

Corpo feminino e deformação retórica na sátira seiscentista

*The female body and rhetorical
distortion in 17th-century satire*

Gianni Silva

Universidade Federal Fluminense (UFF)

gianni.silva@prefeitura.rio

<https://orcid.org/0009-0008-0897-0307>

RESUMO

O presente artigo analisa como a sátira seiscentista luso-brasileira distorce o corpo feminino retoricamente para reforçar hierarquias coloniais. A partir da análise de poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra e Antônio da Fonseca Soares, são articuladas deformações por meio de tópicos como *sexus*, associando vícios ao gênero. O estudo evidencia que a sátira, ao ridicularizar condutas e corpos, atua como ferramenta de controle simbólico e disciplinar, ajustando-se às demandas políticas e morais do Estado colonial, em especial na reafirmação da subordinação feminina. A comparação entre produções da colônia e da metrópole revela como a moral católica e a razão de Estado estruturam a crítica social travestida de humor. O trabalho destaca, por fim, o uso estratégico do riso e da violência simbólica para naturalizar a ordem colonial.

Palavras-chave: sátira seiscentista; retórica; corpo feminino; colonialismo; Gregório de Matos e Guerra.

ABSTRACT

This article analyzes how seventeenth-century Luso-Brazilian satire distorts the female body in order to reinforce colonial hierarchies. Based on the analysis of poems attributed to Gregório de Matos e Guerra and Antônio da Fonseca Soares, the study explores deformations articulated through topics such as *sexus*, associating vices with gender. The research demonstrates that satire, by ridiculing behaviors and bodies, operates as a tool of symbolic and disciplinary control, adapting to the political and moral demands of the colonial state, especially in reaffirming female subordination. The comparison between productions from the colony and the metropolis reveals how Catholic morality and *raison d'État* structure criticism disguised as humor. Finally, the study highlights the use of symbolic violence to naturalize the colonial order.

Keywords: seventeenth-century satire; rhetoric; female body; colonialism; Gregório de Matos e Guerra.

O TEXTO E A IMAGEM: ESTRATÉGIAS RETÓRICAS NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

A sátira de Juvenal é herança do poeta romano *Decimus Iunius Iuvenalis*, que viveu no final do século I e início do século II d.C. Juvenal é conhecido por suas sátiras, que são poemas que criticam sardonicamente a sociedade romana de sua época. Suas obras mais famosas são as *Sátiras*, que reúnem 16 poemas compostos em hexâmetro dactílico.

Ao ler Juvenal encontramos um viés que bifurcou os caminhos satíricos, posteriormente tornando-se doutrina. Por esse motivo, alguns teóricos atribuem a Juvenal uma “dupla personalidade”, esquecendo-se da existência de duas personas satíricas. Importa ressaltar que tal divisão é explicada com base na observação aristotélica, que acaba separando o cômico de acordo com características pertencentes à alma humana:

A comédia é, como dissemos, é imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpor que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. (Aristóteles, *Poética*, 1449a 32).

Na *Poética* de Aristóteles, é bem claro que existe uma feiura que implica dor e destruição. O paradoxo reside no fato de que, embora tal riso possa parecer um reflexo de uma falha da alma racional, em certas situações, o homem se sente atraído e até se compraz ao ver o sofrimento alheio, algo que lhe causaria dor se acontecesse com ele. Apesar da clara consciência dos retóricos sobre a existência desse tipo de riso agressivo, eles estabeleciam regras para que ele fosse utilizado apenas em casos de extrema necessidade, como também sugere Cícero em seu *De Officiis*: “Repreensões também são às vezes necessárias; nelas se deve talvez usar um tom de voz mais enérgico e palavras de maior gravidade e dureza, cuidando ainda para que pareça que falamos tomados de ira” (Cícero, *De Officiis*, I, 136).

Curtius (2013, p. 196) observa que a doutrina aristotélica da arte poética deve ser compreendida em conexão com todo o seu sistema filosófico. Nesse sentido, é relevante

notar que uma reflexão sobre as reações humanas está presente também na *Ética a Nicômaco*, onde Aristóteles afirma que “no caso da maioria dos homens, seus prazeres colidem uns com os outros, pois não são agradáveis por sua própria natureza, enquanto os apreciadores do que é belo sentem prazer nas coisas que são naturalmente agradáveis” (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, I, 8, 1099a).

Aristóteles procura explicar, em *De Anima* e na *Ética a Nicômaco*, o funcionamento da alma, dividindo-a em racional e irracional. A última, por sua vez, é subdividida em alma nutritiva (também chamada vegetativa) e sensitiva. O estagirita sugere que a parte racional deve controlar as demais, por ser hierarquicamente superior:

Com efeito, louvamos o princípio racional do homem continente e do incontinente, assim como a parte de sua alma que possui tal princípio, porquanto ela os impele na direção certa e para os melhores objetivos; mas, ao mesmo tempo, encontra-se neles um outro elemento naturalmente oposto ao princípio racional, lutando contra este e resistindo-lhe (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, I, 13, 1102b).

Interessa à nossa análise o fato de que a alma sensitiva compreende os cinco sentidos humanos, sempre prontos a captar o objeto de sua sensibilidade. A paixão (*páthos*) impulsiona o homem para a ação (*práxis*), o que significa dizer que as paixões fazem parte da alma sensitiva e seu predomínio sobre a razão constitui desequilíbrio. Podemos concluir, dessa forma, que o riso provocado pela maledicência é produto do desequilíbrio?

