | - | 32v | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | 33 | - | - | - | 33 | - | - | 11 | - |
| I-76 | - | 45v | - | - | - | - | - | 3 | - | - | - | 22 | 435 | - | - | 11 | - | - | - | - |
| I-178 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 370 | - | - |
| I-75 | - | 28 | - | - | - | - | - | - | 2 | - | 13 | 31 | - | - | - | 72 | - | - | 10v | - |
| I-77 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 34 | - | - | - | - |
| I-117 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 56 | - | - | - | - |
| I-154 | - | 56v | - | 375 | - | - | - | - | 82 | - | - | - | - | - | 36 | - | - | - | - | - |
| I-184 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 135 | - | - | - | - |
| I-184 | - | 146v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 359 | - | - |
| I-155 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 36 | - | - | - | - |
| I-155 | - | - | - | 296 | - | - | - | - | 83 | - | - | - | - | - | - | 37 | - | - | - | - |
| I-156 | - | 59 | - | 376 | - | - | - | - | 84 | - | - | - | - | - | - | 41 | - | - | - | - |
| I-157 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 85 | - | - | - | - | - | 40 | - | - | - | - |
| I-209 | - | (Nennum codice: erro do índice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-195 | - | 163 | - | - | - | - | - | - | 220 | - | - | - | - | - | - | - | 135 | - | - | - |
| I-77 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 39 | - | - | - | - |
| I-81 | - | 50v | - | 323 | - | - | - | - | 5 | - | - | 17 | - | - | - | 38 | - | - | 12 | - |
| I-164 | - | - | - | - | - | - | - | - | 127 | - | - | - | - | - | - | 264 | - | - | - | - |
| I-207 | - | 167 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-86 | - | - | - | 288 | - | - | - | - | 19 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-359 | - | 35v | - | - | 596 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 44 | - | - | - | - |
| I-214 | - | 168 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-203 | - | 169 | - | - | - | - | - | - | 235 | - | - | - | - | - | - | - | 105 | - | - | - |
| I-82 | - | - | - | 275 | - | - | - | - | 6 | - | - | - | - | - | - | 48 | - | - | - | - |
| I-89 | - | - | - | - | - | - | - | - | 25 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-88 | - | - | - | 292 | - | - | - | - | 24 | - | - | - | - | - | - | 45 | - | - | - | - |
| I-81 | - | - | - | 276 | - | - | - | - | 4 | - | - | - | - | - | - | 44 | - | - | - | - |
| I-166 | - | (Nennum codice: erro do índice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-169 | - | 120v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 85 | - | 322 | - | - | 440 | - | 54v | - |
| I-76 | 5v | 48 | - | 365 | - | - | - | 26 | - | - | - | 21 | - | - | - | 10 | - | 7 | - | - |
| I-78 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 43 | - | - | - | - |
| I-79 | - | - | - | - | - | - | - | - | 27 | - | - | - | - | - | - | 42 | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS (Os seus doces empregos) - 2) COTA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| III 568 | - | - | 274 | - |
| III 571 | - | - | 268 | - |
| III 576 | - | - | 278 | - |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| / | - | - | - | - | 711 | - | - | - | - | - | - | 218 | - | 194 | - | - | - | - | 33 | 367 |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

## III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 3) PANÇA FARTA E PE DORMENTE

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| III 580 | - | 297 | - | - |
| III 581 | - | 277 | - | - |
| III 583 | - | 215 | - | - |
| III 590 | - | 225 | - | - |
| III 593 | - | 228 | - | - |
| III 599 | - | 236 | - | - |
| III 604 | - | 242 | - | - |
| III 607 | - | 245 | - | - |
| III 611 | - | 250 | - | - |
| III 616 | - | 256 | - | - |
| III 618 | - | 260 | - | - |
| III 622 | - | 263 | - | - |
| III 627 | - | 279 | - | - |
| III 634 | 188 | - | - | - |
| III 642 | | 262 | - | - |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-208 | - | 65 | - | - | - | - | - | - | 319 | 91 | - | 184 | - | - | - | - | - | - | 241v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-342 | - | 182 | - | - | 198 | - | 50 | - | 388 | 104 | - | 146 | - | - | - | - | 177 | - | 264v | - |
| I-313 | - | - | - | - | - | - | - | - | 331 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | 140 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 767 | 54 | - | - | - | 666 | - | 379 | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-339 | - | 211v | - | - | - | - | - | - | 373 | - | 97 | 155 | 100 | - | - | - | - | - | 272 | - |
| / | - | 89v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-296 | - | 225 | - | - | 541 | - | - | - | 385 | - | - | - | - | - | - | - | - | 117 | - | - |
| / | - | - | - | - | 296 | - | 377 | - | - | - | 100 | - | 146 | - | - | - | - | - | 179v | - |
| II-302 | - | - | - | - | 302 | - | 382 | - | - | - | 79 | 106 | 152 | - | - | - | - | - | 182 | - |
| II-147 | 84v | 189 | - | - | - | 291 | - | - | 341 | - | 23 | - | 113 | - | - | - | 190 | - | 101 | - |
| II-170 | - | - | - | - | - | 240 | - | - | 353 | - | - | - | - | - | - | - | 270 | - | - | - |

## III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 4) MARIA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| III 656 | - | - | - | 59 |
| III 659 | - | - | - | 62 |
| III 660 | - | - | - | ? |
| III 661 | - | - | - | 64 |
| III 664 | - | - | - | 66 |
| III 665 | - | - | - | 69 |
| III 666 | - | - | - | 70 |
| III 667 | - | - | - | 71 |
| III 671 | - | - | - | 75 |
| III 672 | - | - | - | 76 |
| III 675 | - | - | - | 80 |
| III 676 | - | - | - | 81 |
| III 677 | - | - | - | 82 |
| III 679 | - | - | - | 85 |
| III 680 | - | - | - | 86 |
| III 681 | - | - | - | 87 |
| III 682 | - | - | - | ? |
| III 683 | - | - | - | 88 |
| III 684 | - | - | - | 90 |
| III 685 | - | - | - | 91 |
| III 687 | - | - | - | 93 |
| III 689 | - | - | - | 96 |
| III 691 | - | - | - | 98 |
| III 692 | - | - | - | 99 |
| III 693 | - | - | - | 100 |
| III 695 | - | - | - | 102 |

| Ac/ Cult. | Codices A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-367 | - | 203v | - | - | - | - | - | - | 192 | - | - | 295 | - | - | - | - | - | - | 161v | - |
| I-83 | - | 49v | - | - | 366 | - | - | - | 8 | - | - | - | - | - | - | - | - | 12 | 15v | - |
| / | - | (Nenhum codice: erro do indice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| I-171 | - | 195v | - | - | 801 | - | - | - | - | - | - | 302 | - | - | - | - | 382 | - | - | - |
| I-80 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 13 | - | - |
| I-80 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 14 | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-255 | - | 198 | - | - | - | 92 | - | - | - | - | - | 301 | - | 352 | - | - | 466 | - | - | - |
| I-92 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 15 | - | - |
| I-174 | 55v | 204v | - | - | 316 | - | 396 | - | 131 | - | - | - | 27 | - | - | - | - | 107 | 132v | - |
| I-93 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 16 | - | - |
| I-83 | - | - | - | - | - | - | - | - | 9 | - | - | - | - | - | - | - | - | 17 | - | - |
| I-177 | - | - | - | - | - | - | - | - | 135 | - | - | - | - | - | - | - | - | 142 | - | - |
| I-93 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 18 | - | - |
| I-82 | - | - | - | - | 221 | - | - | - | 7 | - | - | - | - | - | - | - | - | 9 | - | - |
| I-100 | - | - | - | 293 | - | - | - | - | 15 | - | - | - | - | - | - | - | - | 10 | - | - |
| I-85 | - | (Nenhum codice: erro do indice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| I-286 | - | 186 | - | - | 515 | - | - | - | 171 | - | 122 | 51 | - | - | - | - | - | 216 | 231 | - |
| I-323 | - | - | - | - | - | - | - | - | 191 | - | - | - | - | - | - | - | - | 219 | - | - |
| / | - | 176v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-197 | - | 179v | - | - | - | - | - | - | 224 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-288 | - | - | - | - | - | - | - | - | 174 | - | - | - | - | - | - | - | - | 210 | - | - |
| I-230 | - | - | - | 287 | - | - | - | - | 32 | - | - | - | - | - | - | - | - | 19 | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-90 | - | - | - | - | - | - | - | - | 30 | - | - | - | - | - | - | - | - | 40 | - | - |

## III - A CIDADE E SEUS PICAROS (Os seus doces empregos) - 5) CUSTODIA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| III 698 | - | - | - | 311 |
| III 700 | - | - | - | 314 |
| III 704 | - | - | - | 313 |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-360 | - | 95v | - | - | 598 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 429 | - | - | - | - |
| I-230 | - | 29v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 69 | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - 6) LETRADOS

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| III 706 | - | - | 120 | - |
| III 709 | - | - | 214 | - |
| III 710 | - | 292 | - | - |
| III 711 | - | - | - | 427 |
| III 712 | - | 354 | - | - |
| III 713 | 329 | - | - | - |
| III 714 | - | - | - | - |
| III 715 | 331 | - | - | - |
| III 716 | 345 | - | - | - |
| III 720 | 350 | - | - | - |
| III 725 | 356 | - | - | - |
| III 728 | 359 | - | - | - |
| III 729 | 360 | - | - | - |
| III 732 | 364 | - | - | - |
| III 733 | 365 | - | - | - |
| III 734 | 374 | - | - | - |
| III 737 | 375 | - | - | - |
| III 738 | 377 | - | - | - |
| III 741 | 380 | - | - | - |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| II-124 | 57v | - | - | - | - | 356 | 191 | - | - | - | - | 174 | - | - | - | - | - | - | 175v | 185 |
| II-14 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 25 | - | - | - | 46 |
| / | - | - | - | 267 | - | - | - | - | - | 85 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-241 | 9v | - | - | 111 | 16 | - | 16 | - | - | - | 11 | - | - | - | - | - | - | - | 14 | 48 |
| I-111 | - | - | - | 336 | - | - | - | - | 50 | 146 | - | - | - | - | - | - | - | 38 | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | (Nenhum codice: erro do indice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-109 | - | 24v | - | - | - | - | - | - | 46 | - | - | - | - | - | - | 39 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 212 | - |
| II-317 | 69 | - | - | - | 209 | - | 78 | - | - | - | 65 | 67 | 167 | - | - | - | - | - | 226v | - |
| II-278 | - | - | - | - | 115 | - | - | - | 78 | - | - | 254 | 176 | 116 | - | - | - | - | 112v | - |
| II-20 | 5 | - | - | 344 | 15 | - | 15 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 25 | - | 13 | 64 |
| / | - | - | - | - | 362 | - | 284 | - | - | - | - | - | 428 | - | - | - | - | - | 98 | - |
| II-158 | - | - | - | 320 | 21 | - | 21 | - | - | - | 11 | 35 | - | - | - | - | - | - | 11v | 94 |
| II-16 | - | - | - | 380 | 22 | - | 22 | - | - | - | 12 | 16 | - | - | - | - | - | - | 8 | 95 |
| II-228 | 43v | - | 10 | - | 206 | - | 57 | - | - | - | - | 60 | 350 | - | - | - | - | - | 94v | 153 |
| II-23 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 39 | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-268 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 38 | 62 | - | - | - | - | - | - | 234 | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 7) BARBORA DU BABU

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| III 746 | - | - | - | 206 |
| III 748 | - | - | - | 208 |
| III 749 | - | - | - | 209 |
| III 751 | - | - | - | 212 |
| III 754 | - | - | - | 216 |
| III 756 | - | - | - | 219 |
| III 758 | - | - | - | 221 |
| III 760 | - | - | - | 223 |
| III 762 | - | - | - | 226 |
| III 764 | - | - | - | 228 |
| III 767 | - | 135 | - | - |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| / | - | 132v | - | - | 56 | - | - | - | - | - | - | 82 | - | - | 325 | - | - | 315 | - | - |
| I-86 | - | 23v | - | 353 | 18 | - | 18 | - | - | - | 11 | - | - | - | - | 26 | - | - | - | - |
| I-271 | - | 242 | - | - | - | - | - | - | - | - | 209 | 304 | - | 400 | - | - | - | 319 | - | - |
| III-61 | - | - | - | - | 763 | - | 292 | - | - | - | - | 93 | - | 235 | - | - | 419 | - | 61v | - |
| I-329 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 310 | - | - | - | - |
| I-195 | - | 162 | - | - | - | - | 360 | - | 222 | - | - | - | - | - | - | - | 124 | - | - | - |
| I-270 | - | 135 | - | - | 761 | - | - | - | - | - | - | 89 | - | - | - | - | - | 324 | 57 | - |
| I-269 | - | - | - | - | 758 | 349 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 327 | - | - |
| II-181 | - | (Nenhum codice: erro do indice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 39 | - | 71 | - | - | - | - | - | - | 239v | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS (Os seus doces empregos) - 8) ANTONIA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| III 770 | - | - | - | 318 |
| III 772 | - | - | - | 320 |
| III 773 | - | - | - | 324 |
| III 777 | - | - | - | 327 |
| III 779 | - | - | 258 | - |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| II-182 | - | 144v | - | - | 428 | - | - | - | - | - | 186 | 310 | - | - | - | 347 | - | - | - | - |
| I-275 | - | - | - | - | 744 | - | - | - | - | - | - | 91 | - | 375 | - | - | - | 257 | - | - |
| I-267 | - | - | - | - | 783 | - | 207 | - | - | - | - | 295 | - | - | - | - | 481 | - | - | - |
| II-285 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 43 | 108 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | 8 | - | - | 354 | 17 | - | 17 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 14 | 82 |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - 9) BRIGA, BRIGA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| IV 782 | - | 12 | - | - |
| IV 790 | - | 27 | - | - |
| IV 794 | - | 32 | - | - |
| IV 804 | - | 105 | - | - |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-126 | 98 | - | - | - | 130 | - | 127 | - | - | - | 88 | 229 | - | 31 | - | - | - | - | - | 196 |
| / | - | - | - | - | 134 | - | - | - | - | - | - | 231 | - | 37 | - | - | - | - | - | - |
| II-334 | - | - | - | - | 590 | - | - | - | - | - | - | 179 | - | - | - | 150 | - | - | 262v | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 10) TERESA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| IV 808 | - | - | - | 153 |
| IV 811 | - | - | - | 150 |
| IV 813 | - | - | - | 158 |
| IV 815 | - | - | - | 161 |
| IV 817 | - | - | - | 164 |
| IV 819 | - | - | - | 166 |
| IV 821 | - | - | - | 169 |
| IV 823 | - | - | - | 172 |
| IV 825 | - | - | - | 174 |
| IV 826 | - | - | - | 175 |
| IV 827 | - | - | - | 176 |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-260 | - | 88v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 296 | - | - | 446 | - | - | - |
| II-166 | - | 82 | - | - | - | - | - | - | 145 | - | - | - | 133 | - | - | - | 363 | - | 253v | - |
| I-262 | - | 133v | - | - | 810 | - | - | - | - | - | - | 88 | - | 339 | - | - | 451 | - | 58 | - |
| I-265 | - | 208v | - | - | 774 | - | - | - | - | - | - | - | - | 359 | - | - | 476 | - | 47v | - |
| I-328 | - | 107 | - | - | 436 | - | - | - | 148 | - | - | - | 185 | - | - | 379 | - | - | - | - |
| I-264 | - | 105v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 307 | - | - | 456 | - | - | - |
| I-327 | - | 237 | - | - | - | - | - | - | 150 | - | - | - | - | - | - | 295 | - | - | - | - |
| I-267 | - | 83 | - | - | 739 | 50 | - | - | - | - | - | - | - | 292 | - | - | - | - | - | - |
| II-87 | - | - | - | - | - | - | - | - | 21 | - | - | - | - | - | - | 49 | - | - | - | - |
| II-87 | - | - | - | - | - | - | - | - | 20 | - | - | - | - | - | - | 50 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 11) MARIA JOAO

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| IV 830 | - | - | 310 | - |
| IV 831 | - | - | 311 | - |
| IV 835 | - | - | - | 316 |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 92v | - |
| / | - | 10v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-229 | - | 440v | - | 345 | 11 | - | 11 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 54 |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - 12) ADAOS DE MASSAPE

