

A VERSÃO PORTUGUESA DO *DIABO COXO*: DA SÁTIRA AO MORALISMO

Sara Augusto

CPCLP, Instituto Politécnico de Macau; CLP

RESUMO

No campo da literatura portuguesa barroca, e de forma mais específica no âmbito da ficção narrativa deste período, este trabalho pretende desenvolver e conjugar dois vetores. Em primeiro lugar, tem como objetivo demonstrar como a ficção enquadrou a sátira no espaço que se estende entre a sedução do leitor e a veiculação de conteúdo moral e doutrinário. De acordo com os parâmetros do “dizer mal”, a sátira na ficção parece também desenvolver-se dentro da mesma convencionalidade. Em segundo lugar, este trabalho pretendeu apresentar brevemente o manuscrito inédito, *O Diabo Coxo*, estabelecer a sua filiação nos modelos fundadores do motivo, e mostrar como a versão portuguesa, que pretendia ser uma adaptação ao *modus vivendi* nacional, parece ter optado por uma submissão da sátira e da sua irreverência a padrões estabelecidos pela literatura ficcional moralista seiscentista e setecentista.

Palavras-chave: Sátira, *O Diabo Coxo*, ficção barroca, literatura moral, convenção.

ABSTRACT

Centered on Portuguese baroque literature, and more specifically on narrative fiction of the period, this article aims to develop and conjoin two different vectors. For one, it wishes to demonstrate how fiction placed satire in a context which extends from the reader’s seduction to the transmission of moral and doctrinal content. Satire in fiction seems to follow the more

general parameters of « fault finding ». For another, the essay seeks to introduce the reader to the unpublished manuscript, *The Lame Devil*, establish its filiation to the founding parameters of the motif, and show how the Portuguese version, which aimed to adapt the model to the Portuguese *modus vivendi*, appears to have opted for the subordination of satire and its irreverence to the established standards of sixteenth and seventeenth century moralist literary fiction.

Keywords: Satire, *The Lame Devil*, baroque fiction, moral literature, convention.

A leitura pessoal de certos textos é determinada pelas circunstâncias. Uma das mais importantes é o universo do leitor, potenciando um efeito de reconhecimento que provoca um claro estímulo intelectual. Não haveria prazer na leitura, nem curiosidade, nem vontade de análise, se a coincidência entre universos de escrita e leitura não se estabelecesse.

Significa este preâmbulo, cujas premissas são por demais conhecidas e estudadas, que a minha leitura da sátira no período barroco esteve sempre condicionada por aspetos relacionados entre si. Em primeiro lugar, um dos meus poetas favoritos deste período literário é o poeta baiano Gregório de Matos, um dos autores mais representativos no âmbito da literatura barroca. Sobre a integração da sua poesia satírica na fundamentação de uma literatura luso-brasileira, destaco o artigo “Ufanismo, sátira e moralismo: visões barrocas”, publicado em 2002, na *Máthesis*, revista da Faculdade de Letras da Universidade Católica, resultado das minhas reflexões enquanto docente de Literatura Brasileira. Este artigo foi reformulado para publicação no número 12 da *Miscelânea, Revista de literatura e vida social*, do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade

Estadual Paulista, com o título “Releituras do ufanismo, da sátira e do moralismo na literatura barroca” (2014), mostrando a atualidade deste campo de reflexão nos estudos de literatura brasileira. Em segundo lugar, uma das minhas referências sobre a convencionalidade do discurso barroco, especificamente do discurso satírico, foi desde cedo *A sátira e o engenho*, de João Adolfo Hansen, publicada em 1989. Por último, anoto que a minha leitura da sátira foi sempre feita em contraponto com a dimensão exemplar e moral da produção literária barroca. Se cada uma das tipologias, sátira e moralismo, tem as suas constantes específicas, o princípio que os alimenta foi sintetizado por Gracián de forma exemplar no começo do Discurso XII de *El heróe*: “poco es conquistar el entendimiento si no se gana la voluntad, y mucho rendir com la admiración la afición juntamente” (Gracián, 1967).