Segundo Adolfo Hansen (2004, p. 459), a persona satírica é “uma máscara aplicada pelo poeta para figurar as duas espécies aristotélicas do cômico”. E mais:

Quando o poema aplica a prescrição “rindo” (ridículo), constrói a persona satírica como um tipo civil que extrai das fraquezas alheias a ocasião para um divertimento irônico e levemente desdenhoso, que imita o modo horaciano da satura. Quando aplica o preceito “zombando” (maledicência), inventa a persona como um tipo vulgar que agride com sarcasmos e obscenidades. A matriz desse subgênero é a sátira de Juvenal, retomada nas cantigas de escárnio e maldizer da Idade Média portuguesa e nos séculos XVI, XVII e XVIII, em Portugal e no Brasil. (Hansen, 2003, p. 72).

O livro II da *Retórica* é inteiramente dedicado ao “mover das paixões”, sendo estas definidas por Aristóteles (2011b, p. 122) como sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos e são seguidos de tristeza e de prazer. Em sua

análise da retórica aristotélica, Michel Meyer dá um passo além para nosso esclarecimento:

A paixão é decerto uma confusão, mas é antes de tudo um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade tal como ela se exprime na relação incessante com outrem (Meyer, 2000, p. XXXIX).

Tal divisão entre as faces da máscara cômica evidencia uma estreita ligação entre causa e efeito. Quando pensamos nas paixões que se deseja simular e causar, na medida em que são calcadas no ódio atribuído à persona (como, por exemplo, ao “Golias” dos goliardos), pode-se investigar essa emulação, supondo que é criada pelo satírico com a intenção de atingir as paixões dos viciosos. Isso significa que a persona satírica, que se investe desses dois *ethos*, precisa do riso polido para alcançar as paixões de determinado público, valendo-se do riso maledicente para atingir outro. Recorramos à teoria das paixões, consultando um dos manuais clássicos em que elas estão descritas detalhadamente. A primeira paixão abordada pela *Retórica* de Aristóteles é a cólera, que, segundo Meyer (2000, p. XLIII), é “o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido”.

Cabe observar aqui, além da definição citada, alguns comportamentos que geram a cólera, e desse modo atingiremos os comportamentos aos quais a sátira deseja retrucar. Ao analisar causas, Aristóteles fornece pistas sobre a maneira de pensar comportamentos tal como era ensinada nas escolas nos séculos XVI e XVII. Para o autor, a origem da cólera está no desdém, e a ela são atribuídas três formas, a saber: desprezo, malevolência e insolência.

Aristóteles (2011b, p. 125) explica que o desprezo é a indiferença pelo que julgamos sem importância, a malevolência é a criação de entraves para os desejos alheios sem motivos para tal e, finalmente, a insolência, que segundo o estagirita “consiste em dizer e fazer coisas que prejudicam e afligem nossa vítima e que, sobretudo a humilham” (Aristóteles, 2011b, p. 125). O desprezo não constitui uma paixão relacionada à ação, mas é curioso observar que a relação entre a malevolência e a insolência lembra a subdivisão do cômico: um dos subgêneros é irônico e refinado, o outro obscuro e agressivo.

As observações anteriores possibilitam inferir que não há como negar que o riso com fundo moralizante sempre acompanha a sátira durante sua história; ainda que use o baixo registro e agrida através da maledicência, ela sempre objetiva estabelecer lugares e manter um equilíbrio.

Como observa George Minois em *História do Riso e do Escárnio* (2003), o riso nunca teve sentido apenas social, sendo ferramenta de acordo com as relações de poder envolvidas. Longe de ser uma mera expressão de alegria ou diversão, o riso pode servir como instrumento de exclusão e afirmação de hierarquias.

Corria o ano de 1496 quando Melanchton registrou, em um famoso panfleto, a aparição, às margens do Rio Tibre, de uma criatura coberta de escamas, de feições humanas e cabeça de asno. Para o teólogo da Reforma, a manifestação dessa figura monstruosa não representava apenas um sinal inequívoco da iminente chegada do Apocalipse, mas também se prestava a interpretações políticas, uma vez que o monstro incorporava, em sua anatomia, símbolos tanto de poder quanto de decadência moral (Moscoso Pérez, 2015, p. 4).

“Na descrição do “asno-papa” — o paptesel —, cuja pata direita é de elefante, sinalizando o poder temporal, o corpo da criatura é modelado a partir de um tronco feminino, o que sugere a associação à lubricidade” (Minois, 2003, p. 299).

Nas sátiras coloniais, o riso moralizante dirigido ao “outro” — e em particular às figuras femininas — frequentemente reafirma uma ordem social e simbólica pautada na subordinação desses corpos. Nessa perspectiva, a tópica *sexus* é ferramenta fundamental, condicionando as ações das pessoas por gênero: homens tenderiam ao roubo, mulheres ao envenenamento. É empregada tanto na chave positiva, elogiando a pureza, quanto na negativa, condenando a lascívia.

O escárnio, ao zombar da figura feminina e atribuir-lhe traços como a lubricidade, reforça estereótipos de inferioridade moral e reitera o controle masculino sobre o imaginário social.