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| IV 838 | - | - | 212 | - |
| IV 839 | - | - | 213 | - |
| IV 840 | 316 | - | - | - |
| IV 841 | 317 | - | - | - |
| IV 842 | 318 | - | - | - |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| II-12 | - | - | - | 262 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 187v | 86 |
| II-12 | 4 | - | - | 367 | 1 | - | 1 | - | - | - | 129 | 20 | - | - | - | - | - | 21 | 7 | 85 |
| II-11 | 136 | - | 28v | 310 | 19 | - | 19 | - | - | - | - | - | 427 | - | - | - | - | - | - | 80 |
| II-10 | - | - | - | 409 | - | - | - | - | - | - | - | 236 | - | - | - | 71 | - | - | - | 79 |
| II-11 | - | 22V | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 13) FREIRA: RALO, RODA E GRADE

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| IV 845 | - | 174 | - | - |
| IV 847 | - | 125 | - | - |
| IV 849 | - | 168 | - | - |
| IV 850 | - | 169 | - | - |
| IV 851 | - | 170 | - | - |
| IV 852 | - | 171 | - | - |
| IV 853 | - | 172 | - | - |
| IV 854 | - | 200 | - | - |
| IV 855 | - | 176 | - | - |
| IV 856 | 180 | - | - | - |
| IV 861 | - | 184 | - | - |
| IV 863 | - | 187 | - | - |
| IV 864 | - | 190 | - | - |
| IV 865 | - | 189 | - | - |
| IV 868 | - | 193 | - | - |
| IV 870 | - | 195 | - | - |
| IV 871 | - | 196 | - | - |
| IV 872 | - | 197 | - | - |
| IV 875 | - | 201 | - | - |
| IV 877 | - | 204 | - | - |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-245 | - | 199 | - | - | 656 | - | 163 | - | - | - | - | 48 | - | - | - | - | - | 268 | 63 | - |
| / | 51 | 194 | - | - | 481 | - | - | - | - | - | 112 | - | - | - | - | - | - | 93 | 129v | - |
| I-236 | 11v | 36 | - | - | - | - | - | - | 53 | - | 7 | - | 430 | - | - | - | 12 | - | 16 | - |
| I-236 | - | 42v | - | - | - | - | - | - | 54 | - | 9 | - | 433 | - | - | 62 | - | - | - | - |
| I-238 | 12 | 36v | - | 422 | - | - | - | - | - | - | 7 | - | - | - | - | 28 | - | - | 16v | - |
| I-84 | - | 38v | - | 369 | 506 | - | - | - | 10 | - | 8 | - | 432 | - | - | 9 | - | - | 18v | - |
| I-90 | - | - | - | 324 | - | - | - | - | 31 | 55 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-306 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 56 | 37 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-289 | 27v | - | - | - | 358 | - | 83 | - | - | - | 117 | 42 | - | 21 | - | - | - | - | 229 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 214 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-133 | - | - | - | - | - | - | - | - | 157 | 47 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-293 | 61v | - | - | - | 188 | - | - | - | - | - | 123 | 57 | - | - | - | - | - | - | 221v | - |
| I-237 | 1v | 37 | - | 373 | 2 | - | - | - | 10 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 4v | 57 |
| / | 2 | - | - | 349 | 7 | - | 7 | - | - | - | - | 13 | - | - | - | - | - | - | 5 | - |
| II-280 | - | - | - | - | 446 | - | - | - | - | - | 91 | 50 | - | - | - | - | - | - | 220v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 41 | - | - | - | - | - | - | - | 216 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 103 | - | - | 50 | - | - | - | - | - | 84v | - |

14 - A CIDADE E SEUS PICAROS - 14) OPUSCULO DE PEDRO ALVES DE NEIVA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | Codices A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| IV 882 | 443 | - | - | - | / | - | - | - | - | 554 | 100 | 115 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 277v | - |
| IV 883 | 444 | - | - | - | II-232 | 72 | - | 3v | - | 188 | 137 | 59 | - | - | - | 61 | 265 | 354 | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 891 | 455 | - | - | - | I-234 | 4v | - | - | 312 | 5 | - | 5 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 12v | 62 |
| IV 892 | 456 | - | - | - | II-261 | 25 | - | - | - | 168 | 102 | 76 | - | - | - | 18 | 247 | - | - | - | - | - | - | 290 | - |
| IV 894 | 458 | - | - | - | II-103 | 103 | - | 1 | - | - | - | 146 | - | - | - | - | 45 | - | 66 | - | - | - | - | 50 | 282 |
| IV 898 | ? | 464 | - | - | / | - | 3v | - | - | 182 | 114 | 320 | - | - | - | 2 | 263 | - | - | - | - | - | - | 192 | - |
| IV 903 | 470 | - | - | - | / | 66v | - | - | - | 170 | 123 | - | - | - | - | - | 251 | 64 | - | - | - | - | - | 138 | - |
| IV 906 | 473 | - | - | - | / | 131 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 194v | - |
| IV 910 | 478 | - | - | - | II-284 | - | - | - | - | 220 | 282 | 274 | - | 110 | - | - | 255 | - | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 913 | 481 | - | - | - | / | - | - | - | - | - | 211v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 15) BRITES

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| IV 916 | - | - | - | 104 | / | - | - | - | - | 786 | - | - | - | - | - | - | 302 | - | 245 | - | - | - | - | - | - |
| IV 918 | - | - | - | 107 | I-357 | - | 119 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 415 | - | - | - | - |
| IV 920 | - | - | - | 109 | I-360 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 164 | - | - | - | - |
| IV 922 | - | - | - | 113 | I-353 | - | 234 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 407 | - | - | - | - |
| IV 925 | - | - | - | 116 | I-252 | - | 218 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 128 | - | 37 | - | - | 450 | - | 40 | - |
| IV 927 | - | - | - | 118 | I-350 | - | 206v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 411 | - | - | - | - |
| IV 930 | - | - | - | 122 | / | - | 136 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 223v | - |
| IV 933 | - | - | - | 125 | I-212 | - | 163v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 84 | - | - | - |
| IV 935 | - | 365 | - | - | / | - | 116v | - | - | - | - | 372 | - | - | 155 | - | - | - | - | 291 | - | - | - | 256v | - |
| IV 937 | - | - | - | 128 | II-161 | - | - | - | - | 327 | - | 238 | - | 142 | - | - | 292 | 90 | - | - | - | - | 146 | 135 | - |
| IV 938 | - | - | - | 129 | I-324 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 92 | - | - | 383 | - | - | - | - |
| IV 940 | - | - | - | 131 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 941 | - | - | 352 | - | I-254 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 943 | - | - | - | 134 | I-210 | - | (Nenhum codice: erro do indice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 945 | - | - | - | 136 | I-193 | - | 178v | - | - | - | - | - | - | 218 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 296 | - |
| IV 947 | - | - | - | 139 | I-204 | - | - | - | - | - | - | - | - | 237 | - | - | - | - | - | - | - | 92 | - | - | - |
| IV 949 | - | - | - | 151 | I-232 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 30 | - | - | - | - |
| IV 950 | - | - | - | 141 | I-183 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 338 | - | - |
| IV 951 | - | - | - | 142 | / | - | - | - | - | 362 | - | - | - | - | - | - | 110 | - | - | - | - | - | - | 250 | - |
| IV 955 | - | - | - | 147 | II-162 | - | 219 | - | - | - | - | - | - | 142 | - | - | 252 | 107 | - | - | - | - | 113 | 128 | - |
| IV 957 | - | - | - | 150 | I-239 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 29 | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 16) BETICA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| IV 960 | - | - | - | 287 | I-250 | - | 216v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 127 | - | 367 | - | - | 415 | - | 42 | - |
| IV 963 | - | - | - | 290 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 966 | - | - | - | 465 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 968 | - | - | - | ? | / | - | (Nenhum codice: erro do indice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 969 | - | - | - | 303 | II-262 | 66 | - | - | - | - | - | 90 | - | - | - | - | 51 | - | - | - | - | - | - | 77v | - |
| IV 971 | - | - | - | 293 | / | - | - | - | - | 758 | - | 342 | - | - | - | - | 242 | - | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 973 | 329 | - | - | 296 | II-58 | 118 | - | - | - | 698 | - | - | - | - | - | - | 79 | - | 200 | - | - | - | - | 200 | - |
| IV 976 | - | - | - | 299 | I-331 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 415 | - | - | - | - |
| IV 977 | - | - | - | 300 | / | 83v | - | - | - | 337 | - | 168 | - | - | - | - | 137 | - | 97 | - | - | - | - | 204 | - |
| IV 979 | - | - | - | 305 | / | 126v | - | - | - | 234 | - | 307 | - | - | - | - | - | 109 | - | - | - | - | - | 165 | - |
| IV 982 | - | - | - | 308 | / | - | - | - | - | 334 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| IV 984 | - | - | - | 210 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - 17) ALGUNS PASSOS DISCRETOS E TRISTES

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| IV 986 | - | - | 165 | - |
| IV 987 | - | - | 162 | - |
| IV 988 | - | - | 166 | - |
| IV 989 | - | - | 167 | - |
| IV 990 | - | - | 159 | - |
| IV 991 | - | - | 156 | - |
| IV 993 | - | - | 155 | - |
| IV 994 | - | - | 163 | - |
| IV 995 | - | - | - | 408 |
| IV 997 | - | - | - | 405 |
| IV 1000 | - | - | - | 410 |
| IV 1002 | - | - | - | 425 |
| IV 1003 | - | - | - | 468 |
| IV 1005 | - | 324 | - | - |
| IV 1006 | - | 321 | - | - |
| IV 1007 | - | 324 | - | - |
| IV 1008 | - | 325 | - | - |
| IV 1010 | - | 328 | - | - |
| IV 1012 | - | 330 | - | - |
| IV 1014 | - | 332 | - | - |
| IV 1015 | - | 333 | - | - |
| IV 1016 | - | 335 | - | - |
| IV 1017 | - | 336 | - | - |
| IV 1018 | - | 337 | - | - |
| IV 1021 | - | - | 171 | - |
| IV 1024 | - | - | 174 | - |
| IV 1026 | - | - | 176 | - |
| IV 1028 | - | - | 179 | - |
| IV 1030 | - | - | 180 | - |
| IV 1032 | - | - | 182 | - |
| IV 1034 | - | - | 185 | - |
| IV 1035 | - | - | 186 | - |
| IV 1037 | - | - | 189 | - |
| IV 1039 | - | - | 191 | - |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-101 | - | 34 | - | - | - | - | - | - | 33 | - | - | - | - | - | - | 21 | - | - | - | - |
| I-160 | - | 26v | - | 356 | 41 | - | - | - | 90 | - | - | 235 | - | - | - | 17 | - | - | - | - |
| I-158 | - | - | - | 432 | - | - | - | - | 87 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-156 | - | - | - | 433 | - | - | - | - | 88 | - | - | - | - | - | - | 24 | - | - | - | - |
| I-159 | - | 37v | - | 377 | - | - | - | - | 89 | - | - | - | - | - | - | - | 13 | - | 17 | - |
| I-221 | - | - | - | - | - | - | - | - | 398 | - | - | - | - | - | - | 305 | - | - | - | - |
| I-102 | - | 32 | - | 313 | - | - | - | - | 51 | - | - | 31 | - | - | - | 20 | - | - | 10v | - |
| I-157 | - | - | - | 290 | - | - | - | - | 86 | - | - | - | - | - | - | 16 | - | - | - | - |
| / | - | 160v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | 104 | - | - | 602 | - | - | - | - | 337 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-163 | - | - | - | - | - | - | - | - | 161 | - | - | - | - | - | - | 335 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-84 | - | 39 | - | - | - | - | - | - | 11 | - | 6 | - | - | - | - | 5 | - | - | 19 | - |
| / | - | 210 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-94 | - | - | - | - | - | - | - | - | 14 | 125 | - | - | - | - | - | - | - | 35 | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-79 | - | - | - | 444 | - | - | - | - | 28 | 138 | - | - | - | - | - | - | - | 34 | - | - |
| I-100 | - | 25 | - | - | 43 | 3 | 42 | - | - | 139 | - | - | - | - | - | - | 34 | - | 2v | - |
| I-161 | - | 57 | - | 412 | - | - | - | - | 93 | - | - | - | - | - | - | - | 26 | - | - | - |
| I-225 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 142 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-191 | - | 173 | - | - | - | - | - | - | 214 | - | - | - | 30 | - | - | - | 55 | - | - | - |
| I-200 | - | 166 | - | - | - | - | - | - | 230 | - | - | - | - | - | - | - | - | 60 | - | - |
| I-186 | - | 175v | - | - | - | - | - | - | 202 | - | - | - | - | 294 | - | - | 132 | - | - | - |
| I-292 | - | 150v | - | - | - | - | - | - | 209 | - | - | - | - | 285 | - | - | 64 | - | - | - |
| I-185 | - | 181 | - | - | - | - | - | - | 204 | - | - | - | - | - | - | - | 68 | - | - | - |
| / | - | 152v | - | 164 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-208 | - | - | - | - | 569 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 137 | - | - | - |
| I-190 | - | 159v | - | - | - | - | - | - | 212 | - | - | - | - | - | - | - | 72 | - | - | - |
| I-198 | - | 174v | - | - | - | - | - | - | 227 | - | - | - | - | 292 | - | - | - | - | - | - |
| I-186 | - | 172 | - | - | - | - | - | - | 200 | - | 17 | - | - | 291 | - | - | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS (Os seus doces empregos) - 18) MARIANA, APELIDADA ROLA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| V 1042 | - | - | - | 179 |
| V 1046 | - | - | - | 184 |
| V 1047 | - | - | - | 185 |
| V 1048 | - | - | - | 186 |
| V 1051 | - | - | - | 189 |
| V 1054 | - | - | - | 193 |
| V 1056 | - | - | - | 195 |
| V 1059 | - | - | - | 198 |
| V 1061 | - | - | - | 201 |
| V 1062 | - | - | - | 202 |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| / | - | - | - | - | 731 | - | 226 | - | - | - | - | - | - | 26 | - | - | - | - | - | - |
| I-98 | - | (Nenhum codice: erro do indice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-167 | - | 243 | - | - | - | - | - | - | 157 | - | 109 | 295 | - | - | - | - | - | 122 | - | - |
| I-331 | 214v | - | - | - | - | - | - | - | 152 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-182 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 27 | - | - | - | - | - | - | - | 47 | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-205 | - | 171 | - | - | - | - | - | - | 240 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 288 |
| I-239 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 4 | - | - |
| I-335 | 82v | - | 29 | - | - | 383 | 111 | - | - | - | - | 134 | - | 53 | - | - | - | 156 | 78 | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS (Os seus doces empregos) - 19) JOANA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| V 1066 | - | - | 234 | - |
| V 1068 | - | - | - | 236 |
| V 1070 | - | - | - | 239 |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-347 | - | 97v | - | - | - | 59 | - | - | 253 | - | 56 | 310 | - | - | - | 359 | - | - | - | - |
| I-371 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 318 | - | - | 365 | - | - | - | - |
| II-299 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 87 | - | 302 | - | - | - | - | - | - | - |