E foi retomando Gracián, e juntamente toda a teorização retórica clássica, contemplando Platão, Aristóteles, Horácio e muitos outros, que Hansen iniciou o seu estudo da sátira baiana de Gregório de Matos:

(...) como a peste e como a fome, a sátira é guerra caritativa: fere para curar. Dramatização amplificadora de vícios, monstruosidade e mistura, é também encenação de fala de virtudes, racionalidade e harmonia. A sua “escandalosa virtude” (...) tem a finalidade política de *afetar*, produzindo, persuadindo e movendo os afetos. A admiração estuporada do excesso e do monstro, fim sempre buscado pela elocução barroca, subordina-se à utilidade ponderada da persuasão que vícios e virtudes teatralizados podem produzir sobre um público determinado, a um tempo referente e receptor da sátira. (Hansen, 1989: 28)

Esta uniformidade de desígnios, capaz de comover e persuadir, convém-me, segundo o título que dei a esta intervenção, “A versão portuguesa do Diabo Coxo: da sátira ao moralismo”. Tendo em

conta as constantes da sátira, assunto desenvolvido noutros passos desta publicação, interessa-me observar como, no domínio específico da ficção romanesca, o discurso satírico se integra e se submete ao desígnio maior essencial à validação desta produção ficcional, na qual a dimensão exemplar ganhou uma preponderância indiscutível. Tenho sobretudo em conta, para o estudo desta matéria, o número significativo de trabalhos que nos últimos anos desenvolvi sobre a ficção romanesca no maneirismo e no barroco, sobretudo em *A alegoria na ficção romanesca do maneirismo e do barroco* (2010).

Nesta abordagem, não perco de vista as diferenças evidentes entre o satírico e o moral, mas atribuo maior relevância a aspetos convergentes como são o ponto de vista negativo na aproximação do objeto e a extrema convencionalidade dos dois discursos. Por outro lado, é necessário ter em conta que a narrativa ficcional exigiu um contexto de produção e publicação que precisou de ser constantemente validado até ao reconhecimento conseguido no século XIX. Este contexto não foi o mesmo da poesia ou de outras formas breves, em que a sátira preferencialmente se manifestou, quase sempre produzidas e eventualmente publicadas de forma marginal, constituindo vasto manancial de folhetos que compõem as miscelâneas da Biblioteca Nacional de Portugal, da Biblioteca da Ajuda, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, dos fundos antigos da maior parte das mais antigas bibliotecas públicas e municipais portuguesas.

Assim, antes de passar à versão portuguesa do *Diabo Coxo*, será interessante considerar exemplos de registo satírico na produção ficcional romanesca, que definem um campo de produção e leitura que parece estender-se até finais do século XVIII. A consideração do registo satírico situa-se a um nível mais abrangente que tem a ver com a “legitimação” da ficção romanesca no período barroco.

O “Prólogo aos Leitores” das *Novelas exemplares*, de Gaspar Pires de Rebelo, publicadas em 1650, é fundamental por mostrar

claramente como ganha corpo o binómio horaciano do *prodesse* e do *delectare*. Justificar-se-ia a publicação e a leitura,

(...) pois ao mesmo tempo que deleitam também ensinam que é o essencial de toda a história e o alvo aonde tirou sempre o intento do Autor, assim nestas como em as passadas: as quais deleitando ao entendimento com os enredos, com as sentenças e com as palavras bem colocadas, também atraem às vontades com o exemplo que delas se tira: se é que quem as ler se quiser aproveitar. Da Abelha diz Plínio o mais antigo, que das flores em que repousa, tira só o que lhe serve para seu mantimento e labor.