Dessa maneira, o riso, no espaço da sátira, deixa de ser apenas gesto de crítica e passa a desempenhar função disciplinadora, delimitando fronteiras sociais e reafirmando o lugar subalterno atribuído ao feminino. Através do engenho e do *concepto*, ocorre a manipulação de proporções e excessos, provocando rupturas inesperadas de modo a alcançar o *delectare* dos destinatários engenhosos possuidores do juízo, enquanto

escandaliza os néscios. Um receptor feminino permanece indistinto dentro da amplitude satírica, sem que se possa determinar sua percepção das sutilezas retóricas.

Segundo o mito de Démeter e Baubo, muito conhecido na Grécia antiga, a deusa Deméter, inconsolável e triste [...] na casa de Baubo, que lhe oferece o *kykeon*, mistura de água, farinha e menta. Mas Deméter recusa, e Baubo, para fazê-la rir, emprega outros meios: “Falando assim, ela levantou sua roupa e mostrou todo o corpo, de forma indecente. (...) esse mito — em sua versão órfica ou em sua versão homérica — associa o riso, sob a forma de zombaria, à sexualidade, à fecundidade e ao renascimento. Deméter “reinava” por seu sorriso, ele próprio provocado por um riso que saía da matriz corporal, do sexo feminino. Pensasse aqui no famoso quadro de Courbert, *A origem do mundo*: o ventre feminino é a origem da humanidade inteira, verdade obscena e insuportável para alguns, mas suprema derrisão para o orgulho humano. Dominique Arnould assinala, judiciosamente, a existência de mitos comparáveis, em Creta e no Egito, em torno do culto de Ísis. (Minois, 2003, p. 23-24).

No século XVII, especialmente dentro do universo da sátira moralizante e de seus preceitos retórico-poéticos, o feminino era o lugar simbólico onde se projetavam a luxúria, falta de decoro, obscenidade, instabilidade moral, irracionalidade e desejo. Ao mesmo tempo, o homem branco católico era idealizado como o polo oposto: razão, contenção, decoro, disciplina, moralidade, domínio do corpo e do espaço social — aquilo que o “homem discreto” representava como modelo de comportamento.

A partir do desdobramento do estudo das paixões da alma (*pathos*) e do estabelecimento da importância da Instituição Retórica para a sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra, buscaremos neste ensaio, em excertos de poesias selecionadas, indícios do uso da teoria das paixões para refletir a respeito desse mover, que caracteriza diversos personagens da urbe, criados a partir de lugares comuns já presentes na sátira de Juvenal. No entanto, tais lugares são adaptados de acordo com o cenário em questão, a Bahia seiscentista, o que nos leva a endossar a seguinte observação de Alvin Kernan, quando diz que:

Há, naturalmente, uma grande variação nas cenas de sátiras individuais: a Roma de Horácio não é idêntica à de Juvenal, e a Londres de Ben Johnson e a de Alex Andei Pope são consideravelmente diferentes. Cada autor da sátira é livre para salientar os elementos da cena que lhe parecem mais importantes (Kernan, 1962, p. 170).

A imposição e a normatização dos órgãos e dos corpos é ferramenta colonial, em nosso caso textual, na direção da persuasão retórica, emulando tal distorção nos caracteres

aos quais se refere, objetivando mover, ensinar e deleitar de forma eficaz. Quando necessário, essa encenação é perpetrada de forma violenta, uma ferramenta primordialmente colonial. Pretendo falar a seguir sobre as justificativas para o controle colonial sobre as letras seiscentistas, utilizando um poema famoso atribuído a Gregório de Matos e Guerra, para em seguida analisar alguns poemas também atribuídos ao mesmo, comparando-o com os de um contemporâneo que produziu seus textos na metrópole Portugal, de modo a deixar a preponderância do poder colonial evidente e incontestável.

ENTRE A LIRA E A MORDAÇA: A CONSTRUÇÃO MORAL DA RAZÃO

A sátira política seiscentista encena a punição, dentro de um universo no qual as paixões são pecados, e constrói entimemas com a finalidade de levar os ouvintes à culpa. A enumeração de acusações emula uma hierarquia que é acima de tudo político-religiosa. Essa ordem do mundo, na maioria dos casos, tem como justificativa um bem maior, argumento que tem fundamento na Razão de Estado, e procura controlar o povo de modo a torná-lo dócil e suscetível à administração dos superiores dentro da hierarquia estabelecida.

Na constituição do tema da “Razão de Estado”, nuclear nas doutrinas políticas então produzidas, é decisivo o recurso a teologemas neotestamentários com que se reinterpretem as doutrinas políticas tradicionais, agora apropriadas pelos novos interesses de príncipes católicos, luteranos, anglicanos, calvinistas, maquiavélicos, galicanos, tacitistas... Postulando uma instância autônoma e transcendente que fundamenta o poder e legitima a priori a autoridade real (Hansen, 2019, p. 76).

Analisaremos então o poema “Aos Vícios”, versos que podem ser facilmente encontrados em uma busca nos motores de pesquisa através dessa nomenclatura, apesar de seu título “menos moderno” ter sido originalmente atribuído pelo Licenciado Manoel Pereira Rabelo, na forma de didascália, em meados do século XVIII.

Recortarei da sátira aqui abordada uma série de trechos relacionados às quatro qualidades mencionadas por Quintiliano (2016, p. 23): o primeiro deles se deterá na erudição de uma alegoria mitológica, o segundo na franqueza de quem vitupera com inclinação ao escândalo, o terceiro na polidez na utilização dos conselhos dos sábios e

finalmente na pureza inabalável de um orador perfeito. A didascália da sátira antecipa: “Defende o poeta por seguro, necessário e recto seu primeiro intento sobre satirizar os vícios” (Matos, 2013, p. 29), e essa espécie de título, atribuída aos versos seiscentistas em século posterior, já antecipa que a sátira é uma espécie de defesa de posição, ato intelectual e finamente elaborado, um reflexo da agudeza ibérica.