## III - A CIDADE E SEUS PÍCAROS - 20) ANDANÇAS DE UM VIOLA DE CABAÇA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| V 1072 | - | 298 | - | - |
| V 1077 | - | - | 259 | - |
| V 1079 | - | - | - | - |
| V 1081 | - | - | - | 441 |
| V 1082 | - | 322 | - | - |
| V 1084 | - | - | - | - |
| V 1086 | - | 316 | - | - |
| V 1087 | 217 | - | - | - |
| V 1089 | - | 383 | - | - |
| V 1094 | - | - | - | - |
| V 1095 | - | - | - | 434 |
| V 1097 | - | - | 278 | - |
| V 1099 | - | - | - | 253 |
| V 1101 | - | 143 | - | - |
| V 1105 | - | - | 166 | - |
| V 1106 | - | - | - | 416 |
| V 1107 | - | - | - | 371 |
| V 1110 | - | - | - | 417 |
| V 1111 | - | - | - | 382 |
| V 1113 | - | 351 | - | - |
| V 1115 | 332 | - | - | - |
| V 1116 | - | - | - | - |
| V 1119 | - | - | 362 | - |
| V 1123 | - | 347 | - | - |
| V 1124 | - | - | 447 | - |
| V 1127 | - | - | 450 | - |
| V 1128 | - | - | 451 | - |
| V 1129 | - | - | 452 | - |
| V 1131 | - | 355 | - | - |
| V 1133 | - | 136 | - | - |
| V 1137 | - | 375 | - | - |
| V 1139 | - | - | - | 343 |
| V 1141 | - | - | - | 345 |
| V 1142 | 292 | - | - | - |
| V 1143 | - | - | - | 341 |
| V 1145 | - | 343 | - | - |
| V 1147 | - | - | 261 | - |
| V 1149 | - | - | 263 | - |
| V 1151 | - | - | - | 413 |
| V 1152 | - | - | 265 | - |
| V 1155 | - | - | 414 | - |
| V 1156 | 335 | - | - | - |
| V 1157 | - | - | - | 395 |
| V 1158 | - | - | - | 351 |
| V 1161 | - | 374 | - | - |
| V 1162 | 336 | - | - | - |
| V 1165 | 340 | - | - | - |
| V 1167 | 342 | - | - | - |
| V 1169 | 338 | - | - | - |
| V 1170 | 339 | - | - | - |
| V 1171 | 412 | - | - | - |
| V 1172 | 413 | - | - | - |
| V 1173 | - | - | - | 415 |
| V 1174 | - | - | - | 416 |
| V 1175 | - | - | 253 | - |
| V 1176 | 482 | - | - | - |
| V 1179 | 483 | - | - | - |
| V 1180 | 336 | - | - | - |
| V 1185 | - | 348 | - | - |
| V 1186 | - | - | 215 | - |
| V 1187 | - | - | 216 | - |
| V 1189 | - | - | 280 | - |
| V 1194 | - | 208 | - | - |
| V 1199 | - | - | - | - |
| V 1202 | - | - | 86 | - |
| V 1203 | - | - | - | 422 |
| V 1204 | - | - | 32 | - |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | 59 | - | - | 381 | - | - | - | - | - | - | - | - | 134 | - | - | - | - | - | - |
| / | - | (Nenhum códice: erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| / | - | - | - | - | 149 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 299 |
| I-290 | - | 156 | - | - | - | - | - | - | 207 | 127 | 53 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | (Nenhum códice: erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| I-161 | - | - | - | 445 | - | - | - | - | 94 | 112 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-106 | - | 76 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 288 | - | - | - | - | - | 298 |
| I-372 | - | - | - | - | - | - | - | - | 383 | 30 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 220 |
| / | - | (Nenhum códice: erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 297 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | 153v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 506 | - | - | - | - | 343 | 108 | 284 | 55 | - | - | - | - | - | 83v | - |
| I-288 | - | - | - | - | - | - | - | - | 196 | - | - | - | - | - | - | - | - | 76 | - | - |
| I-88 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 58 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 253 | - | 299 | - | - | - | 64 | - | - | - | - | - | - | - | 161v | - |
| / | - | - | - | 428 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 68 | - | - | - | 77 |
| I-323 | - | 248 | - | - | - | - | - | - | 179 | - | - | - | - | - | - | 339 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 675 | - | 262 | - | - | - | - | - | - | 222 | - | - | - | - | 48v | 311 |
| I-152 | - | - | - | 325 | - | - | - | - | 78 | 283 | - | - | - | - | - | - | - | 23 | - | - |
| / | - | (Nenhum códice: erro do índice de JA) | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| II-329 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 209 | - | - | - | - | - | - | - | - | 271 | 127 |
| / | - | 113v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 370 | - | 354 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-158 | - | - | - | 319 | 34 | - | 33 | - | - | 253 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 65 |
| II-159 | - | - | - | 381 | 26 | - | 26 | - | - | 281 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 66 |
| I-256 | - | 210v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 363 | - | - | 388 | - | - | - |
| I-293 | - | 98v | - | - | - | - | - | - | 246 | - | - | 65 | - | - | - | - | 305 | - | 236v | - |
| / | - | - | - | - | 469 | - | - | - | - | - | - | 99 | - | - | - | - | - | - | 114v | - |
| I-321 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 162 | - | - | - | - | - | - | - | 183 | - | - |
| II-299 | - | - | - | 269 | - | - | 340 | - | - | - | 105 | 100 | - | 105 | - | - | - | - | 92 | - |
| / | - | - | - | 355 | 24 | - | 24 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 67 |
| I-109 | - | 54v | - | 411 | - | - | - | - | 47 | 312 | - | - | - | - | - | - | 24 | - | - | - |
| II-277 | - | - | - | - | 421 | - | - | - | - | - | 77 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-179 | - | - | - | - | - | - | - | - | 291 | - | - | - | 339 | - | - | - | - | 170 | - | - |
| / | - | - | - | - | 506 | - | - | - | - | - | - | - | 46 | - | - | - | - | - | 76 | - |
| / | 124 | - | - | - | 805 | - | 161 | - | - | - | - | 57 | - | - | - | - | - | - | - | 336 |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | 8 | - | - | 242 | - | 328 | - | - | - | - | 68 | - | - | - | - | - | - | 237v | - |
| I-82 | 11 | 34v | - | - | - | - | - | - | 25 | - | - | - | - | - | - | 13 | - | - | 16 | - |
| I-152 | - | - | - | - | - | - | - | - | 79 | 284 | - | - | - | - | - | - | 24 | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-297 | - | - | - | - | 378 | - | 351 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-316 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 161 | - | - | - | - | - | - | - | 208 | - | - |
| / | 78 | 87 | - | - | 261 | 260 | 261 | - | - | - | 94 | 182 | 95 | - | - | - | - | - | 105 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 69 | - | 119 | - | - | - | - | 237 | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-151 | - | 43v | - | 404 | - | - | - | - | 75 | - | 9 | - | - | - | - | 63 | - | - | - | - |
| I-151 | - | 94 | - | 405 | - | - | - | - | 76 | - | 10 | - | - | - | - | 64 | - | - | - | - |
| II-13 | - | - | - | 439 | 35 | - | 35 | - | - | - | - | - | - | - | - | 65 | - | - | - | 70 |
| II-13 | - | - | - | 440 | - | - | 36 | - | - | - | - | - | - | - | - | 64 | - | - | - | 71 |
| I-101 | - | - | - | - | - | - | - | - | 16 | - | - | - | - | - | - | 66 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | 295 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 69 |
| / | - | - | - | - | 473 | - | - | - | - | - | - | 112 | - | - | - | - | - | - | 252 | - |
| I-33 | - | - | - | - | - | 287 | - | - | 413 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-162 | - | - | - | 402 | - | - | - | - | 95 | - | - | - | - | - | - | - | - | 5 | - | - |
| / | - | 63 | - | - | 245 | - | 237 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 81 | - |
| I-302 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 89 | - | - | - | - | - | - | - | 218 | - | - |
| I-241 | - | - | - | 423 | 37 | - | 37 | - | - | - | - | 34 | - | - | - | 15 | - | - | 11v | 72 |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-314 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 39 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 57 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | 402 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-17 | 7 | 47v | - | 420 | 25 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 8v | 91 |
| I-286 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 392 | - | - | - | - |
| II-20 | - | - | - | - | - | - | 12 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 12v | - | - |

(III-20 - Andanças de uma viola de cabaça - continuação)

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| V 1205 | - | - | - | 423 |
| V 1206 | - | - | - | 33 |
| V 1207 | 106 | - | - | - |
| V 1212 | - | - | 34 | - |
| V 1216 | - | - | - | 442 |
| V 1219 | - | - | - | 408 |
| V 1220 | - | - | 218 | - |
| V 1221 | - | - | 160 | - |
| V 1223 | - | - | - | 455 |
| V 1230 | - | - | 219 | - |
| V 1234 | - | - | - | 431 |
| V 1235 | - | 367 | - | - |
| V 1237 | - | - | 233 | - |
| V 1238 | - | - | 234 | - |
| V 1240 | - | - | - | 412 |
| V 1241 | - | - | - | 467 |
| V 1244 | - | - | 239 | - |
| V 1246 | - | - | - | 409 |
| V 1247 | - | - | - | 428 |
| V 1249 | - | - | 87 | - |
| V 1251 | - | - | - | 439 |
| V 1253 | - | - | - | 413 |
| V 1257 | - | - | 249 | - |
| V 1260 | - | - | - | 224 |
| V 1262 | - | - | 241 | - |
| V 1265 | - | 281 | - | - |
| V 1266 | - | - | - | 451 |
| V 1270 | - | 284 | - | - |
| V 1272 | - | - | - | - |
| V 1274 | - | - | - | - |
| V 1276 | - | - | 286 | - |
| V 1277 | - | - | 287 | - |
| V 1280 | - | - | 290 | - |
| VI 1290 | - | 370 | - | - |
| VI 1292 | - | - | - | 430 |
| VI 1293 | - | - | 454 | - |
| VI 1298 | - | - | - | 432 |
| VI 1300 | - | - | 245 | - |
| VI 1303 | - | - | - | 443 |
| VI 1304 | - | - | - | 444 |
| VI 1306 | - | - | 432 | - |
| VI 1310 | - | - | 482 | - |
| VI 1311 | - | - | 484 | - |
| VI 1314 | - | - | 487 | - |
| VI 1316 | - | - | 489 | - |
| VI 1320 | - | - | 510 | - |
| VI 1324 | - | - | - | 436 |
| VI 1326 | - | - | 434 | - |
| VI 1328 | - | - | 479 | - |
| VI 1332 | - | - | - | 362 |
| VI 1335 | - | - | - | 371 |
| VI 1335 | - | - | - | - |
| VI 1336 | - | - | - | 165 |
| VI 1341 | - | - | - | 376 |
| VI 1344 | - | - | - | 356 |
| VI 1349 | - | - | - | 374 |
| VI 1351 | - | - | - | 394 |
| VI 1352 | - | - | - | 379 |
| VI 1354 | - | - | - | 401 |
| VI 1356 | - | - | - | 386 |
| VI 1359 | - | - | - | 384 |
| VI 1361 | - | - | - | 290 |
| VI 1363 | - | - | - | 397 |
| VI 1364 | - | - | - | 354 |
| VI 1366 | - | - | - | - |
| VI 1368 | - | - | - | 393 |
| VI 1369 | - | - | - | 329 |
| VI 1372 | - | - | - | 333 |

| Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| II-21 | 6v | - | - | 416 | - | - | - | - | - | - | - | 24 | - | - | 8 | - | - | - | 8v | 92 |
| II-214 | - | 220 | - | 210 | 401 | - | 391 | - | 304 | - | - | - | 142 | - | - | - | 235 | - | 209v | - |
| II-195 | - | - | - | - | 544 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | 2v | - | - | 350 | 6 | 61 | 6 | - | - | - | - | 14 | - | - | - | - | - | - | 5v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-320 | - | (Nenhum codice: erro no índice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-369 | - | 143v | - | - | 584 | - | - | - | 401 | - | - | - | - | - | - | 155 | - | - | - | - |
| / | - | 117v | - | - | 607 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 152v | - |
| II-226 | - | (Nenhum codice: erro no índice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | 125 | - | - | - | 563 | - | - | - | - | - | - | 241 | - | - | - | - | - | - | 285v | - |
| / | - | 139 | - | - | 751 | - | 157 | - | - | - | - | 220 | 343 | - | - | - | - | - | 34v | - |
| / | 13v | - | - | 384 | 38 | - | 38 | - | - | - | - | - | 436 | - | - | - | - | - | 20 | 73 |
| II-293 | 39v | - | 5v | - | 335 | - | 270 | - | - | - | - | 248 | 37 | - | - | - | - | - | 257 | - |
| I-295 | - | - | - | - | - | - | - | - | 192 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-85 | 1 | 35 | - | 377 | - | - | - | - | 22 | - | - | 9 | 437 | - | - | 74 | - | - | 4 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-295 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 128 | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 138 | - | - | - | - | - | - | 205 | - |
| I-370 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 437 | - | - | - | - |
| II-275 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 49 | 103 | - | 166 | - | - | - | - | 276v | - |
| II-300 | - | 6v | - | - | 344 | - | 326 | - | - | - | 111 | 150 | 198 | - | - | - | - | - | 268v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 315 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-246 | - | 70 | - | - | - | - | - | - | - | 77 | - | - | - | 278 | - | - | - | 344 | - | - |
| / | - | (Nenhum codice: erro no índice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | (Nenhum codice: erro no índice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 232 | - | 333 | - | - | - | - | - | 174 | - | - | - | - | - | 224v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-322 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 122 | - | - | - | - | - | 275 | 38 | 369 |
| II-188 | - | - | - | - | 426 | - | - | - | 255 | 159 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 124 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 407 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 408 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-98 | - | - | - | - | 672 | - | 297 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 264 | - | 326 |
| / | - | - | - | - | 233 | - | 86 | - | - | - | - | - | - | 26 | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 145 | - | - | - | - | 280 | 540 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | 62v | - | - | - | 416 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 137 | - |
| / | 31 | - | - | - | 280 | - | 107 | - | - | - | 31 | 272 | 127 | - | - | - | - | - | 123 | - |
| / | - | - | - | - | - | 432 | - | - | - | 359 | - | 195 | - | - | - | - | - | - | 116v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-282 | 37 | - | - | - | 499 | - | - | - | - | - | 95 | 245 | - | - | - | - | - | - | 172 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | 279 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 93 |
| I-357 | - | (Nenhum codice: erro do índice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 537 | - | - | - | - | - | - | 271 | - | 112 | - | 269 | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 412 | - | - | - | - | - | 56 | - | - | 32 | - | - | - | - | - | - |
| I-248 | - | - | - | - | 772 | - | 202 | - | - | - | - | - | 372 | - | - | - | - | 472 | 46v | - |
| II-64 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-67 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 327 | - | - | - | - | 302 | - | 350 |
| / | - | - | - | - | 238 | - | 98 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 217v | - |
| / | - | - | - | - | 418 | - | - | - | - | - | 71 | 61 | - | - | - | - | - | - | 232 | - |
| I-334 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | 52 | - | - | - | 151 | - | 117 | - | - | - | - | 238 | 71 | - | - | - | - | - | 294v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 313 | - | - | - | - | - | - | 121 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | 290 | - | - | - | - | 166 | - | - | - | - | - | - | 114 | - |
| / | - | (Nenhum codice: erro do índice de JA) | | | | | | | | | | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | 22 | - | - | - | 423 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 490 | - | - | - | - | - | 89 | 120 | - | - | - | - | - | - | 74 | - |
| / | - | - | - | - | 374 | - | 357 | - | - | - | 76 | - | - | 161 | - | - | - | - | 189v | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - 20) ANDANÇAS DE UMA VIOLA DE CABAÇA (conclusão)