Ocupe-se a Abelha da casta donzela em estas flores e deixe muito embora recrear o entendimento, com tanto que aprenda daquelas, que sendo combatidas, foram na resistência ãa penha dura, e de outras que padecendo o naufragio do amor souberam salvar sua honra em a tabua da prudência, por se não verem [antes] soçobrando sobre as aguas das falsidades, que fazem alguns amantes. E eles leiam estes enredos, e achando pasto para os entendimentos aprenderão dos que em seus amores foram atrevidos, como nunca em eles tiveram bons sucessos, e dos que foram modestos e moderados, com quantas propriedades viram o fim dos seus desejos. (Rebelo, 1684)

É este contexto que justifica o enredo das histórias, das seis novelas, mas que também explica a inclusão da quinta novela, considerada picaresca, *O desgraçado amante Peralvilho*. Situando-se num quadro social diferente das outras cinco novelas, as aventuras do pícaro Peralvilho desenvolvem uma história rocambolesca, assente na mentira e na falta de escrúpulos que levam a uma sucessão de desgraças e fracassos, contadas em segunda narrativa, que vai desde o nascimento humilde até à incerteza do seu destino no naufrágio da nau que ia para a Índia. A feição picaresca do protagonista cabe no discurso satírico

e vive não só do jogo entre a malícia e a ingenuidade, mas também da falta de escrúpulos de amos, servos, mulheres de vida, e mulheres de mais honra e menos vida: uma galeria escrita em tons satíricos e extremamente convencionais nos seus traços morais. Trata-se, assim, de um retrato de condutas honestas e desonestas, e dos resultados previstos para cada uma, implicando uma passagem da sátira ao moralismo. A interpretação e a lição são inevitáveis no quadro da produção ficcional barroca. A sua leitura torna-se temática, à procura da alegoria, procurando pelo sentido da “dianoia”, tal como referem Paul de Man (1979) e por Northrop Frye (1957). Desta forma, as personagens desta quinta novela e as suas condutas desonestas funcionam como exemplo *a contrario*, representando como se não deve ser e se não deve agir, e provocando, não a exaltação, mas a impressão de ridículo e de risível.

Quanto ao *Serão Político*, de Frei Lucas de Santa Catarina, publicado em 1704, é outro o seu alcance, visível sobretudo nos paratextos da obra e na narrativa do segundo serão. A intenção satírica, que não é constante nem sequer modifica a definição de “novela moral” (Augusto, 2010), desenha-se desde os paratextos, onde se adota uma atitude de confrontação e insurreição, que foge à *captatio benevolentiae*, pondo em causa a importância do leitor e a utilidade edificativa das novelas. Claramente afirma no *Prólogo* que “não escrevo a ensinar, escrevo a divertir”. No *Parecer* é com ironia que retoma o tema do preconceito que pendia sobre as novelas e a questão da sua legitimação:

Que o argumento do livro sejam novelas, não sei que seja razão para desmerecer, porque nos contratos de entendimento e gosto, nem tudo hão de ser diamantes, também hão de entrar vidros; nem tudo tela, também droga, fora de outra sorte pouca providência, se trabalhando-se só para os opulentos, ficassem sem emprego os menos sobrados. De muitas classes de gentes consta o mundo, para os racionais comércios são

talentos os juízos, e o que não tem cabedais para dar alcance à Teologia, contentar-se-á com o liso da história. Há livros de estudar e livros de ler. (...) Se se inventaram os jogos para divertimento honesto, porque se não estimaram as novelas por divertimento? Tudo por força hão de ser máximas que trabalhem na direcção dos acertos? E talvez que não divirtam tanto e aproveitem o mesmo. (...) Estou ouvindo a severidade dos críticos e a circunspeção dos maduros condenando por inútil este género de escritura; e o Autor disse por ventura no Prólogo que escrevia Cânones ou novelas? Que eram Sermões ou histórias? (...) Abençoada seja a volta enrocada e o bigode até a orelha, que não se dedignou de lançar os olhos aos Contos de Trancoso, e achou ali em que gastar o tempo e não perder ensino. Não há história tão seca que deixe de se lhe colher algũa doutrina; nem se achará nela acção menos concertada que não entre como repreendida. Pois logo que se condena no estilo das novelas? Serem mestras do mesmo que condenam? E tão inocente está hoje o mundo, que lhe é necessario mestre para um desmancho? (...)