Importa esclarecer que a prática poética reconhecida hoje como “barroca” não era chamada assim por preceptistas e poetas do período. No caso da Península Ibérica, falava-se sobretudo em arte da agudeza. Tal arte era um artifício dentro de um conjunto de saberes que fazia sentido através da arte retórica. O jesuíta aragonês Baltasar Gracián (1967, p. 30), em sua obra *Agudeza y arte de ingenio*, de 1642, valoriza a agudeza de conceito, em que reside justamente a sutileza de pensamento. Nos seus termos, a agudeza de conceito é um ato intelectual capaz de descobrir as correspondências mais sutis entre os objetos, um claro exemplo é a lira maldizente mencionada na abertura da sátira, considerada personificação aguda da persona satírica, a voz que enuncia os versos.

Ora, se a finalidade da voz satírica é a defesa do que é seguro, necessário e reto, como antecipa a didascália, é preciso que se estabeleça uma linha, um padrão a ser seguido. Então, além da apresentação nos primeiros versos, é necessário que a persona satírica inicialmente se aprofunde na descrição da lira através da qual canta, como podemos ver nos seguintes versos:

Já sinto, que me inflama, ou que me inspira
Talia, que Anjo é da minha guarda,
Dês que Apolo mandou, que me assistira.

Arda Baiona, e todo o mundo arda,
Que, a quem de profissão falta à verdade,
Nunca a Dominga das verdades tarda.

Nenhum tempo excetua a Cristandade
Ao pobre pegureiro do Parnaso
Para falar em sua liberdade.

A narração há de igualar ao caso,
E se talvez ao caso não iguala,
Não tenho por Poeta, o que é Pegaso
(Matos, 2013, p. 29).

A sátira aqui estudada é estruturada como um discurso epidítico, o que pode ser entendido como uma defesa de posição, por isso a persona satírica inicialmente se

identifica como tal e estabelece o *ethos* de portadora da verdade. Sua erudição é confirmada por analogia, porque declara estar em comunhão com a musa da comédia, Talia, e quando pede que não se tome por poeta o que é Pégaso, visitando o mito da fonte de Hélicon, ela pede que não se confunda quem conta a história com quem faz aquilo que é contado. É dessa maneira que constrói uma premissa aguda e ágil para justificar os vitupérios que proferirá em seguida.

O recurso de fundamentar o papel do poeta através da comparação com um episódio da mitologia, como a persona satírica faz no presente poema, é uma invocação à memória dos ouvintes cultos. A sistematização da memória no âmbito da doutrina retórica foi retomada ao longo de séculos, apresentando-a como uma das cinco partes da retórica e também dos cinco requisitos do orador, ao lado de invenção, disposição, elocução e atuação.

Quintiliano, por sua vez, no livro III de sua *Instituição Oratória* (3.3.2), afirma que apenas a memória permite ao orador dizer tudo o que a causa exige, e fazê-lo em cada momento específico do discurso. Ainda no livro III (3.3.10), o retor liga a memória intimamente às demais partes da retórica: invenção, disposição e elocução. Assim, a memória permite ao orador guardar na mente e reter os argumentos descobertos ou inventados, bem como a maneira de dispor tais argumentos ao longo do discurso e as palavras e a forma que usará para empregá-los. No capítulo 2 do livro XI, que constitui o tratamento de Quintiliano sobre a memória, o retor é mais específico ao tratar de sua importância (11.2.2): é a memória que permitirá ao orador lembrar-se com riqueza de detalhes, numa causa judicial, dos precedentes, das leis, dos pareceres dos jurisperitos, bem como de tudo o que se disse ou fez relacionado ao caso em questão – fatores que, afirma, devem estar sempre à disposição do orador, prontos para o uso.

Continuando com a forte tendência hierarquizante, a estrutura da sátira cumpre à risca o discurso jurídico, e segue-se então a fase da narração, na qual emergem a acusação e os argumentos que irão defender a persona dela, ainda acompanhando as fases do discurso epidítico, na qual destacamos a série de vitupérios que a opõem à vileza, posicionando-a ao lado dos justos:

O néscio, o ignorante, o inexperto,
Que não elege o bom, nem mau reprova,
Por tudo passa deslumbrado, e incerto.

E quando vê talvez na doce trova

Louvado o bem, e o mal vituperado,
A tudo faz focinho, e nada aprova.

Diz logo prudentaço, e repousado,
Fulano é um satírico, é um louco,
De língua má, de coração danado
(Matos, 2013, p. 30).

É evidente no texto acima a associação de palavras agressivas com atos considerados vis pela persona. O artifício do *concepto* gracianesco é acima de tudo uma arte nobre, que estabelece aos considerados discretos o entendimento pleno das comparações, enquanto aos incapazes resta o simples rir-se dos impropérios. É por esse motivo que a persona satírica elenca qualidades vis a quem “não elege o bom” em oposição a quem “na doce trova louva o bem”. É praticamente o que preceitua Tesauro, atribuindo os turpilóquios aos viciosos, como se isso os colocasse no lugar que lhes é devido, obtendo como resultado a harmonia do corpo do estado. Vale lembrar também que, para Tesauro (1992, p. 35), quanto às virtudes intelectuais, menos vergonhosa é a astúcia que o ser néscio, porque aquela pressupõe um intelecto superior e agudo.