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VI 1375 | - | - | - | 337 | II-273 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 47 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1378 | - | - | - | 346 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1382 | - | 79 | - | - | II-308 | - | 1 | - | - | 254 | - | 315 | - | - | - | 120 | 152 | - | - | - | - | - | - | 269v | - |
| VI 1387 | - | - | - | 211 | II-10 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 235 | - | - | - | 54 | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 21) CATONA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VI 1390 | - | - | 391 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1392 | - | - | 395 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 182 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1394 | - | - | 396 | - | II-185 | - | 109 | - | - | - | - | - | - | 175 | - | - | - | - | - | - | - | - | 85 | - | - |
| VI 1396 | - | - | 398 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1398 | - | - | 406 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 75v | - |
| VI 1400 | - | - | 425 | - | I-243 | - | 316 | - | - | 25 | - | 25 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 87 |
| VI 1401 | - | - | 416 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1403 | - | - | 415 | - | I-287 | - | 113 | - | - | - | - | - | - | 172 | 177 | - | 189 | - | - | - | - | - | 214 | 246 | - |
| VI 1404 | - | - | 420 | - | II-186 | - | 91v | - | - | - | - | - | - | 177 | 184 | - | - | - | - | - | - | - | 306 | - | - |
| VI 1406 | - | - | 422 | - | I-275 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 296 | - | - | - | 165 | - | - | - | - | - | 313 |
| VI 1408 | - | - | 494 | - | II-72 | - | 112 | - | - | - | - | - | - | - | 194 | - | - | - | 316 | - | - | - | - | - | 317 |
| VI 1410 | - | - | 497 | - | / | - | - | - | - | 754 | 40 | - | - | - | 197 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1413 | - | - | 500 | - | II-74 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 276 | - | 324 |
| VI 1416 | - | - | 439 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1418 | - | - | 442 | - | II-327 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 204 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 217 |
| VI 1421 | - | - | 460 | - | I-240 | - | - | - | 314 | 31 | - | 31 | - | 23 | 200 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1422 | - | - | 518 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1426 | - | - | ? | - | I-201 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 192 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1428 | - | - | 525 | - | / | - | 111 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1430 | - | - | 436 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS (Os seus doces empregos) - 22) BELETA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | Códices A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VI 1434 | - | - | 342 | - | I-213 | - | - | - | - | 162 | - | 364 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1436 | - | - | 344 | - | II-159 | - | - | - | 351 | 20 | - | 20 | - | - | - | - | - | 421 | - | - | 27 | - | - | - | 66 |
| VI 1437 | - | - | 345 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1441 | - | - | 350 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 23) ANICA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | Códices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VI 1444 | - | - | 298 | - | / | - | - | - | - | 665 | - | 264 | - | - | - | - | - | - | 224 | - | - | - | - | - | - |
| VI 1446 | - | - | 301 | - | / | - | - | - | - | 799 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VI 1448 | - | - | 303 | - | II-187 | - | 115v | - | - | 226 | - | 400 | - | 182 | - | - | - | - | - | - | 327 | - | - | 11v | - |
| VI 1450 | - | - | 305 | - | I-276 | - | 249 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 416 | - | - |
| VI 1452 | - | - | 307 | - | II-70 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 331 | - | - | - | 411 | - | - | 332 |
| VI 1454 | - | 335 | - | - | I-154 | - | - | - | - | - | - | - | - | 81 | 280 | - | - | - | - | - | - | 31 | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - 24) O ENGENHO ESTA PEJADO

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| VI 1456 | - | - | 328 | - |
| VI 1458 | - | - | 317 | - |
| VI 1461 | - | - | 321 | - |
| VI 1464 | - | 378 | - | - |
| VI 1468 | - | - | 337 | - |
| VI 1470 | - | - | 339 | - |
| VI 1473 | - | - | - | 132 |
| VI 1475 | - | 128 | - | - |
| VI 1478 | - | - | 355 | - |
| VI 1481 | - | 145 | - | - |
| VI 1485 | - | - | 444 | - |
| VI 1487 | - | - | 365 | - |
| VI 1492 | - | - | 401 | - |
| VI 1494 | - | - | 382 | - |
| VI 1496 | - | - | 403 | - |
| VI 1499 | - | - | 426 | - |
| VI 1502 | - | 357 | - | - |
| VI 1504 | - | 363 | - | - |
| VI 1506 | - | - | 504 | - |
| VI 1508 | - | - | 506 | - |
| VI 1511 | - | - | 515 | - |
| VI 1513 | - | - | 516 | - |
| VI 1515 | - | - | 517 | - |
| VI 1514 | - | - | 527 | - |
| VI 1517 | - | 349 | - | - |
| VI 1519 | - | 359 | - | - |
| VI 1520 | - | 360 | - | - |
| VI 1522 | - | 296 | - | - |
| VI 1523 | - | - | 367 | - |
| VI 1524 | - | - | 368 | - |
| VI 1528 | - | - | 373 | - |
| VI 1529 | - | - | 374 | - |
| VI 1530 | - | - | 375 | - |
| VI 1533 | ? | ? | ? | ? |
| VI 1536 | - | - | 461 | - |
| VI 1537 | - | - | 462 | - |
| VI 1538 | - | - | 463 | - |
| VI 1541 | - | - | 466 | - |
| VI 1543 | - | - | 468 | - |
| VI 1545 | ? | ? | ? | ? |
| VI 1549 | 6 | - | - | - |
| VI 1550 | 334 | - | - | - |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 185 | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-79 | 121v | - | - | - | 789 | - | 222 | - | - | - | - | 296 | - | - | - | - | - | 288 | - | 288 |
| II-321 | - | - | - | - | 668 | - | 267 | - | - | - | - | 123 | - | - | - | - | 392 | - | 41 | 345 |
| / | - | - | - | - | 449 | - | - | - | - | 165 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 644 | 62 | 88 | - | - | - | - | - | - | 28 | - | - | - | 335 | - | - |
| / | - | - | - | - | 589 | - | 368 | - | - | - | - | 201 | - | - | - | - | - | - | 248 | - |
| II-65 | - | - | - | - | 640 | - | 287 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 461 | - | - | 347 |
| / | - | - | - | 580 | - | - | - | - | - | - | - | 208 | - | - | - | - | - | - | 68v | 131 |
| II-210 | - | 202 | - | - | - | 502 | - | - | - | - | - | 252 | 43 | 140v | - | - | - | 103 | - | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 89v | - |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 231 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | - | 259 | 313 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| II-184 | - | - | - | - | - | - | - | - | 184 | 233 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 83 |
| / | - | - | - | - | 497 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-294 | - | 100V | - | - | - | - | - | - | 247 | 147 | - | 309 | - | 41 | - | - | 173 | - | - | - |
| II-164 | - | 108 | - | - | - | - | - | - | 258 | 152 | - | - | - | - | - | - | - | 81 | - | - |
| / | - | - | - | - | - | 728 | 255 | - | - | - | - | 168 | - | 208 | - | - | - | - | 64 | 352 |
| / | - | - | - | - | 398 | - | 404 | - | - | 248 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-242 | - | - | - | 582 | - | 29 | 29 | - | - | 240 | - | - | - | - | - | - | 28 | - | - | 50 |
| I-243 | - | - | - | 383 | 30 | 30 | 241 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 29 | - | - | 51 |
| I-242 | - | - | - | - | 32 | 32 | 242 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 49 |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 552 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-108 | - | 33 | - | 359 | 28 | - | 28 | - | 45 | 149 | - | - | - | - | - | 77 | - | - | - | - |
| I-249 | - | 94v | - | - | - | - | - | - | - | 150 | - | - | - | 301 | - | - | - | 354 | - | - |
| I-114 | 14 | 52v | - | 364 | - | - | - | - | 55 | - | - | 237 | - | - | - | 6 | - | - | 20v | - |
| I-240 | - | - | - | 358 | 27 | - | - | - | - | 208 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 56 |
| / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 365 | - | 296 | - | - | 165 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 253 | - | 261 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 254v | - |
| / | - | - | - | - | 456 | - | - | - | - | 218 | - | - | - | 136 | - | - | - | - | - | - |
| / | - | 13 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-234 | 12v | - | - | 378 | 3 | - | - | - | - | 3 | - | 8 | - | - | - | - | - | - | 18 | 52 |
| I-235 | - | - | - | 374 | 4 | - | 4 | 8 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 18 | 53 |
| / | 53v | - | - | - | 288 | - | 333 | - | - | - | - | 279 | - | 101 | - | - | - | - | 131 | - |
| / | - | - | - | - | 460 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| / | - | - | - | - | 462 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| I-23 | - | 245v | - | 118 | - | - | - | 140 | 427 | - | - | - | - | - | 99 | - | - | - | - | - |
| I-6 | - | 46 | - | 273 | - | - | - | 63 | 96 | - | - | 27 | - | - | 6 | - | - | - | 9v | - |
| I-153 | - | 56v | - | - | - | - | - | - | 80 | 12 | - | - | - | - | 29 | - | - | - | - | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - (Os seus doces empregos) - 25) INACIA, APOLONIA, MARIANA

| JA vol.pag | Codices: U | V | X | Y |
|---|---|---|---|---|
| VII 1554 | - | - | - | 273 |
| VII 1556 | - | - | - | 275 |
| VII 1559 | - | - | - | 278 |
| VII 1561 | - | - | - | 280 |
| VII 1563 | - | - | - | 285 |
| VII 1565 | - | - | - | 282 |

| Ac/ Cult. | Codices: A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I-348 | 77 | - | - | - | 330 | - | 235 | - | - | - | 85 | 293 | - | - | - | - | - | - | 139 | - |
| II-68 | 120 | - | - | - | 786 | - | 209 | - | - | - | - | 271 | - | 240 | - | - | - | 306 | - | 302 |
| / | 38v | - | - | - | 325 | - | 198 | - | - | - | - | 158 | 77 | - | - | - | 296 | - | 274v | - |
| I-273 | - | - | - | - | 777 | - | - | - | - | - | 294 | - | - | 241 | - | - | - | 311 | - | - |
| / | - | 9v | - | - | 230 | - | 331 | - | - | - | - | 70 | 17 | - | - | - | - | - | 231 | - |
| / | 60 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 136 | - |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS (Os seus doces amoreços) - 26) MARIQUITA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VII 1568 | - | - | 321 | - | 1-177 | - | - | - | 670 | - | 282 | - | - | - | - | - | 213 | - | 232 | - | - | - | - | 25 | - |
| VII 1570 | - | - | 322 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1572 | - | - | 323 | - | / | - | 114 | - | - | 271 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 33i | - | - | - | - |
| VII 1574 | - | - | 324 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 18i | - |
| VII 1577 | - | - | 404 | - | / | - | - | - | - | 46a | - | - | - | - | - | - | 162 | - | - | - | - | - | - | 77v | - |
| VII 1579 | - | - | 411 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 25a | - | - | 3 | - | - | - | - | - | V | 354 |

III - A CIDADE E SEUS PICAROS - 27 - EU ME VOU POR ESTE MUNDO

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VII 1584 | - | - | 194 | - | 11-18 | 2b | - | - | - | 19 | - | 10 | - | - | - | - | 15 | - | - | - | - | 14 | - | 6v | 6 |
| VII 1585 | - | - | 195 | - | 11-36 | - | 105 | - | - | 50 | - | 343 | - | - | - | - | 214 | - | - | - | - | - | 205 | 156v | 207 |
| VII 1592 | - | 353 | - | - | 1-255 | - | - | - | 427 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 47 |
| VII 1593 | - | - | 204 | - | 11-56 | - | - | - | - | 689 | 35 | - | - | - | - | - | 81 | - | 144 | - | - | 395 | - | 52v | 277 |

IV - ARMAZEM DE PENA E DOR - 1) ANGOLA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VII 1600 | 58 | - | - | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1602 | - | 316 | - | - | 11-22 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 121 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 82 |
| VII 1603 | - | 317 | - | - | / | - | 323v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1604 | - | 318 | - | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |

IV - ARMAZEM DE PENA E DOR - 2) PERNAMBUCO

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VII 1614 | - | 319 | - | - | 11-22 | - | - | - | 419 | - | - | - | - | - | 182 | - | - | - | - | - | - | - | 37 | - | 102 |
| VII 1615 | - | 34e | - | - | 11-352 | - | 240v | - | - | 424 | - | - | - | 292 | 156 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1616 | - | 324 | - | - | 11-22 | - | - | - | 269 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 68 | - | - | - | 72 |

IV - ARMAZEM DE PENA E DOR - 2) PERNAMBUCO - FLORAIVA E FLORENCIA

| JA vol.pag | Códices: U | V | X | Y | Ac/ Cult. | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| VII 1618 | - | - | - | 241 | 1-48 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 31 | - | - |
| VII 1619 | - | - | - | 242 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1621 | - | - | - | 243 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1622 | - | - | - | 244 | 1-245 | - | - | - | - | - | - | - | - | 166 | 19 | - | - | - | - | - | - | - | 20i | - | - |
| VII 1623 | - | - | - | 245 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 20i | - | - |
| VII 1624 | - | - | - | 246 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | 167 | 10 | - | - | - | - | - | - | - | 19i | - | - |
| VII 1625 | - | - | - | 247 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 19e | - |
| VII 1626 | - | - | - | 248 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 199 | - | - |
| VII 1627 | - | - | - | 249 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1628 | - | - | - | 250 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1629 | - | - | - | 251 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1630 | - | - | - | 252 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1631 | - | - | - | 253 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1632 | - | - | - | 254 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1633 | - | - | - | 255 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1634 | - | - | - | 256 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1635 | - | - | - | 257 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1636 | - | - | - | 258 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1637 | - | - | - | 259 | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1638 | - | - | - | 260 | / | - | 58 | - | - | - | - | - | - | 12 | - | - | - | 431 | - | - | - | - | - | 17v | - |
| VII 1639 | - | - | - | 261 | 1-245 | 10v | 48 | - | 362 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 14 | - | - | 15 | 89 |
| VII 1640 | - | - | - | 262 | 1-92 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 4 | - | - | - | - | - | - | - | 52 | - | - |
| VII 1641 | - | - | - | 263 | / | - | 125v | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1643 | - | - | - | 264 | 1-94 | - | - | - | - | - | - | - | - | 2 | - | - | - | - | - | - | - | - | 21 | - | - |
| VII 1644 | - | - | - | 265 | 1-251 | - | - | - | - | - | - | - | - | 169 | 8 | - | - | - | - | - | - | - | 188 | - | - |
| VII 1645 | - | - | - | 266 | 1-91 | 10 | 48v | - | 362 | - | - | - | - | 15 | 4 | - | - | - | - | - | 2 | - | - | 14v | - |
| VII 1646 | - | - | - | 270 | / | - | 92v | - | 737 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII 1647 | - | - | - | 271 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

IV - ARMAZEM DE PENA E DOR - 3) PORTUGAL

| Ed. | Códices: | | | | Ac. | Códices | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Vol. | Pag. | U | V | X | Y | Cult. | A | B | C | D | E | F | G | h | I | J | L | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
| VII | 1650 | - | - | 184 | - | II-177 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 66 | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII | 1651 | 91 | - | - | - | I-11 | - | - | - | 258 | - | - | - | 77 | 108 | - | - | - | - | - | 14 | - | - | - | - | - |
| VII | 1652 | 92 | - | - | - | I-11 | - | - | - | - | - | - | - | 76 | 109 | - | - | - | - | - | 15 | - | - | - | - | - |
| VII | 1653 | - | - | - | - | I-12 | - | - | - | 256 | - | - | - | 79 | 110 | - | - | - | - | - | 16 | - | - | - | - | - |
| VII | 1654 | - | 163 | - | - | II-168 | 15 | 166v | - | - | 443 | - | - | - | 242 | - | 22 | 291 | - | - | - | - | 300 | - | 120 | - |
| VII | 1655 | - | - | 293 | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII | 1656 | - | 286 | - | - | / | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII | 1661 | - | 161 | - | - | I-14A | - | 42 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - |
| VII | 1662 | 284 | - | - | - | II-51 | 21 | - | 22v | - | 105 | 66 | 43 | - | - | - | - | 75 | - | 408 | - | 137 | - | - | 197 | - |

V - O CORONISTA REpUBLICADO

| Ed. | Códices: | | | | Ac. | Códices | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Vol. | Pag. | U | V | / | \ | Cult. | A | B | C | I | E | F | G | H | J | J | I | L | M | N | O | P | Q | R | S | T |
| VII | 1671 | - | - | - | - | I-14A | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 92 | - | - | - | - |
| VII | 1671 | Tomas Pinto Brandão | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

# APENDICE — II .

## OS SEUS DOCES EMPREGOS:

### ANGELA

"Pertende o Poeta casar-se com esta Senhora, a por se achar alcançado em annos, e abatido em bens. Introduzio amizade com seo Irmão o Capitão Francisco Moniz de Souza fazendo especial menção delle na festa das virgens e depois com hum soneto, e varias obras pertendendo assim introduzir-se naquella casa. Posto com effeyto nella, vio huma manhãa de Natal as tres Irmãas, a cujas vistas fez as seguints décimas'

Manuel Pereira Rabello, Licenciado

"que digo eu? este mundo inteiro
namorei eu tão primeiro,
que nisto de namorar
podeis vós comigo estar
a soldada de Escudeiro".

"são feias, mas são mulheres"

---

(*) - Reprodução do ciclo *Angela*: JA, III, 515 a 565

## DECIMAS

Numa manhã tão serena
como entre tanto arrebol
pode caber tanto sol
em esfera tão pequena?
quem aos pasmos me condena
da dúvida há de tirar-me,
e há de mais declarar-me,
como pode ser ao certo
estar eu hoje tão perto
de três sóis, e não quelmar-me.