Escrevia Macrobio, que *dous caminhos levavam as Ficções Poeticas, umas de divertir, outras de exortar*¹, e nenhum destes deve condenar-se, enquanto não passar a raia da modestia. Nestas novelas oferece Vossa mercê aos genios estes dous caminhos, culpe a sua escolha quem pisar o de menos valia; que eu o que entendo é que o bom entendimento é o melhor quimico, e que das mesmas fabulas pode tirar as quintas essencias das doutrinas”. (Parecer)

O início da novela, que decorre numa “carrancuda noite do desabrido Fevereiro”, dá o tom de partida para estes três “serões políticos” que emendarão o abuso. No primeiro serão, Feliciano contou a história exemplar de *Os irmãos penitentes*; o terceiro serão quase

¹ À margem do texto: *Quaedam sunt Fabulae voluptatis gratia, et aliae sunt exhortationis causa.* Macrobius, *De somno Scipionis*. L. 1.

não se cumpre...; quando ao segundo, o seu desempenho pertenceu a Roberto que, em prosa e verso, pronunciou um discurso satírico e irônico, que termina com a “Fábula Jocosa de Leandro e Era”, pronunciada no mesmo estilo (Hatherly, 2003).

Tomando a situação caricata dos sonos irresistíveis no decorrer das Academias, diz Roberto: “temos sonho, temos assunto e temos desempenho, a que, se me não engano, calça bem o título de *Poesia incuravel*”. Depois de um primeiro arrazoado sobre a relação de Baco com a Poesia, de uma descrição irônica do bucolismo de um recanto da natureza, o acadêmico viu que se chegava a si “uma mulher, pouca roupa, e muita fermosura” (1704: 120). Era a Verdade, figura que tomará a responsabilidade de, com o mesmo Acadêmico, satirizar a má poesia da época. A descrição do seu despojamento, emblemático e irônico, dá-lhe uma maior autoridade para fazê-lo, por exemplo, quando fala dos “poetas embriões”:

(...) em cujos papeis se não acha mais que o numero seco e o consoante charro, sem mais alma, nem vida, como se se lhe afogaram os conceitos à nacença; ha maior fatalidade que vê-los escrever, e vê-los imprimir, sem haver uma alma Cristã que lhe diga, que as trovas não estão obrigadas a fazer tanta bulha como os trovões? Há maior desemparo? Que só a Poesia não tenha Juiz do officio? Cada um escreve o que quer e assim saem as obras de sua vontade, a furto do entendimento. (1704: 124)

E conclui: “escreva quem tem juizo e jacte-se quem tem genio” (1704: 124). E as duas personagens vão correndo, satirizando romances, décimas, sonetos, oitavas, metros heroicos, éclogas, letras, vilancicos, chegando à clara tendência para a alegoria, que foi uma das respostas mais evidentes no processo de validação da ficção romanesca (Augusto, 2010)

Eu confesso (disse a Verdade) que há eglogas com mil disparates, donde tão rustico é o assunto como o estilo; mas também há outras alegóricas, donde se vê o mais fino da Poesia descrevendo e immortalizando ou alguma acção de algum Herói, ou alguma fatalidade de alguma Corte, como há muitas de pena Portuguesa e Castelhana, e nestas, ainda quando o estilo é rasteiro, se venera pelo assunto; e aqueles são sempre louváveis Poetas, que sabem ser Cronistas. (...) Oh! Que vossa mercê senhora Verdade (respondi eu) está trabalhosa: outra cousa diferente digo, e só o que digo censuro. Essas Poesias não são só para a delícia, para a utilidade são também, e dessas fala Horácio recopilando as duas propriedades do legítimo Poeta trabalhando ao lucro e ao gosto. Eu falo de umas Poesias de mosto (como lhe chamou um político), licor sem gosto e sem sustento; destes falo e estes censuro, porque o estilo enfada por rasteiro e o assunto por repetido. (1704: 138)