Em seguida, no trecho em que se daria a prova do discurso epidítico, temos uma série de metáforas agudas, encadeamentos que usam lugares comuns (*topoi*), organizando ideias por categoria e manipulando-as em busca de efeito. Dessa maneira os versos gregorianos ordenam a série de viciosos a partir do modelo, do melhor ao pior: sensatos (sisudos), prudentes, respeitosos, medrosos, incapazes e indefesos.

A ignorância dos homens destas eras
Sisudos faz ser uns, outros prudentes,
Que a mudez canoniza bestas feras.

Há bons, por não poder ser insolentes,
Outros há comedidos de medrosos,
Não mordem outros não, por não ter dentes.

Quantos há que os telhados têm vidrosos,
E deixam de atirar sua pedrada,
De sua mesma telha receosos
(Matos, 2013, p. 30-31).

Ocorre o uso particular de um lugar comum em “a mudez canoniza bestas feras”, no qual a tópica “*animi natura*” permite que uma característica de ânimo seja associada a um animal, um vitupério construído sobre o fato de que a deformidade física, o bizarro, é preceituada por Tesauro como matéria do ridículo. No caso de “Um só Adão formou” a

comparação imagética estabelece uma origem única, utilizando a tópica *genus*, referindo-se à linhagem de Adão, da qual os antepassados e precedentes hereditários do tipo satirizado não fazem parte.

Segue-se então o final da sátira, com ares de epílogo, no qual a persona satírica reafirma sua dignidade, levantando um desafio a se encontrar alguém mais virtuoso que ela mesma:

Todos somos ruins, todos perversos,
Só nos distingue o vício, e a virtude,
De que uns são comensais, outros adversos.

Quem maior a tiver, do que eu ter pude,
Esse só me censure, esse me note,
calem-se os mais, *chitom*, e haja saúde
(Matos, 2013, p. 31).

A persona satírica acredita que não é a ação do vicioso que contém a falha, e sim que o estado vicioso do indivíduo é que acaba por produzir tais males, como receitua a *Ética a Nicômaco*: atitudes provocadas pela ignorância daquele que as comete, ações involuntárias que têm no próprio vício sua origem. Nos últimos versos a voz satírica reafirma a emulação do tipo nobre e honesto que se indigna contra os vícios e os viciosos que corrompem o Brasil, e declara: quem não possui virtude maior que a da persona não tem intelecto para compreender a sátira nem para censurá-la. A agressividade performática está validada. Trata-se de uma emulação própria do funcionamento do poder estatal no período o fato de que as regras podem ser deformadas, de modo a comportar com precisão a agressividade da persona satírica. E mais:

A expressão “Razão de Estado” é usada para significar o imperativo em nome do qual, alegando o interesse público, o poder absoluto transgride o direito. Via de regra, a ação é acompanhada de três alegações ou condições: as medidas excepcionais são necessárias; um fim superior justifica os meios empregados; o segredo deve ser mantido (Hansen, 2019, p. 76).

Assim, a palavra da persona organiza a hierarquia colonial e tenta manipular as individualidades através da construção de imagens através da palavra. De acordo com Hansen (2004, p. 461), ela pode ser interpretada como a representação do conjunto de valores do cidadão honesto, o *vir bonus*, ou como uma emulação de uma indignação que é também indigna, porque irracional ou excessiva como qualquer vício. Mas, se

codificada como estratégia retórica, a *indignatio* não pode ser irracional, pois é construída de acordo com preceitos poéticos, sendo aceita pela norma com a finalidade de moderar os vícios irrefreados.

Para além dos textos, a imagem visual também é um recurso através do qual o poder seiscentista é exercido dentro das artes culturais do século XVII. Assim, os livros com gravuras tornaram-se instrumento pedagógico, compêndios com emblemas compostos de uma imagem, acompanhada de seu sentido moral e a explicação a respeito da imagem apresentada, manuais desenvolvidos em grande escala na época barroca a partir da publicação de *Emblemata*, livro de epigramas latinos do piemontês Andrea Alciato (Cf. Hansen, 2019, p. 287). Obviamente, a Contrarreforma se apropriou dessa encenação imagética dos emblemas, que foram utilizados como expediente didático pela Igreja, facilitando a compreensão de conceitos abstratos que transitam entre o dizível e o visível.

A preocupação com o crescimento da população pode ser detectada também no programa da Reforma Protestante. Rejeitando a tradicional exaltação cristã da castidade, os reformadores valorizavam o casamento, a sexualidade e até mesmo as mulheres, por sua capacidade reprodutiva. As mulheres são “necessárias para produzir o crescimento da raça humana” (Federici, 2017, p. 171).

Nesse cenário, o Estado português, alinhado à moral católica da Contrarreforma, empenhou-se em contrapor essa relativa autonomia feminina, promovida pelos luteranos, por meio da revalorização de um modelo de mulher casto e submisso — um ideal feminino santificado, que assegurasse o controle não apenas do corpo, mas da função social da mulher.

Na sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra, intitulada “Aos Vícios”, destaca-se a manifesta propensão hierarquizante das letras coloniais luso-brasileiras, revelando como o poder colonial se apropria dos vícios para disciplinar os corpos de acordo com a estrutura de hierarquia colonial. Ao acompanhar os versos como elementos de um discurso epidítico, observamos a persona satírica estabelecer sua erudição por meio do uso de alegorias mitológicas. Em seguida, investigamos os motivos que impulsionam a franqueza daquele que censura, com inclinação ao escândalo, revelando como tais censuras são instrumentos de controle colonial.