Onde eu vi duas Auroras
com tão claros arrebóis,
que muito visse dois sóis
nos raios de três Sennoras:
mas se as matutinas horas,
que Deus para aurora fez,
tinham passado esta vez,
como pode ser, que ali
duas auroras eu vi,
e os sóis eram mais de três?

Se lhe[s] chamo estrelas belas,
mais cresce a dificuldade,
pois perante a majestade
do sol não luzem estrelas:
seguem-se-me outras seqüelas,
que dão mais força à questão,
com que eu nesta ocasião
peço à luz, que me conquista,
que ou me desengane a vista,
ou me tire a confusão.
.....(*)

(*) - Aqui foi interpolado o soneto *Deouxo singular, bela pintura*, acreditamos que com erro de paginação. Resolvemos pela separação dos dois poemas.

Ou eu sou cego em verdade,
e a luz dos olhos perdi,
ou tem a luz, que ali vi,
mais questão, que a claridade:
cego de natividade
me pode o mundo chamar,
pois quando vim visitar
a Deus em seu nascimento,
me aconteceu num momento,
vendo as três luzes, cegar.

(JA, III, 516 a 516)

Deduxo singular, bela pintura,
Adonde a Arte hoje imita a Natureza,
A quem emprestou cores a beleza,
A quem infundiu alma a Formosura.

Estera breve: aonde por ventura
O Amor, com assombro, e com fineza
Reduz incompreensível gentileza,
E em pouca sombra, muita luz apura.

Que encanto é este tal, que equivocada
Deixa toda a atenção mais advertida
Nessa cópia à Beleza consagrada?

Pois ou bem sem engano, ou bem fingida
No rigor da verdade estás pintada,
No rigor da aparência estás com vida.

(JA, III, 517)

Ao mesmo assumpto

## DECIMA

Vejo-me entre as incertezas
de três Irmãs, três Senhoras,
se são três sóis, três auroras,
três flores, ou três belezas:
para sóis têm mais lindezas,
que aurora mais resplandor,
muita graça para flor,
e por final conclusão
três enigmas do Amor são,
mais que as três cidras do Amor.

(Ja. III, 219)

Fonoera agora com mais attenção a formosura de D. Angela.

SONETO

Não vi em minha vida a formosura,
Ouvia falar nela a cada dia,
E ouvida me incitava, e me movia
A querer ver tão bela arquitetura.

Ontem a vi por minha desventura
Na cara, no bom ar, na galhardia
De uma Mulher, que em Anjo se mentia,
De um Sol, que se trajava em criatura.

Me matem (disse então vendo abrasar-me)
Se esta a cousa não é, que encarecer-me
Sabia o mundo, e tanto exagerar-me.

Olhos meus (disse então por defender-me)
Se a beleza nel oe ver para matar-me,
Antes, olhos, cegueis, do que eu perder-me.

(JA, III, 320)

Retrata o Poeta as perfeições de sua Senhora a imitação de outro soneto que fez Felippe IV á huma Dama somente com traduzi-lo na lingua portugueza.

SONETO

Se há de ver-vos, quem há de retratar-vos,
E é forçoso cegar, quem chega a ver-vos,
Sem agravar meus olhos, e ofender-vos,
Não há de ser possível copiar-vos.

Com neve, e rosas quis assemelhar-vos,
Mas fora honrar as flores, e abater-vos:
Dois zéfiros por olhos quis fazer-vos,
Mas quando sonham eles de imitar-vos?

Vendo, que a impossíveis me aparelho,
Desconfiei da minha tinta imprópria,
E a obra encomendei a vosso espelho.

Porque nele com luz, e cor mais própria
Sereis (se não me engana o meu conselho)
Pintor, Pintura, Original e Cópia.

(JA, III, 521)

No dia em que fazia annos esta divina belleza; este portento de formosura Dona Angela, por quem o Poeta se considerava amorosamente perdido, e quasi sem remédio pela grande impossibilidade de poder lograr seus amores: celebra obsequiosa, e primorosamente suas florentes primaveras com esta lindissima

CANÇÃO

Pois os prados, as aves, as flores
ensinam amores,
cantando e alegres
venham correndo
aos annos felizes,
que hoje festejo:
Porque aplausos de amor, e fortuna
celebrem atentos
as aves canoras
as flores fragrantes,
e os prados amenos.

Pois os dias, as horas, os anos
alegres, e ufanos
dilatam as eras;
Venham depressa
aos anos felizes,
que Amor festeja.
Porque aplausos de amor e fortuna
celebrem deveras
os anos fecundos,
os dias alegres,
as horas serenas.

Pois o Ceu, os Planetas, e Estrelas
com Luzes tão belas
auspiciam as vidas,
venham luzidas
aos anos felizes
que Amor publica.
Porque aplausos de amor, e fortuna
celebrem um dia
a esfera imovel,
os astros errantes,
e as estrelas fixas.

Pois o fogo, agua, terra, e os ventos
são quatro elementos,
que alentam a idade,
venham achar-se
aos anos felizes,
que hoje se aplaudem.
Porque aplausos de amor, e fortuna
celebrem constantes
a terra florida,
o fogo aorasado,
o mar furioso,
e as auras suaves.

(JA, III, 322)

Rompe o Poeta com a primeyra impaciência querendo declarar-se e temendo peroer por ouzado.

## SONETO

Anjo no nome, Angélica na cara,
Isso é ser flor, e Anjo juntamente,
Ser Angélica flor, e Anjo florente,
Em quem, senão em vos se uniformara?

Quem veria uma flor, que a não cortara
De verde pé, de rama florescente?
E quem um Anjo vira tão luzente,
Que por seu Deus, o não idolatrara?

Se como Anjo sois dos meus altares,
Fôreis o meu custódio, e minha guarda,
Livrara eu de diabólicos azares.

Mas vejo, que tão bela, e tão galharda,
Posto que os Anjos nunca dão pesares,
Sois Anjo, que me tenta, e não me guarda.

(JA, xxi, 524)

Segunda impaciência do Poeta.

## SONETO

Cresce o desejo, falta o sofrimento.
Sofrendo morro, morro desejando,
Por uma, e outra parte estou penando
Sem poder dar alívio a meu tormento.

Se quero declarar meu pensamento,
Está-me um gesto grave, acobardando,
E tenho por melhor morrer calando.
Que fiar-me de um néscio atrevimento.

Quem pertende alcançar, espera, e cala.
Porque quem temerário se abalança,
Muitas vezes o amor o desiguala.

Pois se aquele, que espera sempre alcança,
Quero ter por melhor morrer sem fala.
Que falando, perder toda esperança.

(JA, III, 935)

Falla o Poeta com sua esperança.

SONETO

Não te vás, esperança presumida,
A remontar a tão sublime esfera,
Que são as dilações dessa quimera
Remora para os passos desta vida.

Num desengano acaba reduzida
A larga propensão, do que se espera,
E se na vida o adquirir te altera,
Para pensr na morte te convida.

Mas vos, inda que breve te discorres,
Pois se adoro um desdém, que é teu motivo,
Quando te precipitas, me discorres.

Que me obrigo meu fado mais esquivo,
Que se eu vivo da causa, de que morres,
Que morras tu da causa, de que vivo.

(JA, III, 526)

Ausente o Poeta daquella casa, falleceo D. Thereza hua das irmãs, e com esta noticia se achou o Poeta com Vasco de Souza a pèzames, onde fez o presente

SONETO

Astro do prado, Estrela nacarada
Te viu nascer nas margens do Caipe
Apolo, e todo o coro de Aganipe,
Que hoje te chora rosa sepultada.

Por rainha das flores aclamada
Quis o prado, que o cetro participe
Vida e flor, adonde se antecipe
Aos anos a gadanha coroada.

Morrer de flor é morte de formosa,
E sem de junções de flor nasceras péca,
Que a pensão de acabar te fez pomposa.

Não péca em fama, quem na morte peca,
Nácar nasceste, e eras fresca rosa:
O vento te murchou, e és rosa seca.

(JA. III, 327)

Epitáfio à mesma belleza sepultada

## OITAVA

Vemos a luz (ó caminhante espera)
De todas, quantas brilham, mais pomposa,
Vemos a mais florida Primavera,
Vemos a madrugada mais formosa:
Vemos a gala da luzente esfera,
Vemos a flor das flores mais lustrosa
Em terra, em pó, em cinza reduzida:
Quem te teme, ou te estima, ó morte, olvida.

(JA. III. 129)

Lizongea o Poeta a Vasco de Souza fazendo em seu nome esta lacrimosa nênia.

## ENDECHAS

Morreste, Ninfa bela,
na florescente idade:
nasceste para flor,
como flor acabaste.

Viu-te a Alva no berço,
a Véspora no jaspe,
mimo foste da Aurora,
e lástima da tarde.

O nácar, e os alvores
da tua mocidade
foram, se não mantilha,
mortalha a teus donaires.

Oh nunca flor nasceras,
se imitando-as tão frágil,
no âmbar de tuas folhas
te ungiste, e te enterraste.

Morreste, e logo Amor
quebrou arco, e carcases;
que muito se lhe faltas,
que logo se desarme?

Ninguém há neste monte,
ninguém naquele vale,
o cortesão discreto,
o pastor ignorante:

Que teu fim não lamente,
dando aos quietos ares
já fúnebres endechas,
já trágicos romances.

O eco , que responde
a qualquer voz do vale,
já agora só repete
meus suspiros constantes.

A árvore mais forte,
que gemia aos combates
do vento, que a meneia
ou do raio, que a parte,

Hoje geme, hoje chora
com lamento mais grave
forças da tua estrela
mais que a força dos ares.

Os Ciprestes já negam
às aves hospedagem,
porque gemendo tristes,
andam voando graves.

Tudo enfim se trocou,
montes, penhas, e vales,
o penedo insensível,
o tronco vegetável.

Só eu constante, e firme
choro o teu duro transe,
o mesmo triste sempre
por toda a eternidade.

O alma generosa,
a quem o Céu triunfante
usurpou a meus olhos
para ser lá deidade.

Aqui onde o Caipe
já te erigiu altares
por Deusa destes montes,
e por flor destes vales:

Agrário o teu Pastor
não te forma de jaspes
sepulcro a tuas cinzas
túmulo a teu cadáver.

Mas em lágrimas tristes,
e suspiros constantes
de um mar tira dois rios,
de um rio faz dois mares.

(JA. III. 529)

Lizongea os sentimentos de Dona Victória com este feyto em seu nome

## SONETO

Alma ditosa, que na empírea corte
Pisando estrelas vais de sol vestida,
Alegres com te ver fomos na vida,
Tristes com te perder somos na morte.

Rosa encarnada, que por dura sorte
Sem tempo do rosal foste colhida,
Inda que melhoraste na partida,
Não sofre, quem te amou, pena tão forte.

Não sei como tão cedo te partiste
Da triste Mãe, que tanto contentaste,
Pois partindo-te, a alma me partiste.

Oh que cruel comigo te mostraste!
Pois quando a maior glória te subiste,
Então na maior pena me deixaste.

(JA, III, 332)

Lizongea o sentimento de Francisco Moniz de Souza seu irmão fazendo em seu nome este

## SONETO

Flor em botão nascida, e já cortada,
Tiranamente murcha em flor nascida,
Que nos primeiros átomos da vida,
Quando apenas sois nada, não sois nada.

Quem vos despiu a púrpura corada?
Como assim da beleza estais despida?
Mas ah Parca cruel! morte atrevida!
Por que cortaste a flor mais engraçada?

Porém que importa, bem que me desvela
Na flor o golpe, se maior ventura
Vos prometo no Céu, bela Teresa.

De flor ao Céu passais a ser estrela,
E não perde de flor a formosura,
Quem no Céu melhor flor logra a beleza.

(JA, III, 833)

Pertende o Poeta consolar o excessivo sentimento de Vasco de Souza com este

SONETO

Sôbolos rios, sôbolas torrentes
De Babilônia o Povo ali oprimido
Cantava ausente, triste, e afligido
Memórias de Sião, que tem presentes.

Sôbolas do Caipe águas correntes
Um peito melancólico, e sentido
Um anjo chora em cinzas reduzido,
Que são bens reputados sobre ausentes.

Para que é mais idade, ou mais um ano,
Em quem por privilégio, e natureza
Nasceu flor, a quem um sol faz tanto dano?

Vossa prudência pois em tal dureza
Não sinta a dor, e tome o desengano
Que um dia é eternidade da beleza.

(JA.III, 934)

A vista do excesso de Vasco de Souza pondera o Poeta, que o verdadeyro Amor, ainda tirada a causa não cessa nos effeytos, contra a regra de Aristóteles.

SONETO

Errada a conclusão hoje conheça
O Mestre, que mais douto na ciência
Nos deixou em prolóquio sem falência,
Que em a causa cessando, o efeito cessa.

Porque a dor de um Magoado nos confessa,
Que arrastou a Beleza com violência,
Que o que efeito causara uma assistência,
Apartado da causa então começa:

Apartada a Beleza inda lhe causa
Um efeito tão forte, que suspeito,
Que não tem inda a causa feito pausa.

Porque já em domínios de seu peito,
Se na vida o rendia como causa,
Hoje o vence na morte pelo efeito.

(JA. III. 835)

BIBLIOTECA NACIONAL

Lizongea finalmente o Poeta com estas moralidades tristes de huma vida florecente pelas frias voces daquella sepultada belleza sua formosas irmãas, avivandolhe os motivos da dor.

MOTE

*Ya que flor, mis Flores, fui*
*Vuestro exemplo aora soy,*
*pues de flor a sol sobi,*
*y oy de mi aun sombras doy.*

GLOSA

En flor, mis Flores, se muere,
quien en la vida fué flor,
que es la muerte con rigor
de las flores Malmequiere:
quien de vosotras se huviere
desconocido hasta aqui,
su triste flor veya en mi
como en un puro cristal,
que espejo soy de su mal,
ya que flor, mis Flores, fui.

Triunfar, Flores, en effecto
ya me visteis de la suerte,
si mal me quiso la muerte,
siempre he sido Amor perfecto:
desengañada os prometto
de la ceniza, en que estoy,
pues al sepulchro me voy,
Flores, para que nasci,
que si Perpetua no fui,
Vuestro exemplo aora soy.

De aqueste jardin de Flora,
que flagra oloso aliento,
ya fui gallardo elemento,
ya fui bellissima aurora:
pero, mis Flores, aora
nada soy, de lo que fui,
bien que los habitos di,
con que a los astros llegué,
y en el cielo me quedé.
Pués de flor a sol subi.

Alerta, Flores, que ayrada
la muerte uzurpa las flores,
en quien colores, y olores
son exemplos de la nada:
alerta pues que prostada
mis brios llorando estoy;
lo que va de ayer a oy
aprended de un muerto sol,
que ayer candido arrebol,
y oy de mi aun sombras doy.

<JA, III, 536>

Desta vez se deixou o Poeta naquella casa, esperando occasião de declarar-se, e sempre se acobardou à vista da causa, sempre em lutas com o Amor, e respeyto.

MOTE

*Muero por dizir mi mal,*
*Va-me la vida en callar,*

GLOSA

Dos vezes muerto me hallo
de los arpones de Amor,
una al dizir mi dolor,
y otra vez quando lo callo.
No sé como remediarllo,
pues su implicación es tal,
que hazes mi dolor mortal,
y con peligro tan fiero,
que quando por callar muero,
Muero por dizir mi mal.

Aqui el contrario no es medio
de curar a su contrario,
porque el remedio ordinario
no es para mi mal remedio:
yo tengo un azar, un tedio
a todo, lo que es sanar,
porque todo es peligrar;
si callo, pierdo la vida,
y si digo, mi homicida,
Va-me la vida en callar.

(JA, III, 338)

Admirável expressão que faz o Poeta de seu atencioso silêncio.

## SONETO

Largo no sentir, em respirar sucinto
Peno, e calo tão fino, e tão atento,
Que fazendo disfarce do tormento
Mostro, que o não padeço, e sei, que o sinto.

O mal, que fora encubro, ou que desminto,
Dentro no coração é, que o sustento,
Com que para penar é sentimento,
Para não se entender é labirinto.

Ninguém sufoca a voz nos seus retiros;
Da tempestade é o estrondo efeito:
Lá tem ecos a terra, o mar suspiros.