O recurso à alegoria como procedimento preferido na exemplar junção do gosto e da utilidade, pode constituir boa poesia, mas também pode ser negativo, quando a obscuridade das analogias dificulta a leitura. A essas églogas “alegóricas”, o Académico define-as como “úas que remoquem desconcertos do mundo, com uns conceitos às escuras, que não há juízo Cristão que veja palmo de propósito”; essas, concorda a Verdade, “nem sabem ensinar, nem divertir; porque se é doutrina, não se entende; e como não se entende, não diverte”² (1704: 139-140). Assim, a alegoria, como genérica e amplamente pode ser considerada na matéria pastoril (Augusto, 2010), resultaria da combinação da doçura do estilo com o assunto, facilitando o ensino e a

2 Numa apreciação final do Académico: “A Poesia não deve ser só emprego do juízo mais agudo, mas ainda do mais modesto; porque nas suas ficções o bom serve de doutrina, e o mau de cautela; ainda nos encarecidos retratos da beleza, ou na expressão de conceitos namorados, podem deleitar-se os ouvidos sem escândalo do pensamento; porque naturalmente agrada um conceito com vida e um discurso com elegancia” (1704: 147).

reflexão. A alegoria, para levar ao ensino e à reflexão, necessita de ser clara e eficaz.

O episódio continua com a chegada de uma das nove Musas, Erato, que dá a Roberto, literalmente, inspiração para compor a “Fabula Jocosa de Leandro, e Ero”, e este termina satírica e ironicamente, procurando “um novo, e sadio exemplo, e é: Que ninguém sem um barco/ se meta a passar um pego” (1704: 165).

Esta redução da lição exemplar a um enunciado mais prático e irónico foi quase exemplo único na produção ficcional. Mas poderia falar também de D. Francisco Manuel de Melo, sobretudo dos *Apólogos Dialogais* (“Relógios Falantes”, “Escritório do Aparento”, “Visita das Fontes”, “Hospital das Letras”, com a primeira edição póstuma em 1721) que apresentam algumas das páginas mais argutas da literatura barroca.

No que diz respeito ao *Diabo Coxo*, narrativa que me interessa ter em conta neste desenvolvimento, levanta muitas questões, ainda em estudo e discussão, relacionadas com a produção e a autoria da versão portuguesa. Contudo, podemos supor que Joaquim M. Sequeira Bramão, o seu autor, conforme a folha de rosto do manuscrito da Biblioteca Pública Municipal do Porto, que se identifica como Cadete do Regimento d’Infantaria de Lagos, tenha elaborado esta versão no correr da segunda metade do século XVIII, possivelmente nos últimos vinte anos.

Sobre a filiação nos modelos desenvolvidos por Luis de Guevara e Lesage, respetivamente *El Diablo Cojuelo* e *Le Diable Boiteux*, ela é evidente. Mas é necessário considerar a forma como Joaquim Bramão se coloca nesta relação intertextual. No *Prólogo ao Leitor* afirma:

Para o intento não só omitti muitas das passagens do Addicionador Francez, senão que em seu lugar substitui o que me pareceu mais interessante, e esta alteração abranje certamente huma boa terça parte de

toda a obra. Tenho que este roteyo me não desaira. Se Monsieur le Sage tomou a liberdade de fundir *El Diablo cojuelo* de Luiz Vellez de Guevara, e de o compor ao gosto da sua nação, por qual diverso motivo não tomaria eu igual liberdade, refundindo *Le Diable Boiteux* de Monsieur Le Sage, e vestindo-o ao gosto Portuguez? A Moral he em todo o mundo a mesma: mas ha certas extravagancias que sendo proprias de um paiz, são em outro desconhecidas (...).