Ao recorrer ao riso moralizante e à derrisão, o discurso satírico não apenas expõe e ridiculariza as condutas consideradas desviantes, como também procura fixar lugares comuns que naturalizem as hierarquias sociais e de gênero. Por meio do escárnio, a sátira reforça a inferiorização simbólica do feminino e reafirma as normas patriarcais, funcionando, assim, como um mecanismo disciplinador que molda o imaginário coletivo e contribui para a manutenção da ordem moral e política vigente.

Ao analisar a sátira, percebemos a incorporação dos conselhos dos sábios como meio de impor ordem ao mundo seiscentista, evidenciando como a moralidade é instrumentalizada para reforçar a hierarquia estabelecida pelo poder colonial. Nos versos finais, ressalta-se a encenação da pureza inabalável do orador perfeito, destacando como essa representação idealizada serve como um instrumento de legitimação do poder colonial, consolidando a disciplina sobre os corpos na sociedade colonial luso-brasileira.

A MULHER COMO CORPO E TAREFA: O CONTROLE DA TÓPICA *SEXUS* NAS SÁTIRAS COLONIAIS

Agora, simulando um breve laboratório dentro deste ensaio, passamos a observar algumas sátiras coloniais luso-brasileiras como exemplo do que é proposto. Nelas o *topos* “*sexus*” refere-se à abordagem de questões relacionadas ao sexo ou ao gênero, enquanto o *topos* “*genus*” se refere à linhagem e aos antecedentes hereditários. A utilização dessa tópica combinada revela uma curiosa tensão ao associar o comportamento das mulheres considerado vicioso à cor de sua pele e às características de seus antepassados. Observaremos então como as tópicas são meticulosamente reproduzidas em um texto do Frei Antônio da Fonseca Soares de modo a tecer comparações entre os usos das tópicas que surgem em seus versos.

É digno de destaque o fato de haver uma quantidade considerável de sátiras e poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra que usam o *topos sexus*, muitas vezes combinado com o *topos genus*, lugar que se refere à linhagem, aos antepassados e precedentes hereditários do tipo satirizado, para regular o comportamento da mulher usando do vitupério que associa o comportamento vicioso à cor da pele de seus antepassados – uma tensão curiosa. O uso da tópica mesclada gera a pergunta: é natural essa preocupação com o comportamento da mulher de cor? O pensamento seiscentista crê

na superioridade do homem sobre a mulher, como representação do próprio Deus, na medida em que recebeu o espírito diretamente dele através de seu sopro. Já a mulher, advinda do corpo do homem, estaria fadada a reunir-se a ele, uma tarefa diretamente relacionada ao corpo, que também carrega consigo o signo do pecado, o sexo. Tal sistematização é assim resumida por Luciano Figueiredo:

[...] na América portuguesa, a família e a vida conjugal foram regulamentadas em ampla legislação civil e eclesiástica, sistematizando assim o longo caminho percorrido pelas concepções cristãs rumo ao triunfo do casamento, na Europa desde o século XII (Figueiredo, 2004, p. 17).

Refletindo sobre a mesma questão, Hansen comenta que “postulada como natural, uma vez que a mulher não foi feita à imagem de Deus, a marca da falha e sua falta inscrevem-se em todas” (Hansen, 2004, p. 422). Sobrepondo essa tópica à da origem, verifica-se que na sociedade em foco essa mulher de sangue contaminado também está fadada a tarefas corporais, mas somente àquelas de estilo baixo, pois o casamento e a procriação estão reservados às brancas. Assim, a mulher chamada mulata é aquela que não quer se submeter às tarefas corporais de estilo baixo, à prostituição, aquela que se insurge contra o lugar que lhe é atribuído e permite-se confrontar um sistema que lhe empurra o duplo estigma (*genus* e *sexus*), assumindo postura que independe do que a hierarquia pressupõe. Na sátira destacada a seguir tal tratamento é destinado à mulata Inácia, que resistia a assédios, atitude que é considerada nobre pela persona e aqui representada pela comparação com a inexpugnável cidade de Troia:

1
Pariu numa madrugada
Inácia, como já vedes,
e caindo-lhe as paredes
ficou desemparedada:
temo, que não valha nada,
pois tendo o vaso partido,
qual pardieiro caído,
recolherá todo o gado,
ou das chuvas acossado,
ou das calmas retraído.

2
E vendo, que ali se apoia
o gado no pardieiro,
dirá todo o passageiro
tristemente “aqui foi Troia”:
por aquela claraboia

despedaçada em caqueiros
entrar eu vi cavaleiros,
que quando Troia reinava,
apenas um a um entrava,
mas agora entram carreiros
(Matos, 2013, p. 269).

A sátira é um relato cômico da gravidez e da concepção de Inácia, começando pela didascália que relata: “Desconfiado o poeta dos desprezos que lhe fazia Inácia entra a descompô-la por um arriscado parto que teve”. A notícia é dada como se o parto em questão fosse uma novidade aos ouvidos do poeta que reverenciara a castidade da mulata. Sendo o parto a certeza de que o “vaso” de Inácia fora partido, seguido da sugestão da deformação que a concepção lhe causara, a persona confirma com esse vitupério que já não existe o fator central de seu interesse na mesma: Inácia tinha cedido aos prazeres.