Mas oh do meu segredo alto conceito!
Pois não me chegam a vir à boca os tiros
Dos combates, que vão dentro no peito.

(JA, III, 339)

Terceira impaciência dos desfavores de sua Senhora.

SONETO

Dama cruel, quem quer que vós sejais,
Que não quero, nem posso descobrir-vos,
Dai-me agora licença de argüir-vos,
Pois para amar-vos tanto me negais.

Por que razão de ingrata vos prezais,
Não pagando-me o zelo de servir-vos?
Sem dúvida deveis de persuadir-vos
Que a ingratidão a formosenta [sic] mais.

Não há cousa mais feia na verdade;
Se a ingratidão aos nobres envilece,
Que beleza fará uma fealdade?

Depois que sois ingrata, me parece
Torpeza hoje, o que ontem foi beldade
E flor a ingratidão, que em flor fenece.

(JA, III, 540)

Encarece o Poeta a graça e a bizzarria com que sua Senhora desembarcou a seus olhos e foy levada por quatro escravos.

## DECIMAS

Esperando uma bonança,
cansado já de esperar
um pescador, que no mar
tinha toda a confiança:
receoso da tardança
de um dia, e mais outro dia
pela praia discorria,
quando aos olhos de repente
uma onda lhe pôs patente,
quanto uma ausência encobria.

Entre as ondas flutuando
um vulto se divisava,
sendo, que mais flutuava,
quem por ela está aguardando:
e como maior julgando
o tormento da demora,
como se Leandro fora,
lançar-se ao mar pertendia,
quando entre seus olhos via
quem dentro em seu peito mora.

Mora em seu peito uma ingrata
tão bela ingrata, que adrede
pescando as demais com rede,
ela só com a vista mata:
as redes, de que não trata
vinha agora recolhendo;
porque como estava vendo
todo o mar feito uma serra
vem pescar almas à terra,
de amor pescadora sendo.

Logo que à praia chegou,
tratou de desembarcar,
mas sair o sol do mar
só esta vez se admirou:
tão galharda enfim saltou,
que quem tão galharda a via,
justamente presumia,
para mais abono seu,
que era Vênus que nasceu
do mar, pois do mar saía.

Pôs os pés na branca areia,
que comparada cos pés
ficou pez, em que lhe pês,
porque em vê-la a areia areia:
pisando a margem, que alheia
de um arroio os dois extremos,
todos julgamos, e cremos
Galatéia a Ninfa bela,
pois bem que vimos a Estrela,
fomos cegos Polifemos.

Toda a concha, e toda a ostrinha,
que na praia achou, a brio,
mas nenhum aljófar viu,
que todos na boca tinha:
porém se em qualquer conchinha
pérolas o sol produz,
daqui certo se deduz,
que onde quer, que punha os olhos,
produz pérolas a molhos
pois de dois sóis logra a luz.

Em uma portátil silha
ocaso a seu sol entrou,
e pois tal peso levou,
não sentiu peso a quadrilha:
vendo tanta maravilha
tanta luz de monte a monte,
abrasar-se o Horizonte,
temi com tanto arrebol,
pois sobre as Pias do Sol
ia o carro de Faetonte.

(JA, III, 541)

Outra vez o essaltão novos pensamentos de declarar-se, e temer.

MOTE

*Ay de ti, pobre cuydado,*
*que en la carcel del silencio*
*has de tener tu razon,*
*porque lo manda el respeyto.*

GLOSA

Si por fuerça del respeyto,
ou floxedad de alvedrio
nasciste, cuydado mio,
tan captivo, y tan sugeto:
y aun eres tan indiscreto,
que de nescio, y porfiado
quieres por lo bien hablado
librar tu innocencia mucha,
con quien te riñe y no escucha,
Ay de ti, pobre cuydado.

Cessa, y serás escuchado,
que en la quexa de un tormento
las vozes se lleva el viento,
no el alivio, que es passado:
calla, y no hables deslumbrado
al dueño, à quien reverencio,
y si en la quietud, que agencio,
conviene, que mi razon
se prenda, que mas prision,
Que en la carcel del silencio.

Mi concejo esto contiene,
y porque mejor se entienda,
antes la razon se prenda,
que quien la razon se tiene:
la prudencia lo previene
con viva demonstracion:
tener quieres duracion?
luego debes entender,
que para razon tener
Has de tener tu razon.

Y pues dizirla es perderla,
porque hablada va perdida,
tenla en tu pecho escondida,
que assi vendras a tenerla:
no temas el no entenderla
de tu silencio el objecto:
pues callando te prometto,
que en la prueba de mis lealdades
sepan, que callé verdades,
Porque lo manda el respeto.

(JA, III, 544)

A vista de hum penhasco que vertendo frigidissimas águas lhe chamão no Caippe a Fonte do Paraizo, imagina agora o Poeta menos tolerável a sua dissimulação.

SONETO

Como exalas, Penhasco, o licor puro,
Lacrimante a floresta lisonjeando,
Se choras por ser duro, isso é ser brando,
Se choras por ser brando, isso é ser duro.

Eu, que o rigor lisonjear procuro,
No mal me rio, dura penha, amando;
Tu, penha, sentimentos ostentando,
Que enterneces a selva, te asseguro.

Se a desmentir objetos me desvio,
Prantos, que o peito banham, corroboro
De teu brotado humor, regato frio.

Chora festivo já, ó cristal sonoro,
Que quanto choras, se converte em rio,
E quanto eu rio, se converte em choro.

(JA, III, 546)

Com o exemplo do lacrimoso penhasco entra a suspirar, faz pausa, e resolve ultimamente a proseguir, resgatando o silêncio a nobreza da causa.

## REDONDILHAS

Suspiros, que pertendeis
com tanta despesa de ais,
se quando um alívio achais,
todo um segredo rompeis?

Não vedes, que a opinião
sente o segredo rompido,
quando no alívio adquirido
consta a tua perdição?

Não vedes, que se acompanha
o desafogo do peito,
mais se perde no respeito,
do que no alívio se ganha?

Não vedes, que o suspirar
diminui o sentimento,
usurpando ao rendimento
tudo, quanto dais ao ar?

Mas direis, que uma tristeza
publica a sua desgraça,
porque o silêncio não faça
inútil sua fineza.

Direis bem, que o padecer
da beleza é pundonor,
e guardar segredo à dor
sera agravar seu poder.

Ela, pois, coração louco,
suspirai, dai vento ao vento,
que tão grande sentimento
não periga com tão pouco.

Quem disser, que suspirais
por dar à dor desafogo,
dizei-lhe, que tanto fogo
ao vento se acende mais.

Não caleis, suspiros tristes,
que importa pouco o segredo
e jamais me vereis ledo,
como algum tempo me vistes.

(JA, III, 547)

Em contraposição do que resolveo, se entrega o Poeta novamente ao silêncio, respeytando, a que os suspiros, posto que consolão, não allivião por menos nobres.

MOTE

*Ay de ti, que en tus suspiros*
*has de lograr el consuelo,*
*no el alivio, que es culpar*
*la attencion del rendimiento.*

GLOSA

Coraçon: siente tu anhelo,
que quien gime en su tormento,
no haze aggravio al sentimiento,
si hallo en sentir consuelo:
gime dentro en tu desvelo,
que ni te oygan tus retiros,
mas si la nota haze tiros,
ay de ti, que en tus razones
faltas a las submissiones?
Ay de ti, que en tus suspiros!

Ay de ti, pobre cuydado,
que en un suspiro sentido
si ganas lo divertido
no pierdes lo desdichado!
ay de ti, que desahogado
al ayre vital del cielo
no creyo, que en tu desvelo
algun alivio consigas,
ni pienso, que en tus fadigas
Has de lograr el consuelo.

Si el consuelo se quedó,
en quien suspira, en quien llora,
quede el consuelo en buen hora,
mal el alivio esso nó:
el consuelo podré yo
en un triste assegurar
que el dar suspiros al viento
es culpa del sentimiento
No el alivio, que es culpar.

No se alivia, el que suspira,
si gimiendo se consuela,
que como el gimir anhela,
del alivio se retira:
ten pues, cuydado, la mira,
en que lo floxa el tormento,
viva intacto el sentimiento,
que bien el decoro observa,
quien siente, calla, y reserva
la attencion del rendimiento.

(JM. III, 549)

Porfia o Poeta em louvor seu necessário silêncio, como quem faz virtude da necessidade.

MOTE

*Sentir por solo sentir*
*es el sentir verdadero,*
*que en saber sentir está*
*el premio del sentimiento.*

GLOSA

Coracon, suffre, y padece,
que quien alivia el tormento
el premio del suffrimiento
nesciamente desmerece:
siente, y en tus dolores cresce:
suffre, que solo el suffrir
sera el medio de luzir:
calla, que la causa es tal,
que está mandando a tu mal
Sentir por solo sentir.

Sentir, suffrir y callar
medio será de salvar-te:
pero no sientan llorar-te
porque es arte de aliviar:
el suffrimiento hade estar
sugeto al arpon severo,
evitando el ser grossero
con silencio, o con razon,
que sentir sin reflexion
Es el sentir verdadero.

No suffras, por mas suffrir,
que en suffrir por merecer,
la attencion hecha a perder,
quando llega a competir:
nada intentes conseguir,
que es vana gloria, y quisá
que todo se perderá:
la mudez no es meritoria?
Sabe sentir por la gloria,
Que en saber sentir está.

Sabe, que ay indignacion,
en quien te puede ultrajar,
que ay aborrecer, y amar,
mas no sepas la razon:
siente tu injusta passion,
mas no sepa el suffrimiento
la causa de tu tormento:
discurre sin discurrir,
que hallarás en tu sentir
El premio del sentimiento.

(JA. III. 551)

Pertende agora persuadir a hum ribeyrinho a que no corra, temendo, que se perca: que he muy proprio de hum louco enamorado querer que todos sigam o seu capricho, e resolve a cobiçarlhe a liberdade.

SONETO

Como corres, arroio fugitivo?
Adverte, pára, pois precipitado
Corres soberbo, como o meu cuidado,
Que sempre a despenhar-se corre altivo.

Torna atrás, considera discursivo,
Que esse curso, que levas apressado,
No caminho, que emprendes despenhado
Te deixa morto, e me retrata ao vivo.

Porém corre, não pares, pois o intento,
Que teu desejo conseguir procura,
Logra o ditoso fim do pensamento.

Triste de um pensamento sem ventura!
Que tendo venturoso o nascimento,
Não acha assim ditosa a sepultura.

(JA. III. 555)

Solitário em seu mesmo quarto à vista da luz do candieyro porfia o Poeta pensamentear exemplos de seu amor na barboleta.

## SONETO

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

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

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

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

(JA, III, 854)

Ratifica sua fidalga resolução tirando dentre salamandra, e barboleta o mais seguro documento para bem amar.

SONETO

Renasce Fênix quase amortecida,
Barboleta no incêndio desmaiada;
Foram se amando vives abrasada.
Ai como temo morras entendida!

Se te parece estar restituída,
No que te julgo já ressuscitada,
Quanto emprendes de vida renovada,
Te receio na morte envelhecida.

Mas se em fogo de amor ardendo nasces,
Barboleta, o contrário mal discorres,
Que para eterna pena redivives.

Reconcentra esse ardor, com que renasces,
Que se qual Barboleta em fogo morres,
E melhor, Salamandra, o de que vives.

(JA. III. 555)

Ao rio de Caippe recorre queyxoso o Poeta de que sua Senhora admitte por esposo outro sugeyto.

SONETO

Suspende o curso ó Rio, retrocido,
Tu, que vens a morrer, adonde eu morro,
Enquanto contra amor me dá socorro
Algum divertimento, algum olvido.

Não corras lisonjeiro, e divertido,
Quando em fogo de amor a ti recorro,
E quando o mesmo incêndio, em que me torro,
Teu vizinho cristal tem já vertido.

Pois já meu pranto inunda teus escolhos,
Não corras, não te alegres, não te rias,
Nem pranteies verdores, cinge abrolhos.

Que não é bem, que tuas águas frias,
Sendo o pranto chorado dos meus olhos,
Tenham que rir em minhas agonias.

(JA. III. 334)

Imagem singular de sua desesperada payxão, vendo que sua Senhora sem embargo de receber lhes seus amorosos divertimentos, aceytava em casamento hum sugeyto muyto da vontade de seus payes: mas nem estas, nem outras obras ousava elle a confiar mais que do seu baul.

ROMANCE

Enfim, pois vossa mercê
não ignora, que é forçoso
acomodar co'as desgraças,
e desbaratar o gosto:
Ouça os últimos suspiros,
de quem no extremo amoroso
fala com lingua de mágoas,
sente com vozes de fogo.
Que nestas minhas ofensas,
e nestes termos suponho,
que fez dita o meu afeto,
do que você fez estorvo.
Pois adorando excessivo,
o que não logrou ditoso,
só da esperança fez caso,
sem dar ousadia ao logro.
Parecia-me, que nunca
chegasse a ser perigoso
venerar no pensamento
falsas idéias de um gosto.
Mas connecendo mentiras,
quanto me disse o alvoroço,
repito agora, o que quis
fazendo negaça ao gosto:

Que como em você conheço,
que lhe será mui custoso
sem fazer da pena opróbrio:
Vendo, que minha esperança
acha o bem dificultoso,
e se encontra coas desgraças
na observação do decoro.
Advirto a minha razão
nos extremos de queixoso
com a raiva da fineza
como refúgio do choro.
Porque limitando a pena
àquele afeto amoroso,
cuja firmeza eterniza
por alívio o desafogo!
Quero, se é que pode ser
querer, quem por tantos modos
nem para querer lhe deixa
ação tão tirano afogo!
Que veja você sepulta
a presunção do alvoroço,
que na esperança da posse
era o caminho do logro.
Para que em mudos suspiros
melhor segurem meus olhos,
que a influência de estrela
só neste estado me há posto.
E assim só dela me queixo,
porque fora lance impróprio
clamar contra as divindades
nesta queixa, que a Amor formo.
Com que a advertir-lhe é preciso,
que de tudo, o que me dôo,
na execução do agravo
as glórias julgo por sonho.

Pois se cheguei a adorar,
foi preciso tão notório
do destino, a que rendido
para este fim nasci logo.
E o pertender suspirando
com um desvelo, e com outro
foram protestos do incêndio,
foi do excessivo acordo.
Idolatrar um prodigio,
não foi prodigio, nem noto,
que o rendimento, e desvelo
ficassem acaso opostos:
Porque advertindo, que o céu,
e o Planeta luminoso
julgaram pleito homenagem
na beleza desse rosto:
O conhecer Liberdade
à vista de tanto assombro
fora, perdendo os sentidos
ser indiscreto e ser louco.

(JM, III,857)

Chora o Poeta a última resolução de seu idolatrado impossível tam merecedora destes delicados versos

ROMANCE

Alto: divino impossível,
de cuja dificuldade,
formosura, e discreção
qual é maior, não se sabe.
Se impossível pelo estado,
a dificuldade é grande,
pois casada, e a teu gosto
que força há de conquistar-te?
Se impossível na dureza,
a ser pedra incontrastável,
basta ser de lavradora,
para que nunca se lavre.
Se impossível pelo estorvo
da família vigilante,
é o impossível maior,
que ao meu coração combate.
Mas se és, divino impossível,
de tão alta divindade,
creio, que esperanças mortas
ressurgirás a milares.
Se és um milagre composto
de neve incendida em sangue,
e sempre o Céu de teu rosto,
mostra dois astros brilhantes:
As mãos umas maravilhas,
um par de jesmins as faces,

o corpo um garbo vivente,
os pés um vivo donaire:
Se são milagres divinos,
Francelinda, as tuas partes,
para viver, quem te adora,
que farás, senão milagres!
Dá-me por milagre a vida
na esperança de lograr-te,
verás ressurgir com glória
uma esperança cadáver.
E se és enigma escondido,
eu sou segredo inviolável,
pois ouves, e não percebes,
quem te diz, o que não sabes.
De que serve a discrição,
com que o teu nome ilustraste,
sendo a Palas destes tempos,
Minerva destas idades.
Discorre em tuas memórias
os dias, manhãs e tardes,
que foste emprego de uns olhos,
que mudamente escutaste.
Porque uns olhos, que atrevidos
registam a divindade
são sempre d'alma rendida
emudecidas linguagens.
Lembra-te, que em tua casa,
onde cortês me hospedaste,
não me guardaste o seguro
das leis da hospitalidade.
Por que matando-me entonces
traidoramente suave
me calei eu, por guardar
essas leis, que tu violaste.
Se ainda não cais, em quem sou,
porque me estrova explicar-me
de uma parte o teu decoro,
e o meu temor de outra parte.
Terei paciência por ora,

té que me tire os disfarces
Amor, que com se vendar,
me deu lições de vendar-me.
E se penetras, quem sou,
porque já o conjeturaste,
e escolhes de pura ingrata
não crer-me, por não pagar-me:
Recorre à tua beleza,
que sei, que ela há de obrigar-te
a crer, que em minhas finezas
corto por muitas verdades.
E pois me toca pesar
as tuas dificuldades,
e a ti tua formosura
e discrição pesar cabe.
Julguemos ambos de dois,
qual dá cuidado mais grande,
formosura, e discrição,
ou tantas dificuldades.