Retomo a afirmação central desta citação: “A Moral é em todo o mundo a mesma”. Continua a sátira subordinada à moralidade, como estratégia eficaz, patente no salto (tropo) que está na apresentação satirizada de um comportamento, para significar o comportamento ideal e recompensado? Se esta moralização marcou a versão francesa, tornou-se ainda mais evidente na versão portuguesa do *Diabo Coxo*, como vamos ver.

Em primeiro lugar, foi necessário ter em conta a leitura comparativa do *Diable Boiteux* e do *Diabo Coxo*. Desta leitura conclui-se que a versão portuguesa foi feita a partir da edição de 1727 de Lesage, e implicou procedimentos de diversa índole. Em primeiro lugar, encontram-se episódios de exclusão, que são em número mais significativo e envolvem a eliminação de várias histórias, incluindo três capítulos completos, o que implicou a redução de 21 para 17 capítulos. É de notar que os motivos deste procedimento, ou seja, por que razão são excluídas determinadas sequências e não outras, nem sempre são evidentes. Em menor número, também se verifica a inclusão de histórias novas. Mas mais importante, contudo, é a introdução de comentários de carácter irónico e moral, e de sequências específicas, como são os cinco discursos morais, que voltarei a referir. Desta forma, parece que o *Diabo Coxo* intensifica a dimensão moral que Lesage já dera à sua versão de 1727, mas afasta-se das observações

menos ortodoxas do discurso francês. Este afastamento fica claro na forma como elimina e modifica as referências satíricas à Inquisição e à Companhia de Jesus, substituindo-as por comentários mais adequados à mundividência mental, cultural e intelectual portuguesa. Fica o exemplo da primeira referência à Inquisição, em Lesage e em Bramão respetivamente:

- Graças a Deus! – exclamou Dom Cleofas.- A Santa Inquisição está de olho alerta. Mal lhe precata que pode tirar algum proveito...

- Calma – interrompeu-o o coxo -; nada de falar acerca desse tribunal, tem espiões por toda a parte; até lhe vão denunciar as coisas que nunca foram ditas. Eu próprio, quando me refiro a ele, até tremo. (Lesage, 1966: 87)

Valha-me Deos! Disse D. Cleofaz. A Santa Inquisição... chiton, interrompeu o Coxo: não faleis contra este tribunal. Pensai como bem vos parecer, mas deixai aos ignorantes a liberdade de falar, a Igreja a autoriza, o Rei a tolera; isto basta para que se respeite. (Bramão, cap. VII)

Parece, deste modo, que Joaquim M. Sequeira Bramão retomou a figura do Diabo Coxo sem a componente pícaro e satírica, optando pela configuração moralizadora e quase simpática do demónio, mestre e diretor espiritual de D. Cleofas na deambulação pelos telhados descobertos de Madrid.

A exemplaridade torna-se o ponto de análise principal do *Diabo Coxo* e para esse foco concorre também o emblema inicial e o “Prólogo ao Leitor”, já referido. Quanto ao emblema, é constituído por uma gravura do cenário inicial da novela, com a representação do protagonista, o diabo coxo, acompanhado na parte inferior por uma citação das *Sátiras* de Horácio. A citação faz todo o sentido neste contexto da novela picaresca, afirmando que “ridiculum acri fortius

et melius magnas plerumque secat res” (*Sátiras*, Livro I, 10.14), ou seja, que também o ridículo pode ensinar melhor que as coisas mais importantes e cheias de doutrina, assim repetindo as premissas que foram encontradas nos paratextos da ficção narrativa desde os inícios do século XVII (Augusto, 2010).