A violência sobre o corpo feminino, aqui textual, se desenha de forma insidiosa e simbólica, como evidenciado no texto, do qual destaco a metáfora recorrente que reduz o corpo da mulher à imagem de um “vaso”. O poema destinado à Inácia não apenas reflete a objetificação das mulheres, mas também delineia a imposição de normas sociais patriarco-coloniais que limitam a sua identidade ao papel reprodutivo. O destino do “vaso partido” de Inácia era ser semeado pela *persona*, uma entidade que emula o homem discreto: branco, católico, hétero, discreto. Ao desenhar Inácia como mero receptáculo destinado à gestação, o estado colonial perpetua uma forma de controle que vai além do texto, infiltrando-se nas estruturas mais profundas do feminino e restringindo qualquer diferença de ordenação. Aqui tais estruturas não existem, apenas o que já fora consolidado pelos sábios daquela época (*endoxa*).

A construção do vitupério em outro poema destinado à Inácia dá-se na equiparação da deformação moral com sua materialização através da cor, *topos genus*. Dessa forma, basta um único deslize para produzir a gravidez, assim como “uma pinga do tinteiro suja a mais branca tinta”, conforme se lê no seguinte trecho:

Branca em mulata retinta,
quem vos meteu no caqueiro,
que uma pinga do tinteiro
não suja a mais branca tinta!
mas se sois branca distinta,
se sois sem mistura branca,
que importa, se a porta franca
tendes a todo o pismão,
aos Brancos pelo tostão,

aos Mulatos pela franca
(Matos, 2013, p. 273).

Para fins de comparação, destaquemos outra sátira, para observarmos uma particularidade de tratamento dada a um turpilóquio em específico. Ela é dirigida à mulata Joana Gafeira, como relata a didascália, que temia sofrer com “a língua do poeta”. Leiamos:

Aqui-d’El-Rei, que me mata,
Gafeira, os vossos desdêns:
eu não vi Parda tão branca
com tão negro proceder.
Como consente, que diga,
que tão grande puta é,
que deixa por um Mulato
um homem de branca tez?
(Matos, 2013, p. 322).

O termo “Aqui-d’El-Rei” é um pedido de socorro contra o desdém, e a acusação logo a seguir usa uma caracterização que aponta para a mistura de raças, materialização do meio-termo que vem fundida ao jogo de palavras que sobrepõe a tópica da origem, assumida no presente trabalho como aspecto da cultura mulata, logo, *natio*: diz dela que “nunca viu parda tão branca com tão negro proceder”, uma injúria que volta os olhos da persona à deformação moral vituperando de forma quantitativa, associando o “negro proceder” da mulata ao signo do servilismo, sua cor. Ao final da estrofe surge a justificativa da indignação: Joana deixava “por um Mulato um homem de branca tez”, logo, segundo a ótica da persona, Joana é uma puta.

Essa abordagem reflete uma forma de colonização dos corpos femininos, fundamentalmente satírica, na qual a imagem da mulher é subjugada e regulamentada com base em padrões coloniais de comportamento e moralidade, muitas vezes utilizando critérios como cor da pele e origens hereditárias para estigmatizar e controlar o feminino. Esse tipo de pensamento, aqui plasmado em tópica, contribui para a perpetuação de normas e hierarquias de poder que foram cultuadas durante o período colonial. As bocas do inferno que se espalhavam pelos “murmurinhos” dos pelourinhos do Brasil colonial e as bocas do inferno que atravessavam as praças e as ruas de sua poderosa metrópole conversavam, unidas, diante de tais hierarquias, tanto que Antônio da Fonseca Soares reproduz tal movimento, como veremos a seguir.

Em competente análise, André da Costa Lopes (2012) destaca a voz maledicente que emerge no romance 8 de Antônio da Fonseca Soares, voz seiscentista que se baseia em fundamentos análogos aos da persona satírica do Brasil colonial. Segundo o estudioso, a voz maledicente vitupera duas “comadres”, na verdade tipos alegóricos, representação de mulheres não discretas e viciosas:

Eu nunca comadres vi
gritarem como em [açougue]
e no cabo às espetadas
dão bofetadas que chovem

Putas se chamam, e disputam
No que sabem quanto podem
e saindo tudo a praça
não fica nada no fole

Disse uma dize malvada
não dissestes que três noutes
para embruxar hum menino
te converteste num bode

Mentes velhaca, eu podia
dizer te, nem por remoque
de mim esse testemunho
tu patifaês a que foste

Preza pello secular
Feiticeiratao enorme
que eu te ui com estes olhos
levar hum gibão de açoutes

Em mim açoutes magana
quando na rua das flores
hum negro te deu no rabo
muitas palmadas e couces
(Soares *apud* Lopes, 2012, p. 111).

Também no romance de Antônio da Fonseca Soares temos o uso da tópica *sexus*, no caso, a encenação do combate entre tais mulheres que se agridem verbalmente em praça pública. Mas existem aqui duas diferenças notáveis entre a combinação das tópicas. A primeira, que salta logo aos olhos, é a substituição da tópica do registro baixo. Podemos então questionar por quais motivos, para a sátira da metrópole, a tópica adequada ao turpilóquio não é mais o *genus*, equiparação da deformação moral com sua materialização através da cor, e sim o manual *Malleus Maleficarum*, um livro corrente no Seiscentos (provavelmente devido a fatores ligados à Inquisição), que preceitua: “toda feiticeira provém da concupiscência carnal, que nas mulheres é insaciável” (Hansen, 1989, p. 342).