(JA, III, 360)

Chora o Poeta de huma vez perdidas estas esperanças.

SONETO

A Deus vão pensamento, a Deus cuidado,
Que eu te mando de casa despedido,
Porque sendo de uns olhos bem nascido,
Foste com desapego mal criado.

Nasceste de um acaso mal pensado,
E cresceu-te um olhar pouco advertido,
Criou-te o esperar de um entendido,
E as mãos morreste de um desesperado:

Icaro foste, que atrevidamente
Te remontaste à esfera da luz pura,
De donde te arrojou teu vôo ardente.

Fiar no sol, é irracional loucura.
Porque nesse brandão dos céus luzente
Falta a razão, se sobra a formosura.

(JA, III, 363)

Vagava o Poeta por aquelles retiros filosofando em sua desdita sem poder desapegar as Harpias de seu justo sentimento.

SONETO

Quem viu mal como o meu sem meio ativo!
Pois no que me sustenta, e me maltrata,
E fero, quando a morte me dilata,
Quando a vida me tira, é compassivo.

Oh do meu padecer alto motivo!
Mas ah do meu martírio pena ingrata!
Uma vez inconstante, pois me mata,
Muitas vezes cruel, pois me tem vivo.

Já não há de remédios confianças;
Que a morte a destruir não tem alentos,
Quando a vida em penar não tem mudanças.

E quer meu mal dobrando os meus tormentos,
Que esteja morto para as esperanças,
E que ande vivo para os sentimentos.

(JA, III, 564)

Ao pé daquelle penhasco lacrimoso que já dicemos pertende moderar seu sentimento, e resolve, que a soledade o não alivia.

SONETO

Na parte da esperança mais sombria,
Onde uma fonte de um rochedo nasce,
Com os olhos na fonte, a mão na face,
Sentado o Pastor Silvio assim dizia.

Ai como me mentiu a fantesia!
Cuidando nesta estância repousasse!
Que muito a sede nunca mitigasse,
Se cresce da saudade a hidropisia.

Solte o Zéfiro brando os seus alentos,
E excite no meu peito amantes fráguas,
Que subam da corrente os movimentos.

Que é tirana oficina para as mágoas
Ouvir nas folhas combater os ventos,
Por entre as pedras murmurar as águas.

(JA. XII. 365)

# APÊNDICE — III

## UM ROLIM DE MONAI

## — SONETOS —

Reproduzimos neste apêndice o soneto *Um Rolim de Monai Bonzo Brama* (estudado no Cap. II), em suas três versões impressas:

1) versão da edição de James Amado;

2) proposta de *reconstituição* (ou de *fixação da lição*) por Darcy Damasceno;

3) versão da edição da Academia.

Acrescentamos também os sonetos *Há cousa como ver um Palaia* e *Um calção de pindoba a meia zorra*, por serem os mais representativos do tema da *eversão da genealogia*, como o chamamos no Cap. II. A escolha da edição de James Amado, neste caso, deve-se apenas ao fato de ser ela o objeto de nosso estudo. Tanto na edição da Academia, como na de James Amado, os três sonetos formam uma seqüência temática.

## A Cosme Moura Rolim insigne mordaz contra os filhos de Portugal

### SONETO

Um Rolim de Monai Bonzo Bramá
Primaz da Greparia do Pegu,
Que sem ser do Pequim, por ser do Açu,
Quer ser filho do Sol nascendo cá.

Tenha embora um Avô nascido lá,
Cá tem três para as partes do Cairu,
Chama-se o principal Paraguaçu
Descendente este tal de um Guinamá.

Que é fidalgo nos ossos, cremos nós,
Que nisto consistia o mor brasão
Daqueles, que comiam seus avós.

E como isto lhe vem por geração,
Tem tomado por timbre em seus teiros
Morder, aos que provêm de outra Nação.

(JA, IV, 842)

2ª Lição de Darcy Damasceno (*):

## A um que se fazia fidalgo

### SONETO

Um rolim de Monai, bonzo bramá,
primaz da greparia do Pegu,
que sem ser de Pequim por ser do Acu,
quer ser filho do sol, nascendo cá.

Tenha embora um avô nascido lá,
cá tem três pela costa do Cairu,
e o principal se diz Peroaçu,
descendente este tal de Guinamá.

Que é fidalgo nos ossos cremos nós,
pois nisto consistia o mor brasão
daqueles que comiam nossos avós.

E como isto lhe vem por geração,
lhe ficou por costume em seus teirós
morder aos que provêm de outra nação.

(*) Cf. Os melhores poemas de Gregório de Matos. São Paulo, Global, 1985, pág. [illegible].

3) Lição da Ed. da Academia:

## VI

### A certo fidalgo Caramuru.

Um Paiá de Monaí bonzo bramá,
Primaz da Cafraria do Pegu,
Que sem ser do Pequim, por ser do Acu,
Quer ser filho do sol, nascendo cá.

Tenha embora um avô nascido lá,
Cá tem três pela costa do Cairu,
E o principal se diz Paraguassu,
Descendente este tal de um Guinamá.

Que é fidalgo nos ossos cremos nós,
Pois nisso consistia o mor brasão
Daqueles que comiam seus avós.

E como isto lhe vem por geração,
Lhe ficou por costume em seus teirós
Morder os que provêm de outra nação.

(Ac. IV, 50)

Aos principais da Bahia chamados os Caramurus.

SONETO

Há cousa como ver um Paiaiá
Mui prezado de ser Caramuru,
Descendente de sangue de Tatu,
Cujo torpe idioma é cobé pá.

A linha feminina é carimá
Moqueca, pitinga caruru
Mingau de puba, e vinho de caju
Pisado num pilão de Pirajá.

A masculina é um Aricobé
Cuja filha Cobé um branco Paí
Dormiu no promontório de Passé.

O Branco era um marau, que veio aqui,
Ela era uma índia de Maré
Cobé pá, Aricobé, Cobé Paí.

(JA, IV, 840) (*)

(*) Cf. Ac. IV, 45.

Ao mesmo assumpto.

SONETO

Um calção de pindoba a meia zorra
Camisa de Urucu, mantéu de Arara,
Em lugar de cotó arco, e taquara,
Penacho de Guarás em vez de gorra.

Furado o beiço, e sem temor que morra,
O pai, que lho envazou cuma tirara,
Senão a Mãe, que a pedra lhe aplicara,
A reprimir-lhe o sangue, que não corra.

Animal sem razão, bruto sem fé,
Sem mais Leis, que as do gosto, quando erra,
De Paiaiá virou-se em Abaeté.

Não sei, onde acabou, ou em que guerra,
Só sei, que deste Adão de Massapé,
Procedem os fidalgos desta terra.

(JA, IV, 841) (*)

(*) Cf. Ac. IV, 48; cf. também a proposta de *lição definitiva* de Damasceno - Op. Cit., pág. 34.

# APÊNDICE – IV

## AS PALAVRAS SEM BICO

Reproduzimos neste apêndice quatro poemas que foram parcialmente citados nos capítulos V e VI.

O primeiro aparece no ciclo *A Musa Praguejadora*.

O segundo abre o ciclo fescenino *Cota*, logo após o ciclo *Angela*.

O terceiro e o quarto pertencem ao ciclo *Andanças de uma Viola de Cabaça*, quando, segundo o encadeamento evolutivo-biográfico de James Amado, a poesia libertou definitivamente o poeta para a vida.

Em tempo que governava esta cidade da Bahia o Marquez das Minas ajuiza o Poeta com subtileza de homem sagaz, e entendido o fogo selvagem, que por meyo da urbanidade se introduzio em certa casa.

Cansado de vos pregar
cultíssimas profecias,
quero das culteranias
hoje o hábito enforcar:
de que serve arrebentar,
por quem de mim não tem mágoa?
verdade direi como água,
porque todos entendais
os ladinos, e os boçais
a Musa praguejadora.
Entendeis-me agora?

O falar de intercadência
entre silêncio, e palavra,
crer, que a testa se vos abra,
e encaixar-vos, que é prudência:
alerta homens de Ciência,
que quer o Xisgaravis,
que aquilo que vos não diz
por lho impedir a rudeza,
avalieis madureza,
sendo ignorância traidora.
Entendeis-me agora?

Se notais ao mentecapto
a compra do Conselheiro,
o que nos custa dinheiro,
isso nos sai mais barato:
e se da mesa do trato,
de bolsa, ou da companhia
virdes levar Senhoria
mecânicos deputados;
crede, que nos seus cruzados
sangue esclarecido mora.
Entendeis-me agora?

Se hoje vos fala de perna,
quem ontem não pôde ter
ramo, de quem descender
mais que o da sua taverna:
tende paciência interna,
que foi sempre D. Dinheiro
poderoso Cavalheiro,
que com poderes iguais
faz iguais aos desiguais,
e Conde ao vilão cad'hora.
Entendeis-me agora?

Se na comédia, ou sainete
virdes, que um Fidalgote
lhe dá no seu camarote
a xícara de sorvete:
havei dó do coitadete,
pois numa xícara só
seu dinheiro bebe em pó,
que o Senhor (cousa é sabida)
lhe dá a chupar a bebida,
para chupá-la num'hora.
Entendeis-me agora?

Não reputeis por favor,
nem tomeis por maravilha
vê-lo jogar a espadilha
co Marquês, co grão Senhor:
porque como é perdedor,
e mofino adredemente,
e faz um sangue excelente
a qualquer dos ganhadores,
qualquer daqueles Senhores
por fidalgo igual o adora.
Entendeis-me agora?

(JA, II, 472 a 474)

A huma dama de nome Maria Viegas, que fallava fresco, e corria por conta do Capitão Bento Rabello seu amigo.

## ROMANCE

Senhora Cota Vieira,
Deus me não salve a minha alma,
se vós não me pareceis
uma linda e gentil dama.
Tão risonha como a Aurora,
tão alegre como a Páscoa,
mais belicosa, que o fogo,
e mais corrente que à água.
Picará como nascida
na picardia da França,
e assim francesa nas obras,
Portuguesa nas palavras.
Tudo chamais por seu nome
tão propriamente, tão clara,
que ao cono lhe chamais cono,
chamais caralho à caralha.
Malditas da maldição
de Deus sejam as tavascas,
que de surradas nas obras
pôem de bioco as palavras.
Há cousa como chamar,
o que uma cousa se chama,
porque sirva de sustento
à luxúria, que desmaia.
Há cousa como falar,
como o Pai Adão falava,
pão por pão, vinho por vinho,
e caralho por caralha.
Quem pôs o nome de crica
à crica, que se esparralha,
senão nosso Pai Adão

quando com Eva brincava?
Pois se pôs nome às cousas
o Pai da nossa prosápia,
porque Deus lho permitiu,
nós por que hemos de emendá-las?
Mas tornando ao vosso garbo,
sois, Maricas, tão bizarra,
que estive nem mais nem menos
por vos dar a piçalhada.
Tive debaixo da língua
o perdir-vos uma lasca
da nata do vosso cono,
se é, que tem côdea essa nata.
Quando a culatra vos vi
tão tremenda, e rebolada,
meti logo a mão à porra,
e estive saca, não saca.
Mas reverente adverti,
que ali o Capitão estava
senhor das minhas ações
e dono da vossa casa.
Porque inda que sempre diz,
que assentou convosco a espada,
eu creio, no que Deus disse,
não no que um berrante fala.
Quem, o que deve a um amigo
em respeitos lhe não paga,
não é amigo, nem homem,
é uma besta assalvajada.
Mas andar, foda ele embora,
isso não importa nada,
teremos amores secos,
seco é o biscouto, e campa.
Falaremos sempre aos molhos,
e riremos às canadas,
folgaremos, que amor seco
sem molhar beiço se passa.
Irei conversar convosco
e a reverenda Madrasta

entre os pontinhos que der
meta sua colherada.
Assim se passa uma vida
tão santa, e tão ajustada,
que ganharemos o céu
na sacra via às braçadas.
Meus recados à velhinha,
outros tantos à Mulata,
à Negrinha da corrente
e ás vossas Damas pintadas.

(JA, III, 568 a 570)

Elege para viver o retiro de uma chácara, que comprou nas margens do Dique, e ali conta, o que passava retirado.

CANÇÃO

Por bem afortunado
Me tenho nestes dias,
Em que habito este monte a par do Dique,
Visinho tão chegado
Às Tavernas frias,
A quem a gula quer, que eu me dedique.
Aqui vem o Alfinique
Das pretas carregadas
Com roupa, de que formam as barrelas:
Não serão as mais belas,
Mas hão de ser por força as mais lavadas;
E eu namorado desta, e aqueloutra
De um a lavar me rende o torcer doutra.

Os que amigos meus eram,
vêm aqui visitar-me;
Amigos, digo, de uma e outra casta:
Oh nunca aqui vieram,
Porque vêm agastar-me,
E nunca deixam cousa, que se gasta.
Outro vem, quando basta,
Fazer nesta varanda
Chacotas, e risadas,
Cousas bem escusadas,
Porque o riso não corre na quitanda.
Corre de cunho a prata.
E amizade sem cunho é patarata.

A casa é espaçosa
Coberta e retalhada
Com telha antiga do primeiro mundo,
Palha seca, e frondosa
Um tanto refolhada
Da que sendo erva Santa, é vício imundo;
O torrão é fecundo
Para tal erva Santa:
Porque esta negra terra
Nas produções, que erra,
Cria venenos mais que boa planta:
Comigo a prova ordeno,
Que me criou para mortal veneno.