No que diz respeito ao Prólogo, começa-se por estabelecer a filiação “estrangeira” do Diabo Coxo. Afirma-se, desde logo, que “he o Diabo Coxo que vem pregar a Portugal”. Se o facto podia causar escândalo pela dissonância entre os termos “demónio” e “pregação”, devia ter-se em conta o sucesso em Espanha, onde se inventou, e em França, onde se fundiu e ampliou. O tom moral e exemplar, na senda da legitimação da ficção romanesca, confirma-se nas linhas seguintes: “Com effeito deveria negar-se estimação a hũa obra em que debaixo das apparencias de jucoza bacatela transluzem as mais sabias instruçoens de Moral, e da Politica?”.

É neste papel de “Coxo Mestre”, de “Director hábil”, que “com destreza o corrige sem o opprimir de fastídicos preliminares”, que se reinterpreta Horácio e o binómio estruturador e corretor do furor e da imaginação dos comentadores de Aristóteles, o *prodesse ac delectare*.

A “instrução moral e política” valeu-se de instrumentos de sedução. E para seduzir o leitor, além do efeito do “ridiculus”, muito importava a estratégia narrativa, que retoma a complexidade das longas novelas barrocas. O fio narrativo principal acompanha a relação entre D. Cleofas e o Diabo Coxo, estabelecendo o tempo e o espaço da diegese, definidos os protagonistas nos dois primeiros capítulos. A surpresa da “invenção” deste primeiro nível alia-se à elaborada estrutura narrativa composta pela multiplicação no nível metadieético. Por outro lado, a simplicidade da diegese, definindo dois personagens complementares e desenhando uma hábil relação de mestre e discípulo, contrasta com os contornos amplos e variados

das personagens e das inúmeras histórias narradas pelo Diabo Coxo ao seu fiel ouvinte e companheiro. A surpresa do enredo e a multiplicidade de espaços, personagens e narrativas breves, cumprem assim com os dois preceitos barrocos, o da variedade (*varietas*) e o da exemplaridade (*exemplaritas*), ao mesmo tempo que, pelo seu valor explicativo, emprestam a coerência necessária ao enunciado narrativo.

Uma das inovações da “versão” portuguesa do *Diabo Coxo* diz respeito à introdução de “discursos morais”, na senda dos tratados de célebres moralistas latinos, mas também das mais célebres páginas da literatura barroca portuguesa. São quatro discursos, sendo que o primeiro tem um carácter satírico mais marcado. Assim, para além do “Discurso sobre a velhice”, do “Discurso sobre a amizade”, e do “Discurso sobre a generosidade”, o “Discurso sobre os ornatos das mulheres” torna-se mais intencional. São facilmente reconhecíveis alguns tópicos abordados na literatura moral e exemplar barroca, como por exemplo o comentário acerca do comportamento desejável para as “mulheres feias” ou o comentário sobre os demasiados atavios de algumas mulheres de idade (cap. III):

Ha tambem outra casta de mulheres, cujos attentados contra a razão merecem a mais rigoroza censura. Fallo das bellas sexaginarías, e muitas vezes septuaginarías a quem pode chamar-se velhas delinquentes. // Bellas, pode ser, em o seculo passado, deverião ao menos no presente, reformando o seu interior, revestir-se da decencia, e gravidade conveniente com os seus annos.

Estas delinquentes são em grande numero: todos os lugares aonde ellas se dão em espectaculo o poderião testemunhar, se elles soubessem fallar. Ali apresentão quanto a arte, e os atavios podem contribuir para se fazerem ridiculas. Com a rugada face tinta, e enfarinhada; sobre os fanidos cabellos postiços, e riscado topete destingue-se a bella fantasma, inda mordendo os sumidos beiços. Quantas vezes encontrareis avós

septuagínarias envolvidas, e ornadas com todas as cores do arco iris, assemelhando-se com este comico apparatus a hum bicho de seda reseco e sepultado no seu mesmo cazulo? Que digo! Eu as tenho visto expôr altivas huma garganta cheia de pericalhos, e hum peito tão escarvado como o estaria a caza de seu noivado se mão estranha não a tivesse reparado dos estragos do tempo.

Já finalizada a narrativa, o manuscrito apresenta ainda um último apólogo, o “Espelho falante”, onde se reconhece a influência evidente de D. Francisco Manuel de Melo.

Produzido nos finais do século XVIII, o *Diabo Coxo* em português e adaptado a uma mundividência tida como portuguesa, apesar dos telhados de Madrid subsistirem como cenário, mantém uma intenção moral que continua a preocupação literária seiscentista com os efeitos da leitura. No que diz respeito à sátira, a intenção moral e exemplar que caracterizou a produção ficcional barroca se não insistiu na multiplicação de textos puramente satíricos, também não a impediu na sua totalidade. Com efeito, aproveitou a imagem do homem e do mundo que ela oferecia, profundamente negativa, para a pôr ao serviço da exemplaridade, como se de um espelho se tratasse.

Por outro lado, mais do que a corrosão de pessoas, classes e instituições, que pudesse decorrer da sátira, importa ter em conta a convencionalidade do discurso e das estratégias do “dizer mal”. Mas nem isto é novo. E o facto aplica-se igualmente ao governante e ao pícaro, ao religioso e ao poeta.

Todos os aspetos passíveis de sátira da imagem humana estão no *Diabo Coxo*, ao mesmo tempo que retoma o intuito exemplar da ficção romanesca barroca. A figura disforme do demónio, “inventio” sumptuosa, não tenta nem desvia, mas ensina e corrige, fazendo ver as consequências de atos pouco virtuosos, pondo diante dos olhos

do estudante, em primeira instância, e do leitor, as circunstâncias capazes de conduzir à loucura e à morte, e contrapondo-lhes a virtude como valor incontestável.

Adequada por Sequeira Bramão a uma ideia de “ser português”, que se revela ortodoxa e conservadora, a irreverência limitou-se ao conceito do disforme “Diabo Coxo”, pouco aproveitando do pícaro de Guevara e da corrosão, mesmo que exemplar, de Lesage. Assim, o *Diabo Coxo* representa um evidente prolongamento das motivações da literatura ficcional barroca portuguesa.

REFERÊNCIAS

Textos

- BALTASAR, Gracian (1967). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- BRAMÃO, Joaquim M. Sequeira (s.d.). *Diabo Coxo*. [ms.]
- GUEVARA, Luis de (1995). *El Diablo Cojuelo*. Madrid: Catedra.
- LESAGE (2004). *Le Diable Boiteux*. S.l.: Éditions Flammarion.
- LESAGE (1966). *O Diabo Coxo*. Porto: Livraria Civilização Editora.
- REBELO. Gaspar Pires (1684). *Novelas Exemplares*. Lisboa: Domingos Carneiro.
- SANTA CATARINA, Frei Lucas de (1704). *Serão Politico, Abuso Emendado, dividido em tres noites para divertimento dos curiosos, por Felix da Castanheira Turacem*. Lisboa: Valentim da Costa Deslandes.

Estudos

- AUGUSTO, Sara (2002). “Ufanismo, sátira e moralismo: visões barrocas”. *Máthesis*, 11. 253-270.
- AUGUSTO, Sara (2010). *A alegoria na ficção romanesca do maneirismo e do barroco*. Lisboa: FCG / FCT.
- AUGUSTO, Sara (2014). “Releituras do ufanismo, da sátira e do moralismo na literatura barroca”. *Miscelânea, Revista de literatura e*

vida social. 12. Consultada em 28-10-2014: <http://www.assis.unesp.br/#!/pos-graduacao/cursos/letras/revista-miscelanea/edicoes/volume-12/>

- FRYE, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism*. Four essays. Princeton: Princeton University Press.
- HANSEN, João Adolfo (1989). *A sátira e o engenho, Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HATHERLY, Ana (2003). *Poesia Incurável. Aspectos da sensibilidade barroca*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MAN, Paul de (1979). *Allegories of Reading: figural language in Rousseau. Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London: Yale University Press.