Pode-se dizer que esse deslocamento não é aleatório. Como argumenta Federici (2017), a intensificação da perseguição às “bruxas” durante os séculos XVI e XVII deve ser compreendida no contexto da crise populacional europeia, que transformou o controle sobre a reprodução feminina em um tema central das preocupações do Estado.

O que coloco em discussão é que tenha sido a crise populacional dos séculos XVI e XVII, e não a fome na Europa, durante o século XVIII (tal como defendido por Foucault), que transformou a reprodução e o crescimento populacional em assuntos de Estado e objetos principais do discurso intelectual (...) a intensificação da perseguição às “bruxas” e os novos métodos disciplinares que o Estado adotou nesse período, com a finalidade de regular a procriação e quebrar o controle das mulheres sobre a reprodução, têm também origem nessa crise. As provas desse argumento são circunstanciais e deve-se reconhecer que outros fatores também contribuíram para aumentar a determinação da estrutura de poder europeia dirigida a controlar de forma mais estrita a função reprodutiva das mulheres (Federici, 2017, p. 167-168).

O segundo ponto de destaque é o de que a tópica *genus* não surge aqui associada diretamente à mulher, porque tangencia a engenhosidade da elaboração maledicente, já que contida na ideia evidente do uso da tópica *sexo contra naturam*. Isso se dá porque as mulheres que encenam o vitupério são brancas, e por esse motivo a maledicência exige eficiência, então o uso do *logos* precisa ser de outra ordem.

O Estado seiscentista, reflexo de seu tempo, usa o poder do riso como ferramenta para seus desígnios e encontra nas várias “bocas do inferno” diferentes formas de vitupério, através dos quais pode se manifestar com eficiência, seja na colônia selvagem que custaria a se transformar em nação, seja na metrópole secular com seus edifícios e catedrais. A mudança de tópicos mencionada acima indica não apenas a deformação moral dos caracteres, mas também a exploração das narrativas culturais sobre a feminilidade para reforçar estereótipos negativos. Assim, a violência sobre o corpo feminino, ao ser permeada por representações simbólicas e transformada em tópica, revela-se como uma poderosa ferramenta de controle e subjugação no contexto colonial.

A observação detalhada de textos dos dois lados do eixo Brasil-Portugal, Metrópole-colônia, levando em consideração o pano de fundo histórico a partir do qual as teorias que os definem se formularam, pretende nos levar a enxergar algumas ferramentas muito específicas utilizadas por autores da época em estudo, como parece ser o caso da Fênix Renascida e das poesias atribuídas a Gregório de Matos e Guerra. E a leitura comparada dessas obras auxilia na identificação e na explicação sobre os motivos

que levam determinadas características retórico-poéticas e tipológicas a se adaptarem ao terrível modelo colonial, de intensa coação e, muitas vezes, pautado na violência.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *De Anima*. Lisboa: Edições 70, 2001.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 2011a.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa Maia. Lisboa: F.C.S.H da Universidade de Lisboa, 1986.

ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Edipro, 2011b.

CÍCERO, Marco Túlio. *Dos deveres (de officiis)*. Tradução de João Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2017.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 2013.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. Editora Elefante, 2017.

FIGUEIREDO, Luciano. *Mulher e família na América portuguesa*. São Paulo: Atual, 2004.

GRACIÁN Y MORALES, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. 3. ed. Madrid: Aguilar, 1967.

HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. Organização de Laudanna Cunha. São Paulo: EDUSP, 2019.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Pedra e Cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII. *Revista USP*, São Paulo, n. 57, p. 68-85, 2003.

HANSEN, João Adolfo. Positivo/natural: sátira barroca e anatomia política. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 64-88, 1989.

KERNAN, Alvin B. *A theory of satire*. New York: Harcourt, Brance and World, 1962.

LOPES, André da Costa. *Da agudeza às metáforas: romances de Antônio da Fonseca Soares*. 2012. 151f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos: código Asensio-Cunha*. Organização de Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 4.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Salvador: Ed. Janaína, 1969. v. 4 e v. 6.

MEYER, Michel. *Aristóteles, a retórica das paixões*. Introdução, notas e tradução do grego Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

MOSCOSO PÉREZ, Melania. Nombrar la deformidad física: breve reflexión en torno al término discapacidad y sus usos recientes. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, [S.l.], v. 10, p. 1-16, 2015.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. Tradução de Bruno Fregni Basseto. Campinas: UNICAMP, 2016.

TESAURO, Emanuelle. *Uma arte conceptista do cômico: o Tratado dos Ridículos de Emanuele Tesauro*. Tradução de C. N. Nathan. Campinas: Cedae-Referências, 1992.

Recebido em: 20/04/2025

Aceito em: 26/08/2025

Gianni Silva: doutora em Letras (UERJ), professora de escrita criativa e escritora. Atua no ensino de literatura, redação e processos de criação literária, articulando prática de escrita, reflexão crítica e repertório multicultural. Foi tutora em cursos sobre transfeminismos pelo Instituto As Pensadoras e desenvolve propostas formativas voltadas à narrativa, à memória e às matrizes ancestrais da escrita. É autora do livro *A boneka escreve – muita – poesia*, publicado pela Editora Patuá e *Transpassada: versos cortantes*, publicado pela editora Urutau.