(JA, V, 1221)

## Definição do Amor.

### ROMANCE

Mandai-me, Senhores hoje
que em breves rasgos descreva
do Amor a ilustre prosápia,
e de Cupido as proezas.
Dizem, que da clara escuma,
dizem, que do mar nascera,
que pegam debaixo d'água,
as armas, que Amor carrega.
Outros, que fora ferreiro
seu Pai, ónde Vênus bela
serviu de bigorna, em que
malhava com grã destreza.
Que a dous assopros lhe fez
o fole inchar de maneira,
que nele o fogo acendia,
nela aguava a ferramenta.
Nada disto é, nem se ignora,
que o Amor é fogo, e bem era
tivesse por berço as chamas
se é raio nas parências.
Este se chama Monarca,
ou Semideus se nomeia,
cujo céu são esperanças,
cujo inferno são ausências.
Um Rei, que mares domina,
um Rei, o mundo sopeia,
sem mais tesouro, que um arco,
sem mais arma, que uma seta.
O arco talvez de pipa,
a seta talvez de esteira,
despido como um maroto,

cego como uma Topeira.
Um maltrapilho, um ninguém,
que anda hoje nestas eras
com o cu à mostra, jogando
com todos a cabra-cega.
Tapando os olhos da cara,
por deixar o outro alerta
por detrás à Italiana,
por diante à portuguesa.
Diz, que é cego, porque canta,
ou porque vende gazetas
das vitórias, que alcançou
na conquista das finezas.
Que vende também folhinhas
cremos por cousa mui certa,
pois nos dá os dias santos,
sem dar ao cuidado tréguas;
E porque despido o pintam,
é tudo mentira certa,
mas eu tomara ter junto
o que Amor a mim me leva.
Que tem asas com que voa
e num pensamento chega
assistir hoje em Cascais
logo em Coina, e Salvaterra.
Isto faz um arrieiro
com duas porradas tesas:
e é bem, que no Amor se gabe,
o que o vinho só fizera!
E isto é Amor? é um corno.
Isto é Cupido? má peça.
Aconselho, que o não comprem
ainda que lhe achem venda.
Isto, que o Amor se chama,
este, que vidas enterra,
este, que alvedrios prostra,
este, que em palácios entra:
Este, que o juízo tira,
Este, que roubou Helena,
este, que queimou a Tróia,
e a Grã-Bretanha perdera:
Este, que a Sansão fez fraco,
este, que o ouro despreza,

faz liberal o avarento
é assunto dos Poetas:
Faz o sisudo andar louco,
faz pazes, ateia a guerra,
o Frade andar desterrado,
endoudece a triste Freira.
Largar a almofada a Moça,
ir mil vezes à janela,
abrir portas de cem chaves,
e mais que gata janeira.
Subir muros, e telhados,
trepar cheminés, e gretas,
chorar lágrimas de punhos
gastar em escritos resmas.
Gastar cordas em descantes,
perder a vida em pendências,
este, que não faz parar
oficial algum na tenda.
O Moço com sua Moça,
o Negro com sua Negra,
este, de quem finalmente
dizem, que é glória, e que é pena.
E glória, que martiriza,
uma pena, que receia,
é um fel com mil doçuras,
favo com mil asperezas.
Um antídoto, que mata,
doce veneno, que enleia,
uma discrição sem siso,
uma loucura discreta.
Uma prisão toda livre,
uma liberdade presa,
desvelo com mil descansos,
descanso com mil desvelos.
Uma esperança, sem posse,
uma posse, que não chega,
desejo, que não se acaba,
ânsia, que sempre começa.
Uma hidropisia d'alma,
da razão uma cegueira,
uma febre da vontade
uma gostosa doença.
Uma ferida sem cura,

uma chaga que deleita,
um frenesi dos sentidos,
desacordo das potências.
Um fogo incendido em mina,
faísca emboscada em pedra,
um mal, que não tem remédio,
um bem, que se não enxerga.
Um gosto, que se não conta,
um perigo, que não deixa,
um estrago, que se busca,
ruína, que lisonjeia.
Uma dor, que se não cala,
pena, que sempre atormenta,
manjar, que não enfastia,
um brinco, que sempre enleva.
Um arrojo, que enfeitiça,
um engano, que contenta,
um raio, que rompe a nuvem,
que reconcentra a esfera.
Víbora, que a vida tira
àquelas entranhas mesmas,
que segurou o veneno,
e que o mesmo ser lhe dera.
Um áspide entre boninas,
entre bosques uma fera,
entre chamas Salamandra,
pois das chamas se alimenta.
Um basalisco, que mata,
lince, que tudo penetra,
feiticeiro, que adivinha,
marau, que tudo suspeita.
Enfim o Amor é um momo,
uma invenção, uma teima,
um melindre, uma carranca,
uma raiva, uma fineza.
Uma meiguice, um afago,
um arrufo, e uma guerra,
hoje volta, amanhã torna,
hoje solda, amanhã quebra.
Uma vara de esquivanças,
de ciúmes vara e meia,
um sim, que quer dizer não,
não, que por sim se interpreta.

Um queixar de mentirinha,
um folgar muito deveras,
um embasbacar na vista,
um ai, quando a mão se aperta.
Um falar por entre dentes,
dormir a olhos alerta,
que estes dizem mais dormindo,
do que a lingua diz discreta.
Uns temores de mal pago,
uns receios de uma ofensa,
um dizer choro contigo,
choramingar nas ausências.
Mandar brinco de sangrias,
passar cabelos por prenda,
dar palmitos pelos Ramos,
e dar folar pela festa.
Anal pelo São João,
alcachofras na fogueira,
ele pedir-lhe ciúmes,
ela sapatos e meias.
Leques, fitas e manguitos,
rendas da moda francesa,
sapatos de marroquim,
guarda-pé de primavera.
Livre Deus, a quem encontra,
ou lhe suceder ter Freira;
pede-vos por um recado
sermão, cera, e caramelas.
Arre lá com tal amor!
isto é amor? é quimera,
que faz de um homem prudente
converter-se logo em besta.
Uma bofia, uma mentira
chamar-lhe-ei mais depressa,
fogo salvaje nas bolsas,
e uma sarna das moedas.
Uma traça do descanso,
do coração bertoeja,
sarampo da liberdade,
carruncho, rabuge, e lepra.
E este, o que chupa, e tira
vida, saúde, e fazenda,
e se hemos falar verdade

é hoje o Amor desta era
Tudo uma bebedice,
ou tudo uma borracheira,
que se acaba co dormir,
e co dormir se começa.
O Amor é finalmente
um embaraço de pernas,
uma união de barrigas,
um breve temor de artérias.
Uma confusão de bocas
uma batalha de veias,
um reboliço de ancas,
quem diz outra coisa, é besta.

(JA, V, 1223 a 1229)

# BIBLIOGRAFIA

## I - EDIÇÕES DE GREGÓRIO DE MATOS:


*(JA) - *Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do viver baiano seiscentista.* Salvador, Editora Janalna, 1968, 7 vols.

[ *Reúne toda a obra poética de GM, ou a ele atribuída, com centenas de inéditos, inclusive toda a erotica do poeta baiano.*
*Pesquisada em 25 volumes de 17 códices manuscritos dos séculos XVII e XVIII. Estudos e colação de texto, elaboração deste apógrafo e planejamento editorial - James Amado.*
*Cópias finais do texto para impressão e mapeamento dos códices - James Amado e Maria da Conceição Paranhos.*
*Atualização ortográfica - Miécio Táti.* ]

*(Ac.) - *Obras de Gregório de Mattos.* Ed. de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1923-1933 (6 volumes: I- Sacra, 1929; II- Lírica, 1923; III- Graciosa, 1930; IV e V- Satírica, 1930; VI- Última, 1933).

*(Cult.) - *Obras completas de Gregório de Matos.* 2ª Ed. São Paulo, Edições Cultura, 1945 (2 vols.: I: Sacra, Lírica e Graciosa; II: Satírica) [reproduz a edição da Academia].

* - *Obras poéticas.* Ed. de Alfredo do Vale Cabral. Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1882, Vol.I: Sátiras [esta edição só teve publicado o primeiro volume].

## II - ANTOLOGIAS DE GREGORIO DE MATOS:


* - *Gregório de Matos*. Introdução, seleção e notas de Segismundo Spina. São Paulo, Editora Assunção, [1946].

* - *Para conhecer melhor Gregório de Matos*. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1974.

* - *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. 2a Ed., São Paulo, Cultrix, 1981.

* - *Gregório de Matos*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Antônio Dimas. São Paulo, Abril Educação, 1981, (Col. Literatura Comentada).

* - *Os melhores poemas de Gregório de Matos*. Seleção de Darcy Damasceno. São Paulo, Global, 1985.

* - *Gregório de Matos: Sátira*. [Organizado por] Angela Maria Dias. Rio de Janeiro, Agir, 1985 (Col. Nossos Clássicos, 113).

* - * - *Escritos de Gregório de Matos*. Seleção e notas de Higino Barros. Porto Alegre, L&PM Editores, 1986 (Col. Rebeldes e Malditos, 9).

## III - OBRAS CITADAS:

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel Pires de. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

ALIGHIERI, Dante. *Vita Nuova* (Con una guida alla lettura di Edoardo Sanguineti). 2a Ed., Milano, Aldo Garzanti Editore, 1979.

ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Trad. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, INL, 1960.

AMADO, James. A foto proibida há 300 anos: Notas à margem da editoração do texto-1. In: *Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do viver baiano seiscentista*. Org. James Amado Salvador, Editora Janaina, 1968, Vol. I, págs. XII a XXVII.

_____. Notas à margem da editoração do texo-2. In: *Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do viver baiano seiscentista*. Org. James Amado Salvador, Editora Janaina, 1968, Vol. VII, págs. 1738 a 1743.

_____. Relação dos códices estudados. In: *Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do viver baiano seiscentista*. Org. James Amado Salvador, Editora Janaina, 1968, Vol. VII, págs. 1744 a 1753.

_____. Notas à margem da editoração do texto-2. In: *Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do viver baiano seiscentista*. Org. James Amado Salvador, Editora Janaina, 1968, Vol. VII, págs. 1738 a 1743.

_____. Mapa dos códices estudados e índice geral alfabetado de primeiros versos. In: *Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do viver baiano seiscentista*. Org. James Amado Salvador, Editora Janaina, 1968, Vol. VII, págs. 1754 a 1782.

ARARIPE JR. *Gregório de Matos*. In: *Obra crítica de Araripe Jr.*. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960, Vol. II.

BAKHTINE, Mikhail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. Adrée Robel. Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland. L'Effet de Réel. In: *Communications*. Paris, Seuil, 11:84-89, 1968.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: Walter Benjamin, Max Horheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

CALMON, Pedro. *A vida espantosa de Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1983.

CAMPOS, Augusto de. Da América que existe: Gregório de Matos. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.

_____ *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª Ed., Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CARRETER, Fernando Lázaro. *Estilo barroco y personalidad creadora*. 3ª Ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1977.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13ª ed. rev. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., 1968.

CASTELLO, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil*: 1641-1820/22. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971.

CIDADE, Hernâni. *O conceito de poesia como expressão da cultura: sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. 2ª Ed., Coimbra, Arménio Amado, 1957.

CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo: - 1, A contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1968.

CUNHA, Celso. *Significância e movência na poesia trovadoresca*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. 2ª Ed., Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo: - 1, A contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978, págs. 35 a 82 (trad. de Guilhermino César).

DIAS, Angela Maria. *O resgate da dissonância: sátira e projeto literário brasileiro*. Rio de Janeiro, Edições Antares/Inelivro, 1981.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa: Um estudo de plágio e criação intertextual*. Petrópolis, Vozes, 1985.

GRACIAN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*. (Edición, introducción y notas por Evaristo Correa Calderón). Madrid, Editorial Castalia, 1981, 2 vols.

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo, Circulo do Livro, s/d.

GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. 3ª Ed. rev. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo. Companhia das Letras/ Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____ (Org.). *História geral da Civilização Brasileira*. 6ª Ed., São Paulo, DIFEL, 1985.

HOUAISS, Antônio. *Estudos vários sobre palavras, livros e autores*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

_____. *Elementos de bibliografia*. Reimpressão fac-similar. São Paulo, HUICITEC; Brasília, INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

_____. Tradição e problemática de Gregório de Matos. IN: *Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do viver baiano seiscentista*. Org. James Amado Salvador, Editora Janaina, 1968, Vol. VII, págs. 1725 a 1734.

JULIO, Silvio. *Penhascos*. Rio de Janeiro, A. Coelho Branco Fº Editor, 1933.

KAYSER, Wolfang. *Análise e interpretação da obra literária : introdução à ciência da literatura*. (Tradução de Paulo Quintela). 6ª Ed., Arménio Amado, 1976.

LEITE, Ricardo Silva. Gregório de Matos: um realismo barroco. In: *Letras*. Campinas, PUC, 2(2): 63-83, set. 1983.

LIMA, Rossini Tavares de. *Gregório de Matos, o Boca do Inferno*. São Paulo, Livraria Elo, 1942.

MELO, D. Francisco Manuel de. *Hospital de Letras (Apólogo dialogal quarto)*. Rio de Janeiro, Editorial Bruguera, s/d, (Coleção Livro Amigo).

MIRANDA, Ana. *Boca do Inferno*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

MOTTA, Arthur. *Historia da litteratura brasileira: época de formação (Séculos XVI e XVII)*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1930.

PERES, Fernando da Rocha. *Gregório de Matos e Guerra: uma re-visão biográfica*. Salvador, Macunaíma, 1983.

_____ Quem pediu a bênção a Gregório de Matos?. In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, Governo do Estado/ SCC/ Prefeitura Municipal, 1(3):4-11,1985.

QUEVEDO, Francisco de. *Poesía original completa*. (Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua). Barcelona, Editorial Planeta, 1981.

RABELO, Manuel Pereira. Vida do excelente poeta lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra. In: *Obras Completas de Gregório de Matos: Crônica do viver baiano seiscentista*. Org. James Amado Salvador, Editora Janaína, 1968, Vol. VII, págs. 1738 a 1743.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Barroca*. Antologia. São Paulo, Melhoramentos, 1967.

RIBEIRO, Darci. *Estudos de antropologia da civilização* (IV: Os brasileiros, livro I: Teoria do Brasil). 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3ª ed. aum., Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.

RONAI, Paulo. Um enigma de nossa história literária: Gregório de Matos. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, (3-4): 55-66, dez. 1956.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Poesia e protesto em Gregório de Matos:* estudo crítico e uma seleção de poemas. Belo Horizonte, Interlivros, 1975.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 6ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

SOUZA, Antônio Loureiro de. *Gregório de Matos e outros ensaios*. Salvador, Progresso/Universidade da Bahia, 1959.

SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. In *A literatura no Brasil*. Dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1956, Vol. I, T. 1.

_____ *Introdução à ecdótica*. São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. *Gregório de Matos*. São Paulo, Melhoramentos, 1977.

VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1608*. Intr. de Heron de Alencar. 4ª Ed.. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1981.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da poesia brasileira*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1946, 3 vols.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil literario: história da literatura brasileira*. (Trad. de Jamil Almansur Haddad). São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1955 (Col. Brasiliana, série 5a, vol. 278).

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris, Seuil, 1972.

_____ Intertextualité et mouvance. In: *Littérature*. Paris, 41(2):8-16, 1981.

## IV - BIBLIOGRAFIA GERAL.

AVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2ª Ed. rev.. São Paulo, Perspectiva, 1980.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Lírica de Camões* (Vol.1- História, metodologia e corpus) [Lisboa], Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2ª Ed.. São Pauo, Cultrix, 1975.

CALMON, Pedro. *História da literatura baiana*. Salvador, Câmara Municipal, 1949.

CIDADE, Hernâni. *A poesia lírica cultista e conceptista*: Colecção de poesias do século XVII, principalmente da "Fênix Renascida". 4ª Ed., Lisboa, Seara Nova, 1968.

COUTINHO, Afrânio. *Aspectos da literatura barroca*. Rio de Janeiro, Editora A Noite, 1950.

_____. Do Barroco ao Rococó. In: *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana, 1956, Vol.I, T.1.

_____. *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis, Vozes, 1981.

CUNHA, Helena Parente. Convivência maneirista e barroca na obra de Gregório de Matos. In: *Origens da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1979 (Comunicação, 4).

DIMAS, Antônio. Gregório de Matos Guerra ao português. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura clássica*. 3ª Ed.. São Paulo, Anchieta, 1946.

GOMES, Eugênio. O gênio cômico de Gregório de Matos. IN: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, MEC; INL, 1958.

_____. Sobre três sonetos de Gregório de Matos. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, MEC; INL, 1958.

LIMA, Alceu Amoroso. Introdução à literatura brasileira. 4ª Ed., Rio de Janeiro, Agir, 1968.

LIMA, Oliveira. *Aspectos da literatura colonial brasileira*. Riuo de Janeiro, Francisco Alves; Brasília, I.N.L., 1984.

MARTINS, Wilson. *História de inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix; EDUSP, 1976, 7 vols.

MORENO, César Fernandez (Coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. *A crítica literária no Brasil*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1952.

PAES, José Paulo. Um bacharel no purgatório. In: *Mistério em casa*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1961.

PINHEIRO, Cônego Fernandes. *Curso de Literatura Nacional*. 3ª Ed.. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, I.N.L., 1978.

POLVORA, Hélio. *Para conhecer melhor Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, Bloch, 1974.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. 2ª Ed., Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RIBEIRO, João. Bagatelas literárias. In: *O fabordão: crônica de vário assunto*. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1964.

_____. Acerca de Gregório de Matos. In: *Cartas devolvidas*. 2ª Ed.. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.

RIBEIRO, Joaquim. A enumeração barroca na poesia de Gregório de Matos. In: *Estética da língua portuguesa*. 2ª Ed.. Rio de Janeiro, J. Ozon Editor, 1964.

———————. Acerca de Gregório de Matos. In: *Cartas devolvidas*. 2a Ed. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.

ROMERO, Sílvio e RIBEIRO, João. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1906.

SARAIVA, António José. *O discurso engenhoso: estudo sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 6a Ed., Porto, Porto Editora, s/d.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo, Